

Pretitude e Literatura

Reflexões literárias e dramáticas sobre o racismo no poema
O emparedado, de Cruz e Sousa

A fome com a vontade de escrever:
Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus

Cartas para minha mãe, de Teresa Cárdenas, uma literatura
antirracista, da insurgência e da resistência na prosa cubana

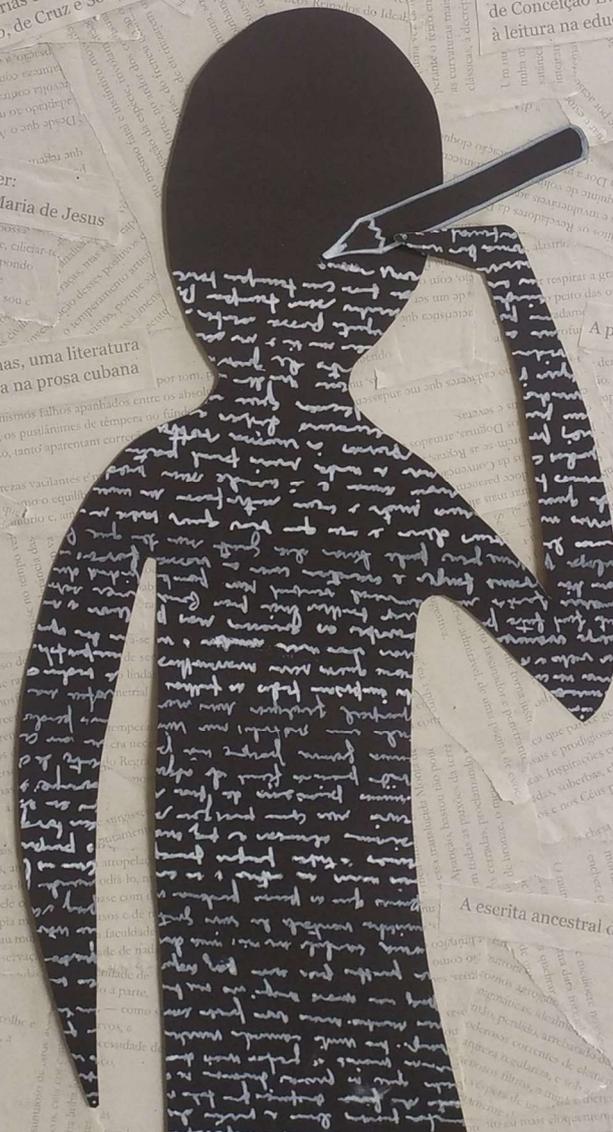
A potência da voz de Stella do Patrocínio

A escrita ancestral de Jarid Arraes: negra e nordestina

A importância da escrivência
de Conceição Evaristo nas práticas de incentivo
à leitura na educação de jovens e adultos

A pretitude da poetisa machadiana

A assumpção da voz



Organização
Tereza Virginia de Almeida
Paulo Valente
Arlindo Rodrigues da Silva

PRETITUDE E LITERATURA



Organização

Tereza Virginia de Almeida

Paulo Valente

Arlindo Rodrigues da Silva

PRETITUDE E LITERATURA

1ª edição

Florianópolis

UFSC

2024

Organização	Tereza Virginia de Almeida Paulo Valente Arlindo Rodrigues da Silva
Preparação de originais	Tereza Virginia de Almeida Arlindo Rodrigues da Silva
Arte da capa	Cybele de Sousa Carneiro Juniore
Revisão final	Helena Gouveia
Conselho editorial	Isis Milreu (UFCG) Litiane Barbosa Macedo (UFSC) Maristela Campos (CAP/UFSC) Rogerio Mendes Coelho (UFRN) Rogério Rosa Rodrigues (UDESC) Susan Aparecida de Oliveira UFSC) Tania Regina de Oliveira Ramos (UFSC) Wanessa Regina Paiva da Silva (IFPA) Zilma Gesser Nunes (UFSC)

P942 Pretitude e literatura [recurso eletrônico] / organização: Tereza Virgínia de Almeida, Paulo Valente, Arlindo Rodrigues da Silva. - Florianópolis : UFSC, 2024.
199 p.

E-book (PDF)

ISBN 978-85-8328-251-8

1. Literatura brasileira – Escritores negros. 2. Literatura brasileira – Escritores negros – História e crítica. 3. Literatura cubana – Escritores negros. 4. Literatura cubana – Escritores negros – História e crítica. I. Almeida, Tereza Virgínia de. II. Valente, Paulo. III. Silva, Arlindo Rodrigues da.

CDU: 869.0(81).09

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis	11
Patricia Raquel Lobato Durans Cardoso	
REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA	40
Isabela Melim Borges e Robson Benta	
LIMA BARRETO E A CONVICÇÃO DE UMA ESCRITA PRETA	56
Elton da Silva Rodrigues	
A FOME COM A VONTADE DE ESCREVER: <i>Quarto de despejo</i> , de Carolina Maria de Jesus	76
Artindo Rodrigues da Silva	
A ASSUMPÇÃO DA VOZ	91
Anna Viana Salviato	
A POTÊNCIA DA VOZ DE STELLA DO PATROCÍNIO	110
Tereza Virginia de Almeida	
A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS	130
Carolina Veloso	
CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA PROSA CUBANA	154
Paulo Valente	
A ESCRITA ANCESTRAL DE JARID ARRAES: negra e nordestina	172
Wellington Pedro da Silva	
NOTAS BIOGRÁFICAS	194

PREFÁCIO

Os capítulos que integram o presente volume têm origem na série de *lives* realizadas com o título *Pretitude e literatura* entre fevereiro e julho de 2022 como uma promoção do LabFLOR – Laboratório Floripa em Composição transdisciplinar: arte, cultura e política, do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Evento quinzenal, o *Pretitude e literatura* se dedicou, a cada encontro, a um escritor negro ou a uma escritora negra sobre os/as quais falavam estudiosos e estudiosas.

No livro a seguir, os aportes teóricos são diversos como também o são os lugares de onde falam os autores e as autoras dos capítulos que convidamos a ler. Todos e todas têm em comum o desejo de reivindicar visibilidade para a literatura produzida por pretos e pretas, seja ela originária do Brasil ou não. Cada escritor(a) aqui abordado(a) vivenciou a pretitude a partir de sua trajetória única, dentro dos limites de seu tempo, mas todos e todas, de alguma forma, dialogaram com o racismo através de suas obras.

O conjunto de escritores e escritoras escolhidos(as) cobre um espaço de tempo que se inicia no século XIX e chega até nossos dias no século XXI. Do ponto de vista do gênero, manifesta-se um equilíbrio já que temos quatro autores e cinco autoras estudados(as).

Em *A pretitude da poética machadiana: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis*, Patricia Raquel Lobato Durans Cardoso revisita a obra do bruxo do Cosme Velho partindo da sua intelectualidade e do modo como tratou questões raciais, em pleno século XIX, auge do racismo científico, mesmo tendo seu pertencimento étnico-racial negado. O capítulo defende que a

PREFÁCIO

militância machadiana estava nas palavras, na maneira dissimulada com que escrevia e vestia a sua obra para falar das mazelas brasileiras, dentre as quais, a escravidão. A opção por estudar as mulheres machadianas revela um olhar a questões atuais da crítica literária, ao mesmo tempo em que se mantém atenta para não cometer anacronismos desnecessários, desdobrando-se em uma leitura sobre a posição social que a mulher negra ocupa na vasta obra do escritor fluminense.

Em *Reflexões literárias e dramáticas sobre o racismo no poema “Emparedado”, de Cruz e Sousa*, Isabela Melim Borges e Robson Benta releem a obra do escritor catarinense buscando reiterar a sua importância para a literatura nacional e seu posicionamento a respeito da escravidão, em especial no poema “Emparedado”, de 1898. O artigo desdobra-se em uma leitura pontual do referido poema com destaque para as metáforas e imagens poéticas, indo além ao lê-lo ora como uma crítica a certa parcela da sociedade que não o leria, isolando-o, ora como representação do racismo sofrido à época. O artigo guarda espaço, ainda, para o relato de experiência de um de seus autores, que adaptou “Emparedado” ao gênero dramático.

Elton da Silva Rodrigues, no capítulo *Lima Barreto e a convicção de uma escrita preta*, motivado por seu olhar de professor e pesquisador, questiona-se como o autor da virada do século XIX ao XX discute a condição da população preta no início do Brasil republicano e como ele pode ser lido na educação básica e superior contemporaneamente. O professor revisita desde obras mais conhecidas, como *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos*, até contos que gozam de menor prestígio, como “O escravo”, “No tronco” e “O pecado”, lendo-os e pensando que podem e devem ser mais discutidos no espaço da sala de aula de modo a contribuir para uma educação antirracista.

PREFÁCIO

No capítulo *A fome com a vontade de escrever: Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, Arlindo Rodrigues da Silva trata de aspectos da biografia da escritora de Sacramento, sem ater-se a uma leitura puramente biográfica, pois também discute como a favela e a fome se tornam personagens do romance devido à incidência e importância para a narrativa. Também há espaço para pensar a atualidade do registro e do olhar de cronista que Carolina expressa em sua obra e como a sua escrita e subjetividade ‘quebram’ com a pretensa universalidade da escrita e do cânone literário brasileiro, ao se tornar famosa ainda em vida por seus textos e vencer a barreira do tempo.

Em *A Assumpção da voz*, Anna Viana Salviato se dedica ao artista Itamar Assumpção, considerado maldito e marginal lá pelos idos da década de 1980. Quando busca se afirmar como artista negro na cena independente, Itamar já terá experimentado o racismo ao ser preso por um roubo que não cometeu em 1972. Daí advém uma experiência do processo de marginalização que dá base para sua rebeldia na criação artística. A pretitude, por sua vez, estará estampada no título do seu último álbum, Pretobrás, um título que, pela inversão que propõe, fala muito sobre a consciência que perpassa este artista bisneto de escravizados angolanos.

Tereza Virginia de Almeida, em *A potência da voz de Stella do Patrocínio*, aborda uma outra figura também vítima da violência policial. Trata-se de Stella do Patrocínio, cuja poesia o capítulo pretende explorar em suas nuances enquanto testemunho. Stella havia sido abordada pela polícia na década de 1960 e posteriormente transferida para o hospício, diagnosticada como esquizofrênica, onde passa 30 anos de sua vida. Uma experiência artística, na Instituição, na década de 1980, entretanto, revela seu falatório poético, gravado e transcrito em versos por uma estagiária e, mais tarde, transformado em livro por Viviane Mosé.

PREFÁCIO

Ao abordar Stella como uma poeta lúcida, o capítulo está a falar de sua resistência.

No capítulo *A importância da escrevivência de Conceição Evaristo nas práticas de incentivo à leitura na educação de jovens e adultos*, Carolina Veloso aborda uma experiência pessoal como professora de uma escola em Florianópolis. Em seu texto, Carolina relembra como foi se utilizar da escrevivência, um termo cunhado pela escritora negra Conceição Evaristo e que é potencializado como prática na sala de aula por Carolina, como forma de estabelecer um elo entre a leitura de textos literários e a escrita de si. A experiência é, sem dúvida, bastante enriquecedora nas vidas tanto de alunos e alunas quanto da própria docente, que alcançou resultados até então não vistos.

Cartas para minha mãe, de Teresa Cárdenas, por uma literatura antirracista, da insurgência e da resistência na prosa cubana trata de uma obra em que a autora afro-cubana tematiza simultaneamente o tema do imaginário em torno da maternidade e o tema do racismo. O autor do capítulo, Paulo Valente, ressalta dois protagonismos. O da autora, mulher negra que alcançou sucesso com sua obra literária, e o da criança negra na narrativa. Em ambas, torna-se central a feminilidade negra como viés de leitura. Com um tom analítico marcante, o capítulo presenteia o leitor deste livro por abordar a questão da negritude para além do território brasileiro, levando a conhecer um pouco da literatura cubana contemporânea.

O pesquisador Wellington Pedro da Silva fecha este livro com o capítulo *A escrita ancestral de Jarid Arraes*, em que aborda essa jovem representante da literatura de cordel, nascida em 1991, em Juazeiro do Norte. O capítulo representa mais um percurso de aprendizagem sobre a pretitude que surge aliada a outras condições igualmente marginalizadas: a condição feminina e a condição

PREFÁCIO

nordestina. Com obra já vasta para sua idade, representando a literatura de cordel, ainda tida como menor, Jarid é a mais jovem escritora abordada neste livro.

É com esse conjunto de reflexões que convidamos os leitores e as leitoras a adentrar o universo deste livro. O tema da pretitude é complexo e requer a configuração de parcerias. Sem o olhar solidário, não é possível perceber as diversas formas do racismo para, então, questioná-lo.

Por outro lado, o conjunto de obras sobre o qual aqui se versa demonstra o caráter excludente do cânone. A história da literatura pode até ter incluído muitos e muitas dos(as) aqui tratados(as), mas nem sempre trouxe à tona as questões raciais que estavam sendo abordadas nas obras.

Uma iniciativa como a deste livro é só um princípio...

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

Patricia Raquel Lobato Durans Cardoso

medo da senhora

A escrava pegou a filhinha nascida
Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada

Oswald de Andrade

Ó meu corpo, faz de mim um homem
que questiona!

Frantz Fanon

Um homem extremamente polido num
país de derramados.

Brito Broca

Introdução

Há dias venho sofrendo ataques e ameaças de morte após a confirmação de uma visita minha a uma escola em Salvador, na Bahia. As ameaças eram mensagens de ódio contra mim e ao meu livro *O avesso da pele*. Havia também referências diretas de ódio por eu ter recebido prêmio Jabuti. (Macedo; Tenório, 2022, não paginado)

Essa foi uma declaração do escritor Jeferson Tenório, um literato negro do século XXI, em uma de suas redes sociais, quando denunciou que estava sendo ameaçado devido, principalmente, ao seu livro, premiado com o principal prêmio

da literatura brasileira. Sobre o que trata o livro de Jeferson Tenório que despertou tantas reações extremas? Racismo, genocídio da população negra, filtragem racial do Estado, construção da identidade negra são alguns temas que estão no centro da discussão do livro do escritor, que foi um dos mais lidos nos dois últimos anos no Brasil.

Se isso ainda acontece em pleno século XXI, 135 anos após a abolição da escravidão no Brasil, que dirá com os literatos negros que escreveram sobre as questões da negritude no século XIX? Tobias Barreto, um dos mais importantes poetas e intelectuais negros brasileiros da “geração de 1870”, da Escola de Recife e grande articulador da luta abolicionista, usava da crítica para romper com as estruturas arcaicas do país. Ele procurava intervir intelectualmente nas transformações históricas, porém, via-se muitas vezes enfraquecido na luta e em desacordo com a sociedade em que estava, ao ponto de escrever: “A sociedade em que vivo não tem decerto força para levar-me consigo [...]; mas eu também, por minha vez, não sou bastante forte para desviá-la do seu caminho” (Ventura, 1991, p. 123).

À época da Primeira República, também Lima Barreto, grande literato negro, colhia os frutos da discriminação e do preconceito por tornar evidente em seus textos uma visão crítica, combatente e ativista, destacando temas sociais e raciais. Devido ao seu lugar de fala, suas obras foram (des)classificadas como pré-modernistas. Por esse motivo, passaram-se anos para que pudesse ser estudado e alcançasse o destaque que merecia, não obtendo reconhecimento em vida. Consciente de que sua obra não atendia às exigências da sociedade em que vivia, ele escreveu: “A minha atividade excede em cada minuto o instante presente, estende-se ao futuro. Eu consumo a minha energia sem recluir que esse

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

consumo seja uma perda estéril, imponho-me privações, contando que o futuro as resgatará – e sigo o meu caminho” (Sevcenko, 1999, p. 161).

Se para esses intelectuais posicionados nos grandes centros do país se tornava um estigma ser negro e se assumir enquanto negro, conciliando sua negritude com o fazer intelectual ou literário, o que dirá para as mulheres negras que se lançam neste mundo. Maria Firmina dos Reis é um exemplo: uma escritora negra, esquecida durante muitos anos, considerada pela crítica maranhense uma poetisa menor, sem grandes contribuições. Foi revisitada pela crítica literária contemporânea e hoje é consagrada como grande escritora, primeira romancista, autora do primeiro romance abolicionista, portadora de uma escrita potente, mas ainda encaramujada, assim como Machado de Assis, que escreve sobre a questão racial de forma sutil, equilibrando romantismo e novas visões sobre etnicidade e gênero.

Surpreendente também é a maneira como Reis apresenta o seu livro *Úrsula*, consciente de que ela estava entrando em um lugar onde uma mulher negra não poderia estar:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor-próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo.

Então por que o publicas? perguntará o leitor. [...]

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir coisa melhor, ou quando menos, sirva esse bom

acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós. (Reis, 2018, p. 47-8).

Mesmo hoje, parece intransponível esse muro que separa a literatura das pessoas comuns, ou das chamadas minorias, como mulheres, negros, homossexuais, tanto que, no seu livro de estreia, a escritora Bianca Santana escreve uma apresentação que chama a atenção por ser muito parecida com a de Maria Firmina. Santana (2018, p. 5-6) rompe com uma bolha editorial que privilegia os mesmos perfis de escritores:

Escrever um livro? De histórias, literatura? Isso é maravilhoso, mas é coisa de escritor, não é para mim! Mesmo depois de ter escrito os 28 pequenos relatos que compõem este livro, sinto dificuldade de respirar ao registrar estas palavras. Publicar histórias sobre a vida, as experiências, os sentimentos, as indignações não é para gente como eu, uma voz insiste em repetir. Inspiro devagar e me esforço para lembrar que histórias como estas precisam ser contadas em livros. Que a Bianca mais jovem, encantada com a leitura sobre realidades tão distantes da dela, adoraria ter lido algo mais próximo. Que tanta gente com quem convivi e que não gostava de ler poderia ter se identificado com leituras curtas, de linguagem simples que retratassem aspectos de suas vidas. Que precisamos de mais escritoras no Brasil, e especialmente de mulheres e homens negros publicando literatura. Que gente mais talentosa que eu, de diferentes origens sociais, pode se sentir mais segura em ocupar o papel de escritora ou escritor com esta publicação em mãos.

Conforme Dalcastagnè (2005), há uma idealização da literatura como aberta à diversidade que nem sempre se efetiva na prática, pois, por ser uma prática humana, está presa a uma rede de disputas por reconhecimento, poder e interesses. Essa rede define o que pode ser literatura, sendo o campo literário

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

também um espaço excludente desde sempre. Por isso, a importância de fazer uma “literatura-contra”, não mais aquelas cujas falas, tanto por trás da narrativa quanto no seu interior, sejam somente de homens, brancos, heterossexuais, adultos, urbanos e de classe média, estabelecendo-se contra as hegemonias da sociedade, numa contraface utópica.

Todos esses escritores listados, de alguma maneira, buscaram essa contraface utópica, tentando escrever uma literatura que visibilizasse as camadas invisibilizadas da sociedade de sua época. Muitos autores negros experimentaram e experimentam a mesma experiência, pois as trajetórias dos intelectuais negros brasileiros, ao longo do tempo, se igualam em muitos pontos, principalmente no que o racismo provoca, reprimindo-os ou conclamando-os para a luta.

Nem o maior escritor da literatura brasileira e um dos maiores escritores da literatura mundial escapou da incompatibilidade de ser intelectual e negro no Brasil. Machado de Assis, fundador e patrono da Academia Brasileira de Letras, nunca declarou publicamente seu pertencimento racial. Para alguns colegas, era considerado branco. Também nunca lutou explicitamente contra o racismo, sendo acusado por esse motivo de absenteísta por uma parte da crítica.

Contudo, a não assunção de uma militância explícita não significa dizer que ele não tratou de questões raciais em sua obra. Pelo contrário, Machado desenvolveu uma capoeira verbal, conforme as palavras de Costa Lima (*apud* Duarte 2020), ou uma poética de dissimulação, na construção de Eduardo de Assis Duarte, para falar sobre a questão racial e tecer críticas à sociedade de sua época. Sem ser notado, revestindo de ginga e de poesia as mazelas do Brasil, dentre elas a escravidão, o relato a seguir parece desproposita, mas apresenta uma reflexão profunda sobre o que representou essa data para os negros do país:

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente; todos respiram felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto (Assis *apud* Duarte, 2020, p. 331).

Diante dessa problemática, o objetivo deste artigo é pensar a pretitude da poética de Machado de Assis, a partir das figurações das mulheres negras de seus textos, principalmente os contos, veiculados inicialmente em jornais. A partir daí, pensa-se a obra machadiana por uma nova ótica, qual seja a da literatura afro-brasileira e de seu poder que, há tempos, assim como atualmente, desenvolve uma poética dissimulada, mas também antirracista.

A capoeira é luta

O que falar ainda sobre Machado de Assis? Considerado o maior escritor da literatura brasileira, talvez tenha sido aquele que mais foi tema de trabalhos de toda a ordem. Ensaios, artigos, dissertações, teses têm povoado a crítica nesse século e meio de vida de sua produção literária, de sorte que este artigo é apenas uma humilde contribuição a essa fortuna crítica imensa e estabelecida por teóricos, estudiosos e críticos consagrados da alçada de Gledson, Chalhoub, Schwarz e Duarte, entre outros.

No entanto, meu desejo é cometer aqueles anacronismos de trabalhar Machado a partir da visão que se tem hoje. O que me parece mais interessante em meio a uma nova discussão que vem se estabelecendo, pelo menos nos

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

últimos vinte anos, acerca da obra do escritor, é pensar Machado a partir do viés da negritude, dentro da perspectiva de uma literatura afro-brasileira. Encarar Machado como um homem negro, periférico, no século XIX, significa compreender a sua perspectiva de escrita, as possibilidades de sua literatura negra e, ao mesmo tempo, toda a sua história de autor canônico e consagrado.

Vários autores têm se empenhado em revisar uma crítica que pensou a obra de Machado como ausente das questões raciais. As questões elencadas dão conta de, definitivamente, perceber a relevância de suas reflexões em torno do assunto, mostrando a realidade brasileira do seu entorno. Essa realidade escancarava as sutilezas da escravidão, em nível abstrato e simbólico, no que ela tinha de mais cruel e doloroso.

Durante muitos anos, a identidade racial não foi requerida na construção do perfil biográfico desse escritor brasileiro. Gerações e gerações de estudantes que se lançavam nos estudos sobre a Literatura Brasileira não sabiam que Machado de Assis era um escritor negro. Pelo contrário, sua imagem, que aparece nos livros somente em preto e branco e quase de perfil, foi manipulada durante muito tempo a fim de esconder a sua cor.

Mas alguns devem se perguntar: qual é a relevância de, depois de tantos anos de sua morte e de consolidação de sua obra, reconhecer a ancestralidade negra de Machado de Assis? Creio que esse reconhecimento tem uma dupla relevância que implica não só o meio literário, mas também político e social. Em termos literários, significa fraturar o cânone, uma vez que fazer parte da historiografia literária brasileira é um privilégio branco.

No entanto, Machado não só faz parte desse lugar de privilégio, mas o faz sendo reconhecido com notoriedade, considerado por muitos como o maior escritor de todos os tempos. Logo, em um lugar onde a presença negra era

preterida, ter um negro como destaque desmobilizava muitos estereótipos criados por um país que tem o racismo estrutural como base. Mais do que isso, a importância de Machado foi tão grande para a literatura brasileira que ele dá nome à Academia Brasileira de Letras, também chamada de Casa de Machado de Assis, da qual foi um de seus fundadores.

Para a literatura afro-brasileira, Machado representa um dos precursores, mesmo antes da fundação de seu campo, na década de 1970. Ter Machado como um dos precursores é afirmar a existência de uma literatura negada e invisibilizada, que tem um escritor negro falando sobre negritude, e dizer que literatura também é coisa de preto. Conforme Duarte (2020), Machado de Assis é triplamente clássico, tanto na literatura brasileira quanto na literatura afro-brasileira e na literatura mundial.

Em última instância, mas não menos importante, é necessário perceber o impacto simbólico que a figura de Machado de Assis assume na criação de um público afro-identificado, assim como na representatividade que seu nome acolhe. Enfim, conceber Machado de Assis como ele de fato era é reparar um “erro” historiográfico consciente e excludente. Ao mesmo tempo, é combater o racismo e empoderar uma nova geração, resgatando uma parte da história da literatura que tentou-se apagar.

À proporção que sua imagem ia enegrecendo, também se empretecia sua literatura, pois tirava-se o véu do absenteísmo, e questões raciais para o seu grande temário eram trazidas. A sua genialidade em dizer desdizendo ou de desdizer dizendo confundiu até os críticos mais apurados que recobriram a poética de Machado no rótulo da universalidade, esquecendo-se de que ele mesmo se definia como um escritor caramujo. Machado não escrevia sobre o universal (amor, traição, perdão), mas sim sobre o Brasil, em especial o Rio de

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

Janeiro passado e sua população multicultural. Igualmente, Chalhoub (2003, p. 7) afirma que ele escrevia sobre um “velho Rio”, de “distinção senhorial, rua do Ouvidor, teatro lírico, folhetins, política, burocracia, finanças”, mas também sobre todo o “resto” — escravizados, agregados, caixeiros, operários, cortiços, febre amarela, varíola, tanto que seu livro ressalta a dimensão historiador do literato.

Na visão de Chalhoub, influenciado pelos argumentos de Gledson e Schwarcz, ao escrever suas estórias, Machado escreve e reescreve a história do Brasil do século XIX, “expressa e analisa aspectos essenciais ao funcionamento e reprodução das estruturas de autoridade e exploração vigentes no período” (Chalhoub, 2003, p. 12). Ao se centrar no antagonismo entre senhores e dependentes, ambienta-se, porém, no mundo senhorial, mostrando a lógica de dominação hegemônica que tinha o controle dos trabalhadores escravizados como relação de base.

Operando de forma sutil e eficaz, mesmo não mostrando explicitamente o mundo da escravidão, Machado mostrava o mundo dos senhores que só era possível a partir do mundo que lhe fazia antagonismo, a fim de destacar uma aparência senhorial a contrapelo.

Sendo universal, Machado era o mais nacional dos escritores, assim como um escritor imbuído de seu tempo e país, ainda que tratasse de assuntos longínquos, é o que diz Roberto Schwarz sobre a poética de Machado, que incorporava em sua forma escrita a atmosfera de seu tempo de produção:

Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. O “homem do seu tempo e do seu

país”, deixava de ser um ideal e fazia figura de problema (Schwarz, 2000, p. 9).

Para Duarte (2020), mesmo não sendo panfletário dos horrores da escravidão, os senhores de engenhos dos seus livros estavam mortos, seja fisicamente ou pelos desvios de caráter e comportamento com que eram construídos. Além disso, os brancos eram protagonistas, mas nunca seriam heróis, assim como para caracterizar um personagem negro Machado nunca usou de estereótipos. Logo, a preocupação em relatar o mundo do trabalho mostrava o sistema vigente debilitado e indigno.

Contudo, se hoje conseguimos ver Machado dialogar com a época em que escrevia e interpretar o sentido da história, podemos perceber um grande esforço de despistamento do leitor da época sobre o que ele estava dizendo. Mesmo admitindo em *O Espelho* que não era adepto da arte pela arte, mas que era adepto da arte como missão social, nacional e humana, Machado articulava sua literatura a um sem-número de disfarces, que incluíam pseudônimos, narradores diversos e histórias em paralelo, a fim de denunciar, mas não perturbar.

Um jeito machadiano de escrever, que foi chamado de recalque, disfarce, ocultação e insinuação, encaramujamento ou uma poética de dissimulação, conforme Duarte (2020, p. 271), sendo definido como pertencente ao sujeito afro-brasileiro, que possui uma visão de mundo não branca e não racista. Essa visão o “distancia tanto do projeto de fundação do ser nacional quanto do abolicionismo benevolente, preconceituoso e arianista”.

No entanto, ele mesmo se autoadjetivou como “o mais encolhido dos caramujos”. Logo, suas características são viver na profundidade, pois os animais dessa espécie preferem as águas doces, onde se abrigam do sol, em locais escondidos com pouca iluminação e têm uma concha para se esconder das

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

ameaças externas. Longe de ser um caramujo inofensivo, Machado denunciava várias das moléstias daquela sociedade, tendo como concha sua escrita, que lhe permitia transitar pelos mais diferentes ambientes sem ser incomodado por ninguém e, às vezes, até mesmo sem ser notado; logo,

[...] à maneira do escritor-caramujo, sem a altissonância dos sermões, sem nenhum arroubo panfletário. Machado jamais submete sua ficção às exigências do discurso ideológico, com suas formulações marcadas pela urgência dos momentos de crise política. Deste modo, persiste nos romances o emprego dos procedimentos esquivos, que, em seu conjunto, compõem a *poética de dissimulação*: o tratamento enviesado, indireto; os negaceios verbais e as alfinetadas ligeiras, mas cortantes; o discurso irônico substituindo a fala explícita ou peremptória; o enfoque universalizante de questões nacionais; a paródia de mitos e narrativas fundadoras de hegemonias; a sátira dos detentores do poder; tudo isto vazado por uma linguagem marcada por múltiplos disfarces (Duarte, 2020, p. 323-324).

Por essa ginga com as palavras, penso que não há definição mais perspicaz sobre a poética machadiana do que a dada por Costa e Lima (*apud* Duarte, 2020), que a chama de “capoeira verbal”. Primeiro porque a proposição desmobiliza uma epistemologia linguística por meio de um elemento que advém de um lugar considerado não teórico; segundo porque a capoeira é uma herança africana à cultura brasileira, ratificando a origem negra do escritor; terceiro pela própria impressão que a capoeira enseja ao ser jogada, sua malemolência, ginga, flexibilidade mais do que rigidez, o jogo dos corpos que vão e não vão, o ritmo do tambor; quarto pelo disfarce de se mostrar dança apesar de ser luta.

É sabido que a capoeira foi perseguida tanto durante a escravidão quanto depois dela, pois eram extremamente temidos os negros que sabiam lutar. Por

isso, a capoeira é exemplo de manobra de disfarce, passando de luta, originariamente, à dança, uma boa paródia para esconder a maneira de se defender do povo africano, assim como nas religiões de matriz africana, já que na frente estava o santo, mas se cultuava mesmo era o orixá. A capoeira é luta, assim como a escrita de Machado.

Numa guerra em que se percebe que se está do lado mais fraco, as estratégias para atacar devem ser bem pensadas. Geralmente nas revoluções, os rebeldes não têm a mesma estratégia de guerra dos poderosos, optando pela guerrilha. Assim era a escrita de Machado: uma literatura possível, mas não menos eficaz. Machado vivia essa dupla consciência, nesse jogo extremamente complexo e desafiador de se equilibrar diante das condições de vida excludentes, vida essa marcada pelo racismo e pela racialização, entre se acomodar e, ao mesmo tempo, resistir aos preconceitos cotidianos.

Logo, escrever com a armadura de caramujo foi uma estratégia de sobrevivência como escritor e como pessoa em meio a uma sociedade que não admitia negros no rol dos seus expoentes e de suas referências.

Marianas, Elisás, Sabinas, Lucrécias e Arminas

Importante atentarmos ao fato de que muito da escrita de Machado de Assis era veiculada nos jornais, porém, ao mesmo tempo em que ensejavam mais liberdade, por meio do uso de pseudônimos, também os periódicos eram ambientes muito ligados à audiência e ao gosto do público. Privilegio aqui esse gênero por ser mais breve e porque foi por meio dele que Machado mais explorou a condição das mulheres negras na sociedade brasileira do século XIX. Como exemplos, citamos “Virginius” (1864), “Mariana” (1871), e, os mais conhecidos, “O

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

caso da vara” (1899) e “Pai contra mãe” (1906), além de um poema intitulado “Sabina” (1875). Todos esses exemplos servem para comprovar as injustiças e os abismos sociais que povoavam aquela sociedade, uma vez que não somente as clivagens de raça eram colocadas, mas também as exclusões de gênero.

As mulheres negras dos textos de Machado expressam exatamente a posição que ocupavam naquela sociedade: escravizadas, submissas, subalternizadas, objetificadas, sexualizadas, subjugadas pelo homem, comprovando o que é estar em posição diametralmente oposta ao homem branco, considerado o topo da sociedade. Geralmente, os conflitos que se estabelecem estão entre os homens brancos e as mulheres negras, que são a base da pirâmide social, ou seja, dois extremos que permitem pensar a configuração da desigualdade profunda. Sueli Carneiro (2011) afirma que, no Brasil e na América Latina, as identidades nacionais são construídas por meio das violências sexuais dos homens brancos em relação às mulheres negras escravizadas e indígenas. Historicamente, essa condição construiu a relação de coisificação do negro, pois a apropriação de mulheres do grupo derrotado constituiu-se na afirmação de superioridade do vencedor.

É sabido que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem, por meio de uma relação de alteridade que tem o homem como modelo ou como o mesmo e a mulher como o outro. A mulher negra, por seu turno, está numa posição mais precária, em uma zona de maior submissão em relação à mulher branca, pois encontra-se numa antítese tanto da masculinidade quanto da branquitude, sendo um objeto duplo, de dupla subalternidade. Conforme Kilomba (2019, p. 190), é “o outro da outridade”, tendo, neste caso, mais condição de escravização.

Nos contos de Machado mencionados, o lugar da mulher negra é um lugar doloroso, de vulnerabilidade e, muitas vezes, de não lugar, uma vez que a sua existência é preterida ou devastada por futilidades, desejos e questões banais, caprichos de uma masculinidade tóxica, do patriarcalismo, das mazelas construídas pela colonização.

O conto *Virginus* foi publicado inicialmente no *Jornal das Famílias*, em 1864. O conto começa com o recebimento, por um advogado, de um bilhete convidando-o para defender um réu preso em determinada vila. Somente quando o advogado chega ao lugar indicado é que se conhece a história. O bilhete fora escrito pelo velho Pio, mais conhecido como Pai de todos, por ter uma fazenda considerada asilo de órfãos e pobres e por dirimir todos os litígios e desavenças daquele lugar, exceto as grandes causas, que eram encaminhadas às autoridades. Além disso, tratava sem os castigos e as crueldades correntes os que escravizava, tendo-os como amigos, dentre eles Julião, a quem o advogado teria de defender.

Visitando o réu na cadeia, o advogado tomou pé da história, que ele já previa ser um romance ou uma novela, descobrindo, porém, que se tratava de uma tragédia. Ocorre que a filha de Julião, Elisa, “a mulatinha mais formosa daquelas dez léguas ao redor”, criada sozinha por ele, fora estuprada por Carlos, o filho do dono da fazenda. O pai, vendo o sofrimento dela e sua desonra, matou-a com duas facadas. O advogado defendeu Julião, mas, apesar da comoção de todos os envolvidos no júri, Julião foi condenado a dez anos de prisão. Depois de cumprida a pena, foi viver com Pio, que o acolheu e prestou a ele toda a solidariedade (Assis, 2012d, p. 1427).

O conto é narrado em primeira pessoa pelo advogado, o que se indica já no subtítulo do texto: “narrativa de um advogado”. A princípio, isso desvia o olhar

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

do leitor da história principal para a própria história do advogado, conferindo suspense e, ao mesmo tempo, tornando a narração do fato mais perto da neutralidade. Entretanto, o advogado nem tem nome, o foco narrativo só serve para esconder a história principal, que é o drama de Elisa e Julião.

O clímax do enredo é a morte de Elisa, contada em *flashback*. É uma cena muito forte, em que o leitor e os próprios personagens estão em suspense, tendo a certeza de que um fato mais trágico acontecerá depois da violência sofrida pela menina:

Julião tinha os braços atados; mas podia mover, ainda que pouco a pouco, as mãos. Procurou afagar Elisa, tocando-lhes as faces e beijando-lhe a cabeça. Ela inclinou-se e escondeu o rosto no peito de seu pai.

A sentinela não dava fé do que se passava. Depois de alguns minutos do abraço de Elisa e Julião, ouviu-se um grito agudíssimo. A sentinela correu aos dois. Elisa caíra completamente, banhada de sangue.

Julião tinha procurado a custo apoderar-se de uma faca deixada por Carlos sobre uma cadeira. Apenas o conseguiu, cravou-a no peito de Elisa. Quando a sentinela correu para ele, não teve tempo de evitar o segundo golpe, com que Julião tornou mais profunda e mortal a primeira ferida. Elisa rolou no chão nas últimas convulsões.

- Assassino! clamou a sentinela.

- Salvador!... salvei minha filha da desonra!

- Meu pai!... murmurava a pobre pequena expirando.

Julião, voltando-se para o cadáver, disse, derramando suas lágrimas, duas só, mas duas lavas rebentadas do vulcão de sua alma:

- Dize a Deus, minha filha, que te mandei mais cedo para junto dele para salvar-te da desonra. (Assis, 2012d, p. 1430).

Previendo tanto a dor física quanto a dor psíquica, assim como a sua execração social e possíveis consequências, o pai assassina sua própria filha para livrá-la do peso da degeneração e da vergonha, como se quisesse libertá-la

de todas as opressões, uma *performance* de libertação. É uma passagem chocante e comovente, na qual se pode visualizar com perfeição até a expressão de dor dos personagens. Sobre o crime de estupro, Carlos não recebe nenhuma punição, nada acontecera com ele, apenas um castigo do pai, que o obriga a seguir a carreira militar. Porém, para os outros envolvidos no seu crime, o resultado é a morte, a prisão e o esfacelamento de uma família.

A violência sofrida por Elisa denuncia uma das principais violações de direitos em relação à mulher negra e desmitifica a natural menção que se faz à mestiçagem. A formação do povo brasileiro mestiço, por vezes, esconde o crime cometido por homens brancos, senhores de escravos, que viviam em uma posição hierárquica superior e garantida por lei, contra mulheres negras escravizadas, por meio de relações não consensuais e violentas. Ademais, tais crimes não eram punidos, uma vez que a mulher violentada se constituía em propriedade do seu algoz.

Mariana também foi publicado no mesmo jornal, em 1871 e, igualmente, tem um foco narrativo disfarçado, pois quem narra em primeira pessoa é Macedo, uma terceira pessoa que nada tinha a ver com a história. Este começa falando da sua vida de privilégios, sua viagem à Europa, seu retorno ao Rio depois de 15 anos. A história de Mariana só se revela entre um caso contado e outro, em uma conversa sobre viagens entre amigos, exposta em confidências por Coutinho, que foi quem realmente participou da história. Coutinho contou aos amigos sobre Mariana, uma “gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa”, que se apaixonou por ele, sem, contudo, ser correspondida, pois Coutinho estava apaixonado e ia se casar com sua prima Amélia.

Na sua condição de escravizada, sentindo que o seu amor por Coutinho era impossível, Mariana adoece, foge duas vezes e acaba por se envenenar na

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

frente do amado. Sentindo-se culpado pelo sofrimento de Mariana, Coutinho envidou vários esforços para ajudá-la, causando ciúmes em sua noiva, que rompeu o noivado (Assis, 2012a, p. 1830).

O tom da narrativa é controlado pelo narrador Macedo, que é um homem sem preocupações, que não trabalhava, que só viajava, parecendo viver da posição social que sua família possui. Privilégio da branquitude, de quem não tem decepções possíveis, “que apenas vê de passagem o lado belo da natureza e não ganha tempo de conhecer-lhe o lado feio” (Assis, 2012a, p.1828). Tanto é que, assim que a história de Mariana é finalizada, bruscamente, os amigos passam à Rua do Ouvidor para verem os pés de damas que desciam dos carros. A narração termina sem fazer uma só reflexão acerca da vida daquela mulher infeliz que foi perdida gratuitamente, acabando a história em futilidades.

