



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Isabelle Lins Carvalho

Negras vozes femininas – travessias:

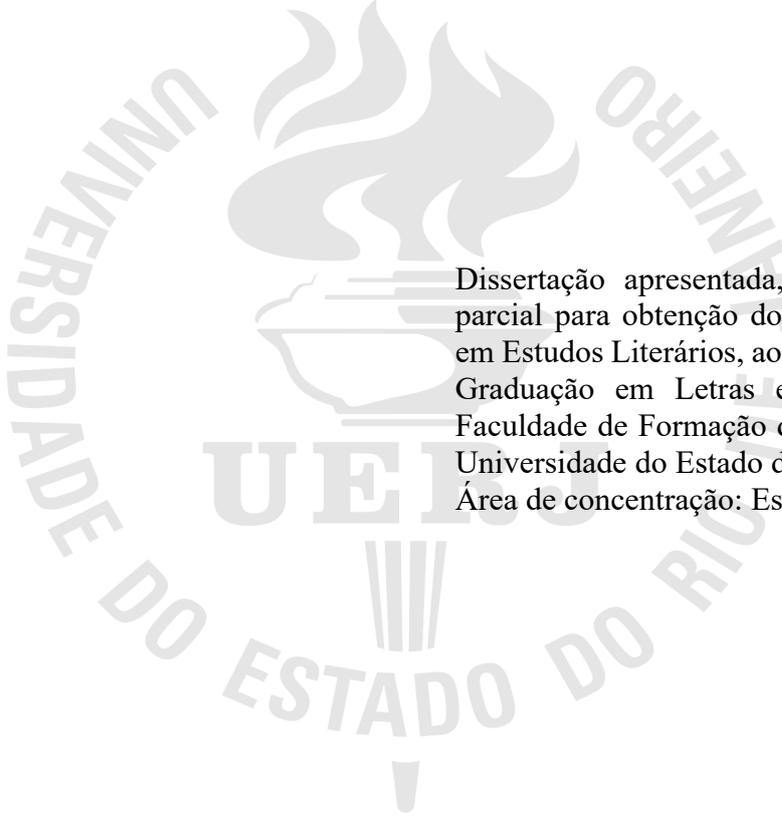
***um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves e a lírica de Luedji Luna**

São Gonçalo

2023

Isabelle Lins Carvalho

Negras vozes femininas – travessias:
***um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves e a lírica de Luedji Luna**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários, ao Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Norma Sueli Rosa Lima

São Gonçalo

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

C331
TESE

Carvalho, Isabelle Lins.

Negras vozes femininas – travessias : um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves e a lírica de Luedji Luna / Isabelle Lins Carvalho. – 2023.
142f.

Orientadora: Prof.^a Dra. Norma Sueli Rosa Lima.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Gonçalves, Ana Maria, 1970- . Um defeito de cor – Teses.
2. Luna, Luedji (Luedji Gomes Santa Rita), 1987- – Teses.
3. Negras na literatura – Teses. 4. Diáspora africana – Teses.
5. Literatura comparada – Teses. I. Lima, Norma Sueli Rosa. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 – 6150

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Isabelle Lins Carvalho

Negras vozes femininas – travessias:
um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves e a lírica de Luedji Luna

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários, ao Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 15 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Norma Sueli Rosa Lima (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof.^a Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof.^a Dra. Ana Rita Santiago
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

São Gonçalo

2023

DEDICATÓRIA

À memória de meu filho Dante Lins Carvalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Maria, mãe de Deus e minha, sempre presente em meus dias. Aos anjos que me cercam e cuidam. A Deus, meu ouvinte. Presença em cada ser que encontro e em cada nascer e pôr do sol, na bênção de minha mãe e de meu pai, nos abraços, sorrisos, mas também nas angústias e momentos de quase-morte.

Agradeço à pernambucana que me gerou no corpo e na vida, minha contadora de histórias, ao meu primeiro lar: mãe, Maria da Conceição, a senhora me ensina a desafiar a mim mesma. Obrigada.

Ao meu pai Inaldo, por seus afetos silenciosos, por seus gestos de amor em tantas pequenas demonstrações. Obrigada.

Ao meu marido Renan, companheiro de vida, de escutas e diálogos, meu leitor-amor. Obrigada.

À Giselle Lins, minha irmã, parceira e sustento em todos os momentos. Obrigada.

À Fabiana Kelly, minha irmã que me ensina sobre ressignificações do viver, ao viver e à Gabriela, Gabi, sobrinha dos olhos de jabuticaba e sorriso largo. De abraço-acalanto. Obrigada.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – PPLIN da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro por me proporcionar além de conhecimentos acadêmicos, parcerias de vida. Nestes dois anos de curso pude viver memórias, escutar atitudes, além de ler histórias por meio de telas – primeira fase do curso; de olhares – ainda usando máscaras (segunda fase) e, quase no finalzinho desta jornada, conhecendo sorrisos pessoalmente.

Agradeço de modo muito especial ao Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Jr. (*in memoriam*) – incentivador, apaixonado pelas trocas existentes em sala de aula. Suas palavras me fizeram acreditar e confiar mais em mim mesma. Obrigada!

A minha orientadora, Profa. Dra. Norma Sueli Rosa Lima, por ter aceitado o convite de orientar meus estudos e por ter me acompanhado na rota alternativa que decidi traçar no meio do caminho. Pelo apoio e incentivo em acreditar que seria possível seguir com aquilo que estava me movendo. Por sugerir estudos e por mostrar que devemos confiar no que sentimos. Obrigada.

À Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira por seus ensinamentos que seguem para além da sala de aula. Por toda dedicação e apoio. Pelo profissionalismo que sabe ser afetuoso

ao mesmo tempo. Pela leitura dedicada de meu texto e por indicações precisas durante a qualificação. Por aceitar o convite de seguir meu processo avaliativo durante a defesa. Obrigada.

À Profa. Dra. Ana Rita Santiago por sua generosidade transbordante! Por suas palavras escritas e faladas. Por sua participação atenta e dedicada em minha qualificação. Por acolher o convite de continuar avaliando criticamente meu texto. Por cada sugestão de estudo e leitura – proporcionaram que eu descobrisse ainda mais possibilidades de estudo. Obrigada.

À Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt por ser catarse feminina para além dos estereótipos sociais. Por ter me apresentado, dentre tantas lutas, Luedji Luna. Aprendi contigo que para sermos feministas é necessário viver. Obrigada.

À Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas por desde minha graduação me incentivar a sonhar. Por ser escuta para além do acadêmico. Por me ensinar que é possível unir força, delicadeza e profissionalismo. Obrigada.

À Profa. Dra. Iza Quelhas que foi minha professora na graduação, participou de minha banca de especialização e que continua me inspirando. Obrigada por ter me apresentado Mia Couto, pelas rodas de discussão sobre temas polêmicos durante a graduação. Pela escuta atenta e pela contribuição dada a minha pesquisa durante apresentação realizada no VI Seminário do PPLIN.

À Profa. Dra. Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto por ser acolhimento durante minha arguição avaliativa para ingresso no PPLIN-UERJ. Eu tive a oportunidade de agradecê-la pessoalmente, mas quero deixar registrado o quanto foi importante para mim sua fala. Obrigada.

Ao Prof. Dr. Paulo César Silva de Oliveira por me acolher como estagiária-mestranda; por suas sugestões e por me proporcionar um dos momentos que ficarão marcados em minha memória: dar aula como mestranda para os alunos de graduação. Foi gratificante e fortalecedor poder ouvir a opinião de suas alunas e alunos sobre o que eu havia produzido até aquele momento. Obrigada.

Ao Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres, Max, por ser incentivador de tantos debates e leituras literárias-políticas-críticas sociais. Por ser abertura e acolhimento em meio a tantas discussões necessárias, porém difíceis de serem feitas. Obrigada.

Ao Prof. Dr. Leonardo Mendes, meu professor durante a especialização em Estudos Literários, por seu comprometimento, sugestões e debates oportunizados. Por sua escuta atenta a minha pesquisa durante o VI Seminário do PPLIN e por suas contribuições. Obrigada.

Às professoras e aos professores que tive até hoje em minha vida. Obrigada.

Às amigas e amigos de todos os cantos – agradeço por cada gesto de apoio recebido! Pelos cafés, conversas virtuais, pelos instantes infinitos. Obrigada. Deixo aqui registrado meu agradecimento especial ao casal Anabel e Flavio José por tantos momentos de incentivo e debates, por serem meus primeiros leitores-revisores. À Adriana – por seu acolhimento no PPLIN, pelas sugestões e incentivo à participação nas atividades extracurriculares durante o curso de mestrado, pelas partilhas e sorrisos; Juliana e Bárbara – minhas parcerias de turma – presentes em muitos sentidos. Nossas conversas e encontros foram essenciais para que eu pudesse seguir adiante. Obrigada!

Minha constituição é dada no plural – muitas vozes talvez não estejam aqui citadas, mas foram inúmeras as contribuições no processo de construção deste material e por isso agradeço. Muito obrigada!

....por meio da poesia, ocupa-se um lugar vazio, fazem-se ouvir novas vozes, novos modos e conteúdos discursivos, representativos daqueles, muitas vezes, silenciados pelo poder.

Conceição Evaristo

... A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui tem sido preta. Preta é minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.

Carolina Maria de Jesus

RESUMO

CARVALHO, Isabelle Lins. *Negras vozes femininas – travessias: um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves e a lírica de Luedji Luna. 2023. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro), São Gonçalo, 2023.

A pesquisa objetiva, por meio dos Estudos Literários Comparados, identificar semelhanças e diferenças entre abordagens e temáticas relacionadas ao feminino negro em diáspora presente nas produções das artistas Ana Maria Gonçalves (2006) e Luedji Luna (2017 e 2020) a fim de assinalar possíveis contribuições com as (re)existências femininas negras na literatura brasileira. A lírica das canções compostas por Luedji Luna (2017 e 2020) apresenta aspectos históricos de escrevivências das mulheres negras. Ancestralidade, identidade e maternidade são traços marcantes de suas composições. O romance *Um defeito de cor* (2006), escrito por Ana Maria Gonçalves, é obra narrada em primeira pessoa por sua protagonista – Kehinde/ Luíza – que viveu a diáspora e a escravização, mas que conseguiu transgredir a condição de subalterna e de subjugada em uma sociedade colonialista-patriarcal de modo ativo, por meio de serendipidade e resistência. O eixo norteador de nosso estudo concentra-se na questão: como os textos produzidos por Luedji Luna e Ana Maria Gonçalves podem contribuir com as (re)existências femininas negras em nossa literatura? Como base teórica deste trabalho, embora não exclusivamente, utilizamos as autoras e autores: Conceição Evaristo (2013) – para pensarmos o conceito de escrevivências; Aimeé Bolaños (2010) – para discutirmos diáspora; Grada Kilomba (2019) – para estudarmos sobre colonialismo e resistência feminina negra; Achille Mbembe (2018) – para tratarmos do conceito de necropolítica; Denys Cuche (1999) – a fim de tratarmos identidade e cultura; Lélia González (1988) e Audre Lorde (2019) – para pensarmos vivências das mulheres negras. O *corpus* analisado é composto pelo romance *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, e pelas letras poéticas: “Acalanto”; “Asas”; “Cabô”; “Iodo + Now frágil”; “Saudação malungo” e “Um corpo no mundo”, presentes no álbum *Um corpo no mundo* (2017) e “Ain’t I a Woman”; “Banho de folhas”, “I Ain’t Got No” e “Uanga”, presentes no álbum *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020). Os textos aqui selecionados como objeto de pesquisa dialogam mimeticamente com o contexto histórico aos quais se referem e entre si, na perspectiva do protagonismo das mulheres negras, à diáspora africana, à cultura. Criações literárias que vão além da representatividade, miram (re)existências como caminhos para ampliar leituras e debates, produzir novas construções de significados nos âmbitos social e literário – resultados prévios esperados.

Palavras-chave: (Re)existência feminina negra. Escrevivências. Diáspora africana. Literatura comparada.

ABSTRACT

CARVALHO, Isabelle Lins. *Black female voices – crossings: um defeito de cor*, by Ana Maria Gonçalves and the lyric by Luedji Luna. 2023. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro), São Gonçalo, 2023.

The research aims, through Comparative Literary Studies, to identify similarities and differences between approaches and themes related to the black female in the diaspora present in the productions of artists Ana Maria Gonçalves (2006) and Luedji Luna (2017 and 2020) to point out possible contributions to black female (re)existences in Brazilian literature. The lyrics of the songs composed by Luedji Luna (2017 and 2020) present historical aspects of black women's writings. Ancestry, identity, and motherhood are striking features of her compositions. The novel *Um defeito de cor* (2006), written by Ana Maria Gonçalves, is narrated in the first person by its protagonist - Kehinde/Luíza - who lived through the diaspora and slavery, but who managed to transgress the subordinate and subjugated condition in a colonialist-patriarchal society in a haughty way, through serendipity and resistance. The guiding axis of our study concentrates on the question: how can the texts produced by Luedji Luna and Ana Maria Gonçalves contribute to the black female (re)existence in our literature? As the theoretical basis of this work, although not exclusively, we use the authors: Conceição Evaristo (2013) - to think about the concept of *escrevivências*; Aimeé Bolaños (2010) - to discuss diaspora; Grada Kilomba (2019) - to study about colonialism and black female resistance; Achille Mbembe (2018) - to deal with the concept of necropolitics; Denys Cuche (1999) - to deal with identity and culture; Lélia González (1988) and Audre Lorde (2019) - to think about black women's experiences. The analyzed corpus is composed by the novel *Um defeito de cor* (2006), by Ana Maria Gonçalves, and the poetic lyrics: "Acalanto"; "Asas"; "Cabô"; "Iodo + Now fragile"; "Saudação malungo" and "Um corpo no mundo", present in the album *Um corpo no mundo* (2017) and "Ain't I a Woman"; "Banho de folhas", "I Ain't Got No" and "Uanga", present in the album *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020). The texts selected here as research objects dialog mimetically with the historical context to which they refer and with each other, from the perspective of the protagonism of black women, the African diaspora, and culture. Literary creations that go beyond representation, aimed at (re)existences as ways to expand readings and debates, and produce new constructions of meaning in the social and literary scopes - expected previous results.