A mesma percepção das relações que se estabeleciam a partir dessa branquitude se tem com a caracterização que Coutinho faz da personagem Mariana, descrita como escrava de casa, cria da casa, quase da família, parecia pessoa livre, só não podia sentar à mesa nem ir à casa quando havia visitas. É extremamente sagaz a maneira como a narração desse homem branco consegue permear todos os preconceitos que a branquitude tinha em relação aos negros, pois os absurdos racistas que pensavam ou praticavam eram narrados com muita naturalidade. Em certo momento, ele diz: “o desenvolvimento do seu espírito não prejudicava o desenvolvimento de seus encantos [...] era o tipo mais completo de sua raça”. Coutinho deixa explícita a sua opinião sobre a suposta inferioridade natural da raça negra e o seu preconceito, que estava difundido na camada social a qual representava. Quando Mariana fugiu, ninguém da família e dos amigos entendeu, já que a negrinha era tão bem tratada, era ingrata e abusava da afeição

que a família lhe devotava, sempre lembrando à escrava fujona de que ela era cativa (Assis, 2012a, p. 1830).

Mais uma vez, o final da mulher negra é a morte, mostrando a sua impossibilidade de viver naquela sociedade. No texto, isso fica bem explícito quando Mariana diz que a culpa pelo seu suicídio não seria do seu senhor, mas sim da natureza. O suicídio retratado pode ser lido de duas formas que não se excluem: a extrema dificuldade de viver naquele contexto de muitas opressões, ou a possibilidade única de ter a agência sobre si mesmo, de livrar-se do peso de ser mulher e escrava, de ter a posse sobre o seu próprio corpo, de ser livre, enfim, um ato de tornar-se sujeito de sua própria história.

O suicídio significava uma afronta ao próprio sistema escravista, uma vez que, ao decidir sobre sua vida ou morte, o indivíduo escravizado sustava a própria posse de outrem e reivindicava a sua própria subjetividade, sendo uma *performance* de autonomia e ato de resistência e reexistência.

Assim como Mariana, Sabina também era cria da casa, mucama, tinha vinte anos e era mestiça. Apaixonou-se pelo senhor moço, herdeiro da fazenda, Otávio, com quem vai ter um breve relacionamento que lhe renderá um filho. Contudo, Otávio casa-se com outra e, diante disso, Sabina resolve se jogar no lago junto com a criança, porém desiste, primando pela vida do filho (Assis, 2022).

Esse poema, que foi publicado no livro *Americanas*, no ano de 1875, remete a duas problemáticas do sistema colonial escravista brasileiro. Uma delas corresponde aos relacionamentos inter-raciais e como isso era tabu em várias sociedades que tinham esse tipo de formação. O outro é a relação das escravizadas com a maternidade, sendo o infanticídio um ato de desespero muito corrente no sistema escravista. As relações que se estabeleciam no sistema

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

escravista eram tão violentas que muitas mães preferiam fazer abortos ou filicídios a ver seus filhos na condição de escravizados. No poema, Sabina desiste de matar o próprio filho, porém a maternidade não lhe garantia a sua tutela, uma vez que as crianças poderiam ser vendidas separadas da mãe.

Os três textos supra comentados tornam evidente o processo de opressão de todas as mulheres diante do patriarcado colonial e as funções estabelecidas por cada uma delas, levando-se em consideração a raça, o que nos remete àquele velho ditado mostrado por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, no Brasil colonial, a respeito das mulheres: “Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar” (Freyre, 2003, p. 72). Na obra, as três mulheres eram mulatas, acentuando a sensualização ou a erotização dos seus corpos, negando, conseqüentemente, a sua humanidade. Porém, o que é diferencial e sagaz nos textos de Machado é que essa sensualidade não vem naturalmente da mulher ou é atributo da sua raça, mas vem da visão que o homem branco tem sobre ela.

Em *Virginíus*, o narrador advogado descreve o estupro de Elisa como “o triste conflito da inocência contra a perversidade” e mostra a visão de Carlos em relação a Elisa, como capricho para ter um objeto: “- Has de ser minha!” (Assis, 2012d, p. 1428). Por sua vez, Mariana é descrita por Coutinho como “talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mão de senhora”. Seus termos já têm uma carga pejorativa quando a chama de “gentil mulatinha” e diz que “sentia-lhe o fogo através da tez morena do seu rosto”, “apreciada por homens e mulheres”. No entanto, a clara percepção da intenção sexual de um homem sobre ela vinha através da observação de seu tio João Luís, que repetia sempre: “- ‘Por que diabos está tua mãe guardando aqui esta flor peregrina? A rapariga precisa de tomar ar’” (Assis, 2012a, p. 1830).

Em “Sabina”, Otávio cobiça Sabina, interessa-se por ela, seus desejos se acendem, mas é somente um caso, visto que, no fim, ele se casa com uma mulher branca da corte e ignora tanto Sabina quanto seu filho (Assis, 2022). Nos textos, as mulheres brancas e as mulheres negras estão em situações diferentes. À mulher negra não é garantido o amor, a cidadania, não é permitida a assunção da maternidade nem mesmo o controle de seu próprio corpo, pois as relações de domínio e submissão exigiam dela, como uma de suas atribuições, a disposição do seu corpo como objeto para o sexo, não sendo permitida a recusa. Muito diferente do que esboça Freyre sobre o processo de miscigenação no Brasil, a relação interétnica não se dá de forma romanesca, mas por meio da violência e do estupro. Logo, as mulheres negras foram construídas com uma ligação ao corpo e não com o pensar: Sabina iludida, Elisa violentada e Mariana morta pelo patriarcalismo e pelo sistema colonial.

Publicado inicialmente no *Gazeta de Notícias*, no ano de 1891, e republicado no livro *Páginas Recolhidas*, o *Caso da vara* também é uma história contada por meio do disfarce machadiano, pois, quando pensamos que estamos diante da história de Damião, na verdade o que alcança o centro da cena são o sorriso e o sofrimento de Lucrecia, uma negrinha magricela de onze anos, criada da casa de Sinhá Rita, obrigada a bordar o dia inteiro, castigada com pressão, xingamentos e espancada com uma vara (Assis, 2012b). É interessante que o conto começa com a história de Damião, a sua fuga do seminário, as horas que passou à espera dos pais, mas termina no ápice do espancamento de Lucrecia por Sinhá Vitória, sendo esta a última cena da narrativa, sem dar desfecho nem à história de Damião nem à história de Lucrecia. O objetivo é deixar o leitor em suspense e, ao mesmo tempo, fazê-lo pensar como os castigos corporais aos escravos eram fatos comuns naquela sociedade. Mesmo se compadecendo de

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

Lucrecia, Damião vai buscar a vara que a mulher havia pedido para surrar a menina, que não conseguira terminar o bordado no prazo. Lucrecia parece representar Sabina e Mariana quando crianças, enfatizando como a escravidão produzia em massa meninas que deveriam servir a suas senhoras.

Nessas histórias até aqui retratadas, Machado estava mais preocupado com as escravas de casa, as mucamas, talvez para rediscutir as relações de trabalho que envolviam essas mulheres por estarem muito romantizadas, exatamente por serem crias da casa, de dentro da casa. Essa era considerada uma escravidão mais branda, porém os textos mostram que o lugar privado da casa escondia outras violências. Essas marcas ficaram tão entranhadas no imaginário brasileiro que, até hoje, as mulheres negras são vistas como serviçais ou empregadas domésticas. Mesmo com a transição do trabalho escravo para o livre, ainda são desvalorizadas e estigmatizadas pela sociedade. Davis (2016) afirma que as mulheres escravizadas, mais do que qualquer outro papel, exerciam a função de trabalhadoras braçais, que, ao contrário da visão romantizada e estereotipada, se dava especialmente na lavoura.

Com vistas a desfazer essa romantização da escravidão, a questão dos castigos aos escravizados figura em diversos textos de Machado, porém está mais explícita em *Pai contra mãe*. Já no primeiro parágrafo, o narrador fala da escravidão e dos materiais que serviam para castigar os escravizados; com um tom de ironia, parece justificar o uso dos objetos, entre eles a máscara de flandres e o ferro ao pescoço:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha de flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos

escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, **e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada.** Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando (Assis, 2012c, p. 1358, grifo nosso).

É indiscutível o tom sarcástico com que a narração descreve a escravidão na introdução do texto, apresentando as relações de trabalho como um dos mais agudos problemas daquela sociedade. Primeiro, é apresentado um homem que não sabia fazer nada, a não ser caçar escravos fugidos, sendo que caçar escravizados era um ofício do tempo; segundo, uma mulher que fugira, devido aos castigos que sofria, com o desejo de parir seu filho não mais naquela condição de cativa.

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

A narrativa, ao mesmo tempo que constrói uma dicotomia entre os dois, – afinal, tem-se, de um lado, um capitão do mato, e do outro, uma escrava fugida – não constrói nenhum maniqueísmo, justificando suas posições na pobreza, nas iniquidades e injustiças sofridas por aqueles seres: Cândido contra Arminda, o primeiro, pressionado pela pobreza, sem casa, com família para criar, sem dinheiro, com o filho recém-nascido, que teria de abandonar na Roda dos Enjeitados; a segunda, negra, escravizada, fugida e grávida, tendo um “dono” cruel.

No embate entre os dois, mais uma vez, a mulher negra leva a pior, pois Arminda foi levada ao seu “dono” e ainda abortou ao pé da sua casa o filho que esperava. A mãe deixaria de sê-lo para que Cândido pudesse realizar o sonho de ser pai. O filho de Arminda morreu para possibilitar a vida do filho de Cândido. *Pai contra mãe* mostra o mundo dos desgraçados, o modo como eram problemáticas as condições de trabalho mesmo para quem era livre, assim como Cândido, e serve mais uma vez para trazer à tona o lugar de vulnerabilidade da mulher negra naquela sociedade; e, para as sociedades atuais, ficam as marcas da colonialidade que fazem com que esse lugar seja uma permanência.

Acaso Mariana, Elisa, Sabina, Lucrecia e Arminda não são mulheres? As histórias dessas mulheres negras permitem pensar a diferença e o papel delas na sociedade escravista, para o sistema colonial, uma vez que a mulher colonizada não era vista nem como mulher, apenas como fêmea, ligada ao sexo biológico; a noção de gênero somente podia ser aplicada à mulher europeia. Lugones (2020) diz que essa noção, atrelada ao patriarcalismo e ao feminismo hegemônico, historicamente, criou a caracterização das mulheres brancas europeias como sexualmente passivas, frágeis física e intelectualmente, em oposição às mulheres colonizadas e escravizadas, caracterizadas por meio de

perversões e agressões sexuais e como fortes para aguentar qualquer tipo de trabalho.

Daí a importância do questionamento de Sojourner Truth¹, quando, na condição de mulher negra: Não sou eu uma mulher? Pois, ela coloca em evidência esse apagamento da mulher negra como fazendo parte da humanidade. Já que a dimensão de ser humano é o homem (branco) e a dimensão de ser mulher é a mulher branca, o que resta à mulher negra? É preciso romper com essa dupla subalternidade, pensando principalmente as identidades/atravesamentos que nos posicionam em determinados lugares, ou seja, é necessário ter um olhar interseccional, tentando compreender como mulheres e homens são diferentemente afetados pelo racismo e sexismo (Crenshaw, 2002).

Isso gera uma permanência ao longo do tempo que é o lugar de solidão no qual a mulher negra até hoje vive, muito bem retratado pelas personagens machadianas. É a solidão das mulheres pretas no amor, na maternidade e nas relações de trabalho. Muitas pesquisas hoje têm mostrado que a cor nas relações amorosas significa desprezo e preterimento, uma vez que as mulheres negras demoram muito para terem um relacionamento ou não conseguem um relacionamento duradouro. Geralmente, são as que mais seguem o celibato e demoram mais para se casar. Isso tem a ver tanto com o preconceito dos homens em relação a elas quanto com o modo como elas se enxergam na sua baixa autoestima provocada pelo racismo.

As mulheres pretas também são as que mais cometem abortos e as que mais são mães solo, ou seja, também estão na solidão criando seus filhos.

¹ Negra, norte-americana, escravizada, ativista dos direitos das mulheres, em discurso proferido em 1851, na Convenção Nacional pelo Direito das Mulheres, em Worcester, Massachussets, em resposta a homens que diziam que as mulheres não deveriam ter o mesmo direito que os homens, como votar, pois eram o “sexo frágil” (Davis, 2016).

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

Historicamente, isso tem relação direta com a desagregação das famílias negras na época colonial e com a não obrigatoriedade da figura paterna na criação dos filhos, provocada pelo patriarcalismo. Mais solitárias ainda são as mulheres negras no mercado de trabalho, sendo preteridas dos cargos de mais poder ou nos ambientes corporativos, recebendo os menores salários (Duarte, 2013; Carvalho, 2020).

Portanto, ao longo desses textos comentados e de outros, podemos notar a preocupação de Machado com duas questões muito discutidas na passagem do século XIX ao XX, no cenário político-social do Brasil. Uma delas é o debate sobre a escravidão, um projeto desgastado e em vias de extinção, que fazia o país ser visto como vergonha mundial, uma vez que foi o último país das Américas a abolir o escravismo. Com esse intuito, os textos de Machado, mesmo que camufladamente, serviam de denúncia das mazelas da escravidão e de todo tipo de atrocidades a que estavam destinados os escravizados, constituindo-se a parcela mais desvalida daquela sociedade. Nesse ponto, as mulheres negras representavam a faixa de maior fragilidade social nesse sistema.

Atrelado a isso, outro ponto que serve de base para a constituição das tramas de Machado diz respeito à miscigenação, que, no início do século XX, dividiu opiniões quanto ao que seria um diferencial positivo da população brasileira. Isso levaria, ao longo de gerações, a um embranquecimento da população e, conseqüentemente, a um melhor nível humano, baseado no racismo científico; ou, pelo contrário, seria uma característica de degeneração dessa população, a qual, por ter sangue negro, estaria condenada ao fracasso.

Os textos de Machado ajudam a mostrar que a miscigenação nasce, na maioria das vezes, de uma violência contra as mulheres negras e traz novas nuances sobre esse ser mestiço que rompe com os estigmas e estereótipos

operados pelo racismo científico. Os textos de Machado servem de contraponto a toda uma historiografia científica social que situava o negro como infante, selvagem ou raivoso, objeto sexual, limitado pela raça. Em outras palavras, a obra machadiana restitui ao negro o cerne da humanização e serve como contraponto às ideias difundidas na virada do século XIX para o XX que conservavam a crença na hierarquia das raças.

Considerações Finais

Ao longo da escrita machadiana, podemos perceber um destaque às figuras femininas. No entanto, nas obras mais conhecidas, em especial nos romances, essas mulheres eram geralmente brancas. Já nos seus contos, notamos a preocupação em mostrar as mulheres negras dos séculos XIX e XX, tornando evidente a diferença entre as mulheres brancas e negras, denunciando as iniquidades pelas quais passavam por serem mulheres, negras, escravizadas, ou seja, por estarem no lugar de maior vulnerabilidade na sociedade brasileira.

Esse gênero parece ser um lugar privilegiado para tratar sobre as questões raciais no Brasil e a posição das mulheres negras. Por serem narrativas mais curtas, o escritor pode experimentar sua poética ao apontar os profundos problemas brasileiros, sem, contudo, se preocupar em apresentar soluções. Além disso, manter sua poética de luta, dissimulada pela estética e molde literários, é uma estratégia inteligente de quem vivia da pena em um ambiente em que ser negro e falar sobre a questão racial não era permitido.

Pretitude é a aglutinação de duas palavras: preta e atitude. Constitui-se em uma conclamação às pessoas pretas para ressignificarem suas histórias e serem protagonistas nesse movimento de resistência e reexistência dos pretos

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras em textos de Machado de Assis

diante do racismo estrutural e cultural. Nesse sentido, é urgente que a pretitude de Machado de Assis seja restaurada, não só pelo que ele representa na literatura mundial, mas porque seus textos revelam uma luta que continua viva na sociedade.

Referências

ASSIS, Machado. Virgínius. *In: ASSIS, Machado. Machado de Assis completo*. Editora eletrônica: Brasil ePub, 2012d. p. 1424-1433. Disponível em: https://5ca0e999-de9a-47e0-9b77-7e3eeab0592c.usrfiles.com/ugd/5ca0e9_02634fb24d6e4fe4b4947ed70df46da5.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

ASSIS, Machado. Mariana. *In: ASSIS, Machado. Machado de Assis completo*. Editora eletrônica: Brasil ePub, 2012a. p. 1828-1838. Disponível em: https://5ca0e999-de9a-47e0-9b77-7e3eeab0592c.usrfiles.com/ugd/5ca0e9_02634fb24d6e4fe4b4947ed70df46da5.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

ASSIS, Machado. O caso da vara. *In: ASSIS, Machado. Machado de Assis completo*. Editora eletrônica: Brasil ePub, 2012b. p. 1318-1322. Disponível em: https://5ca0e999-de9a-47e0-9b77-7e3eeab0592c.usrfiles.com/ugd/5ca0e9_02634fb24d6e4fe4b4947ed70df46da5.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

ASSIS, Machado. Pai contra mãe. *In: ASSIS, Machado. Machado de Assis completo*. Editora eletrônica: Brasil ePub, 2012c. p. 1358-1363. Disponível em: https://5ca0e999-de9a-47e0-9b77-7e3eeab0592c.usrfiles.com/ugd/5ca0e9_02634fb24d6e4fe4b4947ed70df46da5.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

ASSIS, Machado. Sabina. *In: Literafro*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 15 fev. 2022. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/796-machado-de-assis-sabina>.

2022.7e3eeab0592c.usrfiles.com/ugd/5ca0e9_02634fb24d6e4fe4b4947ed70df46da5.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Portal Geledés*, 6/3/2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 3 maio 2023.

CARVALHO, Elis. Muitas, porém solitárias: a solidão da mulher negra no amor, na maternidade e no mercado de trabalho. *A Gazeta*, Vitória, 22 nov. 2020. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/es/cotidiano/a-solidao-da-mulher-negra-no-amor-na-maternidade-e-no-mercado-de-trabalho-1120>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077/8085>. Acesso em: 15 jun. 2022.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

DUARTE, Flávia. A cor da relação. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 set. 2013. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/revista/2013/09/08/interna_revista_correio,385190/a-cor-da-relacao.shtml. Acesso em: 15 jun. 2022.

A PRETITUDE DA POÉTICA MACHADIANA: figurações de mulheres negras
em textos de Machado de Assis

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. Recife: Global Editora, 2003.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MACEDO, Carlos; TENÓRIO, Jeferson. Escritor Jeferson Tenório registra boletins de ocorrência após ameaças de morte. *GZH*, Porto Alegre, 26 mar. 2022. Disponível em:
<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2022/03/escritor-jeferson-tenorio-registra-boletins-de-ocorrencia-apos-ameacas-de-morte-cl17z9j8w001s0165jl3i6e7e.html>. Acesso em: 15 jun. 2022.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SANTANA, Bianca. *Quando me descobri negra*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

Isabela Melim Borges

Robson Benta

Introdução

Sabe-se que, quando o Brasil necessitava de um símbolo que o caracterizasse, José de Alencar buscou essa representação na figura do indígena. Este era visto como símbolo nacional e permeou textos da nossa literatura desde o Romantismo até o Modernismo.

O negro, por sua vez, foi limitado ao âmbito da escravidão, o que expressava o projeto de construção de uma subalternidade africana. No entanto, o mesmo negro que teve sua voz silenciada passou também a subverter as ordens elitistas impostas à época, utilizando os recursos literários para exteriorizar sua voz como instrumento de luta, e, em consequência, revelar suas dores, sua história e sua cultura.

Sabemos que a literatura, enquanto instituição, é espaço de poder. Desse modo, munidos dos argumentos da teoria da inferioridade das raças, os detentores de poder social e cultural, não achando suficiente a transformação do negro em objeto, em uma tentativa de apagar uma cultura e os direitos de um povo, roubaram desses homens e mulheres a palavra. Manter silenciada a voz do oprimido significa a perpetuação de um regime desumano, visto que, se essa ordem fosse prejudicada, seria o fim de um importante sustentáculo do mito da superioridade das raças.

Sobre essa questão, a historiadora da Literatura Luciana Stegagno-Picchio foge à regra e, referindo-se a Cruz e Sousa, afirma que “um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos é um negro. Negro total, puro, sem nenhuma daquelas ‘atenuantes’ de mestiçagem que caracterizam amplos estratos da população local” (2004, p. 335).

Assim, o negro, que antes não era visível nos espaços sociais, ao ocupar lugares anteriormente destinados aos brancos, torna-se perceptível. Começa a ser visto porque passa a “incomodar”, porém, como numa sociedade eurocêntrica um negro não pode ser sujeito impunemente, ele precisa passar pelo estágio da mudança de cor. Foi o caso de Machado de Assis. Em carta a José Veríssimo, Joaquim Nabuco, em decorrência da morte do bruxo do Cosme Velho, afirma:

Seu artigo no Jornal está belíssimo, mas esta frase causou-me arrepio: "Mulato, foi de fato um grego da melhor época". Eu não o teria chamado mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. Rogo-lhe que tire isso, quando reduzir o artigo a páginas permanentes. A palavra não é literária e é pejorativa. O Machado para mim era branco, e creio que por tal se tomava: quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego (Nabuco *apud* Massa, 1971, p. 46).

A carta de Nabuco é apenas um dos exemplos de como a pseudoelite se esforçou para branquear a pele de Machado; afinal, devem ter pensado: como a intelectualidade brasileira poderia ter como o seu maior expoente literário um escritor negro?

Para além do embranquecimento, há outros elementos que tomam parte de um esforço para deslegitimar a literatura escrita por negros e negras, como as

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

críticas que questionam a produção de Cruz e Sousa. Curiosamente esse tipo de crítica acompanha alguns debates, acadêmicos ou não, até os dias atuais.

Assim, este texto trata da representatividade da figura do homem negro crítico da escravidão no poema “Emparedado”, e discute, em tópico específico, a sua adaptação para o gênero dramático, por um ator negro, nos dias de hoje.

Cruz e Sousa

Nascido em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis (SC), no dia 24 de novembro de 1861. Filho do pedreiro Guilherme da Cruz e da lavadeira Carolina Eva da Conceição, escravizados e alforriados pelo marechal Guilherme Xavier de Sousa. João da Cruz nasceu livre, porém, receberia, como era natural na sociedade escravocrata e paternalista da época, sobrenome e educação.

Entre 1871 e 1875, Cruz e Sousa frequentou, como bolsista, o Ateneu Provincial Catarinense, escola frequentada pelos filhos das camadas dominantes de Desterro. Aos 20 anos, ingressou no jornalismo e fundou pequenos jornais, como o Colombo, O Moleque e a Tribuna Popular (estes em Santa Catarina), junto com o escritor e amigo Virgílio Várzea, com quem publicou também o primeiro livro, em 1885, Tropos e Fantasias.

A biografia de Cruz é extensa e não cabe aqui trazê-la por completo, mas ressaltamos alguns pontos que consideramos importantes:

Enfrentando dificuldades financeiras, sofrimentos familiares e o preconceito da sociedade, o Cisne Negro (como era conhecido no meio literário) viveu uma espécie de exílio em sua terra natal. Negro numa sociedade escravocrata, o escritor catarinense foi incompreendido por seus versos simbolistas e pela poética que o colocou ao lado da vanguarda francesa. Por sua obra inovadora

foi rejeitado pela Academia Brasileira de Letras, além de ter sido muitas vezes acusado de indiferença à escravidão e de ter vergonha de ser negro. Por sua origem, foi recusado para ocupar o posto de promotor na província de Laguna (Florianópolis, 2011).

Cruz e Sousa não suportou a pressão da sociedade escravocrata em que estava inserido, sobretudo por ser acusado de “indiferença à escravidão e de ter vergonha de ser negro”, como consta nesse excerto. Assim, muda-se, em 1890, para o Rio de Janeiro e lá participa ativamente da vida literária, escrevendo para periódicos como a Revista Ilustrada e a Folha Popular. Com Oscar Rosas, B. Lopes e Emiliano Pernetá, Cruz e Sousa cria um grupo cujo propósito era a formação de um novo ideal estético, o qual mais tarde seria chamado de Simbolismo. Ainda que aquela corrente não fosse, em 1894, predominante, ressalta-se que, dentre os seus autores, Cruz e Sousa foi o único grande representante que qualifica “[...] o Simbolismo de uma arte preciosa, requintada, difícil, cheia de matizes e de delicadeza, que se dirige a uma pequena elite” (Junkes, 2008, p. 39). No entanto, o poeta não teve reconhecimento em vida, a notoriedade – ainda pequena¹ – veio somente através de seus escritos publicados após a sua morte.

Emparedado

Preliminarmente, é preciso enfatizar que a poética de Cruz e Sousa vai muito além das aliterações e sinestésias pelas quais ficou conhecido, como as expressas no famoso verso “Vozes veladas, veludas vozes”, do poema “Violões

¹ Vale ressaltar que, até os dias atuais, Cruz e Sousa não é conhecido como deveria, sobretudo nas escolas básicas. Atualmente temos um grande mural, no centro da cidade de Florianópolis, pintado com seu rosto. Este, o mural, tem sido o ponto de partida para se comentar sobre o poeta nas escolas da região e não a sua obra, infelizmente.

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

que choram” (Sousa, 2002, p. 100). Por conseguinte, é à temática da escravidão/racismo que damos relevância neste texto, sobretudo ao poema em prosa “Emparedado”, do livro *Evocações*, de 1898.

De modo amplo, podemos afirmar que o poema “Emparedado” é um monólogo dramático que apresenta um eu poético que se encontra aprisionado em um espaço opressivo, sentindo-se sufocado e ansioso. A representação do eu poético é a de um sujeito que se vê enclausurado em um ambiente dilacerante, composto de uma “atmosfera que sufoca, um ar que aflige e dói nos olhos e asfixia a garganta como uma poeira triste” (1898, p. 375-6). Desse modo, o poema é marcado por uma forte carga simbólica, uma vez que explora a imagem da claustrofobia e do aprisionamento e traz reflexões sobre a angústia e o desespero da condição humana.

Embora o poema “Emparedado” não mencione diretamente a escravidão, é possível fazer uma leitura alegórica do texto, que aborda questões relacionadas a essa temática, muito presente no contexto histórico e social do Brasil no final do século XIX e início do século XX, época em que Cruz e Sousa escreveu. Também “Emparedado” pode ser lido como uma metáfora da condição dos escravizados, que eram aprisionados e confinados em espaços limitados, muitas vezes em condições insalubres e desumanas, como é amplamente sabido. O eu poético se vê enclausurado em um ambiente opressivo, sem possibilidade de sair ou de se libertar. Mais, sua figura pode ser interpretada como a do próprio poeta, que, sendo negro, conhecia de perto as injustiças e os horrores da escravidão. Consequentemente, é possível ler o texto como expressão de sua própria experiência de opressão e aprisionamento, bem como de sua luta contra a discriminação racial e a busca por liberdade e igualdade.

Com isso em mente, pode-se perceber, logo no início do poema, que o poeta descreve a cena em que se insere, o crepúsculo, momento entre o ocaso e a noite, o que, segundo estudiosos da poética de Cruz, como Roger Bastide, é uma temática quase majoritária em seus poemas. Segundo o sociólogo francês, o tema da “noite” está ligado ao da morte, como podemos observar neste fragmento:

A morte não é para ele um aniquilamento – o único aniquilamento que aceita é o seu sofrimento na noite consoladora – mas uma nova vida, a do “Duplo”, no Espírito que voa nas trevas da noite. [...] o tema da morte se prende nele, ao da Noite [...], à mais inexorável das noites, a do abismo profundo[...] (Bastide, 1973, p. 75).

Escuridão, noites de luar, constelações compõem imagens que, embora estejam, de fato, ligadas à ideia da morte em alguns poemas, também, em “Emparedado”, suscitam a “hora infinita da Esperança”. A espera pela “avalanche de impressões e de sentimentos que se acumulavam”, constituindo-se, através da noite, um momento em que era possível ativar a “abstrata função mental” [...] “como um fenômeno de aurora boreal, [...] acordando chamadas mortas” (Sousa, 1898, p. 359). Era na noite que o poeta conquistava a mais alta reflexão, a existencial:

Por que estradas caminhei, monge hirto das desilusões, conhecendo os gelos e os fundamentos da Dor, dessa Dor estranha, formidável, terrível, que canta e chora Réquiens nas árvores, nos mares, nos ventos, nas tempestades, só e taciturnamente ouvindo: Esperar! Esperar! Esperar! (Sousa, 1898, p. 360).

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

O poeta parece fazer um exercício de recapitulação de sua vida, numa tentativa de compreendê-la e questioná-la. E, por entre esta trajetória, perpassavam assuntos voltados à raça, como pode ser observado neste fragmento:

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas. Num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal! (Sousa, 1898, p. 363-364).

Em um primeiro momento, podemos perceber que se trata de um eu poético cansado, que traz todo o peso do mundo nas costas. Constituintes desse peso estão as filosofias que influenciaram a época; entre elas, o poeta cita o materialismo evolucionista de Haeckel, que determinava, em linhas gerais, a superioridade de uma pretensa raça branca. E, segundo o fragmento acima, foi essa uma das filosofias que tentou invalidar a “raça d'África”. Desse modo, certo está que, entre as questões existenciais trazidas pelo poeta, há um lugar relevante – para dizer o mínimo – no que diz respeito à questão racial.

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre? (Sousa, 1898, p. 381-382).

Dando continuidade, o poeta também expressa a sua indignação com a ausência de aceitação de uma arte produzida por negros, “Qual é a cor da minha forma, do meu sentir?” (1898, p. 381). Assim, não era um preconceito que se

estendia unicamente à pessoa, mas se refletia em toda a sua produção. E é para os estetas, críticos e poetas da época que Cruz e Sousa dedica parte de “Emparedado”:

Era uma politicazinha engenhosa de medíocres, de estreitos, de tacanhos, de perfeitos imbecilizados ou cínicos, que faziam da Arte um jogo capcioso, maneiroso, para arranjar relações e prestígio no meio, de jeito a não ofender, a não fazer corar o diletantismo das suas ideias. Rebeldias e intransigências em casa, sob o teto protetor, assim uma espécie de ateísmo acadêmico, muito demolidor e feroz, com ladainhas e amuletos em certa hora para livrar da trovoada e dos celestes castigos imponderáveis! (Sousa, 1898, p. 371-372).

A crítica era direta, e não apenas aos poetas da escola literária anterior, mas aos poetas de modo geral, aqueles que faziam (e ainda fazem!) da arte instrumento de poder. Poetas que não partilhavam desse discurso de poder não eram dignos de serem lidos, caso de Cruz e Sousa. Sobre esse aspecto, o poeta afirma: “não pertenço à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas, dos produtos anêmicos dos meios lutulentos, espécies exóticas de altas e curiosas girafas verdes e spleenéticas de algum maravilhoso e babilônico jardim de lendas...!” (1898, p. 387). Ainda sobre esse mesmo assunto, ele admite que:

O Artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por **blasfêmias negras**, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postiço sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça (grifo nosso) (Sousa, 1898, p. 380-1).

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

O poeta, recluso em si mesmo, emparedado, como que se protegendo do mundo ao redor, e que, quando resolve se fazer ouvir, é incompreendido, pois vocifera “blasfêmias negras”. O “Emparedado” é, portanto, um poema de revolta não somente com os artistas da época, mas também com o público. A sociedade da época parecia que não estava preparada para lê-lo, e, talvez, esse seja um dos motivos de o poeta sentir-se emparedado.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... (Sousa, 1898, p. 390-1).

Outra opção de leitura seria afirmar que essas paredes que o cercam constituem a sua própria pele, que encerra seu corpo. Também é válido afirmar que o emparedamento se dá pelo viés formal, imposto pela vertente parnasiana, uma vez que a poética de Cruz e Sousa nega, em parte, tal escola sobretudo pelo estabelecimento do poema em prosa. Com isso em mente, e através de uma linguagem erudita e sinestésica, o poeta transforma suas dores em criações artísticas capazes de representar grande parte de um grupo marginalizado pela elite da época.

Há vários trechos do poema em que Cruz e Sousa se dedica a falar como deveria ser a arte, fazendo uma verdadeira declaração de amor a ela: “Assim é que eu a compreendia em toda a intimidade do meu ser, que eu a sentia em toda

a minha emoção, em toda a genuína expressão do meu Entendimento – e não uma espécie de iguaria agradável, saborosa!” (1898, p. 370).

Ele finaliza o poema retratando o seu mundo real, o mundo de um poeta que se sente completamente emparedado, trancado, oprimido pelas exigências dos padrões literários da época, que não apenas ficavam restritas a isso, mas também ao problema do racismo vivido por ele.

Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requentes, em Sonhos! Como se tu fosses das **raças de ouro e da aurora**, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido, cristalizado o teu ser num verdadeiro cadinho de idéias, de sentimentos [...](Sousa, 1898, p. 387-8).

Deste modo, o homem negro, representado por Cruz e Sousa, incomoda, ao passo que se coloca não mais como objeto, e sim como sujeito da ação. Há, portanto, um desequilíbrio do mascaramento de uma identidade una e coesa, bem como da cordialidade e da harmonia enraizada. Aquele mesmo negro que tinha recebido o *status* de objeto não corresponde à realidade individual de um poeta negro que sabia e se fazia capaz de confrontar os argumentos da ideologia dominante, do discurso antropológico e da ciência oficial. E é sobre tudo isso que o poeta trata quando afirma que:

O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, trincar- lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com lábios obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar, enfim, toda a Obra, n'um ímpeto covarde de impotência ou de angústia (Sousa, 1898, p. 382-383).

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

Isso posto, passa-se agora para o relato de experiência da adaptação do poema em estudo para o gênero dramático. Essa transposição, ressalta-se, foi feita por um artista também negro, Robson Benta, que conta, no tópico seguinte, sua vivência através de sua própria voz. Porém, antes, é imprescindível uma explanação sobre este outro autor negro: Benta é ator, diretor e professor de teatro, defensor da equidade e justiça social e racial, além de um apaixonado pelo poeta e pela obra de Cruz e Sousa. Nascido em Criciúma, sul de Santa Catarina, e morando em Joinville desde 1984, trabalhou com diversos nomes do teatro catarinense, dirigiu vários grupos e espetáculos; atuou no teatro e no cinema e também em projetos de dança, música e literatura. Desde 2012 ele desenvolve um relevante trabalho na luta pela inclusão de pessoas com deficiência e transtorno mental, além de desenvolver ações em prol da valorização da diversidade humana. É fundador e professor de teatro do Programa de Formação Cultural *Arte para Todos*, mantido pelo Instituto de Pesquisa da Arte pelo Movimento (IMPAR); e também professor de teatro na Casa da Cultura Fausto Rocha Jr. (Joinville – SC), atuando como servidor público em projetos de inclusão e formação cultural há mais de 25 anos. Recentemente, em 2021, lançou seu canal no YouTube: *Robson Benta – Arte para Todos*, que hospeda as produções do projeto de acessibilidade cultural *Cruz e Sousa para Todos – Últimos Sonetos para Ver e Ouvir*, com o qual foi selecionado pelo Prêmio Elisabete Anderle de Apoio à Cultura em 2020.

O João Emparedado lá e eu, Benta, emparedado aqui

A montagem de o “Emparedado”² como espetáculo de teatro criou uma grande parede que me levou a muitos questionamentos e que me fez revisitar minha história como pessoa preta e como artista – não muito diferente do que lemos no poema, porém trago implicações mais atualizadas neste tempo.

Muito rápido, percebi que havia sido emparedado pelo João (Cruz e Sousa) quando mergulhei na sua obra e conheci sua história e, conseqüentemente, parte da sua dor. Quando contextualizo minha arte, sempre tendo a perguntar: o que eu quero fazer com ela? Na minha arte cabe tudo o que vejo, e nos escritos do Cruz, a gente enxerga longe com ele. E qual é o sentido de conseguir ver tanto e tão longe? As coisas que aprendemos deveriam nos fazer pessoas melhores, pois o acúmulo de experiências só faz sentido se aplicarmos o que aprendemos com os outros e com as descobertas que nos proporcionam esses encontros.

Desde que o Artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa, lógica e inevitável revolta contra ele, num conflito perpétuo entre a sua natureza complexa e a natureza oposta do meio, a sensação, a emoção que experimenta é de ordem tal que foge a todas as classificações e casuísticas, a todas as argumentações que, parecendo as mais puras e as

² “A trajetória artística do ator negro Robson Benta se encontra com Cruz e Sousa em 1995, quando é convidado para interpretar o escritor simbolista no curta Alva Paixão, produzido em Florianópolis pela cineasta Maria Emília de Azevedo. No filme, Benta interpreta Cruz e Sousa ao lado de Zezé Mota, no papel da amada Gavita. Depois do filme, a obra do poeta catarinense se transformou numa constante na carreira do ator e professor de teatro, que passou a promover leituras dramáticas e apresentações dos poemas com seus alunos de teatro e também em saraus literários e eventos do movimento negro. Em 2007 sua relação com a vida do escritor se aprofunda e ganha forma de espetáculo teatral, com a peça Emparedado, dirigida por Borges de Garuva, com a Cia Joinvilense de Teatro. O texto em prosa, que integra o livro Evocações, é um febril protesto contra as teorias racistas e a discriminação contra o negro, tão intensos no final do século XIX.” Disponível em: https://robsonbenta.art.br/wp-content/uploads/2022/02/CURRI%CC%81CULO-ROBSON-BENTA-_-Fevereiro2022-1.pdf
Acesso em 15/02/2023.

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

mais exaustivas do assunto, são, no entanto, sempre deficientes e falsas (Sousa, 1898, p. 377).

Nossa sociedade pouco mudou, em essência, na questão do racismo, que me parece ter sido a causa maior de toda a dor do Poeta Cruz e Sousa e acabou por determinar a temática de grande parte de seus escritos. A dor vivida dentro dos corpos negros tem muito em comum: nossa cor é, e não pode ser camuflada, não pode se tornar invisível. E, quando percebemos, quando sentimos, essa verdade simplesmente dói. Levar uma versão de “Emparedado” para o palco (em uma adaptação maravilhosa do Borges de Garuva, grande amigo e mestre) misturou as dores do João com as minhas dores. Sabemos que, dentro de cada corpo, há, concomitantemente, uma pessoa igual e diferente de nós: dói, tem sonhos, medos, fome, desejos, necessidades para existir... Como não perceber isto e deixar de causar dor, privação medo e mais dor?

Assim, é impossível, para mim, pensar a obra do Cruz e Sousa sem pensar na pessoa João da Cruz e Sousa. Pois é dessa pessoa que saem as palavras que materializaram o Simbolismo brasileiro e que também nos mostraram de onde ele tirou os temas para os seus escritos, e a que tipos de dores ele foi submetido por ser um homem preto.

Seguimos falando das mesmas coisas e apenas falando das mesmas coisas. Com isso, a minha proposta visa outra abordagem para o meu emparedamento: o diálogo com o espectador, porque talvez essa seja uma oportunidade de avançar na derrubada das paredes. Quem sabe, se todos olharmos para o mesmo lugar, estando juntos, poderemos avançar.

Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectual, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo, desnudando ao sol, pondo abertas e francas todas as

expressões, nuances e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto (Sousa, 1898, p. 383).

As questões políticas, étnicas, econômicas, de direitos individuais, da liberdade para existir e do pertencimento precisam ser encaradas de modo a que se evidencie a violência quando negamos ao outro qualquer coisa que não aceitamos que seja negada a nós. A arte é capaz de criar esse lugar de diálogo. Eu me vi por meio das artes, me vi gente, me vi preto, capaz de amar, de odiar, de pensar, de doer...de entender. E, para mim, a grande revelação: me vi capaz de operar mudanças! Não é tarefa fácil entender como somos silenciados mesmo quando nos permitem gritar.

Ah! aquela hora era bem a hora infinita da Esperança!
De que subterrâneos viera eu já, de que torvos caminhos, trôpego de cansaço, as pernas bambaleantes, com a fadiga de um século, recalçando nos tremendos e majestosos Infernos do Orgulho o coração lacerado, ouvindo sempre por toda parte exclamarem as vãs e vagas bocas: Esperar, Esperar, Esperar! (Sousa, 1898, p. 359-360).

O silenciamento que representa a cassação da palavra, como direito, é facilmente exemplificada na ascensão do fascismo nos dias de hoje.

Mas as grandes ironias trágicas germinadas do Absoluto, conclamadas, em anátemas e deprecações inquisitoriais cruzadas no ar violentamente em línguas de fogo, caíram martirizantes sobre a minha cabeça, implacáveis como a peste (Sousa, 1898, p. 360).

Reflexões finais

REFLEXÕES LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS SOBRE O RACISMO NO POEMA “EMPAREDADO”, DE CRUZ E SOUSA

Neste texto, tentamos trazer reflexões sobre tema tão atual nos dias de hoje, o racismo; e o fizemos através de uma discussão sobre o poema “Emparedado”, de Cruz e Sousa, em diálogo com a sua transposição para o gênero dramático feita pelo artista Robson Benta.

Acerca do poema *per se*, pode-se afirmar que ele é capaz de ser lido como um grito angustiado de basta! Basta de hipocrisia, basta de falsos paradoxos, basta de ditames excludentes baseados em falso moralismo em detrimento de poetas que enaltecem a sua própria dor, a dor na alma que o racismo gera. O “Emparedado”, apesar de trazer uma atmosfera nebulosa, obscura e soturna, paradoxalmente, estabelece um eu poético que necessita apenas de “amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho, para sonhar, para sentir, para sofrer, para vagar, para dormir, para morrer” (1898, p. 376). É, assim, um poema que traduz a batalha do poeta em se colocar e se manter em seu meio, sobretudo por conta da marginalização ocasionada pelo racismo.

Com isso, além das análises e contextualizações do poema em si, tratamos da montagem do espetáculo “Emparedado”, pelo artista Robson Benta, e de como isso levou o autor da peça a revisitar sua história como pessoa negra e artista.

Benta mergulhou na obra de João Cruz e Sousa e percebeu que havia sido “emparedado” pelo poeta; e discute a dor vivida pelos corpos negros, que não pode ser camuflada, uma vez que é causada pelo racismo, presente na sociedade desde antes dos escritos de Cruz e Sousa.

Assim, atualíssimo, o “Emparedado”, seja na forma de texto escrito para ser lido ou para ser dramatizado, é ainda capaz de travar um diálogo com o leitor/espectador como forma de avançar na derrubada das paredes, sobretudo ao que se relaciona direta ou indiretamente com o racismo.

Referências

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 384 p. (Estudos, 18).

CESCO, Andréa. *Cruz e Sousa: Emparedado em seu poema*. Revista Literatura em debate, v. 5, n. 9, p. 1-45, ago./dez. 2011.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Fortuna Crítica. 4. ed. Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1979.

FLORIANÓPOLIS. Prefeitura Municipal. *Cruz e Sousa - 150 anos de Nascimento*. 24 out. 2011. Disponível em: <https://www.pmf.sc.gov.br/noticias/index.php?pagina=eventopagina&event=252>. Acesso em: 8 nov. 2022.

SOUSA, João da Cruz e. *Evocações*. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1898.

SOUSA, João da Cruz e. *Broquéis. Faróis*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

JUNKES, Lauro. *Poesia de Cruz e Sousa: obra completa*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. M. A. de M. Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

LIMA BARRETO E A CONVICÇÃO DE UMA ESCRITA PRETA

Elton da Silva Rodrigues

Introdução

Durante o período em que atuei como professor de Língua Portuguesa na rede municipal de Palhoça, observei intrigado que um dos alunos do sexto ano havia escolhido *Clara dos Anjos* para ler. Em outra visita à biblioteca, após ler *Clara dos Anjos*, o aluno retornou para sala com *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Perguntei a ele por qual motivo havia escolhido aquele livro, e ele respondeu simplesmente que havia gostado do autor. Conversei mais um pouco com o aluno para saber se ele realmente estava lendo ou apenas pegando os livros por pegar, prática comum entre os alunos, e me surpreendi ao constatar que, de fato, a obra de Lima Barreto havia atraído a atenção daquele jovem adolescente.

Foi motivado por esse fato que, no ano seguinte, quando fui convidado para participar do ciclo de debates *Pretitude e literatura*, o primeiro nome que me veio à cabeça foi Lima Barreto. Apesar das polêmicas em que o autor se envolveu, principalmente com relação às críticas feitas ao movimento feminista, considerei que a sua obra, as suas críticas e a sua personalidade são indispensáveis ao se falar de “pretitude”. Afinal, Lima Barreto aborda e reflete, em sua trajetória e em sua obra, a condição da população preta no início do Brasil republicano.

Dono de uma vasta obra, Lima Barreto escreveu sobre diversos temas nos mais variados gêneros: conto, romance, peça teatral, crônica, artigo jornalístico, diário, cartas, apenas para enumerar alguns. Contudo, a sua obra demorou a conquistar a relevância que possui hoje. À sua época, o escritor foi duramente

rechaçado pelos críticos literários por usar uma linguagem coloquial e por suas críticas à sociedade. Entretanto, é inegável que Lima Barreto recebeu certo reconhecimento e procurou estabelecer vínculos com outros intelectuais.

Entretanto, excluído dos círculos intelectuais, Lima Barreto sofreu com o preconceito e a discriminação racial durante toda a sua vida. Em *Lima Barreto*, livro da coleção “Retratos do Brasil negro”, Cuti (2011) afirma que, apesar de ser reconhecido o fato de que Lima Barreto sofreu preconceito racial durante toda a vida, há uma ausência bibliográfica sobre o racismo nos estudos sobre sua obra.

Conforme aponta Cuti (2011), o silêncio sobre a obra de Lima Barreto tornou-se ainda maior após sua morte. No entanto, por volta da década de 1940, a republicação de *Os Bruzundangas* reintroduziu os escritos do autor aos leitores brasileiros. Se por um lado o avanço dos estudos literários e a luta contra o racismo possibilitaram o reencontro da população com a obra de Lima Barreto, por outro lado, os dados biográficos do autor foram o material mais utilizado para abordar sua obra.

Desse modo, segundo Cuti (2011), os estudos sobre o autor foram fortemente influenciados pela visão de Lima Barreto e sua relação com o alcoolismo, a miséria, a irreverência e a loucura, o que acabou criando “a noção de um autor que escrevia errado, de forma irregular, sem técnica apurada; e [...] de escritor maldito, lutador e patriota” (Cuti, 2011, p. 18). No entanto, essa noção vem sendo desconstruída por diversos estudiosos de sua obra, dentre os quais é possível citar a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz.

Um dos aspectos que Lilia Moritz Schwarcz (2017) evidencia como característica do autor é a sua ambiguidade, principalmente no livro *Lima Barreto: triste visionário*:

Se Lima criticava os literatos e a Academia Brasileira de Letras – e deles destoava –, tentou entrar na instituição por três vezes; na última, desistiu. Denunciava os abusos que a sociedade cometia contra as mulheres, mas “acusava” de importação barata e fora do lugar o feminismo. Defendia os hábitos populares, mas não gostava nada de futebol, samba e Carnaval. Detestava os funcionários públicos, mas tirava seu ganha-pão na Secretaria da Guerra como amanuense, isso a despeito de sua péssima caligrafia (Schwarcz, 2017, p. 11).

A historiadora descreve Lima Barreto como um escritor com ironias, contradições, ideias e deboches que vivia entre dois mundos, espaciais, culturais e sociais (Schwarcz, 2017). Como mais um exemplo dessa ambiguidade abordada por Lilia Moritz Schwarcz (2017), é possível citar o fato de que Lima Barreto defendia a pureza dos subúrbios, mas criticava as práticas locais, considerando-as “atrasadas”.

Ambíguo, irreverente, crítico e ressentido são apenas alguns dos diversos adjetivos que podem ser utilizados para descrever Lima Barreto. Ao falar sobre o escritor e sua obra durante o evento *Pretitude e literatura*, procurei abordar dados biográficos, sua polêmica em relação ao movimento feminista e a comparação com Machado de Assis, além de buscar relacionar alguns de seus contos à prática docente.

Nas seguintes páginas, retomarei esses temas de modo mais aprofundado, estabelecendo diálogos com textos de estudiosos da obra barretiana. Todavia, é necessário pontuar, quanto à última parte, que não é minha intenção propor um trabalho em sala de aula com a obra de Lima Barreto, isto é, não planejo elaborar uma sequência didática a partir de seus textos. Minha intenção é demonstrar como a obra de Lima Barreto pode enriquecer as aulas – seja de Língua Portuguesa, seja de outros componentes – ao provocar debates e reflexões pertinentes sobre as consequências da escravatura e do racismo na sociedade

brasileira. Contudo, reconheço a pertinência de trabalhos que visem à criação de sequências didáticas com base nos textos de Lima Barreto, sugestão que deixo aos possíveis interlocutores deste capítulo.

Alguns apontamentos biográficos de Lima Barreto

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro no dia 13 de maio de 1881. Era filho de um tipógrafo e de uma professora primária, ambos mestiços e pobres. Aos sete anos, ficou órfão de mãe e assistiu à abolição da escravatura. Por ser afilhado do Visconde de Ouro Preto, conseguiu estudar no Colégio Pedro II. Lima Barreto chegou a cursar Engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, mas foi obrigado a abandonar o curso. Conforme Lilia Moritz Schwarcz (2010, p. 33), em sua introdução aos *Contos completos* do autor, “sua condição social, a rigidez dos professores, o ambiente tacanho e avesso aos alunos que não faziam parte das elites locais” foram alguns dos fatores que motivaram o seu abandono do curso. Além disso, o fato de seu pai ter enlouquecido por essa época foi também uma das motivações para que Lima Barreto abandonasse o seu sonho de ser engenheiro.

A partir de então, Lima Barreto teve que sustentar seus irmãos. O escritor prestou concurso para o cargo de amanuense e foi aprovado, conseguindo um posto modesto no serviço público. Contudo, como o dinheiro não era suficiente, Lima Barreto completava seu sustento trabalhando esporadicamente nos pequenos periódicos que surgiam no início da república. Foi por trabalhar nesses periódicos que o autor conseguiu se tornar uma voz pública de destaque e ganhou mais visibilidade.

Ao longo da vida, Lima Barreto conseguiu publicar seus textos e obteve certo reconhecimento da crítica, mas sem nunca alcançar o lugar de prestígio que gostaria. Tentou por diversas vezes fazer parte de círculos intelectuais, mas não conseguiu adentrá-los e foi excluído. O escritor foi internado em um hospício por mais de uma vez por conta de seu problema com o álcool, episódio que motivou a escrita de um de seus diários. Com a saúde cada vez mais debilitada, faleceu em decorrência de um colapso cardíaco em 1 de novembro de 1922. Por fim, é válido mencionar que, dentro da historiografia literária, o autor é considerado pré-modernista por conservar uma escrita realista/naturalista, empregando uma linguagem coloquial.

Dentro desses apontamentos biográficos, é pertinente destacar que, enquanto cursava a Escola Politécnica, Lima Barreto escreveu o esboço de seu primeiro romance, que não chegou a concluir. Já nesse esboço, o escritor aborda a questão racial a partir da fala zombeteira de um personagem que chama o outro de “príncipe negro”. No seu diário, o escritor também demonstra sua intenção de abordar a temática racial: “Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. [...] Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a *História da escravidão negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade” (Barreto *apud* Cuti, 2011, p. 23).

Como afirma Cuti (2011), Lima Barreto não chegou a escrever esse livro, mas talvez tenha espalhado por toda a sua obra e sua vida a perspectiva de uma história da escravidão negra no Brasil. As inúmeras dificuldades e impedimentos que Lima Barreto vivenciou por conta de sua condição de ser pobre, preto e do subúrbio influenciaram o autor a constituir-se como um “escritor negro numa sociedade dada a todo tipo de jogo social no sentido de camuflar e não evidenciar a cor” (Schwarcz, 2010, p. 18). Desde o início, Lima Barreto afirmou a

sua existência como uma existência preta, e desse modo construiu uma obra que escancara a mazela do racismo.

Todavia, antes de adentrar nesse tema, gostaria de abordar outro problema presente e persistente na sociedade brasileira: o feminicídio.

Lima Barreto: um antifeminista que defendia o direito da mulher à vida

Lima Barreto é uma figura ambígua e problemática. Entretanto, apesar de seus posicionamentos que não me agradam, como a desvalorização da mulher e questionamentos sobre o seu intelecto, o escritor foi uma das vozes mais contundentes a alertar sobre os crimes passionais contra as mulheres.

A historiadora Eliane Vasconcellos (1992), em “Lima Barreto: misógino ou feminista?”, aborda as contradições do autor em relação à luta pelo direito das mulheres. Para Vasconcellos (1992), Lima Barreto evidenciava as contradições feministas, uma vez que as questões levantadas pelo movimento eram conservadoras e não colocavam em xeque a dominação masculina. Para o escritor, o movimento era parcial e só se preocupava com questões acessórias, negligenciando pontos importantes, como a condição da classe operária feminina e o “uxoricídio”, como era chamado o feminicídio à época.

Lima Barreto chegou inclusive a acusar as feministas de omissão em relação ao feminicídio na crônica “Os uxoricidas e a sociedade brasileira”, dizendo que “Contra tão desgraçada situação da nossa mulher casada, [...] não se insurgem as borrabotas feministas que há por aí” (Barreto *apud* Vasconcellos, 1992, p. 260). Em outra de suas crônicas, presente na coletânea *Vida urbana*, deixando de se referir às feministas, o autor escreveu “Deixem as mulheres amar

à vontade/Não as matem, pelo amor de Deus!” (Barreto *apud* Vasconcellos, 1992, p. 261).

O interesse de Lima Barreto pelo tema do assassinato de mulheres ocorreu após o escritor participar como júri do julgamento de um uxoricida e absolvê-lo, movido pelos lamentos da mãe, como aborda Carmem Negreiros (2019) no livro *Lima Barreto em quatro tempos*. Esse fato fez com que Lima Barreto iniciasse uma campanha contra o assassinato de mulheres, argumentando contra a tradição de “lavar a honra” com a morte.

O escritor procurou trazer alguns fatos como argumentos em suas crônicas a fim de contrapor-se ao uso da violência em nome da honra. Em primeiro lugar, influenciado pelas obras de Nietzsche, Lima Barreto destaca a multiplicidade, a variação e o movimento. Dessa forma, segundo autor, como todos nós estamos toda hora mudando, também somos capazes de mudar em relação às nossas inclinações sentimentais, inclusive as mulheres. Outro argumento empregado pelo autor é o da “fragilidade da educação sentimental das jovens, feita com base em romances-folhetins e modinhas, que casam-se muito cedo sem qualquer perspectiva de realização pessoal ou profissional além do casamento” (Negreiros, 2019, p. 42). Na visão do autor, este é o destino e a prisão das mulheres.

Por conta disso, o autor defende uma educação sentimental feminina e a necessidade de as mulheres serem respeitadas pela sua individualidade. Ainda assim, um dos pontos fracos de Lima Barreto levantado pela crítica literária é a construção de suas personagens femininas, ainda que o autor tenha inserido a primeira protagonista preta em um romance. Eliane Vasconcellos (1992) responde à pergunta do título de seu texto dizendo que, apesar de se posicionar contra o feminismo, Lima Barreto não se posicionava contra as mulheres, não sendo possível, portanto, chamar o escritor de misógino.

Gostaria de pontuar alguns aspectos da relação entre Lima Barreto e a sua crítica ao feminismo antes de dar seguimento ao capítulo. Em primeiro lugar, é necessário mencionar que o feminismo, à época, não era uma pauta à disposição das mulheres de todas as classes sociais. Lima Barreto era um homem preto denunciando as contradições do movimento feminista, mas as discussões feitas por mulheres pretas sobre as diferentes experiências de opressão e dominação masculina viriam à luz apenas décadas depois.

Quando pensamos no feminismo como uma luta que surgiu num contexto de estruturação nuclear branco (tendo como principal luta o direito ao voto), falamos do feminismo branco, isto é, de um movimento que foi estruturado a partir de experiências universalizantes e essencialistas do que é ser “mulher”. Com os avanços dos debates promovidos por feministas pretas, que vêm contestar as experiências “universais” do que é ser mulher, percebe-se que há outros atravessamentos de opressão sobre os corpos femininos, como a classe e a raça.

Em seu ensaio “A mulher negra na sociedade brasileira”, Lélia Gonzalez (2020) observa a importância do papel da mulher negra para a sociedade brasileira dos tempos da escravatura até o momento em que escreve. A autora aborda também o lugar da mulher negra na força de trabalho e nas relações sociais, destacando que ser mulher e negra no Brasil “é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (Gonzalez, 2020, p. 58). Por fim, a autora destaca a maneira como a mulher negra é, a seu ver, praticamente excluída do discurso do movimento feminino no Brasil.

A maioria dos textos, apesar de tratarem das relações de dominação sexual, social e econômica a que a mulher está submetida, assim como da

situação das mulheres das camadas mais pobres etc. etc., não atentam para o fato da opressão racial. As categorias utilizadas são exatamente aquelas que neutralizam o problema da discriminação racial e, conseqüentemente, o do confinamento a que a comunidade negra está reduzida (Gonzalez, 2020, p. 60-61).

Ao tratar dos movimentos feministas brasileiros, à época geralmente liderados por mulheres brancas, Lélia Gonzalez expõe os problemas não só do discurso feminista, mas também da prática: a exploração da mulher negra pela mulher branca. A percepção de que diferentes mulheres sofrem diferentes tipos de opressão promoveu e vem promovendo avanços nas discussões dos movimentos feministas. Contudo, é interessante notar como essa crítica já se fazia presente muitos anos antes no discurso de Lima Barreto, ainda que o autor não apenas fizesse críticas ao movimento, mas também se posicionasse contrariamente.

Desse modo, ainda que essa visão interseccional não se fizesse presente à época de Lima Barreto, a principal crítica do escritor era justamente ao fato de que questões essenciais, como a própria vida das mulheres, além das condições de mulheres trabalhadoras, não eram prioridade do movimento feminista. A percepção das contradições do movimento feminista (branco e generalizante) é justamente o que faz com que Lima Barreto seja contrário ao feminismo, mas não contrário às mulheres.

Novamente, é o caráter contraditório e ambíguo de Lima Barreto, tanto em sua obra quanto em sua vida, que acompanha o escritor com relação a essa questão. Por outro lado, na sua divergência com Machado de Assis, outro aspecto muito discutido do autor é levado em consideração: o ressentimento.

Lima Barreto e Machado de Assis: da comparação à clássica oposição

Em seu artigo “Lima Barreto leitor de Machado de Assis: leitor de si próprio”, Lilia Moritz Schwarcz (2014) traz importantes reflexões para compreender o que a autora tratou como um “Fla X Flu” da literatura brasileira.

Quando Lima Barreto começou a despontar na literatura, Machado de Assis já havia falecido. Entretanto, os críticos literários fizeram uma série de comparações entre as obras dos dois escritores. Foi por conta dessas comparações que Lima Barreto procurou se distanciar da figura de Machado de Assis.

Segundo Schwarcz (2014), a oposição a Machado de Assis foi também uma necessidade, uma vez que Lima Barreto se encontrava afastado das instâncias de consagração e tentava imaginar novos projetos. Do seu afastamento, nasceu o ressentimento por não ter alcançado o reconhecimento que almejava ter. Desse modo, “seja por sua situação de classe, ou por conta da sua cor, em função de seu projeto literário Lima Barreto parecia se entender como “outro”, ainda mais em relação a Machado” (Schwarcz, 2014, p. 24).

Ao analisar os escritos de Lima Barreto, Lilia Moritz Schwarcz (2014) observa que a ambiguidade tão característica do escritor se fazia presente na sua relação com Machado de Assis. Ainda que procurasse se afastar do fundador da Academia Brasileira de Letras, o escritor pré-modernista demonstra ser um bom leitor de Machado de Assis, uma vez que abordava a obra deste último em seus escritos, ainda que de modo indireto.

Por outro lado, a autora do artigo também constata que Lima Barreto procurou se afastar de Machado de Assis tornando Machado um homem de sala, um literato aristocrático de conversas de moças. Já Lima Barreto, por sua vez,

definia-se como alguém que defende uma sociedade mais aberta. Em uma carta pessoal, Lima Barreto tece duras críticas a Machado, afirma que “Machado é falso em tudo. Não tem naturalidade. Inventa tipos sem vida” (Barreto *apud* Schwarcz, 2014, p. 52).

Desse modo, Lima Barreto procurou se afastar do tom “aristocrático” de Machado de Assis e de sua atitude “medrosa”. O estilo literário pelo qual Lima Barreto advogava era o realismo e uma literatura de cunho tão militante quanto biográfico; Machado, na concepção do autor, não possuía “abstração” ou “alma”. Contudo, apesar das críticas, é possível notar a influência que Machado de Assis exerceu na literatura de Lima Barreto, seja pelo diálogo indireto, seja pela crítica e pelo afastamento. Schwarcz (2014) aborda ainda as comparações feitas pelos críticos, como o ataque de Sergio Buarque de Hollanda à obra de Lima Barreto e sua defesa de Machado de Assis, bem como a aproximação feita entre os dois por Roberto Schwarz. Não irei, no entanto, me prolongar nesse assunto.

Tendo retomado os aspectos biográficos e polêmicos que achei pertinentes e que abordei em uma fala, parto agora para a parte principal deste capítulo: a relevância dos contos de Lima Barreto para o atual contexto e a possibilidade de trabalho com esses textos na sala de aula.

Uma escrita preta: da escravatura à presença do racismo na sociedade brasileira

O reconhecimento de que, por mais que lutasse, as portas continuariam se fechando fez com que Lima Barreto construísse, segundo Lilia Moritz Schwarcz (2010, p. 29), “uma literatura que se pretende negra, suburbana e pobre”. Não à toa, enquanto o país se preocupava mais em exaltar a abolição do que se lembrar

do passado escravocrata, Lima Barreto escrevia “O escravo” e “No tronco”, retomando o tema.

Durante a minha fala no evento *Pretitude e literatura*, procurei abordar contos em que Lima Barreto trata da situação de pretos, libertos ou escravizados, na sociedade brasileira. Contudo, antes de falar propriamente dos contos, gostaria de mencionar outros textos do autor, de outros gêneros, que também trazem a questão racial. O primeiro é um episódio de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, quando a sobrinha do major pergunta a Felizardo, um roceiro preto, por que ele não planta nada se a terra é boa e farta, e ele explica que não tem sementes nem arado e afirma que isso é coisa de italiano e alemão, porque para eles o governo dá tudo.

Em *Clara dos Anjos*, por sua vez, nos deparamos com a história de Clara, uma adolescente pobre e preta que é seduzida por um jovem branco de classe média. De ascendência humilde, mas muito bem-educada, Clara tem a esperança de constituir uma família, esperança esta descartada ao ser abandonada grávida. No final, constata, em um diálogo com sua mãe, que a vida de um preto não vale nada.

Os textos citados acima, além de vários outros escritos de Lima Barreto, como o seu primeiro romance, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, denunciam o papel marginal ao qual a população preta era relegada à sua época. Entretanto, irei abordar especificamente contos por serem narrativas mais concisas e mais fáceis para se capturar a atenção de jovens e adolescentes, considerando que poucos desenvolvem o hábito de leitura e muitos têm dificuldade para se concentrar em textos maiores, como novelas e romances.

Gostaria de mencionar, também, que com a implementação da lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e da lei n. 11.645, de 10 de março de 2008,

tornou-se obrigatório, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, da rede pública ou privada, o estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena. Dessa forma, aliar a prática pedagógica ao estudo dos contos é estar em consonância com os documentos legais de ensino.

O primeiro conto que acredito ser interessante para se estabelecer um debate sobre o processo de escravatura é “O escravo”. Na narrativa, um menino é retirado do continente africano e transportado em um navio negreiro para o Brasil. Do navio negreiro para o mercado de escravizados, do mercado para a fazenda. E assim o menino passa a viver sem nem compreender o porquê de estar ali, naquela fazenda, andando no sol e ganhando um pouco de farinha para comer. O que ele procura, entretanto, não é escapar dali, e sim a memória de sua terra, do continente africano.

Forçava a memória. Voltava-se todo aos seus primeiros anos; e o esforço era vão. As reminiscências que lhe ficaram chegavam à consciência nevoentas, nubladas, confusas. Não sabia donde provinha.

[...] E a memória só lhe trazia isso. Da viagem por mar, nada, nada. Parecia-lhe agora que viera acorrentado dentro de barricas, não sabia bem como fora.

Procurava reforçar as suas recordações, indagando das mais velhas coisas de sua terra... (Barreto, 2010, p. 590).

No conto “O escravo”, nos deparamos com o apagamento da memória e o esforço que o personagem faz para tentar lembrar sua origem. No Brasil, principalmente nas salas de aula do sul do país, é possível encontrar diálogos em que os alunos se afirmam como “descendente de alemão” ou “descendente de italiano”. Entretanto, a população preta raramente consegue saber sobre a sua ascendência, sobre os seus ancestrais e as suas lutas, principalmente porque, muitas vezes, durante a escravatura, houve esse processo de apagamento.

Esse apagamento perpassa também a questão linguística. No capítulo “Língua”, de seu livro *Ensinando a transgredir*, bell hooks (2017) aborda as línguas europeias (como o inglês, no caso dos Estados Unidos, e o português, no caso do Brasil) como as línguas da conquista e da dominação, elas são “a máscara que oculta a perda de muitos idiomas, de todos os sons das diversas nativas que jamais ouviremos” (hooks, 2017, p. 224). O processo de apagamento dessas línguas e da memória nega a alteridade e subjuga todo um grupo de pessoas que serão tratadas como “menos humanas” e que devem falar a língua do colonizador.

Dessa forma, “O escravo” é um conto que traz questões interessantes para discutir o processo de escravatura, do apagamento da memória e também das relações das pessoas pretas com os seus antepassados. Outro conto de Lima Barreto que aborda diretamente a questão da escravatura é “No tronco”. Por ser um conto mais curto, vou transcrevê-lo na íntegra:

Não era a primeira vez que ele sofria o suplício do tronco; mas dessa feita o castigo foi multiplicado.

Depois de lhe haverem assentado algumas dúzias de chibatadas, o Nicolas de mãos atadas às costas, e com as pernas, nos orifícios na altura dos tornozelos, cingidas pelos orifícios da pesada barra, a pão e água, testemunhara o decorrer de três dias. A sentença lhe criminará oito dias e ele a ouvira da boca do próprio patrão, que a pronunciara claramente, firmemente como se fizesse a coisa mais natural do mundo:

— Meta, seu Mello, este negro no tronco, mas antes assentem cinquenta chibatadas, das boas, ouviu, seu Mello. Depois, acrescentara o coronel dirigindo-se ao negro, quero ver se você foge (Barreto, 2010, p. 596).

A narrativa retrata, portanto, uma situação que era comum durante a escravatura: a tentativa de fuga para um quilombo a fim de fugir das fazendas e do trabalho escravo. Como o narrador afirma no início do conto, aquela não era a

primeira vez que o preto escravizado enfrentava o suplício do tronco. Os motivos que levavam os escravizados ao tronco eram os mais variados: qualquer ato de desobediência ou falha no cumprimento de tarefas era suficiente para que o escravizado fosse torturado. Contudo, apesar de não ser a primeira vez no tronco, dessa vez o castigo é muito pior, principalmente por se tratar de uma fuga.

O tronco era um instrumento de tortura e humilhação que possuía uma função disciplinadora: castigar os escravizados que não se comportavam e fazê-los compreender que a sua situação não iria mudar. No final da narrativa, o patrão diz a “seu Mello”, provavelmente o capataz, que além do tronco o negro sofresse cinquenta chibatadas. Com isso, esperava que o personagem escravizado não tentasse fugir novamente.

Essa narrativa, apesar de curta, toca em um dos principais flagelos da história do Brasil: a crueldade para com a população preta durante a escravatura. Reconhecer esse passado do país é importante para que se compreenda a herança deixada pela escravatura e para que se compare com os dias atuais.

Não assistimos mais à população preta ser levada ao tronco e receber chibatadas, mas nos deparamos com notícias que informam que um homem preto, por estar com um cabo de vassoura, foi alvejado, pois a polícia pensou que se tratava de um fuzil. Assistimos a notícias na televisão que informam que meninas e meninos pretos estão sendo mortos por balas perdidas, balas que sempre encontram corpos pretos. Ouvimos relatos de mães que educam seus filhos para sempre saírem com seus documentos, baixarem as cabeças, não responderem a um policial, pois é possível que este revide e os levem presos ou os acabe matando.

“No tronco” é um conto curto, mas denso, que possibilita diversas reflexões sobre os castigos infligidos aos pretos e à sua herança pelo aparato policial e nos casos de violência contra a população preta.

O próximo conto que acredito ser interessante para ser discutido deve ser antecedido pelo estudo da ironia. Em “O pecado”, São Pedro, o responsável por aprovar a entrada das almas no céu, encontra a ficha de um homem muito bom e não entende por que motivo a entrada dele ao céu foi negado. O santo leu novamente a ficha e se deparou com a seguinte descrição:

P. L. C., filho de..., neto de..., bisneto de... — Carregador, 48 anos. Casado. Casto. Honesto. Caridoso. Pobre de espírito. Ignaro. Bom como são Francisco de Assis. Virtuoso como são Bernardo e meigo como o próprio Cristo. É um justo (Barreto, 2010, p. 547).

O santo acredita ser uma alma excepcional e com ótimas qualidades. Espantado com a situação, São Pedro decide perguntar ao “seráfico burocrata” por que a alma de P. L. C. não iria ao céu, ao que este respondeu que não sabia e que só cumpria ordens. Na terceira leitura, encontra-se, na pauta horizontal, as *Observações*, onde está escrito que “Essa é a alma de um negro. Vai pro purgatório” (Barreto, 2010, p. 547).

Nessa narrativa, portanto, compreende-se que apesar de o preto possuir uma boa alma, por conta de seu grupo étnico, não lhe é permitida a entrada no céu. De certo modo, pode-se fazer um paralelo com os diversos ambientes que excluíram a população preta, proibindo a sua entrada, logo após o fim da escravatura. A exclusão e distinção de ambientes para pessoas brancas e para pessoas pretas foi algo muito comum, principalmente nos Estados Unidos, onde o racismo acontece de forma mais aberta do que no Brasil, onde, de certa maneira, as coisas são mais veladas.

Desse modo, é possível discutir os espaços que são ocupados pelas pessoas pretas, como elas conseguiram acessar esses espaços? Ou ainda, por que elas ainda encontram resistência para acessar esses lugares? Pode parecer injusto que uma pessoa tenha sua entrada negada por conta de sua cor e do preconceito racial, mas isso foi algo muito comum nas universidades brasileiras até ser introduzida a lei de cotas. Há também vários outros espaços de poder, que não são o Céu, mas que são importantes para o reconhecimento e para a reafirmação da beleza e da cultura preta.

O último conto é o maior de todos, mas o que interessa para a discussão é uma cena que ocorre na narrativa. Em “O número da sepultura”, Lima Barreto narra a vida rotineira de uma mulher recém-casada que considera sua vida sem graça e enfadonha até sonhar com a avó. A personagem se chama Zilda, e, em seu sonho, a avó pede para que ela jogue no bicho o número de sua sepultura: 1724. Zilda então chama Genoveva, sua empregada, para que ela lhe auxilie a jogar, no entanto, Genoveva não sabe como funciona, e sugere que chamem d. Iracema, vizinha experiente no jogo do bicho.

Ao explicar o funcionamento, d. Iracema pergunta quem vai levar o jogo, ao que Zilda responde prontamente “Genoveva”. A empregada, no entanto, descarta a possibilidade: “— Não posso ir, nãnhã. Eles me embrulham e, se a senhora ganhar, a mim eles não pagam. É preciso pessoa de mais respeito” (Barreto, 2010, p. 544). No final da narrativa, descobrimos que Zilda ganha no jogo e que ela havia apostado todo o dinheiro do aluguel. Entretanto, o que interessa, para a discussão é a fala de Genoveva.

Consciente de sua condição de mulher preta, a empregada não quer ir porque sabe que não vão lhe pagar todo o dinheiro. O motivo? A sua cor. É como se, por ser uma mulher preta, Genoveva não possuísse o direito de participar

socialmente de algumas atividades. Ao afirmar que o pessoal da banca poderia lhe “embrulhar”, Genoveva retrata uma situação que era muito comum com pessoas pretas e até mesmo brancos analfabetos: por conta de sua condição, eles eram enrolados, e as promessas não eram cumpridas, os ganhos não eram repassados e os acordos se desfaziam sem explicação.

Acredito que esses contos, se trabalhados e discutidos com propriedade, podem proporcionar debates interessantes sobre a sociedade atual e auxiliar na construção do conhecimento de alunos dos mais diversos estágios da educação: seja no ensino fundamental, no ensino médio, no ensino superior, na Educação de Jovens e Adultos, e por aí vai. Por isso, sugiro aos possíveis interlocutores a produção de sequências didáticas que objetivem o trabalho com os textos do autor em sala de aula de modo significativo, promovendo um debate sobre o racismo, além dos diversos outros temas que o autor aborda em sua obra, e fomentando educação antirracista.

Lima Barreto é um autor que merece ser reconhecido, apesar de suas polêmicas, pela construção de uma literatura que aborda a condição de pessoas pretas de forma que os textos não perdem a sua atualidade. Retomar o tema em sala de aula é fundamental para propiciar uma educação antirracista que reconheça a pluralidade da sociedade brasileira.

Referências

BARRETO, Lima. O número da sepultura. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 537-545.

BARRETO, Lima. O pecado. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 546-547.

BARRETO, Lima. O escravo. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 590-591.

BARRETO, Lima. No tronco. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 596.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2011.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2012.

BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003 Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 9 jan. 2003.

BRASIL. Lei n. 11.645/2008, de 10 de março de 2008. Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 11 mar. 2008.

CUTI. *Lima Barreto*. São Paulo, Selo Negro, 2011. (Coleção Retratos do Brasil Negro).

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. *In*: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

NEGREIROS, Carmem. *Lima Barreto em quatro tempos*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução — Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 15-53.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto leitor de Machado de Assis: leitor de si próprio. *Machado de Assis em Linha*, v. 7, n. 14, p. 22-33, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/7HJzZvkw8YrqVsMfdFQkhBS/?lang=pt>. Acesso em: 14 jan. 2023.

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

VASCONCELLOS, Eliane. Lima Barreto: misógino ou feminista? Uma leitura de suas crônicas. *In*: CANDIDO, Antonio (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 255-269.

**A FOME COM A VONTADE DE ESCREVER:
Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus**

Arlindo Rodrigues da Silva

A escrita, livre em seus começos, é finalmente o liame que acorrenta o escritor a uma História; ela própria acorrentada: a sociedade o marca com os sinais bem claros da arte a fim de o arrastar seguramente em sua própria alienação.

Roland Barthes (2000, p. 37)

Em março de 2022, me afastei das salas de aula por motivos de saúde. Nesse meio tempo, como é de praxe, outro professor me substituiu. Dois meses depois, quando do meu retorno, para minha surpresa, descobri que ele havia trabalhado, nas turmas do nono ano, com *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Não posso cravar que ele não tenha abordado outros aspectos da obra de Carolina, mas, pelo que demonstraram os cadernos dos alunos e seus relatos, sou levado a crer que a atenção recaiu somente sobre aqueles da ordem da escrita que a obra apresentaria. A questão da escrita de Carolina Maria de Jesus em relação à norma culta volta e meia é tema de debate.

Recentemente, veio novamente à tona quando de uma nova edição de sua obra, o que causou controvérsias entre pesquisadores da área da literatura e o conselho formado pela editora para decidir sobre a permanência ou não da forma original do texto. Para alguns, manter a grafia original seria rebaixar Carolina e

pautar seu texto apenas pela noção de erro gramatical; para outros, trata-se de deixar o texto apenas ser, cabendo ao leitor atravessar tal “barreira” para encontrar o que ele “realmente” apresenta (Rebinski, 2021).

Introduzir uma obra como *Quarto de despejo* a crianças focando na questão da escrita em relação às normas gramaticais é tentador na medida em que permite apresentar-lhes “problemas” que elas mesmas encontram no ato da escrita. Por outro lado, se torna muito complicado, e pode ser uma armadilha, visto que essa, nem de longe, é a questão central do livro, se é que existe uma. Primeiramente, trata-se da escrita de um diário, gênero que ficcionaliza o vivido e o coloca num *looping* de ressignificação. A seguir, trata-se do diário de uma pessoa concreta, uma mulher negra, pobre, mãe solo que teve o mínimo de formação escolar. Finalmente, nesse diário se encontra uma radiografia da miséria num determinado contexto histórico que se permite ser ampliado para discussões em qualquer época. Logo, podemos afirmar que o texto de Carolina é composto de uma riqueza singular que está sempre a abrir mais do que a fechar portas à medida em que é lido e relido por diferentes gerações, sendo que tal riqueza há de encontrar em cada sala de aula um universo pleno em que poderá florescer para muito além de questões que envolvam a mera “fuga da norma”.

Também em 2022, Carolina Maria de Jesus atravessaria novamente meu caminho quando do convite para que abordasse algum aspecto de sua obra no seminário Pretitude e Literatura, promovido pelo LabFLOR-UFSC e transmitido via YouTube. A partir daí, voltei-me para a re-leitura de *Quarto de despejo*, pois não queria incorrer na obviedade de abordar o diário de Carolina apenas a partir da polêmica acerca de sua linguagem. No entanto, por um motivo pessoal, acabei, na fala para o seminário, dando destaque a outro ponto talvez um tanto óbvio do texto do diário: a recorrência da palavra “fome” em suas entradas, são 70

A fome com a vontade de escrever: *Quarto de despejo*, de
Carolina Maria de Jesus

referências. A leitura do diário de Carolina certamente não é fácil para qualquer pessoa. Temos de atravessar sua linguagem, reconhecer seus tropos e lidar com a dura realidade derramada a cada página. Mas, para quem já vivenciou a fome em algum nível, esta se torna, nos registros do diário, algo como uma velha e indesejável conhecida. Dessa forma, entre as tantas possíveis, outra não foi a abordagem que me coube na ocasião do seminário. Saindo da via da oralidade, agora me encaminho na trilha de registrar em texto minhas impressões sobre *Quarto de despejo*. O que fica então são alguns rastros de leituras já feitas somados às percepções que um novo “conflito” com o texto me trouxeram, o que reafirma a ideia de que o diário de Carolina Maria de Jesus deve ser constantemente re-lido, seja para se pensar questões sociais ou questões que se coloquem diante da própria definição e da validade da literatura.

*

Mineira de Sacramento, nascida em 14 de março de 1914, Carolina Maria de Jesus poderia ter sido só mais um número na silenciosa estatística dos invisibilizados no Brasil. No entanto, acabou por se tornar nome de referência na literatura brasileira e mundial, já que sua obra foi traduzida para mais de uma dezena de línguas. A trajetória para chegar a esse ponto não foi fácil e, paradoxalmente, foi essa trajetória o motivo do sucesso da escritora, que, em São Paulo, atuou como empregada doméstica – sendo dispensada por engravidar – e como catadora de papel, indo morar na favela do Canindé, sobre a qual escreveu durante a década de 1950.

Apesar de ter uma produção que abrange diferentes gêneros literários, foi com seu *Quarto de despejo: diário de uma favelada* que Carolina alcançou uma

notoriedade meteórica que a fez sair da favela, ser alçada ao *status* de estrela e transitar entre grandes autores e autoras. Entretanto, esse sucesso durou pouco. Carolina parecia a autora perfeita para o Brasil dos anos 1960, um país que se queria em desenvolvimento e no qual se buscava a valorização da cultura popular. Valorização essa que apresentava protocolos nos quais uma mulher preta, pobre, mãe solo de três filhos e com baixa formação escolar não se encaixava. Tão rápida quanto a ascensão, vinda da venda de espantosas dezenas de milhares de exemplares de seu livro, foi a queda, vinda do desinteresse tanto do público leitor quanto – principalmente – da própria crítica, que se ocupou em encontrar problemas e mesmo em duvidar da autoria da obra. Essa obra seria nada mais que a invenção dos diários por Audálio Dantas, jornalista que conheceu Carolina numa visita ao Canindé e que seria o editor do livro, possibilitando sua publicação.

Carolina, diferentemente de muitos escritores, conheceu o sucesso ainda em vida, porém também conheceu o peso desse sucesso e da decadência, ainda que essa tenha sido fruto mais de ações externas do que realmente um declínio da autora. Quando lutava contra a miséria, acreditava que o retorno ao campo fosse a solução para a situação dos favelados. No entanto, mesmo tendo conseguido um sítio para cultivar e criar alguns animais, Carolina não pôde mais manter essa certeza. E foi nesse sítio que a autora encontrou seus últimos dias, tendo falecido em 13 de fevereiro de 1977, em São Paulo capital, deixando-nos como legado não só *Quarto de despejo* como também uma obra plural, em que figuram memórias, narrativas e poemas.

*

A fome com a vontade de escrever: *Quarto de despejo*, de
Carolina Maria de Jesus

Em *Quarto de despejo*, além da própria Carolina e dos demais favelados (dos quais a autora não raro busca se distinguir), podemos atribuir papel de personagem à favela do Canindé, quando não de protagonista (Gonçalves, 2014, p. 29). São 374 ocorrências do radical favel-. Além disso, se o livro “apresenta a pobreza com a materialidade e a concreção de um objeto físico” (Vogt, 2020, p. 195), podemos também alçar a fome à condição de personagem – uma personagem permanente, ligada aos direcionamentos da rotina de Carolina. “Eu estou triste porque não tenho nada para comer. Não sei como havemos de fazer. Se a gente trabalha passa fome, se não trabalha passa fome” (Jesus, 2020, p. 121).

Por ser o livro uma narrativa híbrida, em certa medida se ajustando ao conceito de “autoficção” (Perpétua, 2020, p. 234), a fome se materializa como uma antagonista presentificada mesmo quando há o que comer, pois Carolina, em seu ofício de catadora, tenta garantir a subsistência diária de sua família, nunca havendo o suficiente para que passe sem trabalhar ou para que a fome seja, ao menos por um momento, esquecida.

É a fome, esse universal relegado aos miseráveis, que vai, paradoxalmente, nutrir outro desejo de Carolina, o de escrever. Se aplacar a fome é uma necessidade, escrever se torna tão relevante quanto, até porque seu livro é pensado como um meio para que a autora consiga deixar a favela. Como vemos na entrada de 18 de dezembro de 1958, essa estratégia já era assunto do próprio diário, pois Carolina já havia travado contato com Audálio Dantas, aquele que seria o editor do seu livro. Curiosamente, nessa passagem temos um exemplo do poder que a escrita de Carolina manifestava junto aos moradores do Canindé:

[...] Vendo-me escrevendo perguntou-me:
– Dona Carolina, eu estou neste livro? Deixa eu ver!

- Não. Quem vai ler isto é o senhor Audalio Dantas. Que vae publicá-lo.

- E porque é que eu estou nisto?

- Você está aqui, porque naquele dia que o Armin brigou com você e começou a bater-te você saiu correndo nua para a rua. E as crianças começaram a rir e perguntavam porque é que a bunda das mulheres tem cabelos?

Ela não gostou e disse-me:

- O que é que a senhora ganha com isso?

[...] Resolvi entrar para dentro de casa. Olhei o céu com suas nuvens negras que estavam prestes a transformar-se em chuva (Jesus, 2020, p. 133).

Essa entrada sintetiza alguns dos temas presentes no diário de Carolina. Mais uma vez, ela acusa o ato da escrita, assim como demonstra que essa escrita adquiriu um propósito. Também coloca luz sobre o tipo de comportamento dos moradores, pois confusões como ou piores que essa estão presentes no livro, o que, como visto, tornava Carolina um desafeto dos retratados. Carolina também menciona as crianças, fato comum no diário, uma vez que estava sempre preocupada com o impacto que o comportamento dos residentes da favela tinha sobre elas, que volta e meia eram testemunhas de brigas e ainda tinham de lidar com os corpos nus de moradoras em fuga. Por fim, o último período destaca o esmero que a autora buscava ter com a linguagem que empregava.

No embate com a fome, Carolina desprende suas forças ao carregar toda sorte de recicláveis nas costas e fazer malabarismos com os cruzeiros que recebe pelo seu trabalho para dar de comer aos três filhos. Na lida com a escrita, Carolina concretiza, em seus cadernos retirados do lixo da cidade, sua inscrição na literatura, indo da margem ao topo, para, em seguida, cair num ostracismo forçado pela mesma estrutura que a reivindicou como uma novidade na cena literária, pois, se a autora era consumida pela fome enquanto morava na favela do Canindé, foi igualmente consumida como produto cultural e logo descartada

A fome com a vontade de escrever: *Quarto de despejo*, de
Carolina Maria de Jesus

quando de lá saiu. Numa metáfora infeliz, poderíamos dizer que o motivo desse descarte teve mais a ver com a “embalagem”, a própria Carolina, mulher preta e pobre, com parca formação escolar, do que com o conteúdo do livro, já que “tudo se fez para que *Quarto de despejo*, nos idos dos anos 1960, não arrombasse o cenário montado para uma cultura oficial que se queria simultaneamente nacionalista, de vanguarda e politicamente correta” (Lajolo, 2020, p. 208).

Embora apostasse no seu *Quarto de despejo* como uma forma de garantir um passe para fora da vida na favela, o que, apesar da relutância inicial do mercado editorial, acaba se efetivando, Carolina se via como uma escritora que, longe de escrever apenas um diário, almejava também a publicação de sua prosa e de sua poesia. Já se afirmou que Carolina não era uma escritora com um projeto e que não compreendia o mecanismo que a havia catapultado ao estrelato e também a rebaixado ao esquecimento (Vogt, 2020, p. 191; Lajolo, 2020, p. 214). A segunda afirmação pode ser até verdadeira, mas a primeira carece de um pouco mais de observação, uma vez que a escritora considerava que

o diário era pornográfico, no sentido de conter temas nada relevantes sobre a favela do Canindé – a fome, as brigas, a sujeira, o alcoolismo, o abandono social. [...] Contrariando as expectativas de seu editor, seu desejo era publicar poemas, novelas, contos – aquilo que a transportava para longe da escrita da favela (Perpétua, 2020, p. 235).

Se a verve de escritora múltipla de Carolina é freada pelo seu editor, isso não retira de *Quarto de despejo* sua potência e seu poder de inscrever no papel a mescla da realidade que experiencia com os anseios e desejos que nutre. Papel esse que cumpre dupla função, a garantia de parques cruzeiros para as constantes necessidades e de repositório mesmo das agruras vividas por Carolina e sua

família. O papel é um componente diretamente ligado à fome que se impõe à escritora, gera a possibilidade de combatê-la e ao mesmo tempo registra o quão “viva” e concreta ela é. Se a fome se impõe, também “a escrita não é escolha, mas destino. É o modo como se situa no mundo, fala da vida, do sofrimento, dos seus maiores personagens: a favela e a fome” (Gonçalves, 2014, p. 25).

Como vemos, a fome se personifica no texto de Carolina numa transposição da fome que consome seu corpo e sua energia para um ente que espelha a pior agrura da escritora. Audálio Dantas, em texto de 1993, é certeiro ao caracterizá-la como presentificada em *Quarto de despejo*: “A fome aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina” (Dantas, 2020, p. 201). A fome, na vida e no texto de Carolina, se dá como o sofrimento corporificado (Gonçalves, 2014, p. 27). Esse sofrimento, na vida e no texto, é a própria chave para o escape do sofrer. Infelizmente, por mais que se afaste da fome, não se pode dizer que Carolina deixou o sofrer de lado, uma vez que suas ambições literárias posteriores ao seu famoso diário foram fracassadas (senão sabotadas).

Em *Quarto de despejo*, Carolina descreve a fome como um ente onipresente ao qual opõe a sua fome pela escrita: “Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar, eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu diário” (Jesus, 2020, p. 257).

É possível dizer que essa fome de escrever provavelmente nunca foi saciada plenamente – fome que não começa e nem termina em *Quarto de despejo*. Como relembra a própria Carolina: “Seria uma deslealdade de minha parte não revelar que o meu amor pela literatura foi-me incutido por minha

A fome com a vontade de escrever: *Quarto de despejo*, de
Carolina Maria de Jesus

professora, dona Lanita Salvina, que aconselhava-me para eu ler e escrever tudo que surgisse na minha mente” (Jesus, 2020, p. 257).

Essa declaração demonstra que o conselho da antiga professora foi seguido e que, mesmo antes de vivenciar a miséria da favela, Carolina já lidava com a devoção à escrita e – por que não? – com a fome de escrever.

Da fome decorrem também os pensamentos suicidas de Carolina – são 16 entradas com o radical *suicid-*. Não raro a autora aventa tal possibilidade, como demonstram as passagens a seguir:

Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estomago. E por infelicidade eu amanheci com fome (Jesus, 2020, p. 93).

Eu estava tão triste! Com vontade de suicidar. Hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói (Jesus, 2020, p. 95).

[...] Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem vive, precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo? (Jesus, 2020, p. 161)

Suportar a vida e combater a fome parece ser o destino não só de Carolina como também dos moradores da favela, cada um à sua maneira. Enquanto estes “se perdem” no vício ou em confusões, ela recorre à escrita como forma de resistência e, “apesar de registrar possibilidades drásticas como solução para a desesperança, Carolina parte para um experimento diferente dos outros miseráveis, seguindo a sua intuição e o desejo, selecionando restos de lixo e das palavras como forma de saciar a fome” (Perpétua, 2020, p. 240).

Nos registros diários de Carolina, vemos a penúria pela qual a autora-personagem e os moradores da favela passam, penúria essa que dá conta do “sofrimento social” (Gonçalves, 2014, p. 37) materializado nas páginas de *Quarto de despejo*, sendo que o sofrimento “expresso pela escrita assume esta potência revolucionária de poder transformar o mundo pelas palavras, de transformar sua vida e a dos outros” (Gonçalves, 2014, p. 36). Com efeito, a escrita de Carolina impacta em seu cotidiano imediato, como é possível ver nas interações que a autora tem com seus (demais) personagens: o fato de uma mulher preta e pobre escrever causa espanto a uns; e a outros, preocupação ou repulsa. Sabedores de que Carolina registrava o cotidiano da favela em seus cadernos, os moradores já não interagem com outra simples moradora, mas com uma autora que, através de sua escrita, tinha o poder de tornar o real “mais real”. Não se trata, no entanto, de rotular Carolina como uma espécie de naturalista, e sim de observar que

do ponto de vista da especificidade desse diário pode-se inferir que, se em suas páginas repercute uma representatividade coletiva, que outorga ao diário uma função social e dá a ver a miséria do Canindé, sobressai dessa mesma coletividade o gesto solitário de Carolina, para quem escrever funciona menos como ato de catarse do que como forma de resistir à miséria (Perpétua, 2020, p. 242-243).

A escrita de Carolina Maria de Jesus escreve e circunscreve a favela do Canindé no mapa de São Paulo de uma forma diferente da operada pela própria cidade. Muito diferente, é provável, da forma pela qual Audálio Dantas teria descrito aquele espaço de miséria e fome. Na letra de Carolina, a miséria se torna concreta, e a fome assume um papel determinante, de antagonista. A materialidade do próprio traço, antes mesmo da letra, registra e recria. “Seu *grapho* não é uma construção de um mundo ficcional, mas um tornar-se seu

próprio mundo, seu mundo refeito, o da sua vida, o da favela” (Gonçalves, 2014, p. 26, destaque do autor).

O texto de Carolina não se constitui numa leitura confortável. A propósito da diferença entre “texto de prazer” – este confortável, que não rompe com a cultura – e “texto de fruição”, Barthes (2002) afirma:

texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (p. 20-21).

Vale lembrar que a “descoberta” de Carolina por Audálio Dantas coincide com um período de efervescência no cenário político e cultural brasileiro. É uma década em que novas escritoras vão despontar e entrar no cânone da literatura nacional, em “um Brasil cheio de mulheres com caneta na mão e ideias na cabeça” (Lajolo, 2020, p. 205). Ainda assim, esse Brasil que parecia preparado para conceber e consumir uma escritora como Carolina vai tratá-la como um produto descartável, a exemplo dos materiais que a catadora recolhia das ruas.

A escrita, a criação e o corpo de Carolina são negligenciados por um sistema que se nega a sair do parâmetro do texto confortável. A escrita, ainda que crítica, tem “dono” e um padrão a seguir. Ao dar corpo a uma escrita que tem um objetivo, livrá-la da vida na favela, Carolina, mesmo realizando um movimento que se adequava perfeitamente ao momento político e cultural do país, é, após uma ascensão desproporcional, sumariamente rejeitada, pois em suas mãos “a prática da escrita também infringe de frente a lei não escrita da instituição literária, que preza a **gratuidade desinteressada** do gesto de escrever” (Lajolo, 2020, p. 213, grifo nosso). Nessa dinâmica, a obra de Carolina sofre de

silenciamentos que partiram de mecanismos institucionais, da própria comunidade leitora e, principalmente, da crítica que “se ofereceu para ser o algoz mais importante de Carolina. Foi ela quem decretou incertezas na lógica da pobre escritora negra e que colocou todos os defeitos e cobranças que jamais poderiam ser aplicados a uma personagem como foi Carolina Maria de Jesus” (Meihy, 2020, p. 231). Como aponta Barthes (2002), “*a crítica versa sempre sobre textos de prazer, jamais sobre textos de fruição*” (p. 29, destaque do autor).

A escrita de Carolina é disruptiva e provoca a implosão do conceito de literatura e da noção de pertencimento dessa mesma literatura. Seu texto é composto de elementos recicláveis, assim como o material que a escritora coletava: palavras fora da norma se conformam com termos rebuscados numa gramática própria da linguagem poética. Para dar potência ao sofrimento que experiencia, principalmente a partir da fome materializada, Carolina recicla a linguagem, faz do seu vocabulário, da sua prosódia, das palavras e ideias que retira dos livros, materiais de construção da escrita; faz da precariedade sua ferramenta, pois

embora o diário parta do registro da experiência, ele é composto pela mediação da palavra. E essa palavra é literária, ultrapassa aquilo que seria a mera fotografia do real, recomposto por meio do olhar de uma escritora que maneja diversos recursos estilísticos, como a ironia, o humor e o lirismo (Miranda, 2020, p. 249).

*

Se *Quarto de despejo* se constrói a partir do contraste entre a cidade de São Paulo e a favela do Canindé, da mesma forma se constitui pelo contraste entre a conduta de Carolina e a dos demais moradores, cada um lidando com a miséria à sua maneira. Mas Carolina escreve. E essa escrita recria a realidade ao

A fome com a vontade de escrever: *Quarto de despejo*, de
Carolina Maria de Jesus

seu redor, pois a autora narra o que vive e revive o que narra, atuando em dois tempos, o tempo concreto dos acontecimentos e o tempo suspenso e não menos concreto da escrita. Vemos assim uma narrativa em trânsito, um trânsito geográfico – São Paulo/Canindé – e um trânsito temporal, caracterizado na escrita.

Carolina é uma narradora de dois mundos, ou melhor, é uma narradora multidimensional, pois ela atua no espaço-tempo ao coadunar a realidade narrada e o ato narrativo em si. Narradora-personagem, criadora, artífice da memória, ela opera num *continuum* em que o passado observado é recriado no presente da escrita, que a lança ao futuro, isto é, o presentifica no ato da leitura. Dessa forma, o que temos é um fluxo narrativo contínuo que atinge seu leitor com a força de um presente que não cessa de se renovar. Assim, a miséria se torna palpável, o sofrimento se materializa, e a fome atinge o *status* de persona. Existe também uma materialidade duplamente tangível, que vem como um projeto de libertação. Escrita que re-cria para destruir e desconstruir. Desse modo, a fome, seu grande algoz, e os demais problemas enfrentados têm os dias contados. Em se concretizando seu projeto, Carolina deixará para trás essa dura realidade. No entanto, o peso de *Quarto de despejo*, à maneira dos tantos sacos de lixo que carregou, jamais saíria de suas costas.

Mais de seis décadas após sua publicação, *Quarto de despejo* segue sendo um desafio para os que se empenham em suas páginas para além de buscar a problematização da escrita de sua autora em termos de “erros de gramática”. Como visto, diversos temas podem surgir na leitura do diário de Carolina, pois, além de denunciar a miséria e a precariedade da vida na favela do Canindé, ela também foi uma cronista de seu tempo, registrando a dinâmica da vida na cidade de São Paulo e o funcionamento de suas instituições, bem como

tecendo críticas e comentários sobre a vida política da cidade e do país. Além disso, outros atravessamentos, outras possibilidades de discussão envolvem o perfil mesmo de Carolina, mulher preta, pobre, mãe solo e de baixa formação escolar que resolve “se intrometer” no cânone literário, obtendo sucesso e colocando-o em xeque. Por esses motivos, ler ou levar *Quarto de despejo* para uma sala de aula e se ocupar apenas da questão dos desvios da norma não faz jus à obra, que pode sempre render discussões ricas, independentemente mesmo do componente curricular ao qual esteja vinculado, não somente nas aulas de língua portuguesa. Esse livro tão único e rico de uma pluralidade de temas pode inclusive ser objeto de trabalhos interdisciplinares ou que envolvam toda a comunidade escolar, pois, com sua obra multifacetada, a favelada negra e de baixa escolaridade tem muito ainda a nos ensinar.

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. Coleção ELOS. 80 p.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Tópicos)

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020. 264 p. Edição comemorativa (1960-2020).

GONÇALVES, Marco Antonio. Um mundo feito de papel. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 21-47, jul./dez. 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020. 264 p. Edição comemorativa (1960-2020).

A fome com a vontade de escrever: *Quarto de despejo*, de
Carolina Maria de Jesus

LAJOLO, Marisa. A leitora no quarto dos fundos. *In*: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020. 264 p. Edição comemorativa (1960-2020).

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *In*: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020. 264 p. Edição comemorativa (1960-2020).

MIRANDA, Fernanda. Dicção e devir em Carolina Maria de Jesus. *In*: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020. 264 p. Edição comemorativa (1960-2020).

PERPÉTUA, Elzira Divina. A proposta estética em *Quarto de despejo*. *In*: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020. 264 p. Edição comemorativa (1960-2020).

REBINSKI, Luiz. Novas edições reacendem polêmicas sobre Carolina Maria de Jesus. 2021. *Rascunho*, 5 set. 2021. Disponível em:
<https://rascunho.com.br/noticias/novas-edicoes-reascendem-polemicas-sobre-carolina-maria-de-jesus/#:~:text=Uma%20mudan%C3%A7a%20bastante%20clara%20quando,ou%20na%20ortografia%20das%20palavras>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (o *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus). *In*: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020. 264 p. Edição comemorativa (1960-2020).

A ASSUMPÇÃO DA VOZ

Anna Viana Salviato

Que *representatividade* e *presença* não são termos sinônimos, os estudos culturais deste milênio já deixam evidente. A problematização acerca da expressão “dar voz” a artistas socialmente marginalizados está enfim em voga, reconhecendo que essas vozes sempre existiram, ainda que, enquanto sociedade, nos falte, na verdade, a escuta. Em prol de uma efetiva reparação histórica, urge a drástica releitura de contexto deste Brasil neocolonial. Para os estudos literários, trazer à tona movimentos contraculturais periféricos requer um compromisso crítico de atenção às vozes de resistência em meio a um violento processo de silenciamento, o que nos demanda repensar continuamente a relação entre o paradigma silencioso do objeto e a potência de subjetivação quando pautamos a vocalidade como ponto focal.

Em termos de voz, penso que poucos artistas nacionais souberam trabalhar, pela canção, a pluralidade de vozes como o fez o afro-brasileiro Itamar Assumpção – ele, sim, que deu voz a múltiplas personagens, sendo este um reconhecido traço de sua composição poética (cf. Falbo, 2009). Na abertura de seu álbum de estreia, *Beleléu, Leléu, Eu*, de 1981, o próprio locutor da “Vinheta Radiofônica” (na voz de Itamar) faz uma solicitação contundente ao público: “ouvidos atentos”. Seja pela profusão de instrumentos e linhas melódicas, seja pelas vozes que ora fazem coro, ora destoam entre si, seja pelos diálogos nas letras das canções, escutar Itamar Assumpção requer de nós, os “prezadíssimos ouvintes”, uma postura ativa – uma *escuta responsiva*, para dialogar com a tese de Bruno Cesar Barbosa (2019).

Nas *performances* das canções, recebemos o convite à participação dialógica pelas personagens representadas por Itamar, Suzana Salles, Vange Milliet (ambas da banda *Isca de Polícia*, que acompanhou Itamar desde seu primeiro álbum), Eliana Ignácio, Maria Alice Souto e outras múltiplas vozes femininas que atravessaram a obra do artista, incluindo aqui as *Orquídeas do Brasil*, grupo vocal reunido por Itamar Assumpção e composto inteiramente por mulheres.

Aceitando a convocatória, assumo o compromisso de manter os ouvidos atentos, respondendo ao chamado com a escrita deste texto como um exercício intelectual, mas também inventivo, não restrito ao campo da interpretação de suas letras. Minha reflexão parte da presença de Itamar como composição provocativa de um experimentalismo musical – traço da Vanguarda Paulista, da qual Itamar Assumpção é um dos mais famosos expoentes –, pensando uma canção de denúncia que opera a partir da ficção e da *performance*.

O posicionamento acerca do lugar do artista é o que encerra nosso breve percurso, que tem como ponto de chegada a inquietante pergunta, ecoada desde o ano passado: *cadê os óculos do Ita?*. Nas fronteiras nebulosas entre vida e obra, me pego intrigada pelo roubo dos famosos óculos no Centro Cultural São Paulo durante a exposição “Afro Brasileiro Puro”, que gerou comoção pública e uma cuidadosa investigação ainda em curso.

Um tanto irônico quando pensamos que, nesse país da mistura onde impera o mito da democracia racial, a motivação policial das abordagens a que Itamar foi submetido em vida, longe de representar uma defesa de patrimônio ou um reconhecimento de sua relevância enquanto artista nacional, pelo contrário, explicita a discriminação racial que culmina em uma prisão sem base legal no ano de 1972.

No reconhecimento de sua pretitude (inspirando tendências afrofuturistas posteriores, inclusive), os óculos de Itamar Assumpção compunham uma presença idiossincrática, que, junto à singularidade inconfundível de sua voz, simbolizaram, em suas apresentações e *performances*, um amuleto de valor inestimável para o patrimônio artístico-cultural do Brasil.

O desafio posto em tom experimental

No documentário *Daquele Instante em Diante*, lançado em 2011 e dedicado à vida de Itamar Assumpção¹, o guitarrista da banda *Isca de Polícia*, Luiz Chagas, explica a origem do nome da banda pelas sucessivas abordagens policiais que os obrigavam a parar e descer de seus carros e a serem submetidos à truculência militar na condição de suspeitos pelo simples fato, aponta o músico, de que pessoas negras ocupavam o veículo (*Daquele Instante em Diante*, 2011). O fato me faz lembrar um trecho da letra de “Baby”, do primeiro álbum *Beleléu, Leléu, Eu*: “Baby, não se assuste / Hoje o tempo é de terror / Nosso céu ainda chora / Nos telhados da cidade”. Quase uma década antes do lançamento dessa canção, um violento episódio marca a vida-obra de Itamar: ainda em Londrina, no ano de 1972 – durante os anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, vale frisar –, Itamar é preso sob a acusação de ter roubado um gravador que levava consigo. O objeto, na verdade, pertencia a Domingos Pellegrini, escritor e amigo de Itamar, homem branco, que vai até a delegacia; só depois disso, Itamar Assumpção é liberto (cf. Palumbo, 2002).

Essa é uma experiência decisiva na carreira musical de Itamar. Reconhecido e encorajado enquanto músico pelos próprios companheiros de

¹ Dirigido por Rogério Velloso, o documentário teve lançamento mundial em 2011 e foi publicado no YouTube em 2013, pelo canal “Daquele Instante em Diante”.

cela, ele então assume o lugar de artista negro – que, neste caso e em tantos outros, é um lugar errático – e se muda para São Paulo, não obstante o paradigma de exclusão social a que estivesse submetido pela discriminação racial, seja em Londrina, no sul brasileiro, seja na metrópole paulista.

Como músico, a postura de Itamar Assumpção foi de insubordinação ao paradigma mercadológico de São Paulo, mantendo-se fiel ao princípio da independência. Diante da hegemonia da indústria fonográfica a partir dos anos 1970, cuja estratégia massiva era a de segmentar a música popular brasileira ao mesmo tempo em que utilizava disso como instrumento de valorização de obras e artistas em um modelo capitalista escancarado, surge, no Brasil militar de 1980, a vanguarda paulista, movimento nascido no porão do clube Lira Paulistana, que, por sua vez, se torna também um selo musical importantíssimo para a consolidação do grupo de artistas independentes que ali conviviam.

Parto do pressuposto de que, em um cenário de extrema restrição e cerceamento da cultura, a ousadia do experimentalismo musical proposto pela vanguarda paulista é uma atitude profundamente política. A impossibilidade de se classificar a música de Itamar Assumpção ou de Arrigo Barnabé, por exemplo, é sintoma de um grave contexto: ser independente não era um direito. Assim, o Lira Paulistana torna-se mais que um clube, representando um berço de encontro e o reconhecimento de artistas sem lugar, rejeitados pelos grandes selos. Não por acaso, a justificativa para tal rejeição, no caso da música de Itamar Assumpção, aliava a “falta do elemento comercial” e “o fato de os executivos fonográficos serem incapazes de classificá-la” (Stroud, 2010, p. 91). A suposta inabilidade da indústria fonográfica em categorizar a obra de Itamar reproduz (e tem como raiz) o processo de marginalização social, a começar pelos gêneros

musicais parametrizados conforme as necessidades *comerciais* – o que, vale dizer, não é nenhuma grande novidade no Brasil.

Por outro lado, conforme a ditadura mostrava finalmente seus sinais de esgotamento, o entusiasmo gerado pela mudança social anunciada favoreceu, naquele contexto, certa predileção por uma arte explicitamente engajada, ideologicamente comprometida e, principalmente, política (cf. Dias, 2008). Mas, entendendo como “apolítico” o experimentalismo da vanguarda paulista, não estaríamos justamente calando a voz de resistência de uma música autoral independente já tolhida de sua liberdade artística por não sucumbir aos interesses do mercado fonográfico?

Fato é que o selo Lira Paulistana é que lança o primeiro disco de Itamar, em 1980, o *Beleléu, Leléu, Eu*, já aqui referenciado. Seu segundo disco, *Às Próprias Custas S.A.*, no ano seguinte, é gravado no auditório da Funarte, ao vivo. O terceiro, *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim* (1983), também se lança de maneira independente. Quanto às especificidades de produção de *Sampa Midnight*, reproduzo um trecho da entrevista com Paulo Lepetit e Vange Milliet, da banda *Isca de Polícia*, para Gabriela de Frias e Rosa Couto:

[Paulo Lepetit] E o Itamar “vamos lá gravar, vamos lá gravar”. “Mas não tem mais canal”. “Então vocês gravam bateria e trombone no mesmo canal”. Não sei se vocês sabem como é [...] A bateria geralmente você faz... Pra gravar com pouco, você geralmente grava com oito canais, né? E jamais com outro instrumento junto, não tinha... Então ele foi gravado assim e é por isso que ele tem aquele som... Mas o conteúdo...

[Vange Milliet] E saiu a crítica, né, dizendo... Diz que “Bocato e seu trompete esganiçado”... É lógico, né, com bateria, os pratos e aquele trombone ia ficar... (risos)

[P.] Mas gravar isso tudo e, principalmente, gravar bateria depois de tudo gravado... Nessa época não gravava com clique, nada. Não tinha essas doideiras.

[Gabriela de Frias] E tem várias vozes do Itamar, né? Ele gravou uma vez e depois gravou de novo ou foi tudo de uma vez?

[P.] Muitas? Eu não me lembro disso, de ter muitas... Ele ia reduzindo. Gravava, aí pegava os quatro canais, bateria, baixo e não sei o quê, abaixa, faz mais... Eu não me recordo de ter tantas vozes assim. Mas também, minha memória não quer dizer nada. E é o que eu considero o pior disco, assim, de qualidade de som, de sonoridade. Mas, lógico, ele tem o conteúdo, né... Que, justamente... Essa coisa independente levou a isso: o importante é o conteúdo, não interessa o... Não tinha muita... (Frias, 2020, p. 125)

Referencio todo esse diálogo porque, além de me faltar o conhecimento musical necessário à explanação mais técnica desse tipo de gravação, o trecho condensa não apenas as dificuldades da própria gravação em estúdio, mas uma de suas consequências: o prejuízo na recepção do público ouvinte. É curioso notar como Itamar Assumpção resolve artisticamente essa restrição, permitindo uma mistura controversa (aqui, entre trombone e bateria) que reflete a polifonia marcante de sua obra, tanto acústica quanto poética.

A presença múltipla de compositores, arranjadores, intérpretes e cantoras nas composições de Itamar, longe de se restringirem às gravações, está orquestrada nos verdadeiros espetáculos de suas apresentações ao vivo. E se, como Ruth Finnegan (2008), tomarmos a canção como elemento de *performance*, e não de texto, fica evidente que as letras de Itamar, apesar de não menos importantes, são parte de uma concepção artística muito mais complexa.

Nos limites deste texto, cito a letra de “Vinheta Radiofônica”², em que a voz de Itamar Assumpção apresenta os músicos participantes da canção (prática reiterada em suas performances ao vivo). Obviamente, recomendo a escuta, com a ressalva já alertada por Luiz Tatit (1997), para quem a significação de uma canção transcende uma análise estritamente musical, da mesma maneira que a abordagem restrita de uma letra também não dá conta de explorar todos os sentidos despertados pela canção. Marcada a importância da atenção *sonora*, segue a letra:

Vinheta Radiofônica

Benedito João dos Santos Silva
Beleléu, o vulgo nego dito
Nego dito Cascavel

Ouvidos atentos

Finalmente, Beleléu e a Banda Isca de
Polícia
Resolveram se entregar depois de um
longo
Período de resistência
Eis aqui, em primeira mão, as
verdadeiras identidades desse
perigosíssimo bando

Paulo Barnabé tocou bateria e percussão
Quem tocou guitarra e violão foi o Rondó
Os teclados, o Luís
A Mari é a voz feminina dos solos
O Gordo, a Eliane, a Mari e o Turcão
fizeram os vocais
O Jean tocou guitarra em Baby e na
música Nego Dito
O Kiko tocou contrabaixo música Nego
Dito
E o nome de quem tocou contrabaixo em
Baby é Pamps

No campo da *performance*, Itamar Assumpção faz-se também notável por sua corporeidade cênica singular, de modo que uma análise interpretativa das letras de suas canções se mostra, no mínimo, insuficiente. Além disso, é preciso haver espaço, nos estudos literários, para recursos outros, ou, nos termos de

² Uma curiosidade interessante é que “nas edições mais recentes, essa vinheta de apresentação foi transferida para a penúltima faixa do disco, antes de ‘Nego Dito’, perdendo, com isso, esse caráter irônico de apresentar os músicos antes que os mesmos tivessem tocado quaisquer instrumentos, como havia no original” (Barbosa, 2020, p. 87).

Tereza Virginia de Almeida (2008), novas práticas discursivas acadêmicas que contemplem a materialidade da canção.

Aqui, cabe retomar a perspectiva de *obra* tal como teorizada por Paul Zumthor (2014), para quem a leitura do texto poético quando constituinte – mas não restrita – da atividade performática se desvincula de suas limitações semânticas na manifestação global da *obra*, esta que, por sua vez, abarca também elementos sensoriais (visuais, táteis, auditivos), em uma complexa teia significativa. E, reafirmando o compromisso com a *escuta responsiva*, evoco também o pensamento de Jean-Luc Nancy (2007) para pensar o papel da sonoridade no que diz respeito à subjetivação do ouvinte: “[...] o presente sonoro [...] derrama-se no espaço ou, antes, abre um espaço que é o seu, o próprio espaçamento da sua ressonância, a sua dilatação e a sua reverberação” (Nancy, 2007, p. 29). Reconheço aqui a polifonia exuberante de Itamar como saída possível para escapar de um monocentrismo epistemológico. Na medida em que a canção ressoa, está posta a tarefa intelectual de assumir, pelos ouvidos, uma agência a partir dos estímulos.

Brotando no concreto

Seja ao representar Beleléu, seja encarnando Pretobrás, ou mesmo nas representações femininas da personagem Luzia³, quero pensar as *performances* de Itamar a partir da filosofia de Adriana Cavarero (2011) quanto às *vozes plurais*.

³ Luzia é a célebre esposa de Nego Dito, sendo título de uma das canções de *Beleléu, Leléu, Eu* (1981). Se Beleléu, por sua vez, é moldado pelo arquétipo da condição racial que o condena a múltiplas formas de violência (praticadas pela própria Luzia, inclusive), Luzia representa também a problemática de gênero, sofrendo ela, por sua vez, violências reproduzidas por Beleléu, que hoje poderíamos correlacionar ao conceito de *masculinidade tóxica*, componente estrutural da heteronormatividade falocêntrica.

No que diz respeito à singularidade da voz, a teórica constata que “[...] o fato de que não existem duas vozes humanas absolutamente idênticas faz com que, na literatura, ‘voz’ se torne equivalente geral de diferença expressiva” (Cavarero, 2011, p. 113). Em Itamar, a forte marca da pluralidade que sua posição de artista logrou ocupar se faz ouvir pela sobreposição e a mistura de timbres, entonações, versos e diálogos nas canções.

O campo da *performance* foi terreno fértil para que Itamar Assumpção explorasse a ironia para além das letras que – com maestria – escreveu, a começar pela subversão da presença do *doo-wop*. Esse estilo musical nasce na década de 1930, com base no R&B afro-estadunidense, e consiste na composição de um pequeno coro de *backing vocals* que harmonizam linhas vocais (e por vezes emulam outros instrumentos) como apoio ao cantor principal.

Bem, de fato, a banda de vocais femininos *Orquídeas do Brasil* se posiciona ao lado de Itamar nas apresentações ao vivo, dividindo o microfone, com versos agrupados que intervêm na linha de voz principal das canções. Mas, longe de assumir um papel secundário – e, principalmente, de reforço da voz masculina principal de Itamar Assumpção –, as *Orquídeas* e as mulheres vocalistas da *Isca de Polícia* assumem personagens que dialogam, discordam e brigam com Beleléu, o Nego Dito.

Os múltiplos vocais das *Orquídeas* usurpam o protagonismo masculino em favor de um arranjo muito mais democrático. Retomo aqui a sólida defesa de Cavarero (2011) quanto à importância da voz feminina como resistência ao paradigma do *logos*. Contrapondo-se ao cantor principal, penso que as vozes femininas em Itamar reiteram a recusa à primazia falocêntrica, que é, em última instância, a voz imperante do *logos* Ocidental. A título de exemplo, reproduzo a

letra de “Orquídeas”, cantada unicamente por elas, presente no álbum *Bicho de Sete Cabeças*, lançado por Itamar em 1993:

Orquídeas

Nós somos orquídeas cigarras formigas amigas	São nossos nomes sem sobrenomes Ilusão dos homens sempre com fome
Pra lá de colegas	Acham que comem enquanto eles
Comadres de ligas intrigas futricas fofocas	dormem Que pensem se danem
Um tanto hipócritas	Que sonhem que sonhem
Musas e músicas curtimos a lida	Que sonhem que sonhem
Curamos feridas amamos a vida	Que sonhem que sonhem
Viramos urtigas se o amor vira briga	Nós somos orquídeas

Nós somos orquídeas
Podia ser Rita Fátima ou Frida
Érica América Angélica Cida
Santa Maria e Pinta
Mas somos a Nina Helena
Adriana Tata Miriam Geórgia Clara
Simone Simone

Nas vozes arrançadas por Itamar, sentimos o sopro de criação de suas personagens. Luiz Tatit, no documentário *Daquele Instante em Diante* (2013), classifica a relação entre Itamar e Beleléu, o Nego Dito, como “[...] uma identificação quase que simbiótica do personagem que ele criava e dele mesmo na vida” (Daquele Instante em Diante, 2013). Para Luiz Chagas (2013), Itamar criou o Beleléu, mas o personagem retroalimentou a trajetória do artista – não havendo, inclusive, uma dissociação por parte do público entre Itamar Assumpção, o criador, e Nego Dito, sua criação.

Passemos à apresentação de Benedito João dos Santos Silva – Beleléu, o vulgo Nego Dito. Em “Denúncia Dos Santos Silva Beleléu”, além da insatisfação e do julgamento nas vozes das *Orquídeas*, destaco a dobra performática a partir

da qual Itamar Assumpção apresenta a banda e as atrizes presentes na gravação, para em seguida se colocar novamente como personagem, autodenominando-se

Nego Dito:

Denúncia Dos Santos Silva Beleléu

Argh! Beleléu?!
Cortaram a luz lá de casa,
E agora, sabe o que eu vou fazer?
Vou ficar aqui e não vou sair mais hoje!

Pode parar de gritar, saravá!
Deixa comigo.
Eu quebro faço, aconteço,
Digo o que penso, agito...
O meu nome é Beleléu,
O que é que foi? O que é que se passa...
Espumou! Ficou possessa!
Tua mulher teve um troço!
Enroscou, logo enrolou não deu, Beleléu!
Divagou, vagou ao léu
Rolou de ponta cabeça

Hoje você é nosso réu
Comporte-se bem, entendeu?
Aguarde tua sentença!