Keywords: Black female (re)existence. *Escrevivências*. African diaspora. Comparative literature.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UDC	Romance <i>Um defeito de cor</i> (2006), de Ana Maria Gonçalves
UCM	Álbum <i>Um corpo no mundo</i> (2017), de Luedji Luna
BMEEDD	Álbum <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água</i> (2020), de Luedji Luna

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	NEGRAS VOZES FEMININAS E (RE)EXISTÊNCIAS EM CANÇÕES DE LUEDJI LUNA E NO ROMANCE UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES	19
1.1	Assenhramento literário em escrituras – apresentação das obras em estudo	20
1.2	“Ain’t I Woman?” (Eu não sou uma mulher?) – resistência feminina negra no mundo literário patriarcal e racista: reflexões a partir do romance e das canções “Ain’t I a Woman?”, “Acalanto” e “Banho de folhas”	30
1.3	“Cabô” – maternidade negra, intersecção e interseccionalidade: ecos em <i>Um defeito de cor</i> e na canção “Cabô”	41
1.4	“Não me encaixo em nada” – Lugares sociais das mulheres negras diante do racismo estrutural persistente na sociedade brasileira: reflexos literários na canção “Um corpo no mundo” e no romance	51
2	UM DEFEITO DE COR E A LÍRICA DE LUEDJI LUNA: LEITURAS LITERÁRIAS E TRAVESSIAS ENTRE DIÁSPORA, CULTURA E CONSCIÊNCIA HISTÓRICA – SOCIAL	64
2.1	Família – ancestralidade e resistência	67
2.2	Kehinde atravessa o Atlântico; Luedji canta a travessia – identidade e memória em movimento diaspórico	78
2.3	Kehinde sobrevive ao tumbeiro; Luedji lê e resgata esta experiência – subjetividade e outremização das mulheres negras	91
2.4	Escrever: ato de resistências; escrever literatura: ato de (re)existências	102
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS	123
	APÊNDICE – Casos contemporâneos – silenciamentos de vozes femininas negras	132

ANEXO A – Letras das canções utilizadas – por subcapítulo	134
ANEXO B – Letras das canções utilizadas – íntegra	135
ANEXO C – Artistas-produtoras do material estudado	142

INTRODUÇÃO

Nasci segura em rede esticada
 Em praia de claras águas
 Em ventre bom e gostoso de poderosa mulher
 No caminho topei com a primeira pedra
 Grito de terror diante da luz
 Senti-me insegura, primeira expressão de náusea
 Nasci segura em mãos experientes
 Entre sábias mulheres com muita atenção
 Coisa viva, animada
 No caminho topei com a segunda pedra
 Grito de terror diante da treva
 Senti-me insegura, o primeiro vômito
 Nasci segura entre corações amorosos
 Leite, doce, pão e mel em abundância
 No caminho topei a terceira pedra
 Grito de terror diante de ser
 Senti-me insegura, a primeira insônia
 Anúncio de ser mulher.

Beatriz Nascimento

Memórias. Início este texto tratando sobre a trajetória de minha pesquisa. Sua origem ocorreu muito antes do momento em que decidi escrevê-la. Foi tecida em contato com muitas histórias de vida – ficcionais ou imaginadas, costurada nos infinitos movimentos cotidianos – físicos, emocionais, psicológicos. Minhas observações foram construindo o que hoje sigo desenvolvendo – percebo desta forma, pois sei que os caminhos geram novas tramas e o acabamento não é dado em finalizar o objeto dissertação. O ideal é que ele ganhe vida e siga fluindo, permeando pensares. Oxalá!

Ingressei no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – PPLIN da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – FFP/UERJ em meio à pandemia da COVID-19, final do ano 2020. As aulas começaram somente em fevereiro de

2021, de forma remota. Meu emocional – como o de muitas pessoas do mundo inteiro – estava caótico, por não saber como seria o dia seguinte. Lutos, insegurança, medo. Iniciei estudos com esperança de que o curso me ajudaria a pensar novas realidades, a presentificar futuros.

O projeto que apresentei como original foi diferente do que utilizei para a construção deste texto. Suas bases, no entanto, giravam sobre música e literatura. Durante o primeiro semestre, pensei em traçar novos rumos. Senti a necessidade de tratar sobre o tema que sempre esteve presente em mim, mas que eu não estava sabendo como, em contexto acadêmico, trabalhar com o assunto. Eu havia lido nos últimos anos textos literários sobre mulheres. Simone de Beauvoir, Clarissa Pinkola Estés, Clarice Lispector, Mana Bernardes, dentre outras obras – escritas de autorias femininas, em sua maioria.

Observar, viver e escrever dores são afetos que me movimentam no sentido de gritar de algum modo o que precisa ser dito. Música e Literatura fazem parte do instrumental que utilizo para isso. Estão presentes em minha memória afetiva. Minha mãe é contadora de histórias – ela gosta de criar entrecruzamentos com a realidade a partir das clássicas narrativas. A menina Belle era parte integrante das imaginativas e deliciosas leituras que minha mãe sempre soube – de cor – recitar. Estes e outros afetos fizeram e fazem com que eu possa (re)existir nesta vida, são canais de conexão de onde minha escrita surge de fato.

No primeiro período do mestrado tive aulas com as professoras Norma Lima, que desenvolveu a disciplina intitulada *Diálogos antropófagos com textos literários brasileiros na ficção e na poesia de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe: cânone e literatura mundo*; Shirley Carreira, que ministrou o curso *Escrevivências: Identidade, deslocamento e memória em narrativas de autoria feminina*; e Maria Cristina Ribas, que trabalhou a disciplina *Tendências da Teoria e da Crítica Literárias*. Cada curso contribuiu para que eu repensasse minha trajetória de pesquisa. Li *Um defeito de cor (UDC)* em meio às discussões desenvolvidas neste momento. Ele ressoou e ressoa em mim de modo a acionar movimentos necessários em direção ao debate acerca de assuntos apresentados na obra literária.

No segundo semestre de 2021, cursei *Mulheres e Poéticas de Resistência: dos contextos ditatoriais aos dias de hoje*, ministrado pela professora Simone Schmidt. Uma das artistas estudadas foi Luedji Luna – tema do meu artigo de final de curso. Eu ouvia a artista e associava suas canções diretamente ao romance *UDC*. Conversei com minha orientadora. Eu precisava mudar meu projeto de pesquisa. Assim foi feito. Novos pilares deram suporte ao texto que hoje apresento. Abaixo, explicito o *corpus* selecionado como objeto de pesquisa e as abordagens teóricas que utilizei para analisá-lo.

A constituição do novo projeto é formado pelo romance *UDC* e pelas letras das canções produzidas por Luedji Luna – cantora e compositora: “Acalanto”; “Asas”; “Cabô”; “Iodo + Now frágil”; “Saudação malungo”; “Um corpo no mundo”, presentes no álbum *Um corpo no mundo (UCM)* e “Ain’t I a woman?”; “Banho de folhas”; “I ain't got no”; “Uanga”, presentes no álbum *Bom mesmo é estar debaixo d’água (BMEEDD)*. Como referenciais teóricos – embora não exclusivos, elegemos: Conceição Evaristo (2013) – para pensarmos o conceito de escrevivências; Aimeé Bolaños (2010) – para discutirmos diáspora; Grada Kilomba (2019) – para estudarmos sobre colonialismo e resistência feminina negra; Achille Mbembe (2018) – para tratarmos do conceito de necropolítica; Denys Cuche (1999) – a fim de tratarmos identidade e cultura e Audre Lorde (2019) – para pensarmos vivências das mulheres negras.

Fazer um estudo comparado entre as obras selecionadas é entender que apesar de existir assimetria entre o volume dos materiais em análise, isto não interfere nas infinitas possibilidades de diálogo a serem realizadas e que esta relação pode desvelar, a partir de subjetividades representativas, a coletividade oculta silenciada em nosso corpo social.

As obras estudadas são compreendidas como escrevivências, tal como nos apresenta Conceição Evaristo (2020). Neste sentido, a escolha do título da dissertação: *Negras vozes femininas – travessias: Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves e a lírica de Luedji Luna, correlaciona obras que atravessam épocas e ressignificam nossa história.

A lírica de Luedji Luna (2017 e 2020) ecoa silenciamentos históricos que dialogam com o texto produzido por Ana Maria Gonçalves (2006). O romance histórico permite que o leitor perceba traumas e memórias de povos africanos escravizados no Brasil de modo geral e, especificamente, os relacionados às diferentes experiências vividas pelas mulheres negras – nosso referencial. Dentre os elementos temáticos trabalhados, estão: a discussão sobre o conceito de interseccionalidade relacionado às mulheres negras; o protagonismo feminino negro; os deslocamentos realizados forçadamente; os rastros de dor envolvidos no processo da diáspora africana e presentes na atualidade; as ancestralidades e (re)existências femininas negras, dentre reflexões históricas plurais sobre silenciamentos. Observamos traços de semelhanças presentes nos protagonismos biográficos-femininos das próprias artistas – Ana Maria Gonçalves – escritora mineira e Luedji Luna – cantora e compositora baiana, ambas negras¹, mas suas vivências particulares não são tomadas como enfoque nesta dissertação.

Sabemos que os assuntos relacionados às vidas das mulheres negras em contexto diaspórico e atual brasileiro são amplos e inesgotáveis. Podem ser abordados e tratados em

¹ Vide ANEXO C – referencial biográfico das artistas-produtoras do material estudado.

diferentes áreas do conhecimento, particularmente, no campo das ciências humanas e culturais. Tendo em vista a amplitude possível de ser desenvolvida e a partir das orientações e bases dos Estudos Comparados de Literatura, sob o método comparativo de aproximação e afastamento, foi selecionado como objetivo central desta dissertação: identificar semelhanças e diferenças entre abordagens e temáticas relacionadas ao feminino negro em diáspora presente nas escrevivências das artistas Ana Maria Gonçalves (2006) e Luedji Luna (2017 e 2020). Como norteador de nosso estudo, escolhemos pensar a partir da questão: como as obras de arte produzidas por Luedji Luna e Ana Maria Gonçalves podem contribuir com as (re)existências femininas negras em nossa literatura?

Na obra de Ana Maria Gonçalves, os elementos temáticos supracitados estão ligados ao contexto particular dos períodos históricos referenciados no texto – do início do século XIX até o ano de 1899. Já em Luedji Luna (2017 e 2020), estes elementos dialogam com os períodos históricos apresentados na narrativa de *UDC* e com a atualidade, século XXI. A compositora e cantora ecoa os efeitos de ações ocorridas no passado, evidenciando rastros deste tempo existentes no presente histórico, no tempo atual. A leitura dos textos e das vivências artísticas estudadas – seja no campo da ficção como no caso do romance escolhido e letras das canções selecionadas, ou na potência consciente e no posicionamento ativo, crítico-social e representativo de Luedji Luna e de Ana Maria Gonçalves – provocam discussões, abrindo espaço para que outras vozes e histórias possam ser ouvidas/lidas.

Muitas narrativas foram sufocadas na História Oficial e, por meio do romance, podemos inferir vivências de dores e angústias bem como de resistências e força dos povos escravizados no Brasil (LIMA, 2020, p.110). O estudo das canções de Luna (2017 e 2020) ratifica esta aproximação entre o historicamente construído e a ficção. Os posicionamentos das artistas diante do racismo estrutural persistente em nosso meio social são observados através de entrevistas publicadas em revistas, jornais e programas que foram acessados virtualmente e que tratam sobre o feminino negro como modo de reflexão acerca dos atravessamentos subjetivos que perpassam suas obras selecionadas para este estudo.

As formas como as narrativas do romance e das letras das canções são elaboradas e apresentadas permitem aos leitores perceberem-se parte da história – seja do ponto de vista do oprimido ou do opressor literariamente representados. Compreender-se parte da historiografia, por meio da obra de arte, permite ao sujeito dialogar com seu passado e seu presente e refletir de modo questionador acerca dos possíveis aspectos constitutivos de sua conjuntura histórica. (SANTOS, 2017, p. 4) É necessário ouvir o que permaneceu em silêncio para assim ressignificarmos o passado e produzirmos novas histórias, (re)existências.

Estruturalmente, o trabalho foi organizado em dois capítulos, além da introdução e das considerações. As escrituras serão trabalhadas a partir de subtemáticas que nomeiam cada seção do estudo. Destacamos que as apresentações das produções em análise não encontram-se concentradas apenas no primeiro subcapítulo, mas no desenrolar de todo o trabalho.

O capítulo 1 – *Negras vozes femininas e (re)existências em em canções de Luedji Luna e no romance Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves* é subdividido em quatro partes. O subcapítulo 1.1, intitulado *Assenhramento literário em escrituras* – apresentação das obras em estudo, apresenta – como contextualização preliminar – o *corpus* em análise; o segundo subcapítulo, intitulado “*Ain’t I Woman?*” (*Eu não sou uma mulher?*) – resistência feminina negra no mundo literário patriarcal e racista: reflexões a partir do romance e das canções “*Ain’t I a Woman?*”, “*Acalanto*” e “*Banho de folhas*” – trata sobre subalternidade feminina negra e transgressão na cena literária; o subcapítulo 1.3 – “*Cabô*” – *maternidade negra, intersecção e interseccionalidade*: ecos em *Um defeito de cor* e na canção “*Cabô*” – disserta sobre os atravessamentos sociais opressivos que incidem sobre as mulheres negras – tomando como enfoque a maternidade – e, para finalizar, o subcapítulo 1.4, intitulado “*Não me encaixo em nada*” – *Lugares sociais das mulheres negras diante do racismo estrutural persistente na sociedade brasileira*: reflexos literários na canção “*Um corpo no mundo*” e no romance – discute sexismo e racismo relacionados às polêmicas discussões acerca dos lugares socialmente determinados a serem ocupados por mulheres negras. As letras das canções: “*Acalanto*”; “*Cabô*”; e “*Um corpo no mundo*”, presentes no álbum *UCM* e as obras: “*Ain’t I a Woman?*”; “*I ain’t got no*”, do álbum *BMEEDD* são apresentadas neste momento em diálogo com o romance.

O capítulo 2 – *Um defeito de cor e a lírica de Luedji Luna: Leituras literárias e travessias entre diáspora, cultura e consciência histórica-social* – descreve e verifica tópicos sobre a consciência histórica social, retratando e analisando questões referentes à(s) mulher(es) negra(s) em deslocamento forçado. Está organizado em quatro partes. Na primeira, intitulada *Família* – ancestralidade e resistência, versa sobre o tema central família, associado aos significativos conceitos de ancestralidade e resistência nas vidas das mulheres negras em diáspora; a segunda: *Kehinde atravessa o Atlântico; Luedji canta a travessia* – identidade e memória em movimento diaspórico – dialoga sobre conceitos de identidade(s) e memória(s) femininas negras; a terceira: *Kehinde sobrevive ao tumbeiro; Luedji lê e resgata esta experiência* – subjetividade e outremização das mulheres negras – busca referir às experiências traumáticas vividas pelas mulheres negras que sofreram e sofrem por conta do processo de escravização vivido no Brasil; a quarta parte, intitulada *Escrever: ato de resistências*; escrever

literatura: ato de (re)existências, aborda a literatura feminina negra enquanto espaço de escuta, visibilidade e diálogo. As canções: “Asas”; “Banho de folhas”; “Iodo + Now frágil”; “Saudação malungo”; “Um Corpo No Mundo”, presentes no álbum *UCM* e “I Ain't Got No”; “Uanga”, do álbum *BMEEDD* são estudadas comparativamente com o romance *UDC*.

1 NEGRAS VOZES FEMININAS E (RE)EXISTÊNCIAS EM CANÇÕES DE LUEDJI LUNA E NO ROMANCE UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES

Minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra.

Conceição Evaristo

A donzela e a flor choram em silêncio, e o seu choro ninguém o compreende!...

Maria Firmina dos Reis

...Os políticos sabem que sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido.

Carolina Maria de Jesus

O texto narrativo de Ana Maria Gonçalves (2006) e as composições de Luedji Luna (2017 e 2020) dialogam sob o ponto de vista poético-temático. São contextos históricos-temporais distintos relacionados à ancestralidade negra feminina. Este primeiro capítulo, inicialmente, apresenta as criações que serão estudadas em toda a dissertação (subcapítulo 1.1), e especifica, teoricamente, o conceito de textos musicais, conforme citado na introdução deste estudo.

Em seguida, trata sobre o protagonismo das mulheres negras que narram suas histórias por meio de (re)existências literárias (subcapítulo 1.2), tendo que lidar com a interseccionalidade (subcapítulo 1.3) que as oprime cotidianamente tentando impor lugares sociais como espaços aceitos a serem ocupados por seus corpos em uma sociedade racista e sexista (subcapítulo 1.4).

Leremos o protagonismo feminino negro nas letras das canções: “Acalanto”; “Cabô”; e “Um corpo no mundo”, presentes no álbum *UCM* e nas obras: “Ain’t I a Woman?”; “I ain’t got no”, do álbum *BMEEDD*. Analisaremos, comparativamente, as possíveis relações significativas estabelecidas entre voz da protagonista-narradora do romance, a situação vivida pelos povos escravizados no Brasil e a retomada desta ancestralidade por Luedji Luna.

1.1 Assenhramento literário em escrituras – apresentação das obras em estudo

Luedji Luna e Ana Maria Gonçalves são artistas que utilizam a linguagem como forma de expressão envolvendo histórias plurais. Mulheres negras cuja arte evidencia vivências individuais e coletivas de muitas. As produções desenvolvidas pelas autoras tornam-se referenciais que conversam com a diversidade de memórias e narrativas de opressão e resistência na sociedade brasileira pós-colonial. – podem ser lidas como escrituras ao passo que suas construções são modos de assenhramento capazes de capazes de refletir, na literatura, histórias de vida. O conceito de escritura é apresentado por Conceição Evaristo (2009):

o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (EVARISTO, 2009, p. 18).

A escritora, retomando a polêmica existente sobre classificar ou não a literatura afro-brasileira como tal, posiciona-se ratificando o que acredita: “não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma vertente negra feminina.” (EVARISTO, 2009, p. 18) Seus textos, como os de Ana Maria Gonçalves (2006) e de Luedji Luna (2017 e 2020) são redigidos a partir de suas subjetividades:

[...] a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvincula totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora? (EVARISTO, 2009, p. 18)

As reflexões de Conceição Evaristo (2009) apresentadas na citação anterior contribuíram para a elaboração do conceito teórico escrituras. Pensado a partir dos registros documentados de dominação e violência sobre mulheres negras escravizadas que tinham como uma de suas funções o trato carinhoso e amoroso dos filhos de seus senhores e senhoras – aqueles que viriam, no futuro, a manter condições de coerção, arbitrariedade e injustiças sobre seus descendentes:

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. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. (EVARISTO, 2020, p. 11)

As reflexões de Evaristo (2009) contribuem para compreendermos a constituição dos textos que aqui estudamos. No caso do romance (2006), a voz feminina negra narra sua história, suas vivências e, de modo ativo, a protagonista se revela. Kehinde – Luísa é a voz narradora que fala sobre suas vitórias, dores, angústias profundas sem deixar de mencionar suas fraquezas. A personagem age buscando sobreviver em meio à pluralidade de contextos opressivos por onde é obrigada a passar. A narrativa inicia com sua auto apresentação: “O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji (...) Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou.” (GONÇALVES, 2006, l. 189-191).

A menina africana diaspórica cresceu no Brasil como escravizada após sobreviver ao tumbeiro. Ela conta em detalhes as experiências vividas e o que a motivou a fazer isso: a perda de um de seus filhos e a necessidade de reencontrá-lo. Toda a narrativa é uma carta dirigida ao filho perdido – este fato só é descoberto pelo leitor no desenrolar do texto, momento em que a voz narrativa se dirige objetivamente ao seu destinatário, citando Alberto – comerciante português e pai de seu filho Omotunde (nome africano)/Luís (nome cristão):

Não dei muita importância a isso, pois achei que, mesmo se eu viesse a faltar, o Alberto nunca desampararia aquele filho, que tratava como a coisa mais importante na vida. Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa "a criança voltou", Adeleke quer dizer que a criança será "mais poderosa que os inimigos", e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan. (GONÇALVES, 2006, l. 7115-7118)

Como fio condutor de todo o enredo, lemos a tentativa de a protagonista viver com seus filhos. Do início ao fim, seu movimentar constante tem o intuito de conseguir o que deseja. Segundo Zilá Bernd (2012), *UDC* “inaugura o gênero *roman-fleuve* ou saga no panorama da literatura negra ou afro-brasileira.” (BERND, 2012, p.30).

O texto produzido por Gonçalves (2006) envolve o leitor por meio de sua temática e da forma como é elaborado. A autora introduz a narrativa de modo a construir vínculos entre o historicamente conhecido e o ficcional. Zilá Bernd (2012) apresenta a obra, tratando de sua constituição:

Um defeito de cor se inicia justamente com um artifício literário bem conhecido (já utilizado por J. J. Rousseau e C. de Laclous, entre outros) que consiste em apresentar a obra ao leitor como tendo sido fruto de uma descoberta casual: a autora, ao visitar uma família na Ilha de Itaparica, para onde se mudara recentemente, encontra um conjunto de cartas – algumas já perdidas, outras danificadas e amareladas, porque o filho mais jovem da família as utilizava para desenhar – e as leva para ler. A narrativa que segue é o conjunto dessas cartas, escritas originalmente pela escrava alfabetizada Kehinde (que recebeu o nome católico de Luísa quando passou à condição de escrava) e dirigidas a seu filho desaparecido, supostamente o advogado e poeta Luís Gama, de quem ficou separada por longos anos. Essas cartas, reescritas pela autora, que completa suas lacunas, retraçam, a partir da vida dessa escrava, parcela importante da história dos negros no Brasil, desde o embarque nos navios negreiros, a chegada ao Brasil e a venda aos proprietários rurais, até a chegada às fazendas, os castigos, as fugas e o cotidiano na casa grande e nas senzalas, incluindo as separações entre mães e filhos e os estupros cometidos pelos senhores. Logo, é a partir de vestígios (traces), de cartas consideradas sem nenhum valor e semidestruídas, que a narrativa reconstitui importantes acontecimentos ocorridos na Bahia, como a revolta de escravos de origem muçulmana conhecida como a Revolta dos Malês (1835), que teve, na protagonista do romance, sua figura exponencial: Luísa Mahin, cujo nome africano era Kehinde. (BERND, 2012, p.30-31)

Segundo Bernd (2012), o modo como a autora do romance apresenta seu texto faz com que o envolvimento do leitor se dê em proximidade com a protagonista que conta sua história:

Ao criar esse artifício narrativo, Ana Maria Gonçalves dá mais força à enunciação da protagonista, camuflando assim sua própria “autoridade”, inerente à condição de autora. O contato do leitor se dá diretamente com essa voz, que começa a contar a história ainda antes da travessia do Atlântico, segue o relato em território brasileiro, continua narrando a segunda travessia (de volta para a África) e conclui com o relato de sua vida na África e do projeto de uma terceira e última travessia, de volta ao Brasil, na esperança de reencontro com o filho. (BERND, 2012, p.30-31)

Fabiana Carneiro (2017), em seu estudo sobre a narrativa de Ana Maria Gonçalves (2006) e dialogando com o pensamento de Barthes e de Auerbach acerca da discussão sobre a representação do que seria “real”, afirma:

Talvez o que *Um defeito de cor* proponha como subtexto seja justamente a indagação sobre o “lugar do real na estrutura discursiva”. De acordo com Barthes, haveria no discurso histórico uma confusão (ilusória, diz ele) entre o significado e o referente. Isto é, o significado seria tomado como um referente, e o significante do “ato de palavra” como um “ato de autoridade”, quer dizer, com o poder de dar forma àquilo que se chama “real”. Em decorrência dessa análise, Barthes elabora e passa a utilizar a ideia de “efeito de real”, já que caberia ao discurso histórico apreender o inteligível e dar a ele um sentido, uma significação, que é, de acordo com Barthes, sempre

revogável. De modo semelhante, a partir do surgimento do realismo, a Literatura passa a reivindicar o “efeito de real” e, para isso, faz uso de diversas estratégias, como a inserção de detalhes descritivos, pormenores muitas vezes dispensáveis ao desenvolvimento lógico da narrativa, na busca, segundo a análise de Barthes, de indicar dados que imprimiriam o efeito de realidade no texto. Seria essa uma forma de ilusão referencial que podemos observar em *Um defeito de cor*, na medida em que a narradora lança mão de diversos recursos para que sua história seja considerada verossímil e em conformidade com uma realidade da qual o leitor participa, ainda que distanciado no tempo. (CARNEIRO, 2017, p. 29)

Dentre os recursos utilizados pela autora para conferir o efeito de real mencionado por Carneiro (2017), as muitas vozes femininas negras que recontam a narrativa é um dos elementos que provocam o leitor a buscar rastros de possibilidades historicamente documentadas imbricadas no contexto ficcional. A autora, no prólogo, afirma ter encontrado manuscritos de uma ex-escrava – Kehinde/Luísa – porém, como os textos não estavam nítidos ela pediu licença para criar trechos a fim de tecer sentidos na história. O texto encontrado não foi produzido pela protagonista, mas por sua neta (Geninha) – uma vez que Kehinde/Luísa, já idosa e fazendo o caminho de volta da África para o Brasil na esperança de reencontrar o filho perdido –, estava cega, impossibilitada de escrever. O material pode representar um palimpsesto composto por um coletivo feminino negro que resiste aos tantos enfrentamentos diaspóricos neste contar e recontar o vivido:

Kehinde/Luísa, Geninha e Ana Maria Gonçalves representam, nesse sentido, as muitas mãos que tecem o romance, mas também correspondem a trajetória afro-brasileira e a partilha de um passado e seus desdobramentos – ou seja, a obra não se reduz apenas à biografia singular (o mito de Luíza Mahin), mesmo que essa biografia seja parte fundamental da legitimação da identidade afro-brasileira. A edição – enfatizada no prólogo do romance – propõe a emergência de uma voz coletiva, voz essa que se erigiria através de uma figura individual que se compõe como símbolo coletivo de resistência, de revolta e de continuidade. A edição de *Um defeito de cor* intenta ao reconhecimento e à valorização de uma história sonogada e menosprezada, à apreensão de uma identidade denegada. (LIMA, 2020, p.110)

Em *UDC*, Luíza traz em si a confiança em suas raízes ancestrais que a fortalece aliada à serendipidade e às relações com diferentes etnias africanas – de modo específico –, além de culturas diversas com as quais têm contato durante suas trajetórias. Destacamos as personagens Fatumbi e Esméria que contribuem de modo crucial para que a menina sobreviva em contexto de escravização, conquiste a liberdade e amadureça sua consciência social diante das circunstâncias.

Fatumbi, negro islamizado, letrado, é aquele com quem Kehinde aprende a ler e a escrever, além de ser seu grande aliado em diferentes etapas de sua vida. O personagem apresenta as articulações necessárias para o levante que ficou conhecido como a Revolta dos

Malês. Consciente da necessidade de resistência ao sistema escravocrata em que está inserida, a protagonista envolve-se de modo intenso no movimento e participa da luta armada que culminará em um grande massacre dos negros, inclusive na morte de seu amigo Fatumbi diante de seus olhos:

O Eslebão tentava me puxar pelo braço na direção da praia, e eu disse que não iria sem o Fatumbi, que encontrei ajoelhado junto com quatro ou cinco pretos, orando. Corri até ele e disse que precisávamos sair dali, mas antes que ele pudesse responder o que eu já imaginava, que dali só saía morto, uma bala bem no meio da testa o dispensou de falar. Não sei se saí correndo de susto ou para não ver meu amigo morrer, ou para não ter o mesmo fim que ele. (GONÇALVES, 2006, l. 9383-9386)

Esméria, mulher negra escravizada, vive na fazenda para a qual Kehinde é enviada. Trabalha como cozinheira da Casa Grande. É quem acolhe, aconselha e orienta a protagonista sobre como deve portar-se logo quando a então menina chega ao local. Durante toda a narrativa, é representada como conselheira e cuidadora de Luíza/ Kehinde e, futuramente, de seus filhos.

Às muitas vozes femininas diaspóricas e (re)existentes presentes no romance soma-se as letras compostas pela artista baiana Luedji Luna (2017 e 2020). A artista nasceu em Salvador, Bahia, Brasil, em 25 de maio de 1987, cresceu em uma família estruturada e formada por pai e mãe politicamente engajados, militantes do movimento negro de Salvador. Seu pai é historiador e sua mãe economista. Ambos funcionários públicos. Em entrevista concedida ao ator Lázaro Ramos em 2019, a cantora conta que estudou em escola particular e que se sentia oprimida neste contexto. Sua fuga era a escrita. Sempre escreveu poesias e histórias de vida. (LUNA, 2019a) Luedji cresceu e fez faculdade de Direito, mas optou pela carreira musical – a contragosto de seus pais que temiam a insegurança da vida artística de uma mulher negra brasileira.

A cantora, em entrevista ao canal Brasil de Fato, afirma sobre si mesma que “(...) com o passar dos anos foi o que acabei me tornando (pausa) uma cantora que canta as suas próprias escrituras” (LUNA, 2017c). Os temas apresentados em suas letras musicais, o ecoar de silenciamentos históricos de vozes femininas negras, dialoga com a obra produzida por Gonçalves (2010). Seu protagonismo na cena musical brasileira é visto pela artista como representatividade, mas, segundo sua reflexão, isso não basta:

Eu faço o que eu quero. Eu faço o som que sou eu [...] A música me coloca em outro patamar. Ela me projeta. Eu acabo sendo esta figura que inspira e que incentiva outras mulheres negras, mas a gente não pode deixar que esta história nos limite. Eu tenho subjetividades, eu tenho uma narrativa própria [...] A representatividade é importante, mas ela não é completa. Para mim, o ideal é que cada um, cada mulher negra pudesse falar por si mesma. (LUNA, 2019)

O primeiro desafio é ser mulher negra num país racista como o nosso. Em segundo lugar é ser mulher preta compositora, o desafio de cantar as próprias canções, pois quem dá escuta as mulheres? Quem dá escuta as mulheres negras? Ocupo um lugar não esperado, a expectativa que se gera sendo negra e baiana é que eu cante samba ou axé. Eu escolhi cantar minhas próprias verdades! (LUNA, 2022)

Luna (2019 e 2022) reconhece a importância da representatividade artística em nossa sociedade ao citar enfrentamentos sociais presentes nas vidas das mulheres negras, mas entende que é preciso ampliarmos os espaços de escuta. Em entrevista, a artista trata desta questão quando diz que “a representatividade é importante, mas ela não é completa (...) o ideal, é que cada mulher negra pudesse falar por si mesma.” (LUNA, 2019b).