Mas é tudo cena...
É falsa denúncia!
Ela sabe tão bem quanto eu
Que o que aconteceu, teve nenhuma
importância...
E apesar de dar nisso que deu,
Nenhum de nós dois morreu,
Não fez qualquer diferença...
É fruta que apodreceu
Dançou, despencou do céu, caiu...

Psiu, *black*, feche o bico, fique frio!
Silêncio no tribunal

Mas eu nem desmaiei de volúpia
E nem mesmo a maçã do amor eu mordi
Nem sequer sangue suguei

Cala a boca, fique quieto, nem um pio!
Mais respeito no local
Preparem a carapuça
Ponham o capuz na cabeça
Reforcem a segurança!

Mas não feriu não doeu, não fez, não teve
presença
Trafegou noutra frequência,
Aliás... nem teve graça

Psiu *black* feche o bico, fique frio!
Mau caráter, cale a boca
Fique quieto, nem um pio!

O nome dessa atriz aqui é Denise
Assunção.

O nome dela é Vânia.
Hoje estou formal... o nome dela é
Virgínia Rosa.

O nome dele é Paulinho - *le petit Paul*
O nome dele é Gigante, e esse
guitarrista aqui é o Chagas, e aquele
outro guitarrista é o Rondó...
Suzana.

My name is Benedito João dos Santos
Silva Beleléu

Vulgo Nego Dito

Mas eu votei, e muita gente votou, e,

Olha a camisa de força!	daí...
Redobrem a vigilância!	Fico louco assim, ó! Argh!
Hoje aqui você é nosso réu	
Comporte-se bem, entendeu!	
Aguarde tua sentença!...	
Aguarde tua sentença!	

Se a problemática de gênero está refletida na violenta relação entre Luzia e Beleléu, a questão racial não é menos relevante: Beleléu é a encarnação de um indivíduo negro, marginalizado, alvo de perseguições policiais e truculência no trato. Carrega uma personalidade forte, mas que se faz também consequência de uma sociedade declaradamente racista. A figura de Nego Dito, não raro confundida com a de Itamar Assumpção, carrega a postura confessa da contravenção. No caso de Beleléu, a rebeldia se traduz em agressividade, escancarando o sintoma individual de uma violência estrutural; quanto a Itamar, cabe pontuar o consenso entre os amigos acerca de sua “personalidade difícil”⁴.

E quinze anos após o surgimento do Beleléu, uma nova personagem é encarnada por Itamar Assumpção. Pretobrás reapresenta o Brasil contemporâneo por outras vias, a partir de uma leitura de contexto tão irônica quanto a de Beleléu, mas diferenciando-se deste nas entonações moderadas, com canções em voz e violão, com arranjos enxutos (e nem por isso menos simples). Evito trazer o termo “maturidade” para que não haja dúvidas: entendo a escolha por novos estilos de composição como um processo natural de metamorfose do artista, sendo a figura de Pretobrás tão bem-sucedida quanto a de Beleléu ao expor o absurdo social que rege o Brasil-neocolônia, ainda que com estratégias distintas.

⁴ As declarações de integrantes da banda *Isca de Polícia* no documentário *Daquele Instante em Diante* (2013), por exemplo, sugerem que a sintonia cênica ou performática não necessariamente implicava em uma facilidade na lida diária, e que essa colaboração teria sido, por vezes, um tanto desafiadora.

Na lente dos óculos do artista

Em célebre entrevista ao programa *Provocações*, de Antônio Abujamra, Itamar afirma adorar “o que não é o lugar do artista” (Ferreira, 2017), que corresponderia, segundo ele, à posição de 90% dos músicos. Na perspectiva de Itamar, a posição de *artista* é a da mistura. No trecho que condensa essa reflexão, ele sentencia:

[Itamar Assumpção] – Eu sou um produtor de cultura... meus semelhantes me entregaram essa missão... não sou político pra falar que tô aqui pra fazer seu bem... eu sou artista.

[Antônio Abujamra] – Mas como você adora isso!

[I.] – Adoro o que não é, também.

[A.] – Exemplo?

[I.] – 90% da música popular brasileira.

[...]

[Itamar Assumpção] – Itamar Assumpção, artista brasileiro. O único livre. Não posso só fazer meu sambinha. Tenho que chegar tocando contrabaixo, fazendo arranjo, montando banda. Tem ligação com todas as artes – cinema, teatro...

[...]

[Itamar Assumpção] – Impossível Roberto Carlos fazer música assim, Xitãozinho e Chorocho... não é possível...

[I.] – Um crioulo metido a compositor teria que entender a música atonal de Arrigo [Barnabé]. Vem falar que Arrigo é chato... você quer transferir a sua própria chatice pro cara porque você acomodou-se com esse ouvidinho de mercado seu. O que eu tenho a ver com isso, e o que Arrigo tem a ver com isso? (Ferreira, 2017)

Tocar contrabaixo, fazer arranjo, montar banda, conectar-se a outras artes – os exemplos direcionam o caráter da atividade artística que Itamar se propõe a executar. Evidentemente, a palavra de ordem aqui é a da profusão. Evoquemos as aspas: “Vida de Artista” é o título de uma das canções do último álbum lançado

em vida por Itamar, *Pretobrás – por que que eu não pensei nisso antes?* (1998). Como mencionei anteriormente, a construção da personagem de Pretobrás leva em conta uma trajetória múltipla de existência no mundo, acrescentando a isso o elemento crítico do violento processo de vulnerabilização social. No caso de Itamar, um artista negro independente vindo do interior para se instalar na metrópole paulista, seus marcadores sociais potencializam a dificuldade do sustento financeiro a partir da arte. E me vem à cabeça a velha pergunta, conhecida da classe: “mas, além de artista, você é o quê?”. Em tom de resposta irônica, consideremos a canção:

Vida de Artista

Na vida sou passageiro	Outrora fui bom goleiro
Eu sou também motorista	Hoje sou equilibrista
Fui trocador motorneiro	De dia sou cozinheiro
Antes de ascensorista	À noite sou massagista
Tenho dom pra costureiro	Sou galo no meu terreiro
Para datiloscopista	Nos outros abaixo a crista
Com queda pra macumbeiro	Me calo feito mineiro
Talento pra adventista	
	No mais, vida de artista
Agora sou mensageiro	No mais, no mais
Além de paraquedista	Vida de artista...
Às vezes mezzo engenheiro	
Mezzo psicanalista	
Trejeito de batuqueiro	
A veia de repentista	
Já fui peão boiadeiro	
Fui até tropicalista	

A começar pelo aspecto sonoro, extratextual, temos que, diferentemente de composições anteriores que dispunham de múltiplos instrumentos, linhas vocais, ruídos e intervenções onomatopeicas, “Vida de Artista” é gravada quase integralmente em voz e violão. A melodia se repete, com sutis sobreposições no

fim da música, reafirmando a representação metamórfica de Itamar, o que Luiz Tatit (2006) considera como a *transmutação do artista*⁵.

Essa metamorfose pode ainda ser representada a partir de uma imagem. No encarte do álbum *Pretobrás – por que que eu não pensei nisso antes?* (1998), o músico, amigo e companheiro intelectual Arrigo Barnabé (2003) evoca uma analogia emblemática da figura de Itamar: “então vi, do lado do tanque de lavar roupa, a lata de óleo de cozinha transformada em vaso de plantas. Era essa a imagem que eu procurava. O uso da embalagem industrial desvinculada do seu sentido de mercadoria” (Barnabé *apud* Assumpção, 2003, n.p.). A imagem de Arrigo sintetiza aspectos acústicos, poéticos e contextuais presentes na arte de Itamar Assumpção, dos quais destaco a resistência da planta que insiste em brotar como conteúdo em um *continente contingente*⁶.

A lata de óleo de cozinha usada como vaso de flores é já um processo coletivo – *social* – de apropriação, presente em tantas residências brasileiras. No caso de Itamar, sua sementeira faz brotar poesia das urbaníssimas avenidas de São Paulo, explicitando o lugar-objeto de tantas de suas canções (e mesmo o terceiro álbum, *Sampa Midnight*), como a própria “Venha até São Paulo”, do primeiro volume de *Bicho de Sete Cabeças* (1993): “Venha até São Paulo relaxar, ficar *relax* / Tire um xerox, admire um triplex / Venha até São Paulo viver à beira do *stress* / Fuligem, catarro, assaltos no dia dez”.

Quanto à materialidade da lata de óleo, a remissão mais imediata é a dos sons metálicos explorados por Itamar Assumpção. Ainda que fora da letra das canções, a aplicação dos metais nas melodias é constitutiva para a poética

⁵ “Transmutação do artista” é o título do texto de Luiz Tatit presente no livro dedicado à memória de Itamar a partir de *Pretobrás*, organizado por Luiz Chagas e Monica Tarantino (cf. Chagas, Tarantino, 2006).

⁶ Se me permitem a limitada licença poética neste ensaio sobre literatura, “contin(g)ente” seria o termo mais preciso.

forjada pelo músico. E é do recipiente metálico que nascem as flores, que bem poderiam ser orquídeas, espécie pela qual Itamar nutria uma predileção. Mais especificamente, talvez fossem elas as próprias *Orquídeas do Brasil*.

E se há mesmo uma possibilidade de participação responsiva por parte do público (eu realmente acredito haver), gostaria de apontar uma última dobra no campo da metamorfose do artista – aqui, em especial, do *lugar* do artista. Às 7h da manhã do dia 26 de agosto de 2022, o Centro Cultural São Paulo foi notificado sobre um furto nas dependências do espaço, que então abrigava a exposição “Afro Brasileiro Puro”, dedicada a Itamar Assumpção. O crime teria ocorrido durante a madrugada, fora do horário de funcionamento do museu, que não possui câmeras de vigilância. Nessa noite, um único objeto fora roubado: os famosos óculos de Itamar, utilizados pelo artista desde a década de 1980, e que figuram na música brasileira como um dos símbolos mais representativos da tendência afrofuturista que irrompe nos anos 2000⁷.

Ao que as circunstâncias indicam, o incidente premeditado infelizmente foi bem executado. Até hoje (01 de março de 2023), as apurações seguem inexitas na busca pela resposta: onde foram parar os óculos de Itamar? Não obstante a mobilização digital da comunidade, que rapidamente levantou a hashtag #devolvamosoculosdoita, qualquer suspeita sobre o crime permanece em sigilo.

⁷ O evento teve grande repercussão na mídia. Para mais detalhes, cf. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2022/08/oculos-escuros-que-eram-uma-marca-de-itamar-assumpcao-sao-roubados-do-ccsp.shtml#:~:text=%22%C3%89%20com%20pesar%20que%20comunicamos,%C3%A0%20mem%C3%B3ria%20deste%20artista%20brasileiro> Acesso em 11 fev. 2023; <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2022/08/mostra-sobre-itamar-assumpcao-e-cancelada-em-sao-paulo-apos-roubo-de-oculos-do-cantor.ghtml> Acesso em 11 fev. 2023.

A movimentação chegou até o Ministério Público, que foi acionado pelo vereador Toninho Vespoli (PSOL) para investigar a Prefeitura de São Paulo quanto a possíveis negligências de segurança no Centro Cultural (cf. Bergamo; Folhapress, 2022). Os óculos pertenciam ao acervo do MU.ITA, museu destinado à memória de Itamar Assumpção – que, vale dizer, na esfera cibernética é o primeiro museu digital de um artista brasileiro negro.

Volto aos fatos para destacar uma estranha ironia: há uma investigação criminal em curso para resgatar um patrimônio cultural brasileiro de valor inestimável, pertencente ao artista que capitaneou, no início da carreira, a banda intitulada *Isca de Polícia*. Quem hoje conduz as buscas pelo amuleto de Itamar é a Polícia Civil de São Paulo.

Quando abro este texto destacando a diferença entre representatividade e presença, me refiro à necessidade de repensarmos o quanto a escuta responsiva pede de nós uma atenção à *vida*, em última instância. Após uma vida sendo perseguido pela polícia como um criminoso, fugindo da hegemonia industrial de grandes selos e contrariando uma série de convenções sociais, hoje, enfim, um símbolo da resistência que caracteriza a pretitude de Itamar Assumpção se torna uma das preocupações prioritárias da Polícia Civil e da Secretaria de Cultura de São Paulo, cidade em que o afro-brasileiro interiorano fincou raiz, sem jamais perder seu movimento.

Hoje, o que em mim ressoa quando escuto a voz de Itamar Assumpção é a memória de um presente, espaço-tempo em metamorfose. Com ouvidos atentos, percebo uma felicidade triste, e esse incômodo é a prova da ferida aberta. É a constatação de que – ora, não é possível – há de haver caminho melhor que a violência.

A arte, talvez? Que seja.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (Org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. *In*: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Monica (Orgs.). *Pretobrás – por que que eu não pensei nisso antes? – o livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. v. 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás – por que eu não pensei nisso antes...* São Paulo: Atração Fonográfica, 2003 [1998].

BARBOSA, Bruno César Ribeiro. *Eu me transmuta em outras: vozes múltiplas na canção de Itamar Assumpção*. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

BERGAMO, Monica; FOLHAPRESS. Vereador pede investigação sobre roubo de óculos de Itamar Assumpção. *Folha de Londrina*, Folha 2, 8 set. 2022. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/vereador-pede-investigacao-sobre-roubo-de-oculos-de-itamar-assumpcao-3221071e.html>. Acesso em: 11 fev. 2023.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2011.

DAQUELE INSTANTE EM DIANTE. *Daquele Instante em Diante* (filme completo em HD). Direção: Rogério Velloso. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. YouTube, 2 fev. 2013. 110 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJf0>. Acesso em: 25 fev. 2023.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. 2. ed. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2008.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. 2019. Dissertação (Mestrado)

– Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In*: MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (Org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FRIAS, Gabriela Miranda de. Entre o sim e o não existe um vão: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum “Sampa Midnight” (1986). 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

FERREIRA, Marcelo. Antônio Abujamra entrevista Itamar Assumpção – Provocações (bloco 1). YouTube, 30 abr. 2017a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TC_2dOZE2Kc_. Acesso em: 27 fev. 2023.

FERREIRA, Marcelo. Antônio Abujamra entrevista Itamar Assumpção – Provocações (bloco 2). YouTube, 30 abr. 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UlcWmyR1QUc>. Acesso em: 27 fev. 2023.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

PALUMBO, Patricia. *Vozes do Brasil*. v. 1. São Paulo: Dórea Books and Art, 2002.

STROUD, Sean. “Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália”. Tradução de Saulo Adriano. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, set./nov. 2010, p. 86-97.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. “A transmutação do artista”. *In*: CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Monica (Orgs.). *Pretobrás – por que que eu não pensei nisso antes? – o livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. v. 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

A POTÊNCIA DA VOZ DE STELLA DO PATROCÍNIO

Tereza Virginia de Almeida

Muito se tem falado da prevalência de negros e negras nos presídios Brasil afora. A história de Stella¹ do Patrocínio nos faz lembrar, entretanto, de uma outra forma de cárcere: a instituição psiquiátrica, onde o corpo negro também está presente de forma significativa.

A trajetória de Stella no espaço asilar se inicia de uma forma comum a corpos negros: uma abordagem policial em 1962 no Rio de Janeiro aprisionou Stella, aos vinte e um anos, na quarta delegacia de polícia, de onde foi levada para o Hospital Pedro II. Quatro anos mais tarde, ela seria transferida para a Colônia Juliano Moreira, onde morreu em 1992. Ao todo, Stella viveu trinta anos de sua vida enclausurada, à parte do mundo exterior, por ter sido diagnosticada com esquizofrenia.

Stella do Patrocínio era empregada doméstica na zona sul do Rio em uma casa onde também trabalhara sua mãe, a quem visitava na Colônia Juliano Moreira. Mãe e filha compartilharam, assim, dessa destinação a terem seus corpos negros aprisionados, sob o argumento da loucura.

De acordo com um sobrinho que tinha sete anos quando Stella foi internada, a tia era inteligente e escrevia bastante em um caderno. Ela tinha muito desejo de alcançar melhores empregos na vida em função dos estudos, mas isso nunca ocorreu – devido ao próprio racismo, segundo esse sobrinho. Ainda

¹ Embora no livro de Mosé a grafia do nome de Stella ocorra com um único l, opto pela grafia com o l duplo porque assim foi encontrado em seu RG pela pesquisadora Anna Carolina Vicentini (cf. Zacharias, 2020, p. 183). Além disto, na dissertação de Zacharias (2020, p. 120) consta uma foto de um caderno de desenhos de Stella em que ela escreve seu nome com o l duplo.

segundo ele, foram as frustrações de Stella que ocasionaram o surto que a teria levado ao hospício (Zacharias, 2020, p. 180).

Assim, torna-se bastante nítida a relação do racismo, da qual é vítima, com o próprio adoecimento de uma mulher que vem a se revelar poeta. Sua inteligência, clarividência e senso estético diante do mundo não suportaram todo o processo de marginalização por que passou na condição de empregada doméstica.

Muito se sabe hoje sobre as condições desumanas com que eram tratados os internos na Colônia Juliano Moreira. Como reflexo do processo de redemocratização do país, a TV Globo apresentou em 1980 uma ampla reportagem no Programa Fantástico. Ali são denunciadas as precárias condições em que viviam os internos: ausência de camas, comida escassa e em má condição, falta de higiene, muitos castigos físicos e aprisionamento em celas. Na instituição, já se realizaram lobotomias e, ainda, à época da reportagem, se praticava o eletrochoque (Gouveia, 2011).

Em meio a tudo isso, destaca-se a presença de um interno especial: Arthur Bispo do Rosário, que bordava letras e nomes com as linhas que conseguia com tecidos velhos. Bispo, também negro, foi internado em 1938, em uma situação similar à de Stella, e esteve ligado à instituição até 1989, quando veio a falecer. Hoje, na Colônia, há o Museu Bispo do Rosário, onde se encontra sua obra. De dentro de uma cela-forte, Bispo produziu 802 peças, das quais a mais famosa é o *Manto da apresentação*, com o qual pretendia se apresentar no Juízo Final. Para Bispo, sua missão na Terra “era criar miniaturas de todo o material existente na ‘terra dos homens’” (Zacharias, 2020, p. 91).

É na década de 1980 que o movimento antimanicomial chega à Colônia e, com ele, a Reforma Psiquiátrica, que propõe um processo de ressignificação das

vidas dos internos e internas, com as “transformações no sentido da humanização e do resgate da cidadania dos usuários dos serviços de saúde mental. Foram abolidos os castigos, as celas fortes, o eletrochoque etc.”, como afirma Ricardo Aquino (Mosé, 2009, p. 10-11). A Reforma representa também a chegada de novas estratégias no lidar com os internos.

Na Colônia aparecem pessoas como a artista plástica Nelly Gutmacher, que coordena atividades de oficinas de arte em 1986 no Núcleo Teixeira Brandão. Assim, o projeto denominado Projeto de Livre de Criação Artística passou a se realizar a partir de 05 de setembro de 1986 e durou nove meses. É dentro desse contexto que ocorre o que veio a se definir como o “falatório” de Stella (Zacharias, 2020, p. 95-112).

Depois do projeto, houve uma exposição no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, onde várias internas expuseram seus trabalhos. A exposição chamava-se *O ar do subterrâneo*, e nela foram expostos fragmentos das falas de Stella, datilografados (Zacharias, 2020, p. 108).

Dentre as inúmeras propostas de oficinas e de formas de expressão artística, Stella do Patrocínio tendia a preferir a palavra, já que pouco se expressava através de desenhos ou pinturas. Não a palavra escrita, mas a palavra falada. Uma fala que se destacava pela imponência da voz e por aquilo que dizia. Isso levou as organizadoras das oficinas a gravarem as falas de Stella e a transcrevê-las. Carla Guagliardi e Mônica Ribeiro de Souza foram as estagiárias responsáveis por essas ações. Mônica foi propriamente a pessoa que deu continuidade ao trabalho, entre 1990 e 1991. Carla, por sua vez, atuou na instituição entre 1986 e 1988. Foi Mônica quem transcreveu as gravações em versos em um caderno intitulado *Versos, reversos, pensamentos e algo mais*, de 1991 (Zacharias, 2020, p. 114).

Stella não preferia apenas a palavra. Ela preferia a voz. A voz corporificada, com timbre e ritmo próprios. Esta mesma voz que foi minimizada ao longo da cultura ocidental, que trouxe para a centralidade a escrita em um horizonte em que a visão é mais valorizada do que a escuta. A esse processo Adriana Cavarero denomina “desvocalização do logos” (Cavarero, 2011, p. 63), à qual uma força como a de Stella desafia justamente pela unicidade que se faz reconhecida pelos que a ouvem. É justamente a unicidade da voz, de cada voz, que Cavarero (2011, p. 140) assinala como o aspecto mais desafiador à cultura ocidental que tende a escolher universais como *logos* e *sujeito*: “A voz, de fato, não camufla, pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite”.

Mesmo que tenhamos à disposição alguns áudios na internet, partes do que se chamava o falatório de Stella (como se falatório fosse em si mesmo um gênero literário), não é possível apreender numa apresentação escrita. Não é possível ouvir esses áudios dentro da forma de textualidade que se apresenta neste capítulo. Por isso, terei aqui como guia os poemas que foram organizados por Viviane Mosé a partir do livro de Monica Ribeiro de Souza. Ali é possível perceber que as medidas dos versos tendem a reproduzir o ritmo da fala de Stella. Ao mesmo tempo, os recortes que vêm a formar unidades poemáticas tendem a derivar de uma espécie de *zoom* nos momentos de fala em que Stella falou coisas impactantes. Mas é preciso sempre ter em mente que esses versos nada mais são do que construções, já que jamais existiram nas mãos de Stella, embora esta soubesse escrever.

O que se lê de Stella é, portanto, derivado de uma fala na qual o corpo, os movimentos do corpo, a respiração, os gestos têm total centralidade. É preciso,

portanto, ouvir um pouco de Stella e atentar para sua voz escura, forte, imponente, para suas entonações, como se pode acessar no documentário *A mulher que falava coisas* (Canal Gov, 2012).

Cabe ressaltar o quanto a voz de Stella era envelhecida para uma mulher que tinha por volta de 45 anos quando conheceu os profissionais do ateliê.

Observo, ainda, que considero os versos que aparecem organizados por Viviane Mosé, e que aparecerão neste capítulo, como vestígios e reminiscências. Assim, o que importaria verdadeiramente são as falas de Stella. E disto já tratei em artigo que escrevi junto à pesquisadora Leticia de Bonfim (Almeida; Bonfim, 2018, p. 286).

Stella do Patrocínio nasceu em 1941 e ficou internada em instituições – a principal delas a Colônia Juliano Moreira – por 30 anos, como já dito. Faleceu em 1992 por causa de uma hiperglicemia grave, que a levou à amputação de uma perna e à infecção generalizada (Mosé, 2009, p. 15). Sua profissão anterior era a de empregada doméstica, assim como a da maioria das internas da Colônia, como se pode ver no documentário sobre o espaço asilar (Gouveia, 2011).

De alguém diagnosticada como esquizofrênica, é possível que se espere tão somente um discurso delirante. Ao contrário, é a inteligibilidade que se destaca na palavra de Stella. Tendo vivido 30 anos confinada, 20 à época em que se dão as gravações de sua voz, Stella tematiza sua origem ou gênese, sua condição de prisioneira, a vida no hospital. Sua condição marginal é potencializada em palavra poética, através da qual ela se singulariza. Sim. Porque Stella poderia ser apenas um número. Uma entre milhares de mulheres pretas e pobres, uma entre milhares de loucas internas tratadas de maneira uniforme por um discurso científico que põe a generalidade do diagnóstico acima da

particularidade de cada indivíduo. Mas o fato de podermos ouvir sua voz a singulariza.

Algo me chama bastante atenção na palavra de Stella. Ao contrário de muitos psicóticos, seu discurso não alude a Deus ou à palavra divina. Ela não atribui a si uma identidade divina, como Bispo do Rosário, que tecia seu manto para apresentar-se no Juízo Final. Ao contrário, Stella investiga a ciência e se cerca de bastante concretude, de tangibilidade, advindo daí a força de seu discurso. Ela está perturbadoramente perto de nós quando nos conta de sua doença:

Eu estava com saúde
Adoeci
Eu não ia adoecer sozinha não
Mas eu estava com saúde
Me adoeceram
Me internaram no hospital
E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital como doente

O hospital parece uma casa
O hospital é um hospital
(Mosé, 2009, p. 43)

Antes de tudo, salta aos olhos a consciência que Stella tem de ter sido adoecida pela instituição. E ela expressa isso ao se colocar como objeto, na voz passiva, nas mãos da instituição a quem chama de hospital. Por último, é tocante a maneira simples com que ela nos faz ver que um hospital não é uma casa. E mais: Não se trata de um hospital, mas de *o hospital*, forma com a qual alude ao poder do local que dispôs de seu corpo e de sua mente. Tudo está aí posto. A situação diante da qual ela não tem nenhum desejo manifesto, na qual tudo é

subordinação mas em cuja expressão grita a consciência de que no princípio tinha saúde e de que foi adoecida.

É preciso ter como horizonte de leitura e de escuta o fato de que Stella já estava confinada há mais de vinte anos quando se deram as gravações que originam os poemas. Era de se esperar que ela não tivesse repertório para desenvolver seu falatório ou que ficasse apenas aprisionada a memórias do passado. Nada disso ocorre, entretanto. Stella elabora suas falas se utilizando dos elementos mínimos que a rodeiam. Em certa ocasião, é o próprio espaço asilar e sua cabeça que lhe servem de matéria prima;

É dito: pelo chão você não pode ficar
Porque lugar de cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo
Pelas paredes você também não pode
Pelas camas também você não vai poder ficar
Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
Porque lugar da cabeça é na cabeça
Lugar do corpo é no corpo
(Mosé, 2009, p. 44)

Está aí uma experiência rítmica na qual se expressa a força da interdição no estado de clausura. Apesar de confinada, muitas vezes relegada ao espaço da cela, este a quem chama de “você”, não pode ficar em nenhum lugar, nem no chão, nem nas paredes, nem nas camas, nem mesmo no espaço vazio. Mas como compreender isso se ela só devia ter esses espaços para estar? Porque esse “você” é algo além do corpo que ali se coloca. É a subjetividade expandida de Stella que não pode pertencer, existir dentro da clausura e a transborda. Ao mesmo tempo, “você” inclui o interlocutor e torna universais os interditos, as regras do confinamento. Observemos como, na concepção de Stella, a instituição separa o corpo da cabeça: cada um tem seu lugar. A cada interdito, é repetido

que “Lugar da cabeça é na cabeça / Lugar de corpo é no corpo”. Antagônicos, corpo e cabeça se cindem. Se é efetivamente o corpo que ocupa os espaços do hospício, o que não pode estar em nenhum lugar é a integridade onde corpo e cabeça coexistam. Estar na condição de louco, de enclausurado seria como ter a cabeça e o corpo separados, cada qual no seu lugar, como manda a instituição.

Há, ainda, para Stella, uma total consciência em torno da Reforma Psiquiátrica:

Eu vim do Pronto Socorro do Rio de Janeiro
Onde a alimentação era eletrochoque, injeção e
remédio
E era um banho de chuveiro, uma bandeja de
alimentação
E viagem sem eu saber para onde ia
Vim parar aqui nessa obra, nessa construção nova
(Mosé, 2009, p. 45)

É fascinante perceber como Stella escolhe o mundo das coisas, das coisas palpáveis para tangenciar um quadro de extrema complexidade que envolve a violência da instituição, disposta através de operações metonímicas, na medida em que ela se limita a apresentar os elementos que compõem o cotidiano hospitalar. Nesse cenário, ela fala de uma obra, de uma construção que só pode se referir às realizadas no âmbito da Reforma Psiquiátrica, já que, àquela altura da década de 1980, ela estava ali na Colônia Juliano Moreira há mais de duas décadas.

Há momentos em que Stella presentifica seu passado. Ela traz para seu discurso a consciência em torno de suas funções anteriores à internação:

Eu estava em lugares grandes iguais a este
A serviço a trabalho e a estudo

A POTÊNCIA DA VOZ DE STELLA DO PATROCÍNIO

Sou profissional: lavo passo
Engomo encero cozinho
Estava em lugares grandes iguais a este
A serviço a trabalho e a estudo
Eu bacharelei no estudo
Estou aposentada de casa de família
Sou da Família¹
Sou familiar
(Mosé, 2009. p. 63)

Chama atenção o fato de Stella tentar estabelecer analogia entre a instituição asilar e os lugares grandes em que esteve no passado, a estudo ou a trabalho. Identificada a semelhança, ela se localiza no mundo através de sua profissão de empregada doméstica, através da fala sobre os atributos que tinha. Ocorre que ela traz para o presente sua condição de profissional. E, por último, brinca com as palavras *família* e *familiar*. Stella se reconhece como profissional de casa de família, como empregada doméstica, portanto. Mas se diz no presente como da Família, com letra maiúscula, o que alude a outro tipo de pertencimento, talvez à Família² dos internos, dos asilados. E, por último, de forma enigmática, ela afirma: Sou familiar, como alguém de fácil identificação no contexto em que vive. Vale ressaltar que, nessa fala, ela traz à tona também sua passagem por instituições de ensino, por escolas, escolas tão grandes quanto o hospício. Stella parece usar a escola e as casas grandes em que passou para mensurar o hospício. Ela parte do tamanho do hospício para chegar aos outros lugares que delineiam sua identidade para, com isso, problematizar, de viés, seu próprio pertencimento ao hospício.

¹ A grafia da palavra com letra maiúscula deve ter se dado em função da entonação da Stella, mas não tenho dados que comprovem isso no momento.

² Esta grafia com letra maiúscula deve ter sido uma opção no momento da transcrição guiada pela própria entonação de Stella.

Em outros momentos, Stella expressa de forma contundente a opressão na qual vive:

Não sou eu que gosto de nascer
Eles é que me botam pra nascer todo dia
E sempre que eu morro me ressuscitam
Me formam em menos de um segundo
Se eu sumir desaparecer eles me procuram onde
eu estiver
Pra estar olhando pro gás pras paredes pro teto
Ou pra cabeça deles e pro corpo deles
(Mosé, 2009, p. 71)

Stella, assim, denuncia “Eles” como aqueles responsáveis pelo marasmo em que vive. E é bastante curioso ver como estes “Eles”, na concepção de Stella, a “botam pra nascer todo dia”. Mas eles a “ressuscitam” para a vivência do marasmo. “Eles” a perseguem, mas é para torturá-la com uma vida completamente vazia de encantos. Stella, assim, demonstra que está muito longe de ser um ser delirante. Ela vive de forma plena o vazio que lhe é oferecido. A fala é alegórica. Traz em si as imagens do morrer e ressuscitar como referentes às próprias ações, intervenções do saber médico. Na ideia de ter de nascer todo dia, de não gostar de nascer por imposição do hospício, ela expressa sua insatisfação com a vida, sua ausência de desejo.

Em muitas falas a atenção de Stella se volta para a sua gênese. Não mais sua origem profissional, mas sua origem enquanto ser vivo. De novo, não se trata de alguma explicação sobrenatural. Mas de uma mitologia muito própria sobre sua formação:

Eu sobrevivi do nada, do nada
Eu não existia
Não tinha uma existência

A POTÊNCIA DA VOZ DE STELLA DO PATROCÍNIO

Não tinha uma matéria
Comecei a existir com quinhentos milhões
e quinhentos mil anos
Logo de uma vez, já velha
Eu não nasci criança, nasci já velha
Depois é que virei criança
E agora continuei velha
Me transformei novamente numa velha
Voltei ao que eu era, uma velha
(Mosé, 2009, p. 72)

Intriga o sentido que há de ter a ideia de nascer já velha. Entretanto, a origem social de Stella nos faz lembrar que a infância é a primeira coisa a ser tantas vezes roubada de indivíduos negros no contexto brasileiro. É interessante também perceber que Stella alude a uma existência anterior à sua materialização de uma forma bastante contraditória. Ela não tinha existência, mas passou a existir já com quinhentos milhões de anos. O que ela deseja afirmar é que nasceu muito velha, e é possível entender essa velhice de diversas formas, inclusive como apontei acima. Sua imagem subverte a usual forma de se narrar a vida, da infância à idade madura. Para Stella, sua vida seguiu da velhice à infância e outra vez à velhice de forma circular. Cabe observar que, na época em que fala, Stella está na faixa dos 40 anos, sendo que, de fato, jamais chegou a envelhecer, quando se toma a idade cronológica como parâmetro. Entretanto, Stella está confinada em precárias condições de vida há vinte anos naquele momento, e isso lhe dá a sensação de velhice. Além disso, o início de sua fala pode remeter justamente à infância. Sobreviver do nada, não ter matéria nem existência. Podem ser imagens para a pobreza na infância. Os quinhentos milhões e quinhentos mil anos, quando ela nasceu, podem ser tomados como hipérbole para dizer que, já adulta, com direito a algo, ela nasceu. Cabe observar que não há na fala de Stella uma

condição intermediária entre criança e velha. A existência de Stella se equilibra entre extremos.

Em outro momento, a gênese de Stella estará intimamente relacionada com a ideia de gases, de ar, de vazio:

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
Eu era ar, espaço vazio, tempo
E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
Eu não tinha formação
Não tinha formatura
Não tinha onde fazer cabeça
Fazer braço, fazer corpo
Fazer orelha, fazer nariz
Fazer céu da boca, fazer falatório
Fazer músculo, fazer dente

Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
Ser útil, inteligente, ser raciocínio
Não tinha onde tirar nada disso
Eu era espaço vazio puro
(Mosé, 2009, p. 74)

De um lado, o vazio como forma de identidade. De outro, a ideia de um corpo que ainda não lhe é possível. É importante observar como a existência de Stella, sua identidade, está perpassada pela ênfase na corporeidade. Cabeça, corpo, nariz, céu da boca, músculo, dente e falatório. É intrigante que o falatório se coloque no meio de tantos elementos corporais. Para Stella, a palavra é matéria. Stella parece saber que a palavra depende da voz, e esta do corpo, ao qual ela se refere. De todos os elementos do corpo que ela apresenta como derivados de um *fazer* que aparece em anáfora, o falatório é aquele em que ela emergiria como sujeito. O falatório advém do corpo, mas é mente, pensamento. Mas nesse seu falatório, o que Stella afirma é uma existência anterior ao corpo,

A POTÊNCIA DA VOZ DE STELLA DO PATROCÍNIO

na qual o corpo não é possível, o pensamento não é possível. A fala se dá em negação, mas afirma através da negação o que Stella compreende como existência.

O inquietante na fala de Stella é que ela se afasta muito do que comumente se compreende como delírio. Suas palavras tendem a formar um encadeamento lógico que denota, por sua vez, uma aguçada consciência de si, de seu estado, de sua condição de confinada. Stella sabe onde está, sabe que adoeceu e, na ausência de uma vida plena sobre a qual falar, fala ou de seu passado ou dos mínimos elementos com que lida, inclusive de seu próprio corpo. Se o delírio vem usualmente de uma alucinação que pode ser visual, Stella vai na contramão ao definir a realidade a partir de uma paisagem próxima, de objetos tangíveis, como se quisesse dar conta de sua sanidade:

A realidade é esta folha
Este banco esta árvore
Esta terra
É este prédio de dois andares
Estas roupas estendidas na muralha
(Mosé, 2009, p. 104)

Stella define a realidade de acordo com o que vê. E o que vê se divide em elementos da natureza e artefatos humanos. De um lado, a folha, a árvore e a terra. De outro, o banco, o prédio de dois andares, as roupas, a muralha. O que Stella apresenta é uma cena simples que poderia remeter a marasmo. Mas a cena encontra um fechamento que dá a dimensão de uma dramaticidade dissimulada pela aparente simplicidade. As roupas poderiam estar dispostas próximas a um muro, como ocorre em várias casas de subúrbio. Mas a palavra que surge é *muralha*, que significa fortificação e advém do vocabulário militar. A simplicidade da cena é surpreendida por este fechamento. A realidade composta de poucos

elementos deriva, assim, de uma ação humana opressora que isola, enclausura e aprisiona. A *muralha* é, de fato, metonímia da instituição, assim como as roupas são metonímias das pessoas, dos internos. Em sua totalidade, o falatório remete à clausura como um sentimento vivido por Stella, uma clausura que se mascara em marasmo, pelo passar do tempo sem grandes transformações. Sem grandes elementos para lhe compor, a realidade se define por um estado de não ter nem o que fazer nem aonde ir, de ver o mesmo todos os dias e não poder sair para alcançar uma nova paisagem.

Bruna Beber (2022, p. 172) atenta para o caráter relacional da voz de Stella:

a composição em Stella do Patrocínio é tríplice: vocal (fala), poética (palavra viva) e musical (canto, canção); e, ao passo que se equidista de uma *finalidade*, está imbuída de *intencionalidade*, porque seu veículo primeiro é a voz, e a voz pressupõe escuta, e a escuta pressupõe relação.

Esse aspecto das falas de Stella é primordial para que se compreenda a dimensão do que suas palavras podem produzir nos ouvintes bem como o caráter mesmo de sua produção. Stella não falava sozinha. O material que se encontra no livro de Viviane Mosé é resultado de uma interação com as estagiárias que lhe fazem perguntas. Suas respostas são recortadas e transformadas nos poemas. Stella está, portanto, respondendo ao mundo dos supostamente saudáveis e ao mundo exterior sobre o que é sua vida e sua condição na clausura, sobre o que é seu passado e sua gênese. Mas, antes de tudo, Stella está afirmando sua sanidade mental ao se fazer compreender de forma tão direta. Além disso, sua rítmica, que se produz por paralelismos e anáforas, tem poder persuasório. Sua entonação e timbre a singularizam.

A POTÊNCIA DA VOZ DE STELLA DO PATROCÍNIO

De fato, não é possível se tornar indiferente à palavra de Stella. É por demais perturbador pensar que alguém tão lúcido possa ter ficado privado de sua liberdade por tanto tempo. Trata-se de uma história de encarceramento. E este no Brasil nos é por demais familiar quando se trata de pessoas pretas. Stella foi abordada pela polícia e acabou em hospícios pelos anos seguintes de sua vida. O tratamento que recebeu fica evidenciado pela condição médica que a levou à amputação de uma perna.

Dessa história, somente a força de Stella, sua capacidade de resistência, corresponde ao prazer que o ouvinte experencia com suas falas. Desde o livro de Mosé se fala de sua altivez, sua elegância. Impossível não pensar o que dela seria se não fossem os anos de confinamento.

Foucault afirma que antes do século XVIII não havia a prática da internação hospitalar. Os médicos, ao contrário, prescreviam o contato com a natureza como crucial para o processo de cura: “Os lugares reconhecidos como terapêuticos eram primeiramente a natureza, pois era a forma visível da verdade; tinha nela mesma o poder de dissipar o erro, de fazer sumir as quimeras” (Foucault, 1979, p. 120).

O hospital se torna no século XIX o local no qual a doença se revela em sua verdade. Para isso, é preciso afastar o doente de tudo que possa mascarar sua doença.