Assim como na fala da cantora, a temática é presente na voz da romancista. Em entrevista, a autora afirma:

A literatura de ficção nos possibilita isso através do contato com outros mundos (exteriores e interiores), com dramas, alegrias e tragédias, com culturas às quais não teríamos acesso de outra maneira. A partir desses locais de alteridade, podemos imaginar também novas possibilidades e transformações no mundo ao nosso redor. Para isso, para um mundo em que haja maior representatividade e, conseqüentemente, mais entendimento e possibilidades, acredito que novas histórias precisam ser contadas. Histórias que fujam à produção hegemônica do mercado editorial brasileiro que é composto, em grande maioria, por homens brancos, héteros, classe média ou média alta, de grandes centros urbanos do Sudeste, escrevendo sobre seus próprios universos ou sobre universos e personagens que, sendo-lhes distante física ou emocionalmente, muitas vezes são representados de maneira estereotipada e/ou exótica. (GONÇALVES, 2015 apud REINHOLZ, 2021)

É necessário (re)existir como fazem as escritoras negras ao criarem

palavras ficcionais e poéticas, com marcas discursivas de autointerpretação, tendo em vista a escrita e constituição de si. [...] cantam e contam, com criticidade, lirismo e (auto) ficcionalização, seus anseios, labutas, desencantos e sonhos [...] práticas discursivas de resignificação de existências. Neste sentido, escrever, por vezes, torna-se um exercício de resistência contra a invisibilidade, interdições e reinvenções de histórias, sonhos, desejos, afetos e memórias. (SANTIAGO, 2018, p. 36-38)

O exercício de escrita literária feminina negra é, conforme nos diz a pesquisadora Ana Rita Santiago (2018), um dos caminhos possíveis de “auto-governabilidade e empoderamento” (SANTIAGO, 2018, p. 35). A autora afirma, dialogando com Michel Foucault (1997), que escritoras negras, por vezes:

em suas práticas discursivas, ainda, tecem, em um tom denunciativo e propositivo, posicionamentos mediante o racismo e sexismo, quase ou efetivamente, como exercitação de militância, convidando o (a) leitor(a) a pensar sobre as tramas das desigualdades raciais e de gênero sem o intuito de fazer uma literatura panfletária,

mas com o compromisso de uma escrita emancipatória e libertadora. (SANTIAGO, 2018, p. 36)

A escolha da obra de Luna (2017 e 2020) como parte de nosso objeto de pesquisa traz à tona as discussões acerca do que seja objeto estético literário. Sabemos que este campo é permeado de questionamentos, mas não pretendemos detalhar este assunto, pois histórica e academicamente não há consenso capaz de definir o termo. As questões giram em torno tanto do que deve ser ou não considerado arte literária quanto sobre o(s) modo(s) como a escrita presente sob esta denominação pode relacionar-se à verossimilhança social, já que é pautada em elementos ficcionais. A seguir, podemos ler uma das reflexões teórico-críticas sobre o fazer literário e a definição do que propriamente pode significar literatura:

Gostaria apenas de fazer algumas observações a respeito dessa questão de definição. De modo geral e particularmente em meus estudos, não sou muito adepto das definições. Definir a própria literatura, principalmente, me parece muito difícil. Qualquer definição, neste caso, corre o risco de estar além ou aquém de seu objeto. Aquela citada por você inicialmente, e que designa literatura “tudo o que se escreve para o público” é exagerada; ela apenas tem o mérito de chamar a atenção para a impossibilidade de uma definição de contornos precisos. Aquela que você apresenta depois, e que faz da literatura uma “arte da linguagem”, evoca apenas um aspecto muito restrito do objeto definido. Podemos apresentar a mesma restrição em escala menor, àquela finalmente proposta por você: coincidência entre o discurso ideológico e a arte; por não oferecer a mínima ideia por exemplo, do que poderia ser uma peça de teatro ou um poema, ela é, diríamos, fantasmagórica. Entretanto, ela tem a vantagem de apresentar duas realidades que estão quase necessariamente presentes em qualquer obra literária, sob a condição de privar a noção de *ideologia* de qualquer nuance pejorativa. É importante ressaltá-lo, porque essa nuance foi associada à palavra ideologia em sua origem: “pensamento vazio e nocivo”, na linguagem da contrarrevolução; depois, na linguagem marxista, “pensamento escravo dos interesses materiais sob uma falsa aparência de autonomia”. Pelo contrário, a “ideologia”, enquanto atividade do pensamento capaz de estabelecer valores, deve ser considerada, na plenitude de sua função, como uma das faculdades fundamentais da humanidade. (BÉNICHOU apud TODOROV, 1939, p.195)

O trecho apresentado é parte de uma coletânea de pensamentos críticos organizada por Tzvetan Todorov (1939). Segundo o crítico, sua obra apresenta diferentes posicionamentos sobre o assunto a fim de “observar como foi pensada a literatura e a crítica no século XX” (TODOROV, 1939, p. 8) e “analisar as grandes correntes ideológicas desta época, a maneira como se manifestam por meio da reflexão sobre a literatura. (TODOROV, 1939, p. 8) Paul Bénichou expõe a larga dificuldade de se especificar o termo literatura e, trata do uso da palavra *ideologia* no sentido do posicionamento crítico apresentado pelos artistas - como aqui é estudado. (BÉNICHOU apud TODOROV, 1939, p.195)

Terry Eagleton (2006), ao desenvolver seu pensamento sobre o tema, afirma que:

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita "imaginativa", no sentido de ficção - escrita esta que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. (EAGLETON, 2006, p.1)

A produção lírica da compositora Luedji Luna (2017 e 2020) é escrita imaginativa interseccional. É música e é literatura verossímil à sociedade brasileira contemporânea. Tomamos por base o que afirmamos em estudo anterior, com o professor, crítico e poeta Affonso Romano de Sant'Anna (1986), que “vê na música um retorno da poesia: ‘Talvez a poesia tenha regressado à música, compondo com ela um só todo como ao tempo dos rapsodos antigos’ O crítico entende que a poesia não está presente somente nos livros, mas também na oralidade.” (SANT' ANNA, 1986, *apud* LEITE, 2008, p. 3).

Junto à Ana Paula Nascimento de Souza, em nosso estudo realizado sobre as canções compostas pelo cantor e compositor Zeca Baleiro (SOUZA, 2007 *apud* LEITE, 2008, p. 4) lemos que o próprio artista discorre sobre a relação poesia e música em sua página oficial, ratificando a poética da canção:

Há versos de canções que contém mais poesia que um poema literário. “Em retalhos de cetim eu dormi o ano inteiro” poderia ser Manuel Bandeira, não fosse Benito di Paula. Ou os clássicos versos de Orestes Barbosa – “tu pisavas nos astros distraída” – , que o próprio Bandeira referendava como um dos mais bonitos, senão o mais bonito da música popular brasileira, não me espantaria se tivessem saído da lavra inspirada do bardo pernambucano.

[...]

Poesia, como qualquer forma de arte, deve ser precisa e deve ser compartilhada, precisa de correspondência com o mundo, com o universo afetivo e sensorial das pessoas, com seu acervo de referências intelectuais e vivenciais. Erudição a serviço de nada é igual a nada. A canção tem o seu próprio vocabulário, que legitima cânones gastos, que abusa da redundância e incorrências a velhos temas, mesmo os mais batidos, e ainda assim a canção sempre poderá soar fresca e original, a depender da maestria do cancionista. Ela também permite rimas propositadamente simples que aos olhos dos mais críticos soarão simplórias. Cabe ressaltar que em alguns casos sou obrigado a concordar com eles. Há hoje a ilusão de que é fácil fazer canções, como de resto quase tudo, ilusão em grande parte proporcionada pelo grande e rápido avanço tecnológico. Nessa pisada, pressinto um tempo em que haverá em nosso mundo mais “artistas” que plateia. O que poucos parecem ver é que há uma verve para a canção de que nem todos são dotados, e aqui serei obrigado a lançar mão de conceitos vagos como o “dom” e “talento”.

[...]

Por fim, não me canso de ouvir declarações de falso desdém à poesia da canção, como se ela não importasse. Ora, na canção, poesia importa tanto quanto a melodia, harmonia, ritmo e outros quetais musicais. A música na canção não é mais que um alicerce para o discurso (isso quando há um!), um pretexto para dizer coisas, com pertinência ou não, com rigor ou despreensão, mas sempre. Diferentemente da música instrumental, que é música em estado puro, pura performance, apenas música, embora possa-se vislumbrar “poesia” numa música sem letra. (BALEIRO *apud* SOUZA, 2007: 23-25)

A arte de Luedji Luna (2017 e 2020) é intensa, simbólica e representativa. O todo de sua obra envolve letra, ritmo, som, melodia e recursos provenientes especificamente da linguagem musical, além do hibridismo próprio de suas *performances*. Neste estudo, analisamos suas letras musicais como intertextos poéticos relacionados a diversos contextos, conforme os estudos de Literatura Comparada (CARVALHAL, 2006).

A música de Luedji Luna (2017 e 2020) reflete a atualidade e valoriza a diversidade cultural brasileira, sua problemática individual e social. Para a artista, em seu caso:

É impossível fazer uma arte dissociada do político. Primeiro porque [o ativismo político] é necessário para garantir minha própria dignidade e sobrevivência como mulher negra, mas eu milito também porque me sinto responsável com essa história de luta anterior a minha existência, que permitiu a minha própria. Eu me sinto responsável! (LUNA, 2017)

É destaque na obra da artista sua postura política que rompe com os padrões hegemônicos de representatividade feminina ao optar por não marcar o gênero feminino em muitos de seus textos musicais. Em seu primeiro álbum *UCM*, por exemplo, propositadamente não há marcas de gênero feminino heteronormativo nas letras das canções estudadas: “Acalanto”; “Saudação malungo” e “Um corpo no mundo”. Segundo a compositora, sua intenção foi desconstruir estereótipos relacionados à mulher negra e às marcas de feminilidade historicamente construídas. Para a artista, existem possibilidades plurais de ser mulher:

Sobre o lançamento do seu primeiro álbum, [...], ela diz ter se preocupado em afirmar a diversidade de possibilidades de uma feminilidade. "No meu disco, que eu queria mostrar esse corpo no mundo que não demarcasse tanto um gênero, eu tava de cabelo raspado, eu tava sem brinco". E a partir dessa imagem, [...] conta que "as pessoas ficaram em dúvida se era 'menino' ou 'menina'". O excesso de acessórios marca, para ela, um tipo de feminilidade e que sendo muito básica nesse quesito, gosta de brincar com as imagens de feminilidade possíveis de construção. (BARBOSA; CARDOSO FILHO, 2020, p.15-16)

[...] apresenta um corpo no mundo de uma mulher que não quer ser objetificada sexualmente, por isso ora propõe uma certa androgenia mas que também traz a sensualidade como forma de dizer que não se encaixa em rótulos de feminilidade. Nesse sentido, seu trabalho traz uma abordagem de um feminismo negro identificado com uma agenda política da *negritude* na qual há uma mulher negra não universal, aportada em uma memória ancestral tanto do ponto de vista das violências contra o povo negro, como também a partir dos laços de solidariedade e cumplicidade entre mulheres de diferentes gerações. (BARBOSA; CARDOSO FILHO, 2020, p.4)

Luedji Luna, ao saber observar seu tempo, seu contexto e retratá-lo em seus cantos-poemas segundo o olhar diferenciado, representa a artista contemporânea, conforme o que nos diz Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58-59)

Para Agamben, o poeta contemporâneo, no caso a poeta contemporânea, consegue apreender o “facho das trevas” proveniente do obscurantismo de seu contexto histórico. É aquele(a) que não está perfeitamente adequado(a) ao momento presente. Essa inadequação faz com que consiga enxergar além daqueles que estão imersos em seu tempo e que, sem o distanciamento – próprio do(a) artista –, são impossibilitados de ir além do superficialmente visível:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] é, justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente [...] é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém de seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.62-64)

Nosso objeto de pesquisa se constitui em representatividade de modo verossímil. As canções compostas por Luedji Luna (2017 e 2020) desenham realidades vividas por mulheres negras. Suas letras retratam cenas contemporâneas resultantes de um passado histórico permeado por dores e sofrimentos gerados pela escravização de povos africanos ocorrida no Brasil – literariamente apresentado em *UDC*. Ao ler estes textos o leitor pode compreender que os sofrimentos femininos trazidos à tona pelas vozes líricas são resultantes de um somatório de fatores sociais atrelados à herança deixada pela subjugação desumana vivida:

A territorialidade no repertório de Luedji aparece enquanto um corpo social que traz na memória quilombagens como lugar de resignificação, que traz sujeitos atravessados pela experiência da diáspora em sociedades pós-coloniais e racializadas. As águas, tema tão recorrente nesse repertório, está enquanto lugar das experiências transatlânticas e é também gramática para revisitar as memórias naufragadas que ressoam num presente onde as diferentes matrizes de opressão se entrecruzam e geram um complexo enredo que traz traumas do passado. Traumas silenciados, mas não silenciosos, seguem adocendo mulheres e homens negrxs. (BARBOSA; CARDOSO FILHO, 2020, p.15)

A literatura feminina negra ao recordar e ressignificar memórias diaspóricas, busca, como nos apresenta Conceição Evaristo (2020), alforriar o corpo negro historicamente marcado:

O corpo negro vai ser alforriado pela palavra poética que procura imprimir e dar outras re-lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos-colonos de um corpo escravo. A palavra literária como rubrica-enfeite surge como assunção do corpo negro. E como queloides – simbolizadores tribais – ainda presentes em alguns rostos africanos ou como linhas riscadas nos ombros de muitos afro-brasileiros – indicadores de feitura nos Orixás – o texto negro atualiza signos-lembranças que inscrevem o corpo negro em uma cultura específica. (EVARISTO *apud* LIMA, 2020, p. 120)

O texto literário é lugar de (re)existências femininas diaspóricas ao ser espaço reconstrutor de memórias ancestrais e possibilidade estética de reconhecimento e escuta de vozes historicamente silenciadas, conforme afirmado por Dalcastagnè (2015):

Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una. Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das próprias mulheres – e elas, ao buscarem fazer suas próprias escolhas, ao aderirem a conjuntos de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. Os problemas e desafios que enfrentam são em parte comuns ao “ser mulher”, em parte específicos, em parte, até mesmo, opostos entre si. A riqueza desta condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença – o que pode gerar as contradições na representação feminina das personagens não-brancas, por exemplo. A questão que se coloca aqui diz respeito a quanto desta riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea. (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 4)

Os textos que compõem o *corpus* em estudo são apresentados inicialmente de forma breve, como contextualização preambular. No desenrolar da dissertação, trabalhamos especificidades de acordo com a temática central de cada capítulo.