Mais ainda que um lugar de desvelamento, o hospital, cujo modelo foi dado por Esquirol, é um lugar de confronto. A loucura, vontade perturbada, paixão pervertida, deve aí encontrar uma vontade reta e paixões ortodoxas. Este afrontamento, este choque inevitável, e a bem dizer desejável, produzirão dois efeitos: a vontade doente, que podia muito bem permanecer inatingível pois não é expressa em nenhum delírio, revelará abertamente seu mal pela resistência que opõe à vontade reta

do médico; e, por outro lado, a luta que a partir daí se instala, se for bem levada deverá conduzir a vontade reta à vitória, e a vontade perturbada à submissão e à renúncia (Foucault, 1979, p. 121-122).

O que disso se conclui é que, no processo de hospitalização, o conflito entre o saber médico e aquele tido como louco já é dado como certo. O louco ali está para ser submetido em sua condição de perturbado à vontade do médico. Somente através desse confronto se revela toda a verdade da doença mental. E esse confronto se dá através, entre outras coisas, do rigor da rotina a que loucos e loucas são submetidos(as) e que se confunde por si só com um ritual punitivo.

A Colônia Juliano Moreira, pela escassez a que relegava os doentes, sem camas suficientes nos quartos, até o encarceramento em celas como prática punitiva, configura um exemplo da instituição hospitalar de que fala Foucault. Nela, a loucura é produzida antes de ser tratada. E nada ali aponta para um sucesso que se possa chamar de cura ou tratamento. Ao contrário, a loucura vem à tona em função dos métodos a que são submetidos os supostos doentes.

O falatório de Stella do Patrocínio deveria se dar como tal muito antes do movimento antimanicomial chegar à Colônia Juliano Moreira. Falar se constitui como um hábito de Stella e opera no cerne da resistência. Apesar de submetida ao saber e poder médicos, Stella descrê da ciência ao mesmo tempo em que mantém uma indagação análoga à do saber científico. Ela configura exemplo no qual a instituição não conseguiu seu intento de adoecimento, pelo menos em nível mental. Stella indaga de forma singular acerca do lugar que ocupa naquela edificação.

Quem é afinal Stella? Uma mulher preta, que trabalhava como empregada doméstica e que um dia foi abordada pela polícia quando tinha 21 anos. Uma trabalhadora braçal. Já marginalizada pela subalternidade de suas funções.

A POTÊNCIA DA VOZ DE STELLA DO PATROCÍNIO

Marginalizada por ser preta em um país racista. Vítima de uma polícia violenta, sem sutilezas. Vítima de um sistema psiquiátrico que delega aos pobres o pior dos tratamentos. Fosse Stella uma mulher branca, teria sido abordada pela polícia e encaminhada para o hospício? Fosse ela uma mulher branca, estaria naquela situação de vulnerabilidade, sem referências, sem ter quem a tirasse de lá?

Stella chama seus colegas de Colônia de família e, num momento de revolta, fala:

Se eu pegar a família toda de cabeça pra baixo
E perna pra cima
Meter tudo dentro da lata do lixo e fazer um aborto
Será que acontece alguma coisa comigo?
Vão me fazer alguma coisa?

Se eu pegar durante a noite novamente a família toda
De cabeça pra baixo
E perna pra cima
Jogar lá de dentro pra fora
Lá de cima cá pra baixo
Será que ainda vai continuar acontecendo alguma
coisa comigo?
(Mosé, 2009, p. 123)

As duas estrofes trazem um jogo de repetição e diferença bastante interessante. A fala se define por duas indagações similares. Stella quer saber se vai ser punida. Entretanto, são duas ações distintas que ela expõe. Na primeira ação, ela jogaria a família no lixo. Na segunda ação, ela a libertaria, levando-a de dentro para fora. Mas, em ambas, um paralelismo se mantém: Ela pegaria os internos todos de cabeça para baixo e perna pra cima. E me cabe indagar que significado pode ter em seu discurso essa inversão, em que as pernas passam a ocupar o alto e a cabeça o baixo. Trata-se de uma quebra de hierarquia que remete a uma subversão em torno da centralidade da cabeça, como

representante do *logos*, de tudo que se coloca como central no discurso psiquiátrico. Ou seja, ela libertaria seus colegas, mas de cabeça para baixo; ela os jogaria no lixo, mas de cabeça para baixo. As pernas feitas para andar, para o movimento, passam a ocupar o lugar da cabeça, recôndito da mente, recôndito do pensamento. Ainda, é preciso notar que nessas ações imaginadas por Stella, ela tem poder. Ela está acima dos demais colegas e do próprio poder psiquiátrico, já que exerce as ações de prender e libertar a família de internos como se não fosse uma igual a eles. Além disso, Stella nessa fala se move no âmbito da especulação. Ela se expressa no condicional, indaga acerca de seu destino se infringir as normas. Com isto, demonstra ter consciência plena do local onde está e do poder da instituição sobre seu corpo. Por outro lado, Stella utiliza uma metáfora na qual jogar a família no lixo é fazer um aborto. É preciso aqui observar que num aborto se retira um corpo que está dentro do corpo da mãe, que também é violentado. Ao jogar a família no lixo, Stella viveria uma ação que violentaria seu próprio corpo, pois a família também é parte de si.

Stella era chamada de filósofa. Ao que respondia: “Quem me dera” (Mosé, 2009, p. 15), o que dá a dimensão de sua singularidade naquele espaço. As palavras advindas de um corpo negro subalternizado são a prova de que, acima de tudo, Stella foi resistência. Sua clarividência põe um ponto de interrogação sobre o discurso psiquiátrico que a rotulou como portadora de “personalidade psicopática mais esquizofrenia hebefrênica, evoluindo sob reações psicóticas” (Mosé, 2009, p. 15). O dito saber médico fez desse rótulo razão para exercer poder sobre seu corpo e lhe tirar a liberdade.

Stella, por sua vez, soube usar a voz em toda sua potência, no timbre, no ritmo, na entonação, nas palavras que lhe permitiram sobreviver por trinta anos à violência do espaço institucional. Stella é triplamente marginal: como pobre,

como preta e como louca. Ela apresenta todos os elementos para ter se tornado invisível. Mas sua palavra e sua voz a transformam numa estrela a que a literatura deve se curvar.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de; BONFIM, Leticia de. Stela do Patrocínio e a poética da clausura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira*, Brasília, n. 54, maio/ago. 2018, p. 277-295. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10371/9148>. Acesso em: 10 nov. 2023.

BEBER, Bruna. *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 12. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOUVEIA, Johnson. Colônia Juliano Moreira 01. YouTube, 22 jan. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yl4AWJPdkc&t=152s>. Acesso em: 19 nov. 2023.

GOUVEIA, Johnson. Colônia Juliano Moreira 02. YouTube, 24 jan. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=no2fFye95Uw>. Acesso em: 19 nov. 2023.

MOSÉ, Viviane (Org.). *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Stela do Patrocínio. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

CANAL GOV. TV Brasil. Documentário usa linguagem plástica e visual para contar história sobre saúde mental. YouTube, 23 set. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gAWuMgmFROo>. Acesso em: 19 nov. 2023.

Tereza Virginia de Almeida

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. *Stella do Patrocínio*: da internação involuntária à poesia brasileira. 2020. 364. f. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

Carolina Veloso

“Maria estava parada há mais de meia hora no ponto do ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé” (Evaristo, 2014, p. 39). Maria pode ser todas as Marias. Maria que todo dia pega o mesmo ônibus. Maria que vem do trabalho. Maria que luta para sobreviver. Luta para sustentar seus filhos. Tantas histórias de Maria.

Durante o período em que atuei como professora da Educação de Jovens e Adultos de Florianópolis¹, conheci muitas Marias e muitos filhos de Marias. Recordo-me do final de uma aula em que li o conto “Maria”, de Conceição Evaristo. Sempre me emociono com esse texto, mas, nesse dia, minha emoção transpassou a leitura. Minhas lágrimas acompanharam as lágrimas de dois meninos de mais ou menos 15 anos presentes aquela noite.

Não foi a primeira vez que lemos Conceição Evaristo em sala de aula, mas foi uma das poucas vezes em que percebi a atenção plena de jovens estudantes na leitura. Meninos que muitas vezes estão com fones de ouvido, conversando entre si ou com a luz da tela do celular iluminando seus rostos. Normalmente, e as estudantes adultos(as) são os mais interessados nas propostas. Por isso, a minha emoção teve outro motivo para além da leitura; foi por termos alcançado um objetivo e estarmos prontos para o próximo. Depois de ler textos curtos, tais como fragmentos de romances, poemas, contos e crônicas, chegava o momento

¹ Em 2020, ingressei na Rede Municipal de Educação de Florianópolis (SC) como professora substituta de Espanhol. Atuei durante dois anos, 2020 e 2021, no Núcleo de EJA SUL 2, e, em 2022, tive a oportunidade de atuar na coordenação do Núcleo de EJA Sul 1.

de propor a leitura na íntegra de romances. Contarei um pouco mais sobre essa experiência no decorrer deste capítulo, mas antes preciso contextualizar de onde escrevo.

Com formação em Letras, atuei três anos como professora da Educação de Jovens e Adultos (EJA), na Rede Municipal de Educação de Florianópolis (SC). A EJA da capital catarinense tem como metodologia pedagógica dois princípios educativos: o da pesquisa e o da leitura. Desde 2000, a pesquisa¹ é o princípio educativo que norteia as propostas pedagógicas com o segundo segmento (anos finais do ensino fundamental) e, desde 2016, a leitura norteia o primeiro segmento (anos iniciais - alfabetização) (Cord, 2017).

De acordo com Deisi Cord (2022, p. 73):

[...] A leitura orienta o processo de alfabetização dos estudantes do primeiro segmento partindo da premissa de que ler é mais fácil do que escrever e o ato de ler traz, com rapidez, autonomia aos jovens, adultos e idosos no processo de alfabetização, tendo em vista que as pessoas leem muito mais do que escrevem.

Já “a pesquisa como princípio educativo é guiada principalmente pelo fundamento de que os interesses dos estudantes são legítimos” e “os docentes são importantes aliados dos estudantes para que estes possam se instituir como agentes do seu próprio aprender, por meio do seu agir sobre o mundo e as coisas” (Cord, 2022, p. 77). Ainda que, como esclarecido pela professora Deisi Cord, cada princípio seja desenvolvido prioritariamente em determinado segmento, eles não são metodologias exclusivas.

¹ A Prefeitura Municipal de Florianópolis disponibiliza o “Caderno do professor” como documento norteador sobre a metodologia da pesquisa como princípio educativo. Apesar de publicado em 2009, o Caderno, até hoje, serve como base para os professores no início do ano letivo.

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

A leitura também consta como um princípio do segundo segmento, no entanto, sua aplicação acaba por ser secundária diante da demanda exigida pelo princípio da pesquisa e suas etapas. Diante dessa problemática, proponho fazer uma análise dos encontros e desencontros desse princípio educativo nas turmas dos anos finais do Ensino Fundamental, bem como ressaltar a importância do conceito de escriturivência da escritora Conceição Evaristo e de sua produção literária no incentivo e inclusão efetiva da leitura na EJA.

Assim que ingressei no Núcleo EJA Sul 2², em 2020, percebi a ausência e a necessidade da leitura enquanto princípio educativo também no segundo segmento. Essa percepção deu-se devido à leitura estar presente somente nos momentos iniciais da aula, como fruição, ou como pretexto de alguma atividade. Além disso, os escritores lidos em sala de aula repetiam-se com frequência e, em sua maioria, destacavam-se diários ou ficções descontextualizadas. Com o intuito de mudar esse cenário, o coletivo de professores, principalmente, os profissionais da área de Letras e História, iniciaram uma série de atividades de incentivo à leitura de literatura. Para isso, foram incluídos às leituras e às propostas de atividades textos de escritores já conhecidos pelo coletivo e de outros novos, como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ferréz, Marcelino Freire, Amara Moira, Cristiane Sobral, Jefferson Tenório, José Falero e Dalva Maria Soares.

Os onze núcleos de EJA³ de Florianópolis, e seus respectivos polos, estão distribuídos estrategicamente pela cidade (ilha e continente), a fim de alcançar o

² O Núcleo EJA Sul 2 abrange as regiões do extremo sul da Ilha de Santa Catarina. Suas unidades educativas estão localizadas nos bairros Tapera, Ribeirão da Ilha e Morro das Pedras.

³ A Secretaria Municipal de Educação estabelece diversas ações para garantir o acesso e a permanência dos e das estudantes, como matrícula a qualquer tempo, vale-transporte, alimentação e acolhimento. A cada ano, o número de comunidades atendidas é ampliado. Por

maior número de pessoas: trabalhadores formais e informais, aposentados e aposentadas, mães e pais, filhas e filhos, avôs e avós, jovens, adultos e idosos. Pode-se dizer que, em uma turma com 20 estudantes, ao menos 15 são mulheres, dentre elas, dez são mulheres negras.

Segundo o Departamento de Educação de Jovens e Adultos (DEJA)⁴ da prefeitura municipal, 38,67% dos e das estudantes se autodeclararam negros(as) e pardos(as)⁵. Esses dados também relatam a necessidade do diálogo e de letramento racial, uma vez que 21,32% não se declaram. De acordo com dados do Censo demográfico de 2010 do IBGE (*apud* CERES, 2012), apenas 3% da população catarinense se declara negra ou parda, sendo que somente a população de quatro cidades da região metropolitana do estado (Florianópolis, Palhoça, São José e Biguaçu) concentra 91% desse total.

Retornar aos estudos e estar presente na escola, para os e as estudantes da EJA, é fruto de muito sacrifício, sejam eles(as) jovens ou adultos(as), mas principalmente para as mulheres. Depois de um dia inteiro de trabalho na rua e em suas próprias casas, essas estudantes deixam o momento de descanso, de lazer, de outro trabalho ou do cuidado com companheiros, companheiras, filhos e filhas para estar ali. Para essas estudantes, e para os outros também, o espaço escolar é o espaço do estudo, do encontro, do reconhecimento e onde se sentem visíveis na sociedade.

exemplo, em 2017 eram 18; atualmente, a EJA está presente em 26 locais espalhados pela Ilha e pelo continente de Florianópolis.

⁴ Os dados têm como base as matrículas realizadas até o mês de maio de 2022, registradas no Sistema de Gestão Escolar (SGE/PMF), que são as mesmas informações fornecidas ao censo escolar do referente ano.

⁵ Dos dados fornecidos pelo Departamento de Jovens e Adultos da PMF, somente 1,11% dos e das estudantes se declaram das cores/raças amarela e indígena.

A IMPORTÂNCIA DA ESCREVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

As obras de Carolina Maria de Jesus⁶ são leituras bem conhecidas no contexto da EJA, tanto nas formações e reuniões de professores quanto na sala de aula com os e as estudantes. Todo início de ano letivo, trechos de seu livro *Quarto de despejo* (1960) são lidos para os e as estudantes, com o intuito de incentivar a escrita em seus diários. Mas essa não é a única razão da presença e importância dessa leitura. Existe uma identificação, por grande parte dos sujeitos atendidos na EJA, com a história da escritora mineira. Tanto a obra quanto a imagem de Carolina Maria de Jesus são relevantes artística e politicamente. Através da leitura de seu livro-diário, tem-se a certeza de que ela era uma mulher de pensamentos críticos e de escrita “simples”; sua obra é necessária para a História da Literatura brasileira e como símbolo na luta das mulheres negras e pobres, na luta em prol do dia seguinte, da sobrevivência contra a fome e a miséria.

A leitura de uma obra literária biográfica escrita por uma mulher negra, mãe solo, trabalhadora e moradora da periferia de São Paulo faz com que os e as estudantes se reconheçam e se identifiquem como parte dessa história. Além disso, devido ao diário ser uma ferramenta pedagógica da EJA, Carolina Maria de Jesus, ao relatar seu cotidiano como mãe e catadora de recicláveis com uma linguagem coloquial, incentiva a escrita autobiográfica, bem como o debate e o diálogo entre os e as estudantes. A leitura, aliada à escrita e à socialização espontânea dos trabalhos e relatos, possibilita que todos os envolvidos pratiquem

⁶ Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento (MG), em 14 de março de 1914, e faleceu aos 63 anos, em São Paulo. Frequentou a escola por apenas dois anos, mas, ainda assim, a escritora tornou-se uma leitora assídua e utilizava os cadernos que encontrava entre os materiais recicláveis para escrever. Carolina teve cinco livros publicados, quatro em vida: *Quarto de despejo* (1960), *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de Fome* (1963), *Provérbios* (1963) e um, postumamente, *Diário de Bitita* (1982).

a escuta e o/a estudante também valorize seus conhecimentos, suas vivências e suas histórias de vida (que não são poucas).

Os textos literários ressoam em cada um e cada uma de maneiras distintas, de modo que, em sala de aula, eles propiciam espaços de ensino-aprendizado. Por exemplo, *Quarto de despejo* suscita questões que extrapolam a escrita do diário, contribuindo para um letramento crítico a partir da expressão, reflexão de pontos de vista e pesquisa sobre temáticas atuais da sociedade: mulher e trabalho, educação, preconceito racial e social, desigualdade social e condições de moradia e alimentação. Nesse momento, a mediação do educador torna-se essencial, pois ele desocupa o lugar de detentor de saber, criando um ambiente para além do ensino-aprendizagem: um espaço de educação, afetos, luta e resistência.

A leitura e o debate sobre temáticas sociais, a partir de obras literárias, expande o papel da leitura, de potência criadora e socializadora de linguagem a possibilitadora de desenvolvimento intelectual, subjetivo e cultural. Não à toa, Antonio Candido (1988) aponta a literatura como um direito humano, tal qual Marisa Lajolo (1993), que salienta o fator de cidadania da literatura: o cidadão “[...] precisa apossar-se da linguagem literária, alfabetizar-se nela, tornar-se seu usuário competente, mesmo que nunca vá escrever um livro: mas porque precisa ler muitos” (p. 106). Por isso, ao destacar a importância de trabalhar o princípio educativo da leitura como base para o processo de letramento crítico na EJA, possibilita-se também que esses(as) estudantes sejam vistos(as) para além da lógica de suas trajetórias escolares “truncadas”, mas como jovens-adultos-idosos em sua trajetória humana e enquanto cidadãos e cidadãs. Conforme aponta Arroyo (2005),

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

[...] superar a dificuldade de reconhecer que, além de alunos ou jovens evadidos ou excluídos da escola, antes do que portadores de trajetórias escolares truncadas, eles e elas carregam trajetórias perversas de exclusão social, vivenciam trajetórias de negação dos direitos mais básicos da vida, ao afeto, à alimentação, à moradia, ao trabalho e à sobrevivência (p. 24).

O uso do diário em sala de aula tem como objetivo ser uma ferramenta destinada às anotações individuais dos e das estudantes. Nele, o(a) aluno(a), pode escrever sobre seu dia a dia escolar, dúvidas, sugestões e até mesmo sua vida pessoal, suas histórias, vivências e sonhos. Nesse sentido, estabelecer relação entre a literatura e a escrita desse diário aparece como uma boa estratégia pedagógica. A mesma relação pode ser estabelecida com a escrita autobiográfica, que também é uma constante nas atividades propostas ao longo do ano para os e as estudantes do segundo segmento da EJA.

Nos primeiros dias de aula, a escrita no diário e as atividades de autobiografia são consideradas muito difíceis ou chatas. Isso ocorre devido aos estudantes, sejam eles jovens ou adultos, homens ou mulheres, não terem o hábito de escrever e não acreditarem que suas histórias importam e merecem ser contadas, lidas ou ouvidas pelos professores ou por colegas. A partir dessa observação, o conceito de escrevivência e os textos da escritora Conceição Evaristo⁷ surgem como uma possibilidade de expandir as práticas pedagógicas, relatos dos e das estudantes e a compreensão crítica da sociedade.

⁷ Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte/MG em 29 de novembro de 1946. É mestre em literatura brasileira (PUC-Rio) e doutora em literatura comparada (UFF). Possui sete obras individuais publicadas: *Ponciá Vicêncio* (2003); *Becos da Memória* (2006); *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008); *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011); *Olhos d'água* (2014), vencedora do prêmio Jabuti (2015); *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) e *Canção para ninar menino grande* (2018).

A obra de Conceição Evaristo traz histórias que superam a ideia de indivíduo e alcançam o coletivo através da escrevivência. De acordo com a escritora, em entrevista à Revista PUCRS (2018), o termo escrevivência surgiu há 29 anos, em 1994, durante o seu mestrado em Literatura Brasileira, pela PUC-RIO: como um “[...] jogo de palavras entre escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se e aí surgiu a palavra escreviver. Mais tarde comecei a usar escrevivência” (2018, n.p.). Inicialmente, havia a pretensão de, através da literatura, descrever a ambiência de uma favela, como uma crônica da vida daquelas que vivem as favelas brasileiras: pequenos relatos, breves histórias de vida de personagens, mulheres, crianças.

O termo é nomeado por Conceição Evaristo, mas sua prática é anterior; outros escritores e escritoras já fizeram e fazem o processo de escrever sobre sua vida cotidiana e a daqueles com quem convivem. A diferença está no fato de a escritora colocar sensibilidade no fazer da escrevivência, dando voz à mulher negra e pensando na resistência e na reexistência do povo negro. Em outras palavras, o fazer literário da escrevivência está em dar voz àqueles sujeitos que tiveram seus direitos e sua voz negada (mulher-negra-pobre-trans-gay) pelos sujeitos mais privilegiados (homem-branco-rico-cis-hétero).

Por ser um fenômeno diaspórico, a escrevivência está fundamentada nas vivências e na autoria de mulheres negras. Segundo Conceição Evaristo (2020), a imagem fundante do termo é a figura da mãe-preta. Essa mulher, que um dia, apesar de ter seu corpo-voz silenciado, violentado das formas mais cruéis possíveis, a mulher escravizada, a mãe-preta, teve a função de contar histórias para adormecer os pequenos e futuros senhores e senhoras da casa-grande. Hoje, através da escrevivência, essa história contada vem para acordar e incomodar a casa-grande. Nas palavras da escritora:

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (Evaristo, 2020, p. 30)

A obra literária de Conceição Evaristo conta histórias do povo negro, em especial, da mulher negra; faz com que ouçam essa voz feminina e leva outras mulheres a contarem suas histórias, uma vez “[...] que mulheres negras são também produtoras de conhecimento e esse conhecimento não é limitado ao recorte identitário” (Nunes; Ribeiro; Giraldi, 2021, p. 147).

Em uma sociedade grafocêntrica, ou seja, pautada na linguagem escrita, os sujeitos pouco escolarizados, apesar de suas limitações, cotidianamente ocupam espaços considerados úteis/produtivos para seu trânsito, como seres sociais que são. De acordo com Deisi Cord (2017), em pesquisa realizada com estudantes e em sua experiência como professora do primeiro segmento da EJA,

Esses sujeitos, submersos que estão em uma cultura grafocêntrica, mesmo assim, logram êxito em (con)viver apesar de sua pouca escolarização e por conseguinte, por não dominarem, a contento, justamente a forma mais difundida na cultura escolar – a leitura e escrita, muitas vezes são considerados excluídos de ampla e complexa rede de sentidos e significados, o que, na minha compreensão, não procede em toda a sua extensão (p. 54).

Esses sujeitos são produtores de conhecimento, mesmo sem o total domínio da escrita e da leitura. No entanto, o conhecimento dos menos privilegiados está condicionado à validação dos mais privilegiados. Uma vez que se tem acesso à cultura letrada, o domínio intelectual ainda é visto e considerado um lugar proibido, já que “[...] mais do que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas ‘só corpo, sem mente’” (hooks, 1995, p. 469). Portanto, é de grande importância que os sujeitos marginalizados, principalmente as mulheres negras, se apoderem da escrita e da leitura para então produzir conteúdo intelectual, pois isso questiona a estrutura social pautada em raça, gênero e classe, constituindo-se como um ato de resistência e transformação social.

Conceição Evaristo, em entrevista concedida a Bárbara Machado (2014), conta que sua família lia Carolina Maria de Jesus, “[...] não como leitores comuns, mas como personagens das páginas de Carolina. A história de Carolina era nossa história”. E acrescenta que a importância da literatura de Carolina Maria de Jesus vai além da identificação com uma escritora, mulher, negra e favelada:

Quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu também, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado. A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite (p. 68).

A apropriação da escrita e da leitura e a produção intelectual pela mulher negra, bem como por todos os sujeitos oprimidos, apresentam uma dimensão

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

revestida de caráter militante e impacto social. Tal qual bell hooks⁸ (1995) defende sobre a luta pela libertação das mulheres negras, “[...] o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas ou exploradas, que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes” (p. 465).

Além de ler e escrever, praticar a escrivência é uma forma de engajamento político; é problematizar questões de raça, gênero, sexualidade e classe. Ou seja, um ato literário e político, de formação e prática, de modo que todos possam fazer uso da escrivência, desde que tenham algo para dividir, promover sentidos e que construam histórias diversas e completas da sociedade (Nunes; Ribeiro; Giraldi, 2021).

Ao transpor para a literatura toda a tensão e os traumas inerentes aos cotidianos daqueles que estão submetidos às mais diversas violências, Conceição Evaristo também tem um discurso marcado por desejos, sonhos e lembranças. É a escrita de um corpo, de uma experiência, da luta pela afirmação e reversão de estereótipos do existir e da condição do negro no Brasil. A partir da escrivência, o(a) leitor(a) sente-se provocado(a) a sentir. Sentir raiva, comoção, indignação, incômodos etc. E essa provocação, na literatura, será feita pela escritora da maneira mais poética possível.

No prefácio de *Becos da memória*, Conceição Evaristo (2017) fala sobre o processo criativo da escrivência, entre sua memória, a realidade da comunidade e a ficção:

⁸ “bell hooks” é o pseudônimo da feminista negra norte-americana Gloria Jean Watkins, que o adota grafado em letras minúsculas.

[...] minha memória ficcionalizou lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia [...] Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção (n. p.).

As personagens dos contos e romances de Conceição Evaristo figuram como porta-vozes de um coletivo marcado pela violência cotidiana perpetrada no asfalto e nas comunidades periféricas das grandes cidades. Em um encontro virtual, em 2020, a escritora descreve um pouco o processo de construção das suas personagens e as relações com a vida cotidiana:

São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença (Evaristo, 2020, p. 31).

Durante o processo de escrita de Conceição Evaristo, há uma preocupação com a linguagem do narrador e das personagens, ora mais próxima da oralidade, quando necessário, ora com a norma culta da língua portuguesa. A escolha semântica está profundamente relacionada com a situação social em que a personagem está inserida e com base nas experiências vividas pela própria escritora. Isso pode ser observado nas características atribuídas aos personagens brancos, por exemplo, sempre colocados em situações de privilégio social:

A IMPORTÂNCIA DA ESCREVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

Construo poucos personagens brancos na minha obra. Uma leitura um pouco mais atenta percebe que esses poucos, bem poucos personagens, estão sempre representados, construídos nos lugares, nos espaços de poder. [...] por via de regra [...] As culturas africanas e afro-brasileiras são exotizadas ou folclorizadas. Dificilmente se encontra a construção de uma personagem negra que represente a potência do ser humano com toda a sua dignidade. Creio que a minha autoria não chega a ser tão cruel, pois, como já afirmei, não é essa personagem que me interessa criar, e quando crio essa representação, o branco surge e ocupa o lugar da crueldade; não salvo ninguém (Evaristo, 2020, p. 28-29).

E essas diferenças e detalhes da escrita de Conceição Evaristo são notadas e apontadas em sala de aula durante a leitura dos contos e do debate coletivo. Aliás, outra dinâmica foi adotada: em vez de fazer a leitura no início da aula, os textos literários passaram a aparecer em diferentes momentos. Não apenas como a leitura propositiva do debate, mas fruto das questões abordadas durante os debates, as socializações de atividades e das histórias compartilhadas pelos(as) estudantes. Essa proposta exige dos docentes um conhecimento prévio de diferentes contos da escritora, bem como uma sensibilidade de saber o momento de inserir o texto literário no contexto da aula e como fazê-lo também.

Essa dinâmica de leitura proporcionou observar uma mudança na percepção e nas socializações dos e das estudantes, que, por sua vez, não conseguiam enxergar a sua história na do outro e vice-versa. Os conflitos entre os e as estudantes durante os debates partiam dos mais diversos motivos: às vezes estavam relacionados às grandes diferenças geracionais, à heterogeneidade das turmas e aos temas como política, religião, gênero, raça e sexualidade. Com o tempo, esses conflitos passaram a ter uma dimensão dialógica.

As atividades de escrita autobiográfica e os debates, que antes eram depoimentos muito focados no eu, aos poucos passaram a ter um tom coletivo, além de acolhimento e cumplicidade com a história do outro. Nesse sentido, a literatura, em especial, a escrevivência, contribuiu para essa mudança de um olhar individual para um olhar coletivo da sua história. Essa reação pode ser dada pela presença de personagens complexas, sujeitos humanos em toda sua profundidade – emocional, social e espiritual, de modo que pessoas em situação de exclusão se identificam em situações próximas de suas vidas ou de seu coletivo. Há, nesse momento, um amadurecimento da turma de professores e estudantes a partir das práticas de leitura, de escrita e de escuta.

Dentre os textos de Conceição Evaristo lidos durante os anos de 2020 e 2021, algumas personagens e suas histórias ganharam destaque por retornarem aos debates através da lembrança dos e das estudantes. Do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*⁹, publicado em 2011, o conto homônimo ao nome da personagem principal, Aramides Florença, relata uma história sobre a maternidade e violência.

Vítima dos comportamentos violentos do pai de seu filho, Aramides foi estuprada poucos dias após dar à luz. O homem, não satisfeito em dividir a atenção e o carinho da mulher, a abandona, deixando-a sozinha para criar seu único filho. Conforme o trecho citado a seguir, inusitadamente, a partida daquele homem deixou um rastro de alegria, que também parecia refletir no bebê, que mesmo muito pequeno, sem ter aprendido a falar, balbuciava uma alegre canção.

Eu percebi, intrigada, que, tanto pelos sons, como pela expressão do rosto e movimentação do corpo do menininho, o melodioso

⁹ O livro é composto por treze contos intitulados com nomes de mulheres. São histórias comoventes, sobre relações de gênero e as diversas violências do cotidiano, que a narradora diz ter reunido após ter ouvido de suas protagonistas.

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

balbucio infantil se assemelhava a uma alegre canção. Teria a criança, tão novinha, - pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides Florença, - se rejubilado também com a partida do pai? Só a mãe, só a mulher sozinha, lhe bastava? (Evaristo, 2016, p. 9)

O terceiro conto dessa coletânea relata a história de uma família formada pela protagonista Shirley Paixão, um homem e cinco crianças, três que o marido trouxe e duas que eram dela. Durante sete anos, eles viveram como uma família comum, com desavenças, mas aparentemente muito unida. As filhas de Shirley ganharam um pai, e as dele, uma mãe. Como conta a protagonista: “Mãe me tornei de todas. E assim seguia a vida cumpliciada entre nós. Eu, feliz, assistindo às minhas cinco meninas crescendo. Uma confraria de mulheres” (Evaristo, 2016, p. 28). No entanto, esse mesmo pai amoroso não aceitava a união e a cumplicidade que se formava entre a “confraria de mulheres” da casa.

A menina mais velha, Seni, chegou com cinco anos de idade à casa de Shirley. Já com 12 anos, era muito tímida, zelosa com as irmãs, próxima da sua nova mãe, mas distante do pai. O pai abusava dela escondido nos fundos de casa. Um dia, tomado pela fúria, após atacar a menina em seu quarto com as outras irmãs de testemunha, o homem foi golpeado com uma barra de ferro por Shirley. Ele sobreviveu e foi para a cadeia. Shirley também.

Ao assumir a responsabilidade por seus atos, a mãe das crianças conta:

Eu ainda vivi tempos de minha meia-morte, atrás das grades, longe das minhas filhas, e toda a minha gente, por ter quase matado aquele animal. Sei que não se pode e nem se deve fazer justiça com as próprias mãos, mas o meu ato foi o de livrar a minha filha. Não tinha outro jeito (Evaristo, 2016, p. 33-34).

Histórias como a de Aramides, Shirley e Seni repetem-se diariamente. Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, entre janeiro e junho de 2022, uma mulher ou menina foi estuprada a cada nove minutos no Brasil (cf. Mazza; Vieira; Buono, 2022)¹⁰. Não por acaso, a violência sexual surge nos diários das estudantes que são atendidas na EJA, as quais, muitas vezes, iniciam o discurso culpando-se por aquilo ter acontecido com elas. Saber ouvir e saber orientar caminhos também é papel da escola, diferentemente da sociedade que perpetua o silêncio e a culpabilização. Além disso, são muito recentes o debate e as ações afirmativas sobre a violência doméstica no Brasil, como a criação de delegacias especializadas ou a realização de pesquisas sobre o assunto.

Problemáticas sobre “violência contra a mulher”, “assédio sexual”, “crises de pânico e ansiedade”, “comportamento suicida entre jovens” são frequentes nas pesquisas realizadas pelos e pelas estudantes no decorrer do ano letivo. Exatamente por serem questões que os e as atravessam. Em razão disso, leituras que trazem essas temáticas permanecem na memória e retornam nos debates, inclusive, por aqueles que aparentemente não prestam atenção na leitura. Esse é o caso do conto “Maria”, do livro *Olhos d’água* (2016), no relato que inicia este capítulo.

A leitura do conto “Maria” foi realizada incontáveis vezes, em sala de aula, em formações de professores e em reuniões setoriais. Conceição Evaristo transborda sensibilidade ao relatar o retorno da personagem Maria para sua casa, após um dia exaustivo de trabalho como empregada doméstica e o encontro com um ex-amor, o pai de seu filho maior. A reviravolta do conto está no fato de a protagonista nunca ter conseguido descobrir se seus três filhos iriam gostar de comer melão, e nem dar o abraço enviado pelo pai, por ter sido brutalmente

¹⁰ Dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

assassinada pela “justiça” imposta pelas mãos dos passageiros do ônibus – esses cidadãos que a declararam cúmplice dos assaltantes.

Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão? Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Por que estavam fazendo isto com ela? O homem havia segredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado. Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho (Evaristo, 2014, p. 42).

Nas linhas escritas pela escritora ecoam múltiplas vozes, mas também silêncios e espaços de escuta. Escuta de si, escuta dos espaços que se ocupa, de uma sensibilidade de ver e sentir-se em cada palavra, cada pontuação e nos silêncios presentes nas entrelinhas. Silêncios próprios e silenciamentos “forçados” de histórias que não podiam ser ditas ou escritas. Nas palavras de Pâmela Nunes, Simone Ribeiro e Patrícia Giraldi (2021):

Maria pode ser qualquer pessoa marcada por traços que definem uma mulher comum, Maria é um nome próprio e quase uma metáfora para a definição de mulher. Histórias de Maria contam de si e contam de muitas outras. Não contam de todas! Jamais podemos tirar uma Maria por outra, as subjetividades de cada uma é que nos ensinam sobre estratégia de vida (p. 141).

Aquele dia, após a leitura do conto “Maria”, foi a primeira vez que os jovens estudantes, que compartilharam seus sentimentos através de tímidas lágrimas, escreveram em seus diários histórias sobre suas mães, avós, tias e irmãs mais velhas. Sobre as mulheres que sozinhas os criaram e ainda criam, que passam o

dia inteiro cuidando da casa dos outros, dos filhos dos outros e, ao chegar em suas casas, ainda cuidam dos seus, e, quando conseguem, vão à escola, ou fazem de tudo para que os seus consigam ir. De acordo com Nunes, Ribeiro e Giraldi (2021), que desenvolveram um estudo sobre escrevivência no Núcleo EJA Sul 2, em 2019:

A prática por meio da inspiração na escrevivência de Conceição Evaristo busca proporcionar espaço de reflexão, escrita e escuta sobre os atravessamentos territoriais, sociais, culturais, emocionais, subjetivos e de memória que permeiam a constituição das sujeitas, neste caso da EJA (p. 147).

Os diários iniciam como uma escrita de si, um relato muito particular. Mas, à medida que outras atividades de produção textual são sugeridas com base nas leituras ou nos debates, percebe-se que, tanto suas memórias quanto as situações de seu cotidiano transformam-se em escrita. Nas vozes desses estudantes, através de seus textos e de seus relatos, é possível ver ressoar a escrevivência proposta por Conceição Evaristo. Aos poucos, torna-se constante, talvez até inconsciente, a presença da ancestralidade, da família e da comunidade nos textos. Esse material tem uma potência criativa e até mesmo libertadora para os e as estudantes, uma vez que percebem a existência de pessoas dispostas a ler e a escutar suas histórias.

Conclusão

Conforme foi exposto, nos dois primeiros anos em que atuei na EJA de Florianópolis, 2020 e 2021, muitos contos, poemas e crônicas foram lidos em sala de aula e nos encontros *online*. Devido à pandemia de Covid-19, o primeiro teve

A IMPORTÂNCIA DA ESCREVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

apenas um mês de aula presencial, e o resto do ano letivo ocorreu por meio do ensino remoto; já no seguinte, as aulas migraram para o ensino híbrido – os encontros intercalavam uma semana presencial e uma virtual. Portanto, o diagnóstico e a análise sobre a prática do princípio educativo da leitura no segundo segmento da EJA e o incentivo à leitura de textos literários foram realizadas nesse contexto escolar. Em 2022, foi possível ampliar essa proposta, não mais como professora, mas enquanto coordenadora do Núcleo EJA Sul ¹¹ e com o ensino totalmente presencial.

A cada início de ano, o grupo de professores de todos os núcleos muda: alguns permanecem, outros retornam, outros ingressam pela primeira vez na EJA. A matrícula ocorre durante o ano inteiro, então, os grupos de estudantes estão sempre mudando. Nesse sentido, para propor a leitura de romances na íntegra foi necessário realizar formação entre os e as professoras sobre o princípio educativo da leitura e o direito à literatura, uma vez que já havia sido constatado, nos anos anteriores, que os profissionais de educação não possuem o hábito da leitura.

A primeira experiência foi realizada com o romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, pois, do grupo de onze professores, quatro haviam lido o romance e recomendaram sua leitura. A dinâmica consistia em ler um capítulo como prática de leitura inicial diária, seguido de debate. Mas, em decorrência da mudança frequente da turma e as ausências de estudantes, ao iniciar a aula era necessário fazer uma breve retomada do que havia sido lido nos capítulos anteriores, através da memória dos próprios estudantes.

¹¹ O núcleo abrange a região central do sul da Ilha de Santa Catarina, e suas unidades educativas estão localizadas nos bairros: Costeira do Pirajubaé, Carianos e Rio Tavares.

O resultado foi extremamente positivo. Apesar das dificuldades iniciais, havia os e as estudantes que apresentavam maior interesse em acompanhar a leitura e aqueles(as) mais distraídos(as). No entanto, ao longo do semestre, tivemos a oportunidade de observar um envolvimento crescente com relação à narrativa, assim como as reflexões a respeito de elementos-chave para a compreensão integral do romance, despertadas a cada trecho lido, tais como: questões de gênero, racismo, negritude, branquitude, violência (e seus tipos), reforma agrária, autoritarismo, escravidão, democracia, bem como aspectos linguísticos e propriamente textuais, entre outros.

Após essa primeira experiência de sucesso, as atividades de leitura seguiram intercalando textos mais breves, como contos, crônicas e poemas, com outros romances. Além da experiência inicial com *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, lemos: *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, *Os Supridores* (2020), de José Falero, *Estela sem Deus* (2018), de Jefferson Tenório e *Hibisco Roxo* (2003), de Chimamanda Ngozi Adichie.