A arte escrita feminina negra em estudo neste trabalho recria imaginários dialogando com o vivido na contemporaneidade para além das representatividades. Ao ser produzida por mulheres e tratar sobre temáticas negras femininas historicamente silenciadas, ressignifica memórias e projeta possibilidades de reconstrução histórica.

1.2 “Ain’t I Woman?” (Eu não sou uma mulher?) – resistência feminina negra no mundo literário patriarcal e racista: reflexões a partir do romance e das canções “Ain’t I a Woman?”, “Acalanto” e “Banho de folhas”

Iniciamos este subcapítulo citando o que nos diz Ana Maria Gonçalves sobre sua obra: “Um defeito de cor é fruto da serendipidade. O texto não só contém uma história, como também

é consequência de uma outra história que, depois de pensar bastante, percebi que não posso deixar de contar”. (GONÇALVES, 2006, l. 35-36). A autora expressa seu entendimento do conceito por ela utilizado:

Serendipidade então passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados. Ou seja, precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que "descobrimos" para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que sequer o notemos. (GONÇALVES, 2006, l. 32-35).

A serendipidade não está presente somente na obra da romancista, mas também em letras de canções interpretadas e/ou compostas por Luedji Luna. A letra da canção “Banho de folhas” (LUNA, 2020), por exemplo, remete à ideia de serendipidade:

Foi em uma quarta-feira
 Saí pra te procurar
 Andei a cidade inteira
 Mas, cadê você?
 Cadê você?
 A cidade é grande
 As pessoas muitas
 E eu por aí
 Sem te encontrar
 Vou pedir a oxalá
 Oxalá quem guia
 Oxalá quem te mandou
 Tanta volta pra nenhuma resposta
 Tanta volta pra nenhuma resposta
 Tanta volta pra nenhuma resposta
 Tanta volta pra nenhuma resposta

Nenhuma resposta
 Mas um punhado de folhas sagradas
 Pra me curar, pra me afastar de todo mal

Para-raio, bete branca, assa peixe
 Abre caminho, patchuli

Para-raio
 Para afastar o mal
 Para afastar a inveja
 Para atrair o amor
 Para atrair o que for bom

A narrativa presente no texto conta a trajetória de buscas da voz lírica por respostas para sua vida. Depois de caminhar bastante: “tantas voltas” (LUNA, 2020, l. 16), a protagonista narrativa finalmente encontra o local sagrado, mas o que desejava não foi obtido: “Nenhuma resposta” (LUNA, 2020, l. 17), porém recebeu outras surpresas ao visitar o espaço sagrado:

“Mas um punhado de folhas sagradas / Pra me curar, pra me afastar de todo/ mal” (LUNA, 2020, l. 18-20). Podemos inferir que em seu entendimento a surpresa obtida foi positiva.

A capacidade de perceber serendipidade é um dos traços remetidos à sabedoria e às resistências femininas negras nas obras em estudo – temática central deste subcapítulo. O protagonismo da mulher negra escravizada retratada no romance dialoga com o texto “Ain’t I a Woman?” (LUNA, 2020). A composição traz trechos do discurso homônimo² à canção, proferido por Sojourner Truth³, no qual o posicionamento negro feminino é ativo e reflexo de histórias sufocadas e esquecidas pelo discurso hegemônico da branquitude – no contexto de Truth (1851), norte-americano do século XIX e no de Luedji Luna (2020), brasileiro, do século XXI:

Você vai me pagar
 Ô, se vai...
 Vou lhe rogar uma praga
 Vou lhe fazer um feitiço
 Jogar teu nome na lama
 Eu juro
 Você vai me pagar
 Cada lágrima que eu chorei
 Eu guardei só pra te dar
 E você e vai beber no inferno
 No inferno
 Você vai me pagar
 Ô, se vai...
 Vou lhe rogar uma praga
 Vou lhe fazer um feitiço
 Jogar teu nome na lama
 Eu juro
 Você vai me pagar
 Cada lágrima que eu chorei
 Eu guardei só pra te dar
 E você e vai beber no inferno
 No inferno
 Eu sou a preta que tu come e não assume
 E não é questão de ciúmes
 Tampouco de fé
 Por acaso eu não sou uma mulher?
 (LUNA, 2020)

² Discurso proferido em 1851, em Ohio. Disponível em: <https://thehermitage.com/wp-content/uploads/2016/02/Sojourner-Truth_Aint-I-a-Woman_1851.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

³ Mulher negra escravizadanos Estados Unidos desde seu nascimento (1797) até o ano de 1826, quando fugiu buscando a liberdade, e que entrou para a História Oficial ao ter sido a primeira mulher negra a processar e a ganhar a causa contra seu senhor a fim de reaver seu filho, conforme lemos no Portal Geledés (2009). Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

Os versos “Eu sou a preta que tu come e não assume / E não é questão de ciúmes/Tampouco de fé” (LUNA, 2020, l. 23-25) – além de fazer referência à estadunidense citada neste subcapítulo – dialogam, comparativamente, com a voz feminina de Kehinde (GONÇALVES, 2006). A personagem vive um relacionamento com Alberto – um homem branco que não a assume socialmente, apesar de viverem juntos em uma casa distante da cidade. A protagonista, ao observar as atitudes de seu parceiro, percebe que a questão de ser ela negra e ele branco é a razão para o comportamento social notado, o que ratifica o alerta feito anteriormente por sua amiga Adeola:

A Adeola me alertou para ter cuidado, que homens como ele queriam apenas dormir conosco, as pretas. Se eu quisesse isso também, que fosse em frente, mas que não esperasse nada mais. Eu tinha vontade de dizer que não, que ele era diferente, mas pensei melhor e achei que ela tinha razão. A Adeola disse que o caso dela era exceção, estar junto por tanto tempo, quase seis anos, com um branco que realmente gostava dela, e que talvez isso acontecesse por ele ser padre, por não poder assumir abertamente uma relação, o que nem todas as mulheres aceitavam de bom grado. Achei que ela disse aquilo com verdade, mas não era o que eu queria para mim. Queria alguém com quem ter uma família normal, que me ajudasse a cuidar do Banjokô e que me desse outros filhos. (GONÇALVES, 2006, l. 5672-5677).

Kehinde compreende seu contexto social e busca defender-se a fim de construir para si um patrimônio que não esteja vinculado ao companheiro, pois “Sabia que se houvesse qualquer desentendimento com o Alberto, dificilmente poderia continuar contando com ele.” (GONÇALVES, 2006, l. 6222-6223). Posteriormente lemos que as incertezas da protagonista em relação ao parceiro são confirmadas:

No caminho de volta para casa, ainda sem saber direito o que estava sentindo, contei tudo à Adeola. Ela disse que já tinha visto muitos casos iguais ao meu, e que provavelmente o Alberto tinha arrumado uma branca, que poderia mostrar aos amigos, embora gostasse mesmo de mim, e que eu precisava seguir o conselho do Babalaô Gumfidity e deixar que ele falasse comigo primeiro. Não era o que eu tinha vontade de fazer; por mim, teria ido direto para o sobrado, obrigando o Alberto a tomar uma decisão sobre a vida dele, para que eu pudesse fazer o mesmo com a minha. Não queria brigar, mas apenas resolver a situação logo, porque, se ele estava pensando em me deixar, eu tinha que tomar várias providências. Como sair do sítio dele, por exemplo. Havia o orgulho ferido, mas as outras necessidades eram mais urgentes e envolviam muitas pessoas, como você e seu irmão, que eram muito mais importantes para mim do que o seu pai. (GONÇALVES, 2006, l. 7788-7794)

A atitude da personagem vai além da autodefesa. Seu posicionamento reflete uma postura ativa capaz de construir-se a si mesma em meio à sociedade excludente em que vive, como se gritasse para o mundo em silêncio: “Por acaso eu não sou uma mulher?” (LUNA, 2020, l.26)

A protagonista da narrativa tem consciência de sua situação social que a impede de seguir por conta própria por ser negra e mulher. Estas circunstâncias fazem com que Kehinde busque alternativas para ter uma vida independente, mas suas atitudes, sem a serendipidade como instrumento colaborativo, provavelmente não teriam os mesmos resultados.

Resistência. Palavra presente no título deste subcapítulo “é um conceito originalmente ético e não estético” (BOSI, 1996, p. 11). Lemos em Bosi (1996) que “seu sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor força própria a força alheia” (BOSI, 1996, p. 11). Não somente as vozes líricas femininas negras das obras em análise são marcos de resistência, como também a própria elaboração e constituição de cada criação literária aqui estudada.

Os textos em análise trazem possíveis elementos ocultados da historiografia oficial do Brasil. Esta perspectiva de leitura é compreendida segundo o ponto de vista da pesquisadora Danielle Cristina Mendes Pereira, quando, discorrendo sobre enfrentamentos humanos, lembranças e esquecimentos escreve que:

o texto literário, em sua liberdade ficcional e polissemia, aceita as contradições e os paradoxos, e busca a brecha da transgressão: ele procura assumir-se como uma trapaça salutar, como anunciou Barthes. É um exercício poderoso de leitura do mundo em sua capacidade de trazer à tona não só o possível, mas também o impossível, o sonhado e o temido. A literatura, em seus processos simbólicos, pode instaurar, no imaginário, modos alternativos de percepção, como produtora de imagens significativas para um grupo e, conseqüentemente, para os sujeitos, se considerarmos o já referido conceito de memória crucial postulado por Jacques Le Goff. (PEREIRA, 2014, p.347)

Fazer memória das lutas realizadas e silenciadas, como expresso por Michael Pollak (1989), em seu texto *Memória, Esquecimento, Silêncio* “o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais.” (POLLAK, 1989, p. 4)

Nosso objeto de pesquisa traz em si elementos relacionados à resistência e à serendipidade que corroboram a afirmação de Lélia Gonzalez (1988) sobre a mulher negra:

[...] *mulher negra anônima* sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, a nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência nos transmite a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. Mais ainda porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel, apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder. (GONZÁLEZ, 1988, l. 1042-1050)

Diversos são os momentos – seja no romance (GONÇALVES, 2006) ou nas letras de canções poéticas-narrativas (LUNA, 2017 e 2020) – nos quais observamos que resistência e serendipidade caminham juntas. Citamos passagens de *UDC* e versos produzidos por Luedji Luna (2017 e 2020) a fim de demonstrar o modo como estes elementos surgem nos contextos estudados.

No romance (GONÇALVES, 2006), dentre inúmeros acontecimentos e ações da protagonista, destacamos a seguir trechos que ratificam esta afirmativa. Desde criança, Kehinde resiste. Busca, além da sobrevivência em sociedades marcadas por racismo e violência contra negros e negras, ser respeitada como alguém que conduz sua vida conforme o que deseja, fugindo do controle da sociedade colonial, patriarcal em que está inserida. A voz narrativa afirma que o sentimento em relação ao que viria futuramente como experiência – positiva ou não – estava presente desde muito cedo em sua vida. A passagem a seguir indica este fato:

Éramos pequenas e apenas os olhos ficavam ao alcance dos olhos, um par de cada lado do ombro da minha mãe, dois pares que pareciam ser apenas meus e que a Taiwo devia pensar que eram apenas dela. Não sei quando descobrimos que éramos duas, pois acho que só tive certeza disto depois que a Taiwo morreu. Ela deve ter morrido sem saber, porque foi só então que a parte que ela tinha na nossa alma ficou somente para mim. Eu senti quando isso começou a acontecer, e foi naquela tarde. (GONÇALVES, 2006, l.222-225)

A infância de Kehinde é marcada por sofrimentos e serendipidades. Logo no primeiro capítulo da narrativa, seu irmão mais velho e sua mãe são assassinados. Neste momento ela visualiza *abikus* – “espíritos amigos há mais tempo do que qualquer um de nós pode contar, e que, antes de nascer, combinam entre si que logo voltarão a morrer para se encontrarem novamente no mundo dos espíritos.” (GONÇALVES, 2006, l. 195-196). Sua avó decide buscar um novo local para viver com as netas. Recolhe o que consegue carregar e, em silêncio, segue seu caminho. Durante a trajetória, a menina observa a vida ao seu redor, os costumes e a sociedade que a cerca. Tudo é novo. O colorido das roupas e o modo de vestir das mulheres que vê pelo caminho chamam a sua atenção, despertando em seu pensamento novas perspectivas de vida, novos horizontes:

Eu não sabia onde ficava Uidá e também não me preocupei em perguntar, pois estava mais interessada na estrada que nos levaria até lá, cheia de gente usando panos, cortes de cabelo, marcas de tribo e pinturas que eu nunca tinha visto antes. A estrada era colorida e as pessoas também, com os corpos cobertos de poeira amarela ou vermelha, indo de um lado para o outro, tanto para Savalu como para Uidá. Ou melhor, na direção de Savalu ou de Uidá, porque podiam pegar um desvio ou parar no meio do caminho. A maioria das pessoas não usava nada sobre o corpo, e eu reparava nas mulheres e pensava que elas não tinham os peitos tão bonitos quanto os da minha mãe,

e nem os homens tinham os membros duros como os dos guerreiros de Adandozan. As crianças iam nas costas das mulheres, e, nas cabeças, elas carregavam raízes de inhame, trouxas, fardos de algodão, tinas de água e muitas outras coisas. (GONÇALVES, 2006, l. 315-321).

A todo instante a menina Kehinde, ainda em território africano, compara o que vê ao vivido em um passado recente. Esta construção mental realizada pela personagem, costura passado e presente na teia da resistência permeada de desafios. O olhar da criança não é expressado a partir do ponto de vista de uma vítima sofredora, mas apresentado como constatação do experienciado em comparação com as novas vivências. Estas reflexões conduzem e constroem conhecimento de mundo que fará com que a menina saiba compreender os momentos de serendipidade surgidos mais adiante em sua vida.

Em diferentes textos musicais compostos por Luedji Luna (2017 e 2020), resistência e serendipidade são presentes seja por meio da voz lírica que afirma seu posicionamento diante das incertezas do viver, seja por conta das temáticas selecionadas para compor suas criações – os temas tratam sobre o feminino em sociedade, retratando dores, mas também prazeres e alegrias, pois como a própria artista afirma em entrevista ao *El País* (2019b), sua escrita representa existência, cura, ancestralidade e vida:

Eu escrevo para existir, para estar no mundo, para suportá-lo e para me curar em primeiro lugar. Aí tem uma segunda pessoa imediata, que são as mulheres pretas. Sei que quando falo de mim e as questões que toco, falo diretamente com elas. A gente como população negra precisa se pensar como comunidade, como povo. A gente tem subjetividade e individualidade, mas a nossa história é única. O nosso eu é nós, é coletivo. (LUNA, 2019b)

A partir das palavras de Luna (2019b), lemos os versos iniciais da letra da canção “Acalanto” (2017) como retomada de experiências em diálogo temático com a jornada da protagonista de *UDC*. Os versos não possuem marcas de feminino como a heteronormatividade questionada pela compositora⁴, podem referir-se a qualquer ser humano, ao não-lugar ocupado por muitos corpos – aqui, porém, inferimos a referência às mulheres negras situadas neste espaço:

Eu vou andando pelo mundo como posso
E me refaço em cada passo dado
Eu faço o que devo, e acho
Não me encaixo em nada
Não me encaixo, em nada
Presto atenção nas dores
E choro canções

⁴ Vide subcapítulo 1.1.

Da boca da noite
 Ao mais tardar das horas
 Pensamento meu viaja
 Oh, até o amanhecer
 Quem é que vai ser acalanto agora?
 Agora, agora que eu não sinto nada mais
 E nada faz sentido
 (LUNA, 2017, l. 1-14)

O trecho inicial da canção: “Eu vou andando pelo mundo como posso/ E me refaço em cada passo dado/ Eu faço o que devo, e acho” (LUNA, 2017, l.1-3) conversa com o movimento interno (psicológico) e externo (geográfico) realizado pela protagonista do romance durante toda a narrativa. Kehinde presencia o estupro e o assassinato da mãe e do irmão; é capturada junto à irmã-gêmea, aprisionada e parte da África em um tumbeiro – a esta altura sua avó tinha conseguido embarcar para acompanhar as netas; vive experiências de sofrimento inimagináveis durante a travessia África-Brasil. A menina resiste, pois apesar do sofrimento, desejava viver:

Eu me lembrei do Akin e da Aina, e da primeira vez que eu e a Taiwo vimos o mar. Não fazia tanto tempo, e nunca poderíamos imaginar que em breve estaríamos ali, dias e dias no meio do mar, que parecia ser muito maior do que o Akin imaginava. Eu teria adorado a oportunidade de dizer a ele que para todo lado que se olhava era só mar, mar e mais mar. Mas já naquele momento percebi que não era só por isso, mas também porque eu queria viver, e não virar carneiro de gente nem carneiro de peixe, e então sobrevivendo a tudo isso, é que eu poderia falar com o Akin sobre o mar. O vento soprando na pele e o sol davam uma sensação boa, de que eu ia conseguir. Quase sorri, e só não o fiz porque olhei para a minha avó e me assustei. (GONÇALVES, 2006, l. 869 – 874)

Ainda no trajeto rumo à terra desconhecida e sem saber o que seria de seu futuro, sofre a perda da irmã gêmea e, logo em seguida, de sua avó:

A minha avó morreu poucas horas depois de terminar de dizer o que podia ser dito, virando comida de peixe junto com a Taiwo. Não sei dizer o que senti, se tristeza, se felicidade por continuar viva ou se medo. Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um. Não estava mais na minha terra, não tinha mais a minha família, estava indo para um lugar que não conhecia, sem saber se ainda era para presente ou, já que não tinha mais a Taiwo, para virar carneiro de branco. A Tanisha disse que eu sempre poderia contar com ela, que poderia ver nela a mãe, a avó e a irmã perdidas. (GONÇALVES, 2006, l. 949 – 953)

Esta passagem retrata o instante em que a protagonista, ainda menina, se dá conta da solidão em muitos sentidos. Em um navio carregado de seres humanos encarcerados, em situação de morte em vida, órfã de mãe – que foi assassinada diante de seus olhos, junto ao seu irmão mais velho – encontra-se totalmente sozinha, pois sua irmã-gêmea e sua avó não

resistiram às condições enfrentadas na viagem. Sem saber seu destino, pensa em si mesma como “um navio perdido no mar.” (GONÇALVES, 2006, l. 949).

Ao chegar ao novo território, tenta observar o que deve fazer para permanecer viva nas diferentes situações despontadas como, por exemplo, o momento em que foi necessário à menina se apresentar com o novo nome que teria sido dado a ela em ocasião do batismo cristão ao chegar ao território brasileiro. O fato é que na ocasião Kehinde conseguiu fugir do padre que realizaria a cerimônia. A personagem não tinha outro nome e não queria ser tratada de outra maneira senão como era conhecida em solo africano, mas percebeu que não poderia ir contra àquela situação – ao menos socialmente, deveria utilizar um nome cristão. Logo buscou uma solução para a problemática:

Eu repeti que meu nome era Kehinde e não consegui entender o que diziam entre eles, enquanto o empregado procurava algum registro na lista dos que tinham chegado no dia anterior. O que sabia iorubá disse para eu falar o meu nome direito porque não havia nenhuma Kehinde, e eu não poderia ter sido batizada com este nome africano, devia ter um outro, um nome cristão. Foi só então que me lembrei da fuga do navio antes da chegada do padre, quando eu deveria ter sido batizada, mas não quis que soubessem dessa história. A Tanisha tinha me contado o nome dado a ela, Luísa, e foi esse que adotei. Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. [...] O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nana, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (GONÇALVES, 2006, l. 1157-1163).

A narrativa retrata as constantes movimentações ocorridas na vida e na identidade da personagem central do romance. Seu próprio nome é transformado no decorrer da história e aquela que iniciou seu percurso como negra escravizada, ao final é chamada de sinhá. O tratamento social dado à personagem muda conforme sua trajetória e os contextos por onde transita: “(...) toda a Bahia sabia da existência em Uidá de uma Kehinde, ou de uma dona Luísa, ou sinhá Luísa, que tinha enriquecido depois de montar uma firma que construía casas.” (GONÇALVES, 2006, l. 16941 - 1642).

O protagonismo narrativo reflete resistência em muitos sentidos. Sua identidade, apesar dos deslocamentos ocorridos nos “diversos sistemas de significação e representação cultural” (HALL, 2011, p. 13), reflete um elo do início ao fim da história narrada com a força impulsionadora e consciente do agir feminino. A negra escravizada e construtora de seu caminho conta sua história não como vítima, mas como símbolo de sabedoria e enfrentamento da opressão existente:

Kehinde é a narradora de sua história e é pela sua perspectiva que o leitor revisita a História brasileira do século XIX, olhando da cozinha, pelas frestas. O romance busca fugir do modelo “pobre escravo da senzala” para apresentar, em detalhes, a vida e as possibilidades de uma escrava instruída, que aproveita todas as brechas para aprender e conquistar sua liberdade, inclusive como mulher. Kehinde entra no Brasil dando um jeito de não ser batizada, para manter sua identidade, e termina na África, batizando os filhos para garantir-lhes o status superior de “brasileiros”. Essa ambiguidade é o que dá força à personagem, ainda que a estrutura épica da narrativa pareça transbordar à sua volta, fazendo-a sempre mais poderosa diante das adversidades. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 211)

Em sua infância, Kehinde foi escrava de companhia da sinhazinha Maria Clara – uma menina de sua idade. O aprendizado da leitura e da escrita é resultado de suas atitudes sapienciais e de serendipidade. Acompanhou com afinco as aulas dadas pelo professor Fatumbi – escravo de origem malê, solicitado pela sinhá para ler receitas e, em seguida, para lecionar a favor de sua enteada que, segundo a esposa do sinhô: “estava sendo criada xucra como preta.” (GONÇALVES, 2006, l. 1510).

O desenrolar da narrativa é construído conforme o movimentar geográfico da protagonista. A trajetória se dá da África para o Brasil e do Brasil para a África passando por diversas cidades, tanto no continente africano como em solo brasileiro. Por onde passa, a personagem constrói pontes de diálogo e significação. Kehinde é a menina atenta que sofre, mas que se reconhece enquanto menina africana. Ainda criança, define objetivos de vida: “Olhando no espelho, eu me achei linda, a menina mais linda do mundo, prometi que um dia ainda seria forra e teria, além das roupas iguais às das pretas do mercado, muitas outras iguais às da sinhazinha.” (GONÇALVES, 2006, l. 1419-1421). A personagem central da história reflete o sujeito diaspórico histórico, conforme lemos junto à Aimeé Bolaños (2010):

O sujeito diaspórico transforma-se na viagem transcultural, transformador também dos espaços em que transita, efetiva formulação de dupla mão. E, certamente, as narrativas que produz, com papel relevante para as escrituras autobiográficas e autorreflexivas, são diferentes na medida que cada diáspora é historicamente diferenciada e subjetiva. A identidade diaspórica imaginada, longe de ser única ou preestabelecida, construiu-se nas histórias do cotidiano que contamos individual e coletivamente. (BOLAÑOS, 2010, p. 170-171)

O processo diaspórico pelo qual a protagonista passa reflete sua subjetividade complexa. Os elementos que a compõem permitem ao leitor inferir infinitos silenciamentos subjetivos ocorridos pela história oficial da diáspora africana. Kehinde é escravizada, violentada, oprimida sob aspectos sociais diversos: a mãe e o irmão são assassinados diante de seus olhos de criança – ela e a irmã sofrem abuso sexual na cena bárbara; a avó e a irmã-gêmea – únicas referências familiares em meio ao caos do navio negreiro – não resistem às condições de vida e morrem;

chega ao Brasil; é estuprada em sua primeira relação sexual e engravida; é impedida de viver a maternidade de modo pleno; consegue comprar sua alforria e a de seu filho – que vem a falecer em um acidente caseiro – a esta altura já havia sofrido um aborto e dado a luz ao Luiz, terceiro filho – fruto de seu relacionamento com o Alberto, um homem branco. Estes são apenas alguns dos fatos ocorridos na primeira parte da história desenvolvida.

O movimentar físico-geográfico e identitário da personagem principal pode representar a necessidade de romper fronteiras e conquistar novos horizontes. Ao lermos a história, em muitos momentos imaginamos que a conquista adquirida foi surpreendente e que, por isso, a protagonista se estabelecerá, não buscará novas realizações. Somos surpreendidos até o final da narrativa. Depois de tantos êxitos e lutas, ela poderia ter ficado em solo africano, mas sua constituição é dada em movimentar-se. O anseio por ver novamente seu filho Luiz/ Omotunde – que fora vendido pelo próprio pai como escravo – faz com que continue sua trajetória de busca, de enfrentamento(s).

A protagonista de *UDC* trata de sua própria história de modo bastante peculiar, sob olhar testemunhal estratégico. Temos a impressão de, como leitores – ainda que diante de uma obra ficcional – podermos enxergar pontos de vista históricos nunca antes revelados, tais como os preparativos para a revolta dos malês sob as perspectivas dos revolucionários; os costumes dos escravizados a partir de suas óticas e as atividades praticadas em segredo por serem proibidas naquele contexto, particularmente, as religiosas – caso do culto dedicado aos voduns ou aos orixás, por exemplo; as aulas veladas dadas às crianças escravizadas, dentre outros descritos no romance. O fato de a narradora autodiegética, apresentar-se com defeitos e qualidades, denunciando situações criminosas mediante posicionamento testemunhal, faz com que seja representação e símbolo de resistências femininas negras.

Serendipidade e resistência são presenças constantes na narrativa de Ana Maria Gonçalves (2006) e em letras de canções compostas por Luedji Luna (2017 e 2020). As obras produzidas pelas artistas refletem resultado desta ocorrência na própria vida e no desenvolvimento da trajetória pessoal e profissional de cada uma – apesar de aqui, estudarmos suas obras produzidas e não suas biografias, compreendemos a importância de dialogarmos com o contexto de produção de nosso objeto de pesquisa. É necessário, portanto, relacionarmos a criação artística de duas mulheres negras que tratam sobre resistência negra feminina às suas respectivas composições.

1.3 “Cabô” – maternidade negra, intersecção e interseccionalidade: ecos em *Um defeito de cor* e na canção “Cabô”

Muitas dores e angústias das mulheres negras estão mimeticamente representadas nas obras em estudo. Neste subcapítulo, leremos nas obras “Cabô” (LUNA, 2017) e no romance *UDC* modos como a concepção de interseccionalidade e de intersecção vivenciadas no contexto social brasileiro, estão inseridos na estética literária.

A interseccionalidade tem sido utilizada como instrumento de análise em diferentes estudos para tratar de problemas que aparecem atravessados em muitas situações de opressão social. Questões como o racismo e o sexismo devem ser entendidas neste conceito – muitas vezes mal compreendido. Observemos o que afirma Lélia Gonzaléz (2019) sobre o assunto:

o lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós, o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. (GONZALÉZ, 2019, p.25)

Kimberle Crenshaw (2020), ao reconhecer a relevância das políticas identitárias voltadas para justiça social no cenário afro-americano, afirma a importância de se entender as diferenças existentes relacionadas às opressões dirigidas às mulheres. Para a autora,

No contexto de violência contra as mulheres, essa supressão da diferença nas políticas identitárias é problemática, fundamentalmente porque a violência que muitas mulheres experienciam está muitas vezes moldada por outras dimensões de suas identidades, como raça e classe. Além disso, ignorar a diferença dentro dos grupos contribui para a tensão entre eles, outro problema da política de identidade que incide sobre os esforços de politização da violência contra as mulheres. Os esforços feministas para politizar experiências de mulheres e esforços antirracistas para politizar experiências de pessoas de cor têm frequentemente procedido como se as questões e experiências vivenciadas fossem pomenorizadas e ocorressem em terrenos mutuamente exclusivos. Embora o racismo e o sexismo se entrecruzem facilmente na vida de pessoas reais, raramente o fazem nas práticas feministas e antirracistas. Logo, quando as praxes expõem como possíveis identidades ou como mulher ou como pessoa de cor, elas (as praxes) relegam as mulheres de cor ao lugar do não dito. (CRENSHAW, 2020, p. 24-25)

Patricia Hill Collins (2020) mostra que a interseccionalidade deve ser utilizada como instrumental oriundo de “uma práxis-crítica em que raça, gênero, sexualidade, capacidade física, status de cidadania, etnia, nacionalidade e faixa etária são construtos mútuos que moldam diversos fenômenos e problemas sociais.” (COLLINS, 2020, p.2) A autora explica que

a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (COLLINS, 2020, p. 20)

A interseccionalidade, ao reconhecer que a desigualdade social raramente é causada por um único fator, adiciona camadas de complexidade aos entendimentos a respeito da desigualdade social. Usar a interseccionalidade como ferramenta analítica vai muito além de ver a desigualdade social através de lentes exclusivas de raça ou classe; em vez disso, entende-se a desigualdade social através das interações entre as várias categorias de poder. (COLLINS, 2020, p.61)

Os estudos apresentados por González (2019), Crenshaw (2020) e Collins (2020) – citados acima retratam pensamentos e olhares críticos sobre as condições vividas por mulheres negras em diferentes contextos sociais. No caso deste estudo, tratamos especificamente das mulheres brasileiras literariamente representadas a partir das temáticas que envolvem o demonstrado no primeiro subcapítulo deste estudo sobre o fato de as vivências das mulheres negras contemporâneas trazerem em si rastros de nosso passado colonialista.

Fanon (2020) compreende que “todo povo colonizado – isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local – se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana.” (FANON, 2020, p.20) Os textos estudados trazem traços desta afirmativa.