Os livros *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, e *Os supridores*, de José Falero¹², tiveram melhor receptividade entre os e as estudantes. A prática de ler romances em sala de aula iniciou logo no primeiro semestre, então, eles não tiveram tanto contato com os contos da escritora Conceição Evaristo quanto os e as estudantes dos anos anteriores. Dessa maneira, à medida que a leitura de *Becos da memória* avançava, eram fornecidas informações sobre o processo

¹² José Carlos da Silva Júnior, mais conhecido como José Falero, é um escritor brasileiro de origem periférica. Nascido em Porto Alegre, em 1987, o escritor terminou seus estudos recentemente na EJA, em 2019, quando já havia publicado seu primeiro livro. Falero tem três obras publicadas: a coletânea de contos *Vila Sapo* (2019), o romance *Os supridores* (2020) – indicado ao prêmio Jabuti – e a coletânea de crônicas *Mas em que mundo tu vive?* (2022). Sua obra tem como foco a discussão do racismo e das desigualdades sociais no Brasil.

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

de escrita e criação de Conceição Evaristo, o qual, por sua vez, é muito similar ao processo de José Falero.

Durante os debates sobre as leituras de ambos os livros, surgiam histórias das comunidades em que os e as estudantes se inseriam. A memória ficcionalizada de Conceição Evaristo e de José Falero refletia nas socializações relatadas através da oralidade em sala de aula e, dependendo do planejamento, fazia-se o exercício de escrita e ficcionalização de sua própria memória, de seu contexto social, de sua comunidade.

Um episódio muito interessante aconteceu durante a leitura d'*Os supridores*, quando um jovem estudante relatou ter mudado seu horário de trabalho para poder estar presente na aula e acompanhar a sequência do livro. Logo, assim que finalizou a leitura, o estudante participou um pouco do debate e se retirou da aula para seguir rumo ao seu trabalho. O interesse dos jovens estudantes nos romances também refletiu em outras atividades para além de leitura e escrita, como a elaboração de curtas-metragens para o Festival Minuto¹³, inspirados em capítulos de *Torto Arado* e d'*Os supridores*.

A leitura do romance de José Falero também resultou em um encontro virtual com o escritor. A conversa rendeu trocas de ideias sobre a passagem do escritor pela EJA, sobre o processo de escrita do romance e dos contos do livro *Vila Sapo*, sobre as referências ao contexto social, à periferia porto-alegrense e à construção dos personagens do romance e dos contos.

Esse interesse dos e das estudantes pelo romance e pelos contos de José Falero dá-se devido à afinidade que estes tiveram com o cenário em que os

¹³ O Festival do Minuto é um evento que acontece anualmente e reúne todos os núcleos da EJA de Florianópolis. Consiste na exibição de vídeos de um a três minutos organizados e realizados pelos e pelas estudantes com orientação do corpo docente do núcleo.

textos estão ambientados: periferia de Porto Alegre, famílias na luta pela sobrevivência, tráfico e consumo de drogas, além de problematizar sobre racismo, exploração do trabalho, injustiça e desigualdade social. Nota-se que as temáticas abordadas pelo escritor gaúcho são semelhantes às da obra de Conceição Evaristo, mas por uma perspectiva do jovem negro, ao invés das mulheres negras.

O destaque dado, neste capítulo, às obras de Conceição Evaristo e, por fim e rapidamente, ao romance de José Falero foi em virtude de compreender a escrevivência como uma metodologia pedagógica. Contudo, faz-se importante lembrar que a escrevivência como metodologia prevê uma escuta e se constitui como um ato político na luta contra o racismo e na libertação de todas as pessoas oprimidas e exploradas. Desse modo, a leitura de textos literários instiga o estudante a falar e a escrever sobre a sua vida e sobre o seu contexto social, do individual para o coletivo.

Além disso, o conjunto de textos, a diversidade de gêneros literários e a heterogeneidade de escritoras e escritores trabalhados nos últimos três anos na EJA correspondem a um êxito das propostas de incentivo à literatura, com base no princípio educativo da leitura. Principalmente, a leitura de cinco romances na íntegra – ação inédita nas turmas de EJA – confirmou a importância e a necessidade do letramento crítico no processo educativo desses e dessas estudantes, bem como o acesso à literatura como um direito.

Referências

ACAUAN, Ana Paula. Esse Lugar Também é nosso. Entrevista. *Revista PUCRS*. n. 187. jul./set. 2018. Disponível em: <https://www.pucrs.br/revista/esse-lugar-tambem-e-nosso/>. Acesso em: 3 jan. 2023.

A IMPORTÂNCIA DA ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO NAS
PRÁTICAS DE INCENTIVO À LEITURA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E
ADULTOS

ARROYO, Miguel. Educação de jovens e adultos: um campo de direitos e de responsabilidade pública. *In: SOARES, L.; GIOVANETTI, M. A.; GOMES, N. L (Org.). Diálogos na educação de jovens e adultos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CERES Inteligência Financeira. *Estudo dos Indicadores Socioeconômicos da População Negra da Grande Florianópolis*. 2012. Disponível em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/09_04_2012_17.15.23.8da1b09262509a280c6a6c8d0d680f03.pdf. Acesso em: 19 nov. 2023.

CORD, Deisi. *Sujeitos em processo de alfabetização e sua apropriação da cultura digital: um estudo exploratório no I Segmento da EJA da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis/SC*. 2017. Tese. (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

CORD, Deisi. A leitura como princípio educativo no primeiro segmento da Educação de Jovens e Adultos de Florianópolis/SC. *Revista brasileira de alfabetização*. Florianópolis, n. 16, p. 73-85, mar. 2022. <https://revistaabalf.com.br/index.html/index.php/rabalf/article/view/592>. Acesso em: 4 jan. 2023.

EVARISTO, Conceição. Da construção de becos. *In: Becos da memória*. 1.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017, n.p.

EVARISTO, Conceição. Maria. *In: Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p. 39-42.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. Sabela. *In: Histórias de leves enganos e parecenças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 59-103.

EVARISTO, Conceição. A escriturivência e seus subtextos. *In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (Orgs). Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

HOOKS, BELL. Intelectuais negras. *Estudos Feministas*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

MACHADO, B. A. “Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. *História Oral*. Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 243-265, jan./jun. 2014.

MAZZA, Luigi; VIEIRA, Maria Júlia; BUONO, Renata. Quando a violência mora ao lado. *Revista Piauí*, 23 jan. 2023. Disponível em: Acesso em: 19 nov. 2023.

NUNES, P.; RIBEIRO, S. S.; GIRALDI, P. M. Escrivivência: um olhar decolonial com recorte de gênero a partir da educação de jovens, adultos e idosos. *Cadernos CIMEAC*. Uberaba, v. 11, p. 139-162, jun. 2021.

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA PROSA CUBANA

Paulo Valente

Uma voz subalterna que se eleva na Literatura

Teresa Cárdenas Angulo, cubana da região de Matanzas, no norte da ilha, é uma importante ativista, escritora e atriz negra que nas últimas décadas se dedicou à produção de obras nas quais são retratadas personagens e histórias da pretitude caribenha. Em 2005, ganhou o importante prêmio literário *Casa de las Américas*, na categoria Literatura infanto-juvenil, concedido pela Fundação de mesmo nome, cujo objetivo é desenvolver o intercâmbio cultural e artístico entre Cuba e a América Latina, pela escrita do romance *Perro Viejo*. Segundo o site da fundação:

Durante seus mais de sessenta anos de existência, este Prêmio, o mais antigo do gênero no Continente, tem sido um reflexo da história e da cultura da América Latina e do Caribe. Nascido com o nome de Concurso Literário Hispano-Americano, adotou em 1964, com a inscrição de autores brasileiros, o nome Concurso Literário Latino-Americano, e a partir do ano seguinte o definitivo de Prêmio Literário Casa de las Américas ou, simplesmente, Prêmio Casa de las Américas. [...] Além da missão de divulgar a obra dos escritores premiados, o Prêmio se propôs a ser um ponto de encontro de escritores de todo o mundo e principalmente da nossa região. Na verdade, a Casa e o seu concurso teceram redes intelectuais eficazes. Aqui muitos dos autores se conheceram pessoalmente e delinearam muitas de suas ideias mais frutíferas. Fiel a essa tradição, o Prêmio continua a ser um espaço privilegiado de encontro e promoção da literatura da e sobre a nossa América (CASA DE LAS AMÉRICAS, 2023).

A autora afro-cubana, certamente, é um desses nomes importantes a que a página *web* se refere e, graças à sua produção literária, tem conseguido, junto ao prêmio, uma projeção internacional mais constante e decisiva para que a sua obra seja conhecida fora da ilha caribenha. Não me parece coincidência que, já no ano seguinte à premiação por *Perro viejo*, outra obra sua, *Cartas al cielo*, tenha ganhado versões em inglês por editoras do Canadá e do Estados Unidos.

Cartas al cielo, ou *Cartas para minha mãe*, como ficou traduzido ao Português, chegou às mãos do público brasileiro pela editora Pallas, em dezembro de 2010. A obra prescinde de uma introdução à narração: não encontramos uma apresentação externa da narradora, seu drama, suas características, quem ela é e o que faz ou o que quer narrar. São as situações registradas nas cartas que se encarregam de apresentá-la: é uma menina negra que perdeu a mãe, e seu pai sempre esteve ausente; agora, ela deve morar com a avó e a tia, que não gostam dela, o que se revela na forma como a tratam. O registro não datado segue os anos da infância e adolescência da protagonista ao sabor dos acontecimentos importantes e passagens que a marcam.

Além disso, por pertencer ao gênero carta e por sermos nós que “invadimos” sua privacidade, é pertinente que não haja introdução de voz externa, para que a escrita pareça mais natural, como o registro da memória que nos descreve/apresenta a menina enquanto conta sua história. Dito isso, não havendo esse narrador externo à diegese, a figura central funciona como testemunha de uma sociedade que a rejeita e a explora por causa, principalmente, de sua origem pobre, periférica, negra.

Não é forçoso afirmar que Cárdenas se tornou um fenômeno literário e tem atraído cada vez mais leitores e leitoras em todas as Américas e, dessa forma, subvertido o lugar histórico imposto a autores e autoras negras, o da quase

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA

exclusão dos compêndios literários de seus respectivos países. Em sua obra, destaca-se a voz negra protagonista, com uma mudança de perspectiva, um olhar impositor, desafiador, que não pede licença para narrar os seus traumas e dramas.

Sob esse ponto de vista, é importante apontar certa semelhança entre a Literatura canônica brasileira e a cubana, ainda que esse não seja o enfoque principal deste texto. Em ambos os sistemas literários, constatamos uma produção canônica que (quase) sempre representou essa minoria política em segundo plano, escrita/descrita por um olhar “superior”. As minorias políticas como mulheres, indígenas e negras/os, quando aparecem nessa produção literária, encontram-se em um lugar de subalternidade, marcados segundo esse olhar do centro que os faz ocupar um segundo plano, um fundo de cena.

A escrita de Teresa Cárdenas é a subversão desse lugar, uma vez que não só dá destaque central a histórias da população negra e a outras esquecidas pelo cânone literário, mas também as diversifica, explica as consequências desumanas da marginalização desses corpos, do apagamento dessas histórias, sem romantizá-los. Além disso, humaniza suas personagens negras, o que não se trata apenas de colocá-las como protagonistas dessas narrativas, mas de aprofundar as possibilidades narrativas, pluralizando os perfis das personagens e também de quem as lê. Outra característica de sua produção é o fato de fazê-lo, não raro, sob um olhar infantil, com o qual expressa a violência racista na vida e no psiquismo da criança negra.

Deve-se, a partir desse dado, registrar também que parece escapar ao olhar infantil da protagonista a real dimensão dos traumas aos quais está assujeitada, deixando, assim, lacunas que nós, leitoras e leitores, preenchemos. Dito isso, sem esquecer a natureza literária do texto, a escrita de Cárdenas, como

a de outras autoras negras no continente americano, não tem sido fruto de uma escola ressentida, como pensa Harold Bloom, que, em sua forma de interpretar o texto literário, é aquela em que "gostariam de reduzir a literatura a uma caixa de ressonância da luta de classes" (2010, p. 15), mas um espaço que apresenta olhares outros, subjetividades que foram historicamente silenciadas.

Em entrevista disponível na plataforma de vídeos YouTube, Cárdenas deixa bem claro o que leu e a falta que sempre sentiu de personagens semelhantes à sua própria experiência como negra nos livros literários, ou seja, a falta de histórias semelhante às suas e de personagens com seu tom de pele:

Aconteceu muito comigo quando criança, eu ia na biblioteca, não só não encontrava autores, porque vivo procurando histórias, não encontrava uma história onde fosse vista uma negra como eu. Esse foi o motivo, o *leitmotiv* para me iniciar na literatura, sabe? porque eu não encontrava ninguém que se parecesse comigo nos livros. Os livros que me davam na escola, nos livros que eu podia ler na biblioteca, não tinha, não encontrava uma negra que se parecesse comigo (Ação Educativa, 2021)¹.

A autora, então, produziu uma obra com esse propósito, como se pode constatar, já que suas personagens principais são negras, e as narrativas contam a história de seu país a partir dessa perspectiva, dos excluídos socialmente. Assim ocorre em *Perro viejo*, que é a história de um homem escravizado em Cuba, ou como a menina de *Cartas à minha mãe*, que tem de construir sua autoestima como mulher negra em uma família que a segrega. A voz da protagonista de *Cartas à minha mãe*, como percebemos ao longo da leitura, é uma ferramenta

¹ Me pasó mucho de niña, iba a la biblioteca, no encontraba no solamente autores, porque vivo buscando historias, no encontraba una historia donde se viera una niña negra como yo. Ese fue el motivo, el leitmotiv de comenzar yo en la literatura, ¿sabías?, porque no encontraba nadie que se pareciera conmigo en los libros. Los libros que me daban en la escuela, en los libros que podía leer en la biblioteca, no había, no encontraba a una niña negra que se pareciera a mí.

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA

contra o próprio sistema que a quer apagada, e/ou silenciada, desenvolvendo um papel de serviçal, como declara a avó em:

Mãezinha,
vovó está brava comigo. Quer que eu lave a roupa da casa onde ela trabalha. Diz que assim aprendo a fazer alguma coisa útil e ajudo com o dinheiro que ganhar. Já conversou com eles e tudo. Não quero. Não pretendo ser doméstica (Cárdenas, 2019, p. 35).

É verdade, então, que a literatura pode ser um espaço de afirmação de identidades e subjetividades, ou seja, em nossas sociedades ocidentais, a literatura, assim como outros objetos artísticos, torna-se um meio de manutenção de estruturas de poder, alienando grupos de marginalizados, mais pobres, populações desfavorecidas, assim como o faz com sujeitos e corpos racializados. Porém, como idealiza Cárdenas, também pode se tornar um meio eficaz para que esses mesmos sujeitos afastados do poder tomem a palavra, produzam suas histórias e imponham uma revisão da história oficial, da história literária e da literatura canônica, de onde foram apagados. São sujeitos, afinal, cujas vozes foram silenciadas, ou melhor, cujas vozes não são ouvidas, como prefere pensar Spivak no livro *Pode o subalterno falar?*

No tópico seguinte, parto para pensar nas marcas da violência que a narradora discute ao longo das cartas escritas pela protagonista, mas também me interessa resgatar momentos em que a escrita se torna seu meio de fuga dessa violência, da insurgência, da resistência contra o racismo que a menina negra sofre.

A escrita como ferramenta e arma de combate antirracista

A literatura, como procurei demonstrar anteriormente, pode ser o espaço de subversão do poder imposto pela colonização e mantido pela colonialidade (cf. Quijano, 2009), ou seja, é uma forma efetiva de dar voz a sujeitos historicamente apagados da história oficial. Escrever, produzir seus próprios discursos é, dessa forma, apropriar-se de ferramentas com as quais esses sujeitos subalternos têm sido silenciados ou negligenciados.

O discurso, portanto, é arma combativa e deve servir ao usufruto de uma população que se encontra historicamente afastada da possibilidade de se representar, de contar a sua história. Assim, é impossível, a meu ver, pensar em uma insurgência antissistema, em um combate efetivo que não passe pela palavra, pela representação discursiva em todas as suas dimensões, inclusive a literária.

Dito isso, quando uma autora como Cárdenas, negra, latina, caribenha, escreve, a partir de seu ponto de vista, sobre uma menina negra e sua infância violenta, o faz ratificando que sua voz (da menina, subordinada nesse contexto) é importante, que o ponto de onde fala/escreve é significativo para a compreensão da própria sociedade que opera e age para que haja corpos explorados. É também a voz que expõe o trauma do racismo como parte constitutiva da sociedade latino-americana, desnaturando-a, dando-lhe contornos próprios e fundamento histórico.

Assim, revelar essa voz é deixar transparecer a estrutura racista e colonial que impôs historicamente o silêncio como castigo à população não branca, não europeia e não colonizadora, e que também salvaguardou a própria imagem do colonizador ao não ter de debater os desdobramentos de suas ações no espaço da colônia. Logo, expor a situação criminosa e violenta em que vive a narradora

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA

é desvelar os contornos racistas da sociedade cubana, só possíveis em função da racialização necessária à colonização europeia nas Américas.

A narradora, personagem principal que produz as cartas à mãe morta, expressa uma realidade traumática, mas necessária, que não pode ser negligenciada, em uma escrita que apresenta algo de biográfico, mas de uma biografia coletiva, de alguém que fala e reitera a construção de uma negritude como um *eu* discursivo que representa uma comunidade. Além disso, constrói uma voz narrativa que não pede permissão para falar, simplesmente o faz, conta de outra perspectiva que não a canônica, sente-se até à vontade para questionar e indagar sobre essa voz central que, por muitos séculos, produziu discursos violentos, racistas e coloniais, como quando questiona a crença cristã em um Jesus branco, mesmo tendo quase nascido na África: “Você acha que Deus entende quando lhe falam em africano? Eu acho que não” (Cárdenas, 2019, p. 63) e “Eles [os brancos] não gostariam de adorar um Deus preto retinto e beijudo, por mais misericordioso que fosse. Eles não iam achar bonito” (Cárdenas, 2019, p. 63).

Quanto à estrutura, o romance de Cárdenas divide-se em 44 cartas curtíssimas, às vezes uma única página com frases isoladas, como que escritas aleatoriamente, seguindo os caminhos da memória. As entradas não são datadas, mas sempre começam com uma espécie de vocativo carinhoso à mãe. A exceção é a primeira entrada, quando ainda não sabemos a que gênero textual pertence a narrativa, nem a quem se destina. A última carta é a única assinada: “Adeus. Eu a amo muito... SUA FILHA” (Cárdenas, 2019, p. 108).

A estrutura simples também se mostra em sintonia com a ideia de uma narradora criança que escreve para uma personagem em específico, a mãe, e não se preocupa em explicar os desdobramentos de suas ações ou das demais

personagens da família com quem convive, tampouco pretende criar um ambiente favorável à sua narrativa, apenas buscar expressar como se sente nas diversas situações passadas. Ou seja, não há uma descrição detalhada dos espaços, tempos e contextos das ações, o que também lhe confere um caráter atemporal, obrigando-nos a pensar que algumas marcas da colonização seguem vivas ainda na contemporaneidade.

De tal modo, a família e os cenários surgem ao sabor dos registros nas cartas sem um tempo específico ou preocupação em introduzi-las no enredo, descrevê-las ou detalhá-las, uma vez que a mãe – a narratária² – não precisaria desses artifícios, e isso não prejudica a compreensão da leitora e do leitor comum, que consegue entender a trama sem maiores problemas.

Retornando ao final do romance, registrado acima, também é importante considerarmos que a narradora, uma vez adolescente em busca do pai, ou seja, uma origem, e livre dos incômodos e da raiva da tia e da avó, pode se despedir daquela figura criada para ela, sua necessidade de sobrevivência, a mãe narratária. Ou seja, ao assinar “Adeus”, sinaliza um passo adiante, livre dos medos que a vida de criança lhe impôs, e mostra que não precisa mais escrever para se salvar ou se sentir amada, confortável.

Se conhecemos as personagens segundo a necessidade narrativa, ou seja, segundo a história que a narradora rememora, podemos classificá-las segundo sua presença física, que geralmente está no tempo da escrita da narradora, e as de presença imaterial, que habitam apenas a memória, o passado da menina. No primeiro grupo estariam principalmente as mulheres da família com quem vive, a avó materna, uma tia materna e suas filhas, e no segundo grupo estariam sua mãe e seu pai, ambos de presença psíquica, incorpórea e metafísica. Seja por

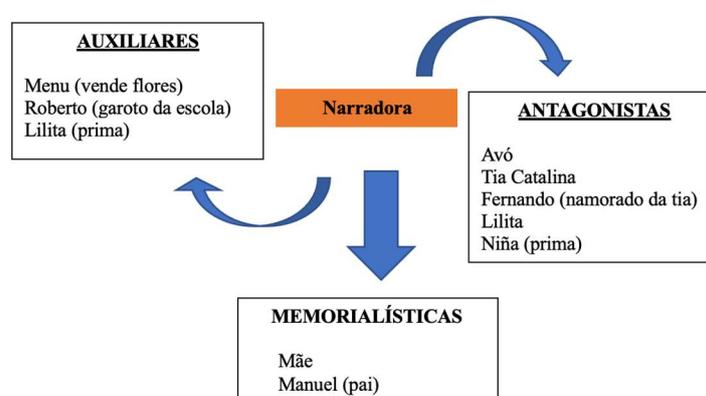
² Figura intraliterária a quem se destina um texto.

**CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA**

morte ou fuga, não os conhecemos, não estão fisicamente no romance, não interagem com a narradora. Porém, são os dois que determinam seus caminhos, já que a mãe é a primeira figura em importância no início de sua narrativa, e é o pai quem ganha importância no final, quando ela busca compreender melhor sua origem.

Ainda sobre as personagens, poderíamos pensar em uma segunda classificação. De acordo com a relação que estabelecem com a narradora, podem ser antagonistas ou auxiliares em sua história. Certamente a avó e a tia são do primeiro grupo, mas gostaria de destacar a figura do amigo Roberto como expressão de um segundo grupo, o auxiliar. Ele representa uma figura masculina não odiável, com quem às vezes se joga “na relva tentando descobrir animais ou coisas nas nuvens e assim passamos o tempo” (Cárdenas, 2019, p. 69), e que a defende, como seus registros em: “É bom ter quem defenda você. É maravilhoso sentir que alguém gosta de você” (Cárdenas, 2019, p. 86). Esse amigo a ajudará a encontrar seu pai mais tarde, quando ficarem noivos. Nesse pequeno grupo ainda está Menu, uma senhora religiosa que cuida das flores e faz o papel de avó, protegendo a narradora o melhor que pode.

Quadro 1: Quadro de personagens e suas ações e existência, por Paulo Valente



Fonte: Elaboração própria (2023)

Aqui registro mais visualmente as personagens mais importantes para a narrativa e como interagem com a narradora. Além de separá-las de acordo com sua função, também as classifico de acordo com sua existência real ou não no presente narrado. Atentemos para o fato de Lilita aparecer duas vezes em posições opostas, pois, na infância é uma das personagens que implica com a narradora, desfaz de seus traços negroides e provoca-a constantemente, porém, na adolescência, após descobrirem-se irmãs, filhas do mesmo pai, o tratamento muda, e as duas passam a colaborar mutuamente na busca dessa personagem.

Obviamente, sabemos que uma história narrada na primeira pessoa do discurso é sempre uma história marcada por uma visão unilateral e comprometida, mas, mais uma vez, recorro ao fato de a narradora ser uma menina (sem condições de manipular) e que não há intenção de nos convencer como leitoras/es sobre a personalidade das outras personagens ou da violência sofrida, já que somos nós quem invadimos as suas cartas, não a quem se destinam.

O fato de ser uma carta pessoal (ou uma sucessão delas) também não pode ser ignorado, porque esse gênero literário é conhecido na literatura ocidental como aquele em que, quem narra, expõe melhor, ou com mais frequência, seus desejos, vontades, sonhos, e no qual, mais frequentemente, detalha sua percepção da vida, da sociedade e de seus eventos. Ao ler uma carta pessoal, é como se tivéssemos acesso ao que há de mais íntimo, ao que às vezes se sente e não se pode ou não se quer divulgar. Além disso, é sempre uma invasão da privacidade do remetente no sentido de que, sendo pessoal, não somos a/o destinatária/o absoluta/o, portanto, somos como intrusas/os do sentimento de quem o escreve³.

³ Se quisermos, como exemplo, podemos pensar no movimento romântico na literatura que produziu obras como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe; *Pamella*, de Samuel

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA

É preciso ratificar que a carta pessoal, assim como o diário, tende a carregar esse tom mais confidencial, ou seja, é um espaço em que, quem a produz, tende a se mostrar vulnerável, a se mostrar em seu sentimento mais íntimo, descrevendo suas emoções e impressões sobre o que narra. E, como no romance se trata de cartas para alguém que não pode respondê-las, quase um pedido de socorro, estas, em certo sentido, são cartas para si mesma, registros de sua vida, e assim funcionam na narrativa como se fossem um diário, portanto, registram o que apenas a narradora poderá ler no futuro. Em suma, é o registo de uma memória que não se pode perder, num gênero que se quer misturar.

A partir de uma concepção intratextual, de sua produção, do microcosmo narrativo que a narradora constrói, a escrita das cartas surge como forma de não morrer, pois preservar a memória é continuar vivendo, é persistir na resistência à violência sofrida - como se a morte da mãe já não fosse uma grande violência a qual suportar. Ao mesmo tempo, escrever para aquela mãe é uma forma de se conectar com ela, e não com as parentes que não a compreendem, como observado em "Não aguento mais tanto silêncio, vou começar a lhe escrever" (Cárdenas, 2019, p. 8).

Escrever, enfim, é uma forma de escapar das situações opressivas, racistas, violentas, do abandono da família, da indiferença da avó e do aborrecimento da tia, assim como das práticas racistas das filhas dessa tia. Assim, sua escrita é liberdade, posto que, sendo um gênero íntimo, destinado, ao fim e ao cabo, a si e à mãe, é nas linhas de sua escrita que pode expressar a sua visão dos fatos, "criar" uma mãe conforme os seus desejos e necessidades, com

Richardson ou *Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos; todos com estruturas epistolares, que agregam individualidade à narração e revelam o mais íntimo de seus personagens.

quem dialoga, foge do mundo material, onde ninguém a “ouve” ou respeita. Além de liberdade, certamente, essa mãe é também refúgio, escape e proteção.

Cabe ainda destacar que a escrita tão intimista da menina narradora serve como busca de uma identidade que é negada a todo momento pela sociedade racista em que se encontra e que só se materializa em suas palavras. Ao escrever para a mãe, ela pode falar sobre seu orgulho de ser negra, sobre os desconfortos na casa da tia, sobre a violência que vive e as que presencia etc. E é também nesse espaço que endossa, desde o início, que gostaria de ir para o céu com a mãe. Dessa forma, expressa que, além do desejo de sair da violência que costuma sofrer, a narradora quer encontrar seu próprio lugar, com alguém que ama e que também a ame.

Esse desejo já aparece na primeira carta, quando a menina diz: "Eu estaria melhor aí com você" (Cárdenas, 2019, p. 07). Esse elemento dêitico remete ao céu, como sabemos, onde a narradora acredita estar sua falecida mãe. Obviamente, o fato de o romance começar com um desejo de morte pode soar forte, e o é, mas a morte aparece como uma passagem, única forma de chegar até a mãe, e ela complementa: "todas as noites eu espero que você venha com sua pipa e me convide a morrer de uma vez" (Cárdenas, 2019, p. 7). É notável a ressignificação que a morte adquire, pois já não é a coisa mais horrível que lhe poderia acontecer, mas sim o refúgio e a porta de escape para a liberdade.

Esse ponto inicial do texto também deixa claro que a sociedade sobre a qual Cárdenas escreve e na qual vivem suas personagens é uma sociedade que não permite que elas vivam livremente. Ao mesmo tempo, aponta que a casa da narradora também não é um espaço livre dessa violência; muito pelo contrário, é um espaço do qual gostaria de sair, como expressa em: "me chamam de beicuda nessa casa onde eu não gostaria de morar" (Cárdenas, 2019, p. 16). Importante,

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA

portanto, frisar que não há outro espaço de liberdade senão o ficcional para essa narradora.

Não se pode esquecer, por certo, de que a voz que faz essas observações, aquela que “cria” uma mãe fictícia para ajudá-la a fugir da violência, é a voz de uma criança. Tal estratégia narrativa permite ainda a Cárdenas produzir uma narradora que, não surpreendentemente, não compreende plenamente a violência simbólica em seu ambiente, e assim nos relega a missão de preencher certas lacunas. Nós que lemos o romance devemos nos questionar sobre o que lemos e as experiências traumáticas daquela menina, uma vez que não raro a própria menina não consegue compreender por que é alvo de tanta violência, nem ao menos nomear os processos racistas de que é vítima adequadamente.

Nesse sentido, obviamente, não é uma narradora que nos pega pela mão e explica os detalhes do que narra, mas que convida quem lê o romance a preencher as lacunas deixadas como convites ao longo do texto, que vão desde o sentimento de solidão, por exemplo, quando a menina chora e ninguém em casa quer socorrê-la: “Acordei chorando. Ninguém veio ver o que estava acontecendo comigo” (Cárdenas, 2019, p. 9), passando por apelidos racistas, como “beijuda”, até a violência física, como observado nas seguintes cenas:

Ninguém sabe o que Lilita tem.

Vovó está feito louca. Botou a casa de pernas para o ar com suas ervas. Depois, pegou um galho de pau-de-ferro, banhou-o com cachaça, defumou-o com cigarro e ‘limpou-nos’ com ele.

Eu fiquei para o final. Ela bateu em mim de verdade com o galho espinhento.

Ainda estou com as marcas (Cárdenas, 2019, p. 23).

E posteriormente,

Quando o sol se pôs, avó foi me procurar com um pedaço de pau na mão.

A discussão entre Menu e vovó foi horrível. É muito triste que duas mulheres tão velhas quase saem no tapa. E tudo por minha causa. Vovó me perseguiu com o pau por todo pátio. Fui me esconder atrás do túmulo e ela destruiu a cruz de madeira com uma paulada. Menu começou a gritar e puxar o cabelo dela. Eu caí na risada. Ela me viu e, soltando Menu, jogou o pau em cima de mim.

Ficou tudo escuro.

Quando acordei, estava no hospital. Levei cinco pontos (Cárdenas, 2019, p. 78).

Apesar da violência constante e duradoura, a trajetória da protagonista não pode ser lida simplesmente sob o signo da dor, do desespero, muito menos do silêncio, uma vez que ela defende sua história, seus traços, sua cor e seus fenótipos, pois são seu elo com sua mãe morta, e também demonstra uma compreensão de como o racismo age para silenciar a população negra. Nesse sentido, é possível considerar a escrita dessa romancista negra cubana uma virada epistêmica, pois debate os problemas do racismo com uma personagem forte, que, sim, vê-se como vítima do sistema-mundo racista, mas também age para enfrentá-lo.

Mãezinha,

Encontrei um pedaço de espelho na rua.

[...]

descobri que meus olhos são parecidos com os seus, que não podiam ser mais bonitos, e que minha boca e meu nariz são normais. Não gosto que digam que os negros têm nariz achatado e beiçã. Se Deus existe, com certeza está furioso por ouvir tanta gente criticando sua obra.

Como você acha que eu ficaria com olhos azuis, narizinho fino e boca feito uma linha? Horrorosa, não é verdade? (Cárdenas, 2019, p. 19)

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA

Essa cena em particular ocorre depois que a protagonista encontra um espelho na rua em que pode se olhar, reparando em seus traços. Esse tropo de autoconsciência é muito comum nesse tipo de narrativa antirracista⁴. A partir de então, a narradora passa a questionar e a se opor aos apelidos racistas, ao tratamento que sofre na casa da tia, à forma como as primas a tratam e riem de sua figura. Em suma, a autoestima daquela menina que adora a sua negritude, e até ri de quem quer disfarçar as características de sua raça, de sua origem africana, está muito bem captada. Ela fica surpresa, por exemplo, ao ver como Niña e Lilita não podem brincar livremente porque têm de proteger os cabelos alisados, então chega à conclusão de que “algumas pessoas não sabem ser negras. Tenho pena delas” (Cárdenas, 2019, p. 20).

Por fim, interessa-me registrar que a escrita aqui posta é também uma forma de elaborar o luto, de vivê-lo, trazendo essa mãe não só para a memória individual, mas também para o convívio familiar. Poderíamos até dizer que é uma forma de lhe dar vida, visto que ela se torna constante na narrativa, pois, embora não “apareça” de fato nos atos narrados, é a personagem mais mencionada na narrativa e aquela que guarda o segredo, junto com a avó e a tia, da paternidade que une Lilita e a narradora. Estas são irmãs, filhas do mesmo pai, que era companheiro da tia Catalina e teve um caso com a mãe da narradora.

Além disso, em relação àquela mãe, gostaria de acrescentar, por último, a forma como a protagonista se refere a ela, com vocativos sempre muito afetuosos, como “mamãe”, “querida”, “adorada”, “mãe do céu”, o que traduz a falta e procura desse amor maternal, como já referi, e que nunca encontra na relação

⁴ Cenas muito semelhantes são encontradas nos romances americanos *The Bluest Eye*, de Toni Morrison; *Their eyes were watching God*, de Zora Neale Hurston e do brasileiro *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. Nos três exemplos vemos meninas negras olhando para seu reflexo e compreendendo melhor o racismo do qual são vítimas.

com a tia ou com a avó, de quem se pergunta “que gosto devem ter os beijos da avó?” (Cárdenas, 2019, p. 94), ou seja, a mãe também é uma proteção necessária para enfrentar os problemas e levar a vida que leva.

Afinal, Teresa Cárdenas convida-nos a um mundo ficcional de memória, conduz-nos por uma narração particular de uma família pobre, que guarda um segredo sobre a origem da protagonista, ao gosto dos melodramas, mas se aproveita e debate questões urgentes e importantes sobre a constituição, a história de Cuba, o racismo e a segregação racial daquele país.

Considerações finais

Por ser um gênero de memória, a carta serve para que a protagonista possa dizer tudo o que lhe acontece e ao mesmo tempo como “lê” as situações narradas, ou seja, além da história que conta, como isso é contado é muito importante, pois vem carregado de impressões pessoais, de um olhar infantil, pueril. Assim, pela perspectiva de uma menina podemos ver muitos dos problemas sociais de sua família, que se assemelha a outras famílias pobres e negras como a dela, ou, como disse, é uma forma de entender a sociedade cubana, uma memória coletiva, mesmo que seja a memória privada de sua família.

Em sua história, embora repleta de situações de violência, percebe-se uma inocência justamente pelo fato de que quem a conta é uma menina, como disse, de modo que é como se ela deixasse lacunas que só um leitor ou leitora adulta pode preencher. Às vezes não me parece claro que ela saiba a gravidade do que está narrando, outras vezes que, mesmo sabendo, nada possa fazer, apenas escrever e evadir-se para esse mundo ficcional sobre o qual tem algum controle,

CARTAS PARA MINHA MÃE, DE TERESA CÁRDENAS, POR UMA
LITERATURA ANTIRRACISTA, DA INSURGÊNCIA E DA RESISTÊNCIA NA
PROSA CUBANA

ou buscar alternativas para opor-se à violência presenciada, como quando passa a dormir no quarto de Lilita, que havia sido molestada pelo padrasto.

Além disso, pela disposição narrativa nas cartas, destaco a estrutura, que parece ser um diálogo com a mãe, que, obviamente, não responde às impressões da filha sobre os acontecimentos narrados e se torna uma narratária muda, fantasmagórica, que não existe, de modo que o texto ainda pode funcionar como se a protagonista estivesse em uma sessão de terapia, deitada em um divã, ou seja, como se ela estivesse organizando e analisando sua vida, dando-lhe algum sentido e alguma organização. Assim, os temas e personagens surgem de acordo com a necessidade narrativa sem uma ordem muito fixa de eventos. A escrita é, em última análise, a cura que só pode ser alcançada através do “falar”, processo antigo, secular, base da psicanálise freudiana, quando o trauma é revivido em ambiente seguro e controlado, tirando-lhe a força, reduzindo-o ao desejo narrativo dessa interlocutora que organiza suas próprias memórias para si.

Por fim, quando a narradora, cujo nome não sabemos, escreve, subverte a ordem da colonialidade, pois está lidando com uma voz que a literatura, assim como outras mídias e artes, historicamente tentou silenciar. O fato de haver uma menina negra órfã escrevendo sua história é, também, exigir a autoridade que só o discurso pode dar, tornando-se um sujeito discursivo. Assim, escrever é, ao mesmo tempo, um ato potente de oposição e resistência a esse sistema racista. Como diria Spivak (1995), é o sujeito subalterno dizendo e impondo sua voz, impedindo que outros sujeitos se apropriem de sua fala.

Referências

AÇÃO EDUCATIVA. Teresa Cárdenas Responde - Participação no clube de leitura Mulheres Negras na Biblioteca. Youtube, 18 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zy3--hkn4Pk>. Acesso em: 12 ago. 2022.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CÁRDENAS, Teresa. *Cartas para minha mãe*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

PREMIO LITERARIO CASA DE LAS AMÉRICAS. Disponível em <https://premiocasa.cu/casa>. Acesso em dezembro de 2023

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak. In: ASHCROFT, Bill et al. *The Postcolonial reader*. London and New York, Routledge, 1995, p. 24-28.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

**A ESCRITA ANCESTRAL DE JARID ARRAES:
negra e nordestina**

Wellington Pedro da Silva

A voz da minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade

(Evaristo, 2008)

Jarid Arraes desempenha, na atualidade, um papel fundamental na literatura de cordel e afro-brasileira, reverenciando suas ancestralidades, sua condição feminina, negra e nordestina. Dentro da literatura de cordel, desse imaginário onde a autora cresceu, onde foram experienciadas suas vivências, na região do Cariri cearense, Jarid usa do cordel, essa literatura que ainda hoje é marginalizada, tida como algo menor, como caminho para evidenciar histórias antes negligenciadas socialmente por uma historiografia oficial que determinará o que pode ser lembrado e por quem pode. Essas histórias ganham uma projeção grande pela própria força da literatura de cordel.

Em suas obras, Jarid dialoga com personalidades femininas que fazem parte da conformação da nossa cultura brasileira, que tiveram papéis importantes nesse processo, mas foram esquecidas. A escrita de Jarid encanta os olhos; ao passo que lemos suas histórias, nos fascinamos com o que ela chama de

Heroínas negras brasileiras. Mas qual seria o papel de uma heroína na história? Se desempenharam papéis tão importantes, o que faz com que essas personalidades não sejam lembradas e nem estudadas nas escolas? Falar de memória é também falar de esquecimento. Quando uma sociedade, ao instituir seus símbolos de construção de uma identidade nacional, evidencia outros protagonistas, deixa de lado, principalmente, as mulheres e as mulheres negras.

Mas nas artes, de modo geral, vivenciamos um crescimento de mulheres que tomam para si essa voz protagonista. A escrita de Jarid Arraes é uma escrita protagonista, por evidenciar a voz dessas heroínas negras, não somente, mas a sua própria voz enquanto mulher, negra e nordestina. Ao fazê-lo, propicia ao seu leitor e sua leitora um mergulho nesse universo e que se sintam pertencentes a esse processo de uma história do Brasil que é historicamente negada. É por meio da linguagem dessas narrativas que nós reconhecemos e ressignificamos nossas histórias em uma sociedade ainda pautada no patriarcado, que precisa lidar com reproduções coloniais latentes a respeito do papel social da mulher.

Na obra *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (Arraes, 2017), Jarid ecoa sua voz como sendo do povo, vinda do povo e com o povo dialogando. O papel da literatura de cordel estará diretamente no processo de ressignificar essas histórias e recontá-las para um público que difundirá a cultura da literatura de cordel – não somente as histórias dessas mulheres que lutaram por liberdade e seus direitos, mas a história da sua própria cultura nordestina e sua relação com essa literatura.

É nesse sentido que recorro ao poema de Conceição Evaristo utilizado como epígrafe deste texto, para falar de uma ancestralidade na obra de Jarid Arraes que pode ser identificada por meio da sua escrita e da sua trajetória, da gênese do seu estilo e de suas formas de expressão e da relação intrínseca entre

linguagem e sociedade por meio da inscrição de suas memórias e relações identitárias em uma escrita feminina e de resistência. São essas as características evidenciadas nessa escrita ancestral e na formação da identidade da mulher negra, nordestina e escritora de Jarid Arraes.

O resultado dessas inquietações e escrita ancestral culminou em uma coleção de cordéis que ressignifica e projeta a memória de mulheres heroínas negras que a historiografia brasileira fez questão de colocar no esquecimento. Em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, a autora, além de retomar as histórias dessas personalidades, reassume a luta pelo fim da escravidão, pela educação, pelo ato de escrever e tantas outras lutas perpetradas pela vivência destas mulheres, rememorando um passado feminino que marcou e marca nossa conformação enquanto nação. Esse processo permite estabelecer relações entre memória e linguagem e os modos de pensar e agir de escritoras negras no seu presente, que, por sua vez, ressignificam o passado com vistas a ações futuras.

As sociedades, na busca por deixarem marcas registradas no tempo e não se perderem no esquecimento, utilizam-se da memória e de suas conformações como objetos de desejo. Assim, por meio das memórias, fatos e acontecimentos são evidenciados ou até mesmo esquecidos. Com efeito, diversas são as maneiras encontradas para perpetuar essas memórias, seja por meio de monumentos, seja por meio de livros, registros em documentos, museus ou celebrações. Assim, senti-me desafiado à reflexão, partindo da seguinte questão: Mas não seriam a memória e o esquecimento uma dualidade de forças coexistentes?

Nesse sentido, o processo de rememoração é também o apagamento de algo. Quando evidenciamos um fato ou acontecimento, deixamos de lado outro, configurando a memória como um espaço de luta, cabendo, quase que

exclusivamente, aos grupos que desempenham papéis sociais hegemônicos a tarefa de definir o que deve e o que não deve ser evidenciado. Exemplifico: se temos nos livros de História narrativas oficiais do descobrimento do Brasil e a chegada dos portugueses, faltam as narrativas indígenas de um processo de invasão, exploração e massacre.

Por despertar nas sociedades tal interesse, as temáticas da memória aparecem em diversas áreas com abordagens diferenciadas. Nesse contexto, o escritor argentino Jorge Luís Borges (2007) escreveu o conto *Funes, o memorioso*. Nele, após um acidente, Irineu Funes, personagem principal do conto, adquire a capacidade de não esquecer nenhum acontecimento. Funes é capaz de recordar, em detalhes, qualquer episódio desde os mais perceptíveis aos mais insignificantes. No entanto, embora tenha desenvolvido a capacidade de rememoração, de não deixar escapar nenhum segundo de acontecimentos, era incapaz de pensar, de organizar suas lembranças, uma vez que tudo para Funes não se configurava em lembranças, mas era capaz de reviver tudo com riqueza de detalhes.

A memória que os atores sociais possuem dos acontecimentos e fatos é que irá permitir que recontem, atualizem e traduzam suas lembranças. O personagem do conto de Borges não esquecia nada, e “o esquecimento está associado a memória” (Ricoeur, 2007, p. 435). No processo de constituição temporal, a memória possuirá papel de grande importância, pois, sem ela, não haveria o instante presente. Será por meio da memória, então, que instituímos a consciência do passado, atualizando-o e ressignificando-o no presente ao mesmo instante em que criamos projeções para o futuro.

Falar da memória também é falar do esquecimento. Desse modo, ao trazer uma memória negligenciada social e historicamente, Jarid Arraes busca

evidenciar uma que é ressignificada pelo esquecimento: a memória ancestral de mulheres negras, que vai além de deixar marcas registradas no tempo, sendo capaz de despertar nas sociedades o olhar aos grupos sociais historicamente excluídos pelo Poder Público.

Episódios anônimos vivenciados por atores sociais, grupos familiares, comunitários e breves ações cotidianas configuram-se como elementos no processo de representação de um passado recente e excluído da história ensinada nas escolas e apoiada unicamente em documentos oficiais. Esses episódios conformam as escolhas individuais e coletivas dos atores sociais históricos, localizados geográfica e temporalmente no mundo. Mas não são capazes de materializar sentimentos individuais, sendo por meio dos atores sociais envolvidos, tais como a camada da população excluída dessa História oficial, que a palavra será tomada no intuito de narrar a possibilidade de projeção no futuro.

Os textos de Jarid Arraes possibilitam um ponto de referência que estrutura nossa memória individual, coletiva e social. Nesse sentido, o uso da linguagem é compreendido como prática social e ação historicamente situada, constituída socialmente por identidades, bem como pelas relações e os sistemas de conhecimentos, valores e crenças, uma vez que os discursos são materializados no campo social. O campo da memória social, coletiva e das configurações identitárias, está sempre em disputa, pois a memória é em si um processo de luta por poder. É nesse espaço de disputa que surgirá a noção de escrita ancestral de Jarid Arraes e as narrativas que evidenciam memórias que, por questões hegemônicas, foram silenciadas, mas que pela literatura de cordel buscam novas estratégias de visibilidade.

O ato de rememoração requer um comportamento narrativo, pois se trata da “[...] comunicação a outrem de informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (Le Goff, 1990, p. 421), o que desperta atenção em como o discurso é utilizado para ressignificar essas histórias apagadas.

A transgressão na escrita ancestral de Jarid Arraes principia ao romper com a própria transposição de lugares que são preestabelecidos socialmente a respeito do papel que mulher negra ocupa no imaginário social. O racismo, o machismo e sexismo estruturais estão no cerne da invisibilidade da intelectualidade das mulheres negras e atuam na acepção do que é ser mulher negra e agente de produção intelectual. A escrita de Jarid Arraes rompe com violências silenciosas que agem historicamente e que desenham diversos campos sociais como o não lugar da mulher negra, sendo o intelectual um deles. Mas, quando nos deparamos com a escrita de Jarid, diversas vozes são acionadas, ou, como apontou Conceição Evaristo na epígrafe escolhida para iniciar este artigo, é uma escrita que evoca “o ontem – o hoje – o agora / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / o eco da vida-liberdade”.

O papel da memória na escrita de Jarid Arraes

A memória pode ser um instrumento de luta e resistência em processos de conquista de igualdades sociais e garantias de direitos das identidades por atores sociais. Le Goff (1990) nos faz refletir sobre a relação entre o passado e a memória para a escrita da história, o que se apresenta como um grande desafio, pois o que nos chega do passado está relacionado com escolhas feitas e que não representam a totalidade do que um dia existiu; e essas escolhas são realizadas

por “forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade” (p. 535) ou por historiadores.

O autor considera esses registros como materiais da memória coletiva e da história e os categoriza sob dois conceitos, os monumentos e os documentos. Os primeiros consistem em heranças do passado, e os segundos são frutos das escolhas dos historiadores. Mas o próprio autor critica a compreensão e o papel desses dois conceitos na relação entre passado e memória, pois o documento “é um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de forças que aí detinham o poder” (Le Goff, 1990, p. 545). Seria preciso questionar o documento, reconhecendo seu caráter de monumento, identificando suas condições de produção histórica e intencionalidade inconsciente, que “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (Le Goff, 1990, p. 547-548). A própria relação dos monumentos como instrumentos de inscrição da história é questionável, pois representam, em sua maioria, relações de dominação entre os povos e reprodução de discursos colonialistas.

Nesse processo de inscrição da memória na história, a escrita de Jarid Arraes pode ser vista como uma forma de comunicação e visibilidade em processos de ressignificação de tessituras sociais. Portanto, tudo o que existe ou sucede pode ser considerado um “texto”, não tendo como texto somente a forma escrita, mas todas as representações da linguagem, mediante as quais a memória se expressa em um processo de intercâmbio sempre em movimento; por isso, penso em uma escrita ancestral da escritora. Partindo da proposição do teórico Mikhail Bakhtin (2003), que enfatizou como essencial a natureza dialógica da linguagem e de qualquer outro processo semiótico, incluindo também a cultura, acredito que o fenômeno da comunicação dessa escrita de Jarid como objetos

de memória deve ser como um processo em que o significado é produzido, reproduzido e intercambiado sempre sob condições sociais específicas, por meio de formas materiais e atores diversos.

Os textos apresentados sob a forma de literatura de cordel não podem ser interpretados considerando exclusivamente a linguagem escrita. Nos estudos da literatura de cordel, o ato de reviver o passado ou descobrir sua significação não é uma tentativa de reencontrar ou recriar os fatos, as sensações ou as vozes tais quais foram vividas, ouvidas ou sentidas em algum momento do passado. Implica, pelo contrário, refazer, reconstruir e repensar as experiências do passado com as imagens, as palavras e as ideias de hoje. E não somente as nossas ideias individuais, mas também as coletivas, as que pertencem à família, ao grupo social.

Na literatura popular, a relação com o corpo e a memória, as relações entre texto oral ou vocal, poema e obra, bem como algumas das práticas consideradas específicas do estilo oral, possuem grande amplitude. A literatura popular estabelece um intercâmbio estreito e permanente entre expressão oral e escrita. “A escrita do folheto não irá excluir a voz da cantoria, do romance, do conto, irá completá-la, renová-la, desempenhando o papel de arquivo da improvisação e do momentâneo. Essa escritura, contudo, não marginaliza a dimensão oral” (Zumthor, 2010, p. 34). Na verdade, o folheto é apenas um momento, o que poderíamos chamar de um produto tardio da oralidade. Nesse caso ele não se esgota, mas está em uma movência. É oral e chega à sua forma escrita, em alguns momentos irá chegar nas gráficas, indo para a escrita e voltando para o corpo.

A denominação “cordel” para a literatura popular nordestina foi atribuída, originalmente, a um fenômeno de venda e divulgação ibérico, no qual as chamadas “folhas volantes” eram vendidas nas feiras presas em cordéis, um tipo

de corda que se assemelha ao barbante. Embora as formas de circulação dessas folhas não tenham se restringido aos cordões, mantereí a denominação Literatura de cordel e suas variações, literatura de folhetos, folhetos de cordel ou simplesmente folhetos.

Além do texto oral ou escrito, a literatura de folheto oferece um modelo de integração de formas artísticas que a cultura erudita costuma distinguir com cuidado: “palavra e imagem estão em contato direto numa estrutura mais ou menos complexa de visualidade emblemática no limite do ideograma” (Zumthor, 2010, p. 231). Paul Zumthor desautoriza a identificação que é feita muitas vezes entre popular e oral, apontando para um caráter abstrato do termo oralidade e do que se denomina literatura oral. O medievalista prefere falar em uma vocalidade.

Entendo a memória individual constituída socialmente e a memória social como manifestação coletiva de grupos sociais, seja de forma mais ampla ou por pequenos grupos. Ressalto a multiplicidade de memórias e seus conceitos e os diversos grupos sociais. Em um mesmo grupo social as lembranças podem ser manifestadas de forma diferenciada, não existindo a memória oficial, mas uma representação ou um olhar da memória. Pensar a representação da memória nas relações sociais é pensar que o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado. Que a história ou histórias de um sujeito, individual ou coletiva, podem ser as histórias das suas relações. Abre-se a possibilidade de que a memória possa ser criada e recriada, a partir de novos sentidos produzidos tanto para os atores individuais quanto para os coletivos.

A memória é significada e (res)significada pelos atores sociais e grupos, sendo determinada em função dos anseios pessoais, sociais, políticos e, por que não dizer, do próprio presente, uma vez que será no tempo presente que esses anseios irão aflorar e determinar o que deve ser lembrado ou esquecido. A

memória se desloca o tempo todo; ao mesmo tempo em que se interroga, ela é interrogada e desenvolve papel importante ao reforçar sentimentos de pertencimento e identidades.

As transformações socioculturais contemporâneas exigem novas configurações reflexivas que encontram nas memórias elementos de reformulação e transformação social. Nunca as discussões da memória ganharam tanta expressão como nos últimos anos através de lugares e meios de memória, como bibliotecas, museus, arquivos, narrativas, histórias orais.

Jarid Arraes, mulher e cordelista lutando contra uma formação excludente do cânone na literatura de cordel

A literatura exerce um papel fundamental de resistência, uma vez que a arte de modo geral ocupa esse espaço e visibiliza causas que, de alguma maneira, divergem de modelos sociais hegemônicos, como o patriarcal, o branco, o de classe média e tantos outros. A escrita de Jarid Arraes expressa essa voz ancestral de mulheres negras e nordestinas e suas lutas. Quando falo de uma ancestralidade nordestina, falo da existência de um processo inscrito na memória social do papel dessa mulher, principalmente como escritora e cordelista, mas também dessa relação entre oralidade e escrita no cordel. Proponho, a seguir, uma apresentação da construção do cânone da literatura de cordel como excludente da mulher cordelista. Jarid Arraes projeta a literatura de cordel, dialoga com mulheres negras escritoras, retoma questões sociais, de lutas e resistência, como também se insere nesse cânone literário do cordel com sua escrita potencializadora.

A literatura de cordel, por sua relação com a oralidade, é um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no Nordeste. Sendo permeado pelo folheto de cordel, o movimento de transição da oralidade para a escrita é, inegavelmente, um grande passo, uma vez que está relacionado com o desenvolvimento/evolução dessa poética centrada na voz. No entanto, essa sobreposição da oralidade pelo folheto não foi compreendida adequadamente. A dimensão da oralidade, ao desaparecer gradualmente nos estudos do cordel, abre precedentes a um entendimento marginalizado dessa poética que passou a ser considerada como algo menor pelos estudos literários, uma vez que o folheto de cordel foi, e ainda é, muitas vezes, analisado com vistas de uma cultura escriptocêntrica.

Supostamente por seu caráter popular, na transição da oralidade para a escrita, a literatura de cordel é/foi marginalizada, bem como seus produtores e seu suporte. O “cordelista” ou “poeta popular” era comumente associado a um homem pobre, analfabeto ou semiescolarizado, que se utiliza de versos simples com rimas simples em um suporte também simples destinado à gente igualmente simples. A suposta simplicidade, característica da literatura de cordel, está relacionada não somente à palavra, mas também ao pensamento que irá traduzir a posição marginalizada da literatura de folhetos no campo dos estudos literários. É essa valoração pejorativa atribuída ao folheto, à poética, aos poetas e ao público que forma a concepção errônea que a crítica literária tem a respeito da literatura de cordel, o que levou a denominações como “paraliteratura”, “literatura menor”, “subliteratura”, uma literatura marginalizada.

Seria a distância geográfica entre poetas e pesquisadores a responsável pelas generalizações sobre essa poética? Ana Maria Galvão (2001), na investigação que deu origem à sua tese de doutorado, afirma, a respeito de

pesquisas sobre o cordel, que “um estudo repete o outro, complexificando e aprofundando pouco as informações exaustivamente repetidas” (p. 21). Dessa forma, a utilização de bases críticas e teóricas constituídas no passado e apenas repetidas sem considerar a produção dessa poética seria o fator responsável pela perpetuação da concepção do cordel como uma literatura menor. Esse movimento é o responsável pela formação da historiografia da literatura de cordel brasileira tal qual é apresentada por diversos pesquisadores.

Os cânones historiográficos são constituídos, em sua maioria, por intelectuais e suas instituições com o intuito de construir uma narrativa histórica definitiva e perpétua, sejam eles cânones da História, com “H” maiúsculo e no singular, sejam os da Literatura, com sua inicial também maiúscula e a forma singular. Sua constituição será pautada na instituição da “verdade”.

No caso da literatura de folheto, o discurso historiográfico responsável pela construção do cânone dessa poética foi constituído a partir dos estudos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), desenvolvidos na década de 1960. Francisca Pereira dos Santos (2009) aponta também o trabalho do estudioso francês Raymond Cantel e as pesquisas de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho como responsáveis pela constituição de um cânone do cordel. Esses autores se encarregaram de selecionar, avaliar, classificar e legitimar determinados cordéis e autores em detrimento de outros. São estes, através de discursos centrados na voz de intelectualidades e de instituições, que, no contexto do cordel, passam a ser prototípicos, oficiais e legítimos.

A Fundação Casa de Rui Barbosa está localizada na cidade do Rio de Janeiro. É uma instituição vinculada ao Ministério da Cultura (MINC), criada em 1928, que tem por objetivo “promover a preservação e a pesquisa da memória e

da produção literária e humanística, bem como congregar iniciativas de reflexão e debate acerca da cultura brasileira”.

A partir da década de 1960, a FCRB iniciou um projeto editorial voltado para a publicação de estudos sobre o folheto de cordel brasileiro. Tais estudos, que foram denominados Literatura popular em verso, originaram uma bibliografia composta por catálogos, antologias e estudos especializados. Esse projeto foi coordenado por Thiers Martins Moreira e contou com a contribuição de estudiosos como M. Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Manuel Diegues Jr., Antônio Houaiss e Sebastião Nunes Batista.

O projeto iniciou-se com a publicação de um Catálogo, seguido de Antologia (1986) e Estudos (1986). Em todos esses estudos, o norte de construção desse discurso historiográfico foi o folheto enquanto uma narrativa da nação. A historiografia do cordel obedece aos mesmos preceitos de construção da historiografia literária brasileira hegemônica. A preponderância da nação na base desse cânone, seja da literatura hegemônica, seja do cordel, passa a estabelecer os parâmetros teóricos, os conceitos e os limites dessas manifestações artísticas, bem como seus autores e seus meios legítimos de publicação, entre outros aspectos.

Os estudos sobre a poesia de folheto, desenvolvidos pela Fundação Casa de Rui Barbosa, apresentam uma grande preocupação na definição de uma origem dessa poética e a caracterizam como lusitana. “Da península foi que nos veio: é uma das heranças que devemos, o Brasil a Portugal” (Diéguas Júnior, 1986, p. 35), e “diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que a consagrou entre nós também é usual em Portugal” (Diéguas Júnior, p. 35).

A aparição no Brasil de um termo novo, literatura de cordel, para designar o folheto, pode ser datada de 1879 – 1880. Sílvio Romero, inspirado na evidência

do exemplo português, ao qual seu mestre Teófilo Braga havia consagrado diversos estudos, é um dos primeiros pesquisadores brasileiros a utilizar a expressão. Segundo Romero (1977, p. 257):

A literatura de ambulante e de cordel no Brasil é a mesma que em Portugal. Os folhetos mais correntes sob os cordéis de nossas livrarias de rua são: A história da Donzela Theodora, A Imperatriz Porcina, A Formosa Magalona, O Naufrágio de João de Calais, aos quais pode-se acrescentar: Carlos Magno e os Doze Pares de França, O Testamento do Galo e da Galinha e mais recentemente ainda: as Poesias do Pequeno Poeta João de Sant'Anna de Maria, sobre a guerra do Paraguai. Nas principais cidades do Império, podem-se ver nas portas de alguns teatros, nas estações de caminhos de ferro e alguns outros lugares, livrarias de cordel.

Os estudos da FCRB concebem, de forma naturalizada, essa poesia proveniente de uma tradição de romanceiro. Francisca Pereira dos Santos (2011) irá apresentar contradições contidas nesses estudos em relação às origens do folheto. Tais afirmações caracterizam o universo dessa poesia, assim como ignoram, segundo Francisca, “o processo pelo qual se criou e se projetou no Nordeste um sistema vivo e pautado em um mercado editorial, com editor, poetas, temas, distribuidor, dentre outros, quando impõem a uniformização do folheto em relação a outro tipo de poesia – o romanceiro –” (Santos, 2011, p. 24).

Segue-se aqui o mesmo percurso trilhado por Francisca Pereira dos Santos, no sentido de buscar compreender que os estudos que tentam classificar e estabelecer uma origem lusitana do cordel violam seu universo na tentativa de torná-lo conforme à subjetividade dos pesquisadores. Havia um projeto dos folcloristas para legitimar essa expressão, e disseram que vinha de Portugal.

Os estudos da FCRB tiveram Manuel Diégues Jr. como um dos pensadores de seu discurso crítico. Tais estudos corroboram com a teoria da origem lusitana

do folheto brasileiro “nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel” (Diégues Júnior, 1986, p. 36).

Santos (2011) chama a atenção para a presença de outras influências na literatura de folhetos, além da lusitana, o que passou despercebido por vários pesquisadores. O próprio Manuel Diégues Jr. reconhece que as influências lusitanas não foram únicas no Brasil, afirmando que “no território brasileiro, e em particular no Nordeste, se encontraram com uma outra forma cultural muito semelhante: a de origem africana” (Diégues Júnior, 1986, p. 37). Uma cultura ligada aos *akpalôs*¹ africanos, às mulheres negras contadoras de histórias e aos *griots*, contadores de histórias.

É com base nessas declarações que Santos (2011) apresenta duas questões importantes relacionadas à contradição presente nos estudos da FCRB, discurso vigente durante muito tempo como verdade única sobre as origens lusitanas do cordel. A primeira contradição está em declarar como incontestáveis essas raízes lusitanas, uma vez que os próprios pesquisadores reconhecem outra forma cultural já existente “como as vozes do preto, do índio e das mulheres” (Santos, 2011, p. 25). Ainda nos valem do discurso de Santos (2011) ao dizer que:

É tanto falso que as raízes da nossa poesia tenham origens meramente lusitanas – a despeito de terem vindo muitas produções da Península Ibérica e de existir uma memória e um imaginário medieval que se ressignificou no Nordeste –, como é verdadeiro que muitas outras influências, a exemplo das

¹ Os *Akpalôs*, em algumas regiões da Nigéria, são os contadores de histórias que não apenas encantam as pessoas com as narrativas ficcionais, mas fazem também a crônica do cotidiano, levam notícias, colocam grupos e povos em contato. Esses contadores, normalmente, se locomovem de um lugar a outro para contar suas histórias (Associação Museu Afro Brasil, 2015).

africanas, hibridizaram-se no contexto do surgimento de um campo da poética das vozes brasileiras (p. 25).

Outra contradição relacionada às origens do cordel está no reconhecimento, mais citação que reconhecimento puramente dito, da presença da mulher nas bases da produção oral. No entanto, essa presença das mulheres “negras velhas contadoras de histórias” não aparece nos estudos da FCRB, estudos que originaram um Catálogo, no qual não houve uma menção à autoria feminina. Esses estudos criaram um cânone na literatura de cordel, excluindo desse cânone as mulheres e os negros que cantavam e produziam versos. Nesse cânone, o negro irá aparecer apenas de forma representativa.

Essa preocupação em determinar uma origem da literatura de cordel brasileira não é uma inquietação dos novos estudos da oralidade focados pela voz como esse elemento errante e móvel das culturas. Os estudos orais, tal qual concebe Zumthor (2011), irão apresentar a voz humana “como eixo de uma cultura e obriga a se desfazerem os preconceitos trazidos pelo campo da escrita para os estudos do folheto, entendido como uma poesia que evoluiu de vozes entrelaçadas de diversos gêneros narrativos e poéticos” (Santos, 2011, p. 27).

A FCRB não foi a única a tentar estabelecer uma historiografia e um cânone do cordel. Nessa direção, o pesquisador e repentista José Alves Sobrinho, com apoio do professor Átila de Almeida, da Universidade Federal da Paraíba, desenvolveu pesquisas que culminaram na publicação do Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancada (1978), assim como de outros estudos. José Alves Sobrinho dará visibilidade a muitos repentistas e poetas que não aparecem na historiografia da FCRB, embora tenha deixado muitos outros de fora, a exemplo das mulheres.

Apontam-se, também, os estudos sobre cordel desenvolvidos pelo professor Raymond Cantel, da Universidade de Poitiers e da Sorbonne, em Paris. O pesquisador dedicou-se a investigações sobre a literatura popular brasileira e desempenha papel importante na difusão do cordel e na criação de uma das mais ricas coleções de folhetos de cordel do mundo.

Três processos que se iniciaram em 1960 no Brasil são responsáveis por um discurso historiográfico sobre o folheto de cordel e fundamental para a construção de um cânone dessa poética. Foram eles: 1) a política cultural, desenvolvida no Rio de Janeiro, pela Fundação Casa de Rui Barbosa, referente aos estudos críticos sobre o cordel; 2) a presença e a militância do pesquisador francês Raymond Cantel na defesa desta poética (1959 – 1984); e 3) as pesquisas para a organização de um dicionário sobre cantadores e poetas de cordel, coordenadas por Átila Almeida e José Alves Sobrinho, na Universidade Federal da Paraíba.

Para entender a importância da escrita de Jarid Arraes na literatura de cordel, entendo-a como uma poética da voz, nômade, vinda de vários lugares, tanto de fora do país, com os portugueses, espanhóis, africanos, quanto de dentro, com os indígenas e com os mestiços, frutos do cruzamento de etnias. O cordel é visto como uma evolução dessa poética da oralidade que carrega traços das diversas culturas orais constituintes da formação da nação brasileira, não somente os portugueses e africanos, mas a cultura oral dos próprios indígenas que habitavam o Brasil – pessoas de diversos lugares onde a poesia dos povos ágrafos foi desterritorializada nas jornadas “migrantes e imigrantes na história” (Santos, 2011, p. 28).

A escrita ancestral nordestina de Jarid Arraes dialoga com esse universo da literatura de cordel. Nascida em Juazeiro do Norte, em 1991, na região do

Cariri cearense, desde sua infância Jarid teve forte contato com a literatura de cordel, pela influência do avô, Abraão Batista, e de seu pai, Hamurabi Batista, ambos cordelistas. Cresceu entre manifestações da cultura tradicional nordestina, e essas relações são presentes em sua obra, tanto ao evidenciar sua cultura quanto as mulheres negras negligenciadas pela historiografia oficial.

A escrita como cura social

Tendo a memória como processo de inscrição do passado, dizemos que nos lembramos do que fizemos, experimentamos ou aprendemos em determinada circunstância particular, assim, não temos outro recurso a respeito da referência ao passado, se não a própria memória. Nesse sentido, o testemunho irá constituir a estrutura fundamental de transição entre a memória e a História, o que implica na escrita ancestral de Jarid Arraes e corrobora com os processos de transformação social, projetando uma outra historiografia quando a autora viabiliza as heroínas negras brasileiras.

Identidades e memórias são interdependentes nos processos de representações discursivas dos atores sociais, uma vez que compartilham uma característica fundamental: ambas são resultantes de criações linguísticas. Mas o que isso implica? Castells (1999) propôs três categorias de identidades constituídas em processos de relações de poder. Vimos que a memória é um campo de disputa dessas relações. Então, dizer que memórias e identidades são resultantes de atos de criação é dizer que não estão simplesmente por aí, como uma espécie de elemento da natureza, mas que são ativamente produzidas. Não são criaturas do mundo natural, mas são criaturas da linguagem, do mundo cultural e social.

As identidades e as memórias são significadas e ressignificadas por atores sociais individuais e coletivos, são resultados de criações linguísticas por meio dos atos de linguagem. Essa observação pode parecer óbvia, o que faz com que seja praticamente dada como fato inerente das relações sociais, mas as identidades e as memórias têm de ser nomeadas. Será por meio da linguagem que as instituímos como tais, a própria linguagem que permite que Jarid Arraes possa abordar narrativas de heroínas negras brasileiras como espaço de memória, como algo construído a partir das relações sociais, pois para que a escrita militante de Jarid possa atuar em processos de transformação discursiva “faz-se necessário um processo de mobilização social, isto é, as pessoas precisam participar de movimentos urbanos (não exatamente revolucionários), pelos quais são revelados e defendidos interesses em comum, e a vida é, de algum modo, compartilhada, e um novo significado pode ser produzido” (Castells, 1999, p. 79).

As identidades sociais e as memórias abordadas por Jarid em suas obras são resultantes de processos de produção simbólica e discursiva configurados em práticas discursivas de relações sociais, o que faz com que sua definição esteja sujeita a operações ideológicas e hegemônicas em processos de disputa. A noção de hegemonia adotada por Fairclough (2016) foi herdada de Gramsci (1999) e aponta que “Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingindo senão parcial e temporariamente, com um ‘equilíbrio instável’” (Fairclough, 2016, p. 127).

Na escrita de Jarid, as memórias e identidades sociais são constituídas de forma individual e coletiva a partir dessas narrativas, de suas trajetórias e biografias, mas também não podemos pensar que a ressignificação dessas

identidades seja algo puramente individual ou coletivo, mas um processo permanente de negociação entre atores sociais e sociedade. Assim, quando falo de uma escrita ancestral, não digo de um processo de significação de uma só identidade social de mulher negra ou escritora e nordestina, mas na configuração de múltiplas identidades, que podem ser convergentes ou divergentes, mas fluidas e movendo-se por meio do que chamo de “fronteiras interativas” através do discurso como prática social da linguagem.

No centro das preocupações está a questão das identidades sociais e seus processos de evidenciação, em uma sociedade que multiplica as formas de exclusão. Vivemos séculos de colonialismo, de expropriação de nossas riquezas, do genocídio dos indígenas e sua extensão à população negra; nos tempos atuais, carregamos nossa atuação na escravização dos africanos trazidos para o nosso continente. A história do Brasil como nação carrega processos condenatórios da nossa população à miséria e acentua desigualdades sociais, o que aprofunda sentimentos de inferioridade e deslocamento, mas que faz com que sejam reproduzidos esses mesmos processos em grupos sociais menos favorecidos.

A elaboração de um discurso narrativo irá passar pelo reencontro com o que foi o registro original, pois será uma vivência em permanente deslocamento. As narrativas das heroínas negras reconstituirão experiências vividas, funcionando até mesmo como uma maneira de redenção, pois o presente reinventa o passado e busca garantias de um futuro possível. A memória se prende a um espaço-tempo, suas narrativas são construídas por meio da percepção que se tem dessa memória no presente e sobrevivem por intensos mecanismos de construção e reconstrução das lembranças e recordações passadas. O processo de narração dessas histórias atua na elaboração de novas conexões de causa e efeito e possibilitaram que a sociedade possa estruturar

estratégias de atuação na garantia de condições dignas de sobrevivência. É nesse sentido que caracterizo a escrita de Jarid Arraes como ancestral, por acionar vozes de ontem, hoje e projetadas no futuro ressignificando essas identidades que são múltiplas.

Referências

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO BRASIL. *Projeto Akpalô: o Museu Afro Brasil em Parelheiros*. 28 set. 2015. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2015/09/28/projeto-akpal%C3%B4-o-museu-afro-brasil-em-parelheiros>. Acesso em: 04 de maio de 2023.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura popular em verso: antologia*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. (Coleção Reconquista do Brasil).

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GRAMSCI, A. *Cadernos do Cárcere*. Vol. 1. Introdução ao Estudo da Filosofia. A Filosofia de Benedetto Croce. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Bernardo Leitão et al. (Trad.). Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. (Dimensões do Brasil, 8).

SANTOS, Francisca Pereira. *Água de mesma onda: a peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré*. Cariri: SESC, 2011.

SANTOS, Francisca Pereira. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Anna Viana Salviato

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa Textualidades Híbridas, com bolsa financiada pela CAPES. Mestre e Bacharela na mesma instituição. No Mestrado, estudou a relação entre ficção e pintura na obra de Clarice Lispector, em especial no romance *Água Viva*. Atualmente, sua tese propõe, à luz de *Um sopro de Vida*, romance póstumo de Clarice, um olhar de subjetivação às formas de vida presentes no objeto literário. Além disso, como artista plástica, conduz oficinas e *performances* de pintura com tintas naturais. Em 2021, cofundou o Instituto Muhda, associação sem fins lucrativos que cria e apoia projetos socioambientais sob as diretrizes de soberania alimentar, apoio a populações vulnerabilizadas, sustentabilidade, saúde, educação e estímulo à arte e à cultura.

Arlindo Rodrigues da Silva

Arlindo Rodrigues da Silva (Juniore) é um mineiro de Brasília radicado em Santa Catarina há mais de vinte anos. É bacharel e licenciado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, mestrando no PPGLit-UFSC, no qual pesquisa a relação da canção com o universo escolar, e curador do projeto Tenda Literária, contemplado com o Prêmio Elisabete Anderle 2019. Desde 2006, atua como professor na rede estadual catarinense. É poeta, autor de *Dados [2014-2018]* (Katarina Kartoneira – 2022), o qual assina como Juniore. Durante o período pandêmico, descobriu nas artes visuais uma nova paixão. Seus trabalhos podem ser vistos no Instagram através da tag *artistarlindo*.

Carolina Veloso

Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (2021) e mestra em Letras – História da Literatura – pela Universidade Federal de Rio Grande (2015). Possui graduação em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande (2010) e Especialização em Literatura Latino-Americana pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2012). Atuou na Educação de Jovens e Adultos, na Prefeitura Municipal de Florianópolis. É pesquisadora do Laboratório Floripa em composição transdisciplinar (LabFLOR), da Universidade Federal de Santa Catarina.

Elton da Silva Rodrigues

Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2018) e mestre em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da mesma universidade (2023). Integra a equipe do Laboratório Floripa em composição transdisciplinar: arte, cultura e política (LabFLOR). Compõe a Comissão Editorial da revista Anuário de Literatura, periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Foi professor de Língua Portuguesa na rede municipal de educação de Palhoça. Atualmente, atua na Educação de Jovens e Adultos na Prefeitura Municipal de Florianópolis.

Isabela Melim Borges

Doutora e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. É bacharela e licenciada também nas Letras – Português pela UFSC. Desenvolve pesquisas em poesia brasileira com ênfase na virada do século XIX para o XX, em história e teoria literárias, assim como em história das ideias e em ensino/aprendizagem da literatura através do uso de ferramentas digitais (*DLNotes* e *Aoidos*). É membro do Núcleo de Pesquisa em informática, literatura e linguística (NuPILL), também é editora-chefe da revista *Texto Digital* e atua como docente do Mestrado Profissional em Práticas Transculturais da UNIFACVEST. Membro do GT de História Literária da ANPOLL e líder do Nuppop – Núcleo de pesquisas em Poesia brasileira (1870-1920). Atualmente vem desenvolvendo pesquisas sobre o poeta brasileiro Generino dos Santos.

Paulo Valente

É professor de ensino superior no Departamento de Metodologia do Ensino, da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor em Literatura: Crítica Feminista e Estudos de Gênero (UFSC, 2022). Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2012), com período sanduíche na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduado em Jornalismo (UNAMA, 2009), Letras Português (UFPA, 2010) e Letras Espanhol (UFSC, 2022). Pesquisa, orienta e publica assuntos relacionados aos estudos decoloniais, questões de raça e gênero nas literaturas e cinemas nos contextos latino-americanos de fala hispana e portuguesa.

Patrícia Raquel Lobato Durans Cardoso

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em História pela Universidade Federal

do Maranhão (UFMA). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Graduada em História Bacharelado pela Universidade Federal do Maranhão. Professora do Ensino Básico Técnico e Tecnológico na área de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Maranhão – *Campus Santa Inês* (IFMA). Faz parte do grupo de pesquisa Desenvolvimento regional e inovação: aspectos econômicos e dinâmicas sociais do Vale do Pindaré (IFMA Santa Inês). Tem trabalhos nas áreas de História e Literatura, Literatura Maranhense e Educação para as relações étnico-raciais.

Robson Benta

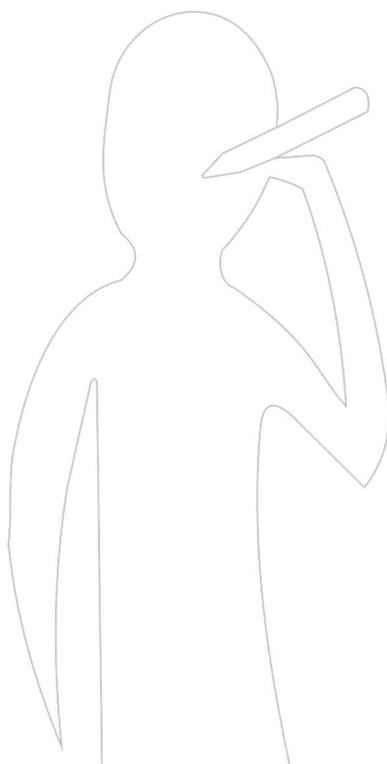
É diretor dos grupos de teatro “Arte para Todos” e “Louco é Pouco”, integrante do Coletivo Impar de Teatro, fundador e professor de teatro do Programa de Formação Cultural Arte para Todos, mantido pelo do Instituto de Pesquisa da Arte pelo Movimento – IMPAR, desde 2012. É professor de teatro na Escola Municipal de Teatro e no Colégio Bonja, em Joinville (SC). Ao longo da carreira, dirigiu várias peças e grupos de teatro e atuou em diversos espetáculos e filmes. Em 2010 recebeu a Medalha de Mérito Antônia Alpaídes, da Câmara de Vereadores de Joinville; e em 2022, a Medalha do Mérito Cultural “Cruz e Sousa”, entregue pelo Conselho Estadual de Cultura e Fundação Catarinense de Cultura. Tem canal no YouTube: *Robson Benta – Arte para Todos*.

Tereza Virgínia de Almeida

É professora Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua desde 1996. É mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Durante seu doutoramento realizou pesquisa na Universidade de Toronto, no Canadá, sob supervisão de Linda Hutcheon. Em 1998, lançou o livro, originário de sua tese, intitulado *A ausência lilá da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Em 1999, cursou pós-doutorado na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, sob supervisão de Jeffrey Schnapp e Hans Ulrich Gumbrecht e, em 2013, na Universidade La Trobe, na Austrália, sob supervisão de Norie Neumark. Tereza Virgínia é, ainda, compositora e intérprete, tendo lançado os álbuns *Tereza Virgínia* (2008), *Aluada* (2011) e *Bemmevi* (2018).

Wellington Pedro da Silva

É doutor em Linguística pela Universidade de Brasília. Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto e Graduado em Letras Português/Espanhol pelo Centro Universitário de Belo Horizonte. Atua como membro do Ponto de Memória Museu do Taquaril, em Belo Horizonte. Desenvolveu consultorias na Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura, no Projeto de Desenvolvimento Institucional e Técnico-Operacional para a Ampliação e Consolidação de Projetos Relacionados à Memória Social no Brasil. Atua com pesquisas nas áreas de memória social, periferia como território de memória, representação dos atores sociais e questões de raça e gênero. Atualmente é docente do curso de Letras Português/Inglês do Centro Universitário do Distrito Federal (UDF).



Este livro foi composto com fontes acessíveis.

Para saber mais, acesse:

<https://brailleinstitute.org/freefont>

<https://www.dafont.com/pt/open-dyslexic.font>

Realização

LabFLOR

Laboratório Floripa em Composição Transdisciplinar:
arte, cultura e política

Apoio