Grada Kilomba (2019), ao tratar das palavras que compõem o título de sua obra *Memórias da plantação* (KILOMBA, 2019), cita o passado colonial europeu, indicando que muitas vezes este período histórico se faz presente no cotidiano atual por meio de atitudes de opressão racistas. A temática abordada por Kilomba (2019) aproxima-se do vivido em contexto historiográfico colonial brasileiro, período de escravização com o qual a obra *UDC* dialoga simbolicamente:

A combinação dessas duas palavras, “plantação” e “memórias”, descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada. É um choque violento que de repente coloca o sujeito negro em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma plantação, ele é aprisionado como a/o “Outra/o” subordinado e exótico. De repente, o passado vem a coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o sujeito negro estivesse naquele passado agonizante, como o título do livro anuncia. (KILOMBA, 2019, p.24)

Em *UDC*, o colonialismo, inserido em uma sociedade patriarcal, é retratado de modo verossímil à historiografia brasileira. As mulheres negras, neste contexto, eram vistas como

objetos e não como seres humanos dotados de subjetividades. Trabalhavam de modo escravizado, eram abusadas e estupradas por seus “senhores”, “donos”. “O estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão, cujo objetivo oculto era aniquilar o desejo das escravas de resistir e, nesse processo, desmoralizar seus companheiros.” (DAVIS, 2016, p. 43).

A citação a seguir retrata um exemplo, ainda que na ficção, do afirmado por Davis (2016) sobre casos vividos por mulheres negras escravizadas. Neste trecho, é relatado o momento em que a protagonista do romance (2006) é estuprada pelo Sinhô José Carlos. O homem resolve vingar-se do escravo Lourenço – noivo da jovem – que conseguiu livrar Kehinde em tentativa anterior realizada por “seu” “senhor”. Lourenço, depois de açoitado no tronco é obrigado a presenciar o estupro, sendo, em seguida, também estuprado pelo “senhor” e castrado diante dos olhos de Kehinde:

[...] a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele, e que não seria um preto sujo qualquer metido a valentão que iria privá-lo desse direito, que este tipo de preto ele bem sabia o tratamento de que era merecedor. Dizendo isso, me buscou na sala e me levou para o quarto, segurou o meu queixo e fez com que eu olhasse para o canto onde estava a pessoa a quem ele se referia quando falava de um preto sujo qualquer. Ou o que restava do Lourenço. [...] Senti vontade de pegar o Lourenço no colo e cantar para ele a noite inteira, como a minha avó tinha feito com a minha mãe e com o Kokumo. Eles estavam mortos, tal como os olhos do Lourenço, observando a raiva com que o sinhô José Carlos me derrubou na esteira, com um tapa no rosto, e depois pulou em cima de mim com o membro já duro e escapando pela abertura da calça, que ele nem se deu ao trabalho de tirar. Eu encarava os olhos mortos do Lourenço enquanto o sinhô levantava a minha saia e me abria as pernas com todo o peso do seu corpo, para depois se enfiar dentro da minha racha como se estivesse sangrando um carneiro. [...] O Lourenço tinha conseguido chorar e, ao perceber isso, o sinhô José Carlos o chamou de maricas e perguntou se estava chorando porque também queria deitar com um macho como o que estava se deitando com a noivinha dele. Foi então que tirou o membro ainda duro de dentro de mim, mesmo já tendo acabado, chegou perto do Lourenço e foi virando o corpo dele até que ficasse de costas, em uma posição bastante incômoda por causa do colar de ferro. Passou cuspe no membro e possuiu o Lourenço também, sem que ele conseguisse esboçar qualquer reação ou mesmo gritar de dor, pois tinha a garganta apertada pelo colar. [...] O sinhô José Carlos então se vestiu e gritou para o Cipriano, perguntando se o castrador de porcos já tinha chegado. O Cipriano respondeu que sim, que já estava tudo preparado. Um velho que eu nunca tinha visto na ilha, que talvez fosse da capital, entrou carregando uma faca com a lâmina muito vermelha, como se tivesse acabado de ser forjada, virou o Lourenço de frente, pediu que dois homens do Cipriano o segurassem e cortou fora o membro dele. [...] A última coisa que ouvi antes de sumir de mim foi o sinhô comentando que aquilo não era nada, que o Lourenço ia sobreviver e que no tempo do pai dele era muito comum ter escravos capados, que os próprios pretos faziam isso em África, onde alguns homens eram capados para que ficassem mais dóceis e delicados para as tarefas de casa. E o pior é que sei que isso é verdade, pois muitas vezes em África, principalmente em Abomé, vi e ouvi os tais capados, os únicos homens que podiam entrar nas dependências destinadas às esposas de um rei. (GONÇALVES, 2006, l. 2945 - 2983)

O estupro sofrido por Kehinde resultou em sua primeira gravidez. Quatro a cinco meses após o ocorrido a protagonista notou que estava “pejada”. O fato, ao contrário do que era

vivenciado por muitas outras mulheres escravizadas que decidiam pôr fim a gravidez para que seus filhos não passassem pela escravização, fez com que a personagem se sentisse viva novamente:

Foi só na hora em que ele se mexeu que entendi que estava viva e queria continuar viva. Se não por mim, pelo menos por ele, a quem imediatamente comecei a chamar de Banjokô, "sente-se e fique comigo", para prevenir, caso fosse um abiku, como eu já pressentia. Pelo menos consegui prolongar um pouco o tempo que ele passou comigo, embora nem sempre eu tenha querido isso. (GONÇALVES, 2006, l. 2985-2987).

Este é apenas o início da experiência materna de Kehinde. A personagem segue relatando seu cotidiano marcado por experiências intensas de sobrevivência. Descobre que seu primeiro filho, como afirmado na citação anterior, era um *abiku*⁵:

o meu filho, era um abiku omi, como fiquei sabendo alguns meses depois, um abiku da água, dos que quase sempre nascem antes da hora. Foi o que ele fez, rompendo a bolsa quase um mês antes da data para a qual a Esméria disse que eu poderia esperá-lo. Quase nasceu no mar, e talvez só por teimosia minha tenha esperado chegar a São Salvador, pois eu quis tê-lo em terra firme, imaginando que isso poderia salvá-lo de algo terrível. (GONÇALVES, 2006, l.3228-3231)

O primeiro filho de Kehinde morre ainda criança. Por mais que sua mãe tivesse tentado protegê-lo utilizando-se de diversos ensinamentos e costumes religiosos, um acidente caseiro confirma o que a protagonista já havia sido informada e, antes ainda, já pressentia:

O Banjokô e dois amigos estavam brincando na rua quando foram até a porta da padaria e começaram a mexer nos presentes que os muçurumins sempre deixavam para o mala Abubakar, entre os quais havia uma faca. O Banjokô estava com ela na mão quando ouviram barulho dentro da loja e saíram correndo, com medo de serem repreendidos, e alguns passos adiante meu filho tropeçou e caiu sobre a faca, que o atingiu bem no coração. Era uma faca de sacrificar carneiros, com a lâmina afiada e pontuda, mortal quando encontra o caminho certo. (GONÇALVES, 2006, l. 8257-8261)

No capítulo 2 desta dissertação, tratamos sobre aspectos relacionados às vivências de Banjokô e à construção e reconstrução de sua identidade em paralelo com a história da protagonista que, neste momento da narrativa ainda não era liberta.

A maternidade negra, no romance (2006), é tema que conduz o movimento de Kehinde ao longo de toda a narrativa tendo em vista que todo o texto, conforme apresentado pela narradora, é uma carta dirigida ao seu terceiro filho: Luiz – nome brasileiro e Omotunde – nome

⁵ Ver página 35.

africano –, supostamente, o advogado e escritor abolicionista Luiz Gama. No contexto ficcional, o menino é vendido como escravo pelo próprio pai, tal como a história de vida do poeta:

Luiz Gama nasceu em Salvador, filho de um português e da ex-escrava Luiza Mahin, nascida na Costa da Mina, e antes de chegar a São Paulo percorreu incríveis caminhos. Tinha 10 anos quando o pai o levou ao cais do porto e, conversa vai, conversa vem com um conhecido que encontrou por lá, de repente o menino se deu conta do que estava acontecendo: “Pai, o senhor me vendeu!”. Junto com outros escravos, foi embarcado no patacho ‘Saraiva’ e despejado no Porto de Santos, de onde seguiria a pé até Campinas. Mais tarde, em São Paulo, lavou, passou, engomou e serviu como sapateiro, mas ao mesmo tempo aprendeu a ler, tomou gosto, estudou e enveredou pelo exercício da advocacia, mesmo sem ser formado. Como advogado prático, ou rábula — a palavra não é bonita, mas é isso mesmo que ele era —, obteve a primeira grande vitória produzindo provas que o livraram da condição de escravo. (POMPEU, 2015, n.p.)

Durante a narrativa, lemos entrecruzamentos entre ficção e realidade, propositadamente possíveis e estrategicamente utilizados pela escritora:

Antes de começar a cerimônia, o Babalaô Gumfiditimi tinha dito que você é de Xangô, o orixá da justiça, e eu comentei que seu pai queria fazer de você um doutor em leis, o que era muito apropriado. Por isso, durante a cerimônia, além da apresentação de todas as coisas que tinham feito parte da cerimônia do seu irmão, ele também apresentou uma pena e um livro, para que você soubesse sempre fazer bom uso deles. (GONÇALVES, 2006, l. 7123-7125)

bell hooks (1981), citada por Grada Kilomba (2019), relata experiências de mulheres negras escravizadas no século XIX. Apesar de tratar da escravização ocorrida em território americano, dados historiográficos ratificam que as informações apresentadas ocorreram de modo semelhante no Brasil:

Em seu ensaio *Sexismo e a Experiência das Mulheres Negras Escravizadas*, bell hooks (1981) escreve sobre como em anúncios de venda de escravizadas/os, mulheres africanas eram descritas por sua capacidade de procriação. Elas foram classificadas como “procriadoras de escravas/os”, “mulheres em idade fértil”, dentro do “período de reprodução”, ou “velha demais para procriar” (hooks, 1981, p. 39). Essas eram as categorias usadas para descrever mulheres negras. Durante o colonialismo seu trabalho foi usado para nutrir e prover a casa branca, enquanto seus corpos foram usados como mamadouros, nos quais as crianças brancas sugavam o leite. Existem imagens muito imponentes de negritude e maternidade. (KILOMBA, 2019, p. 120-121)

Nas canções de Luedji Luna (2017), as dores relacionadas à maternidade em contexto opressor contemporâneo – século XXI – são retratadas em diálogo com a herança histórica vivida por mulheres negras no Brasil do período simbolicamente representado em *UDC* – século XIX.

“Cabô” (LUNA, 2017) discorre sobre o sofrimento de uma mãe que vive o vazio da perda violenta e precoce de seu filho. A letra da canção dialoga com o romance de Ana Maria Gonçalves (2006) ao tratar do sofrimento vivido pelas mães de filhos negros. São referências a contextos históricos distintos, mas as incertezas e o medo acerca do futuro de seus filhos permanecem presentes na vida destas mulheres.

A letra da canção citada, de modo verossímil, retrata dores vividas por muitas mães de filhos mortos pelo fato de serem negros. O texto apresenta uma pequena narrativa iniciada com a apresentação de um jovem de 20 anos de idade assassinado e a voz que sofre a dor da perda de seu filho:

Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Menino, volte pra casa
 Cabô
 Ô Neide, cadê menino?
 (LUNA, 2017, l. 1-7)

O próprio título que dá nome à canção mostra a impossibilidade de justiça diante dos fatos ocorridos. Não há o que fazer, não há mais vida, “cabô”. Diante da dor, o questionamento segue sem resposta: “Ô Neide, cadê menino?” (LUNA, 2017, l. 7) espelhando o vazio do sofrimento vivido por muitas mulheres que carregam a dor do luto e da injustiça cometida contra seus descendentes:

Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacos dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 Quem vai secar cada gota
 De suor e sangue
 (LUNA, 2017, l. 12-17)

Em “Cabô” (LUNA, 2017) lemos que a voz lírica, na tentativa de manter seu filho protegido, acreditava que o quanto antes ele chegasse em casa, estaria seguro: “E depois das 20 horas” / “Meu filho, volte pra casa”. (LUNA, 2017, l. 4-5). A barbárie, no entanto, não tem horário para acontecer: “Eram só 6 horas da tarde” (LUNA, 2017, l. 10). Enfrentamentos sociais cotidianos causados pelo racismo estrutural estão refletidos no texto poético. Ao lermos a íntegra do poema observamos que as palavras negro ou mãe preta não estão presentes, mas podemos inferir tais sentidos tomando por base o genocídio cometido no Brasil contra negros.

Não é um caso isolado. O poema enumera: “vinte anos de idade” (l.1)/ “quinze anos de idade”(l.8)”/ “Incompletos seis” (l.9). São inúmeros os homicídios: “Quem vai contar os corpos” (l.13;34), “Quem vai pagar a conta?” (l.12;33) “Quem vai secar cada gota?/. De suor e sangue/Cada gota de suor e sangue/De suor e sangue (l.17-20;37-40)

Luna, em entrevista sobre sua composição afirma que a obra “é o choro de uma mãe preta que perde seu filho pra violência policial. Eu fiz essa canção depois do ocorrido na comunidade Costa Barros, no Rio de Janeiro, em 2015, onde 5 jovens negros foram assassinados com 111 tiros”. (LUNA, 2017e)

Ainda que o leitor não tenha tido contato com as palavras da artista sobre seu trabalho, é possível, por meio das pistas apresentadas no texto, afirmar que estão verossimilmente representados sujeitos negros provenientes de classes sociais menos favorecidas economicamente, moradores de áreas populares – não há como afirmar que se trata de uma comunidade, mas de um contexto popular por conta das expressões coloquiais presentes na composição. “Cabô” para referir-se a acabou, por exemplo, pode estar relacionada a mais de um significado: além da impossibilidade de justiça (supracitado), à crítica política-social que clama por respeito às vidas. Lemos a seguir, a íntegra do texto poético:

Cabô, vinte anos de idade
Quase vinte e um
Pai de um, quase dois
E depois das 20 horas
Menino, volte pra casa!
Cabô

Ô, Neide, cadê menino?

Cabô, quinze anos de idade
Incompletos seis
Eram só 6 horas da tarde
Cabô, cadê menino?

Quem vai pagar a conta?
Quem vai contar os corpos?
Quem vai catar os cacos dos corações?
Quem vai apagar as recordações?
(eh, eh)
Quem vai secar cada gota?
De suor e sangue
Cada gota de suor e sangue
De suor e sangue
Cabô

Cabô, vinte anos de idade
Quase vinte e um
Pai de um, quase dois
E depois das 20 horas
Meu filho, volte pra casa!

Cabô

Ô, Neide, cadê menino?
 Cabô, quinze anos de idade
 Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?

Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacos dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 Quem vai secar cada gota?
 De suor e sangue
 Cada gota de suor e sangue
 De suor e sangue
 Cabô

Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai

Ô, Neide
 Ô, Neide
 Ô, Neide
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai

Ô, Neide
 Ô, Neide
 Ô, Neide
 (LUNA, 2017, l. 1-55)

Os versos nos remetem ao contexto atual da sociedade brasileira. Recordamos o caso de João Pedro, de 14 anos. No dia 18 de maio de 2020, o adolescente brincava em sua casa quando policiais invadiram o local e o mataram⁶. Mesmo estando em casa, o menino não deixou de ser alvo de truculência policial.

Compreendemos a temática da violência praticada contra jovens negros – lida em “Cabô” e em *UDC* como elemento representativo, intersecção de dores que atravessam tempos. A mãe escravizada no contexto ficcional do romance, assim como na época em que povos africanos foram escravizados no Brasil (século XIX) temia o futuro de seus descendentes, bem como a mãe presente no poema escrito por Luedji Luna (século XXI).

A representatividade da maternidade negra nestes contextos rompe estereótipos literários historicamente construídos, conforme nos apresenta Fabiana Carneiro da Silva (2018)

⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/20/o-que-se-sabe-sobre-a-morte-a-tiros-de-joao-pedro-no-salgueiro-rj.ghtml>>. Acesso em: 06 out. 2021.

ao tratar da desconstrução da imagem da “mãe preta”, realizada pelo romance *UDC*. A autora afirma criticamente, junto ao pensamento de Conceição Evaristo (2005), a possibilidade de a nossa história literária nacional ter contribuído para um apagamento de vivências relacionadas às mulheres negras escravizadas no Brasil:

O que se argumenta aqui é o que essa falta de representação materna para a mulher negra na literatura brasileira pode significar. Estaria a literatura, assim como a história, produzindo um apagamento ou destacando determinados aspectos em detrimento de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? (EVARISTO, 2005, p. 3 apud SILVA, 2018, p. 263).

Grada Kilomba (2019), ratifica o pensamento crítico de Conceição Evaristo (2005) citada por Fabiana Carneiro da Silva (2018) sobre a imagem historicamente construída das mulheres negras ao afirmar que:

Essa imagem da mulher negra como “mãe” vem servindo como um controle de “raça”, gênero e sexualidade. É uma imagem controladora que confina mulheres negras à função de serventes maternas, justificando sua subordinação e exploração econômica. A “mãe negra” representa a relação ideal de mulheres negras com a branquitude: como amorosa, carinhosa, confiável, obediente e serva dedicada, que é amada pela família branca. (KILOMBA, 2019, p. 121)

A violência praticada contra negros não é algo novo e nem mesmo exclusivo de nossa sociedade. Audre Lorde (2019), sobre sua realidade social vivida nos Estados Unidos e dirigindo-se às mulheres brancas, afirma:

Mas, nós, mulheres negras e nossos filhos, sabemos que o tecido de nossa vida é costurado com violência e ódio, que não há descanso. Não lidamos com isso apenas nas filas de piquete, ou em becos escuros à noite, ou nos lugares onde ousamos verbalizar nossa resistência. [...] Vocês temem que seus filhos cresçam e se juntem ao patriarcado e testemunhem contra vocês, nós tememos que nossos filhos sejam arrancados de um carro e assassinados com um tiro no meio da rua, e que vocês darão as costas às razões pelas quais eles estão morrendo. (LORDE, 2019, p.233-234)

A representatividade de dores e desesperos vividos por muitas mães e por seus filhos negros diariamente se faz presente no discurso de Lorde (2019), no romance (2006) e na letra da canção⁷. A legitimação da morte pela política de nossa sociedade é nítida. As situações retratadas em “Cabô” (LUNA, 2017), no romance (2006) ou como afirmado por Audre Lorde (2019) podem remeter ao conceito de necropolítica – conceito desenvolvido pelo filósofo Achille Mbembe a partir do entendimento de que a noção de biopoder, formulada por Michel

⁷ “Cabô” (LUNA, 2017)

Focault, não poderia dar conta da realidade de grupos sociais subjugados “ao poder da morte.” (MBEMBE, 2016, p.123 e 146). Nesta concepção a soberania é exercida a partir do direito de matar àqueles sujeitos subalternizados por diversos meios. O filósofo camaronês explica que “(...) em nosso meio contemporâneo, armas de fogo são plantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de ‘mundos de morte’” (MBEMBE, 2016, p.146)

Lélia Gonzalez (2020), ao discutir o mito da democracia racial brasileira e a opressão social (física e psicológica) vivenciada pelas mulheres negras deste país, afirma que o ocorrido hoje é herança da escravidão. Segundo a autora, “no período que imediatamente se sucedeu à abolição, nos primeiros tempos de ‘cidadãos iguais perante a lei’, coube à mulher negra arcar com a posição de viga mestra de sua comunidade.” (GONZALEZ, 2020, p. 591) Hoje é ainda ela quem sustenta a vida familiar nas periferias brasileiras, pois: “seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática (esquadrões da morte e “mãos brancas” estão aí matando negros à vontade; observe-se que são negros jovens, com menos de trinta anos) (...)” (GONZALEZ, 2020, p.1498)

A afirmativa de Gonzalez (2020) corresponde ao apresentado em nosso objeto de pesquisa sob o ponto de vista histórico, relacionando-se à interseccionalidade, supracitada, que, conforme vimos, deve ser relacionada diretamente às mulheres negras – atenção para o mau uso do termo, para a chamada violência epistêmica, discutida por Ana Maria Veiga junto a outras pesquisadoras e pesquisadores em seu texto *Uma virada epistêmica feminista (negra):* conceitos e debates. (VEIGA, 2020, p. 8-9). Segundo a autora:

a opressão social raramente anda sozinha; ela busca força e aliados em elementos específicos que demarcam diferenças. [...] Se uma mulher é pobre, preta, periférica – podemos ainda acrescentar outras categorias, como lésbica (sexualidade), velha (geração), deficiente (capacitismo) –, o cruzamento desses marcadores de diferença atua diretamente sobre ela e seu lugar no mundo, já que ela é tudo isso ao mesmo tempo, inclusive mulher, estando situada na base de uma pirâmide social, cujo peso ela tem que suportar, enquanto o topo é ocupado por aqueles que não têm qualquer carga a assumir, como homens, brancos, heterossexuais e bem sucedidos – modelos inquestionáveis de uma tradição cultural herdada da modernidade. (VEIGA, 2020, p. 5)

Subjetividades femininas negras são lidas neste subcapítulo a partir das produções literárias analisadas. “Cabô” (LUNA, 2017) é criação mimética que denuncia o genocídio de negras e negros ocorridos no Brasil do tempo presente.⁸ O sofrimento da mãe que vê seu filho assassinado por ser negro é herança histórica de opressão, de escravização. Em *UDC* Luíza

⁸ Os dados estatísticos atuais sobre os homicídios contra homens negros podem ser verificados por meio do link: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/17>>.

chora a morte de seu menino. O ocorrido foi resultado de um acidente doméstico, mas antes do fato, lemos a constante preocupação da protagonista com o futuro e o cotidiano de Banjokô – criança negra, nascida escrava em contexto colonial.

As reflexões trazidas neste subcapítulo tentam ecoar corações em “cacos” (LUNA, 2017), a fim de romper com os esquecimentos e silenciamentos históricos-temporais perpetuados em nosso meio. Falar sobre dores impossíveis de serem pensadas por quem não as sentiu na pele – em pluralidade de sentidos – implica tratarmos da ideia de “lugar social” das mulheres negras, nosso próximo subcapítulo.

1.4 “Não me encaixo em nada” (LUNA, 2017, l. 4-5) – Lugares sociais das mulheres negras diante do racismo estrutural persistente na sociedade brasileira: reflexos literários na canção “Um corpo no mundo” e no romance

O título deste subcapítulo é composto por um verso da canção de Luna intitulada “Acalanto” (2017): “Não me encaixo em nada” (LUNA, 2017, l. 4-5) relacionado ao subtítulo “Lugares sociais das mulheres negras diante do racismo estrutural persistente na sociedade brasileira: reflexos literários na canção ‘Um corpo no mundo’ e no romance” como questionamento sobre posicionamentos sociais racistas e sexistas que tentam pré-determinar os espaços a serem ocupados por mulheres negras.

Existe, de fato um “local” / “lugar” social atribuído aos negros e negras? Ao lermos as composições de Luna (2017 e 2020) e o romance escrito por Gonçalves (2006), temos pistas para pensarmos o assunto de modo específico, no caso das mulheres negras que vivem/viveram em território brasileiro e que podem ser lidas, representativamente, nas obras literárias em estudo.

Existiram lugares pré-determinados a serem ocupados na sociedade brasileira no século XIX. Os sujeitos escravizados vinham para o Brasil para ocupar espaços de servidão nos quais eram tratados como objetos, “peças” pertencentes a outros humanos. Seus nomes eram modificados, sua religiosidade e seus costumes originais eram proibidos como forma de alterar suas identidades e torná-los animalizados:

No início, o negro era arrancado de seu meio social; permaneceria um capturado até ser inserido na sociedade escravista. A inserção seria tão mais difícil quanto maior tenha sido a violência, brutal, empregada em sua captura, uma vez que ocorria um

rompimento das relações anteriores que construíam a pessoa, tais como os laços de família, de clã e de comunidade. Dessocialização que leva invariavelmente à despersonalização. A condição de coisa, objeto e mercadoria em que o escravo se encontrava correspondia a um estado que anulava não só a condição anterior, mas também o ser que ele representava na sociedade de origem, fazendo dele um capturado totalmente disponível. O comprador desejava que fosse maleável e moldável em todas as esferas, econômicas e sociais, para poder atribuir-lhe a tarefa que o ligaria unilateralmente ao senhor. Esse elo unívoco suspendia qualquer personalidade jurídica e pública do escravo. Finalmente, a função preenchida e a tarefa cumprida produziam a condição escrava, assim como a variedade dessas condições que, mesmo sendo tão variadas quanto eram as funções, não modificavam o estado do escravo inteiramente dependente do arbítrio do senhor. (MATTOSO, 2017, p.131)

Homens, mulheres e crianças eram tratados como animais a serem domesticados por meio de violências diversas – físicas, psicológicas, emocionais. Muitos destes sujeitos acreditavam que morrer significava resistir. Muitos outros simulavam identidades subservientes como forma de sobrevivência. A resistência ao sistema colonial, opressor acontecia de diferentes formas. A pesquisadora Kátia Mattoso (2017), no prefácio de seu livro *Ser escravo no Brasil – séculos XVI-XIX*, apresenta dados relativos a pesquisas históricas realizadas sobre o período da escravidão no Brasil. A autora, em nota, cita a ordem dada por Rui Barbosa – então ministro das finanças – de destruição de fontes documentais referentes ao período de escravização ocorrido, indicando um fato que em muito contribuiu para o desenvolvimento de novos estudos: a “descoberta” de outros documentos do período de 1960-1970 (MATTOSO, 2017, p. 10).

Mattoso indica que existiram várias linhas de pesquisa histórica sobre “o mundo afro-brasileiro”. Citando a que se voltava para o estudo das relações sociais, na Bahia, declara que esta

reunia pesquisas que se agrupavam em torno do tema que, aos poucos, se tornaria central e representaria a originalidade da escola da Bahia: as relações sociais. Essas relações sociais foram estudadas a partir da hipótese da existência de uma sociedade dual, ou seja, uma sociedade com dupla estrutura e dupla hierarquia. Uma primeira estrutura e uma primeira hierarquia seriam as da sociedade dita “branca” que seriam as mais próximas do modelo de sociedade europeu. Quanto à segunda estrutura, com sua própria hierarquia, seria a da população negra e mestiça: livre, alforriada ou escrava. Esse esquema dual seria, de fato, um esquema característico da sociedade escravista. Nessa sociedade, o homem de cor, livre, recentemente alforriado ou escravo, participava de duas estruturas e de duas hierarquias sociais: a do mundo dos brancos e a do mundo dos negros. Tornara-se então interessante saber de que modo homens e mulheres estavam inseridos nesses dois mundos aparentemente acolhedores, mas também contraditórios e quase sempre violentos. Que mecanismos puderam criar tanto os que acolhiam como os que pediam para ser acolhidos no mundo do outro? (MATTOSO, 2017, p. 15)

Os escravizados e escravizadas lutavam e criavam estratégias para viver em liberdade. Importante refletirmos sobre a falsa impressão de que existia neste contexto a dicotomia

senhor/escravo como única possibilidade. A sociedade era complexa. As relações sociais refletiam necessidade de sobrevivência:

A diversidade e a variedade de suas facetas, evidenciada pela grande quantidade de documentação serial, permitem supor a existência de relações sociais bem mais complexas, sobretudo humanamente muito mais ricas. Entre os grupos menos favorecidos se revelavam, de fato, um sem-número de estratégias de sobrevivência e até mesmo de conquistas materiais. (MATTOSO, 2017, p.15)

Tratamos sobre passado, mas, ao olharmos para a sociedade brasileira contemporânea, podemos notar que os efeitos decorridos do período escravocrata são persistentes, encontram-se enraizados, gerando questionamentos sobre o tema desenvolvido neste subcapítulo. Dores vividas no período da escravização ocorrida no Brasil – do início do século XVI ao século XIX – são refletidas hoje por meio do racismo, que é estrutural e persistente neste cenário, como nos afirma Silvio Almeida (2019). Segundo o autor, o problema “é sempre estrutural (...) é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade, (...), fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea.” (ALMEIDA, 2019, p. 17)

É necessário observarmos que o “lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”. (RIBEIRO, 2017, p. 548).

Precisamos recordar a existência de lugares pré-determinados na conjuntura social do período colonialista, mas é necessário ler nos dados atuais reflexos de fatos que não foram superados. Djamila Ribeiro (2017) chama a atenção sobre a ocupação mínima dos lugares de poder por pessoas negras no Brasil apesar de a composição da população do país ser majoritariamente negra:

Se a população negra é a maioria no país, quase 56%, o que torna o Brasil a maior nação negra fora da África, a ausência de pessoas negras em espaços de poder deveria ser algo chocante. Portanto, uma pessoa branca deve pensar seu lugar de modo que entenda os privilégios que acompanham a sua cor. Isso é importante para que privilégios não sejam naturalizados ou considerados apenas esforço próprio. (RIBEIRO, 2017, p.12)

A leitura do contexto social é utilizada como base teórica para o desenvolvimento de estudo comparativo desenvolvido sob pontos de aproximação e distanciamentos acerca das possíveis representatividades sociais apresentadas nos contextos ficcionais de nosso objeto de pesquisa. Kehinde e muitas das vozes líricas femininas dos poemas de Luedji Luna refletem

estratégias cotidianas de sobrevivência dos povos africanos subjugados ao domínio colonial no Brasil.

Observamos, sob este aspecto traços históricos contidos na letra da canção “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017). A história é escrita por meio do próprio corpo do sujeito lírico-narrativo. Seu protagonismo representa (re)escrita e (re)existência na medida em que estar presente em um lugar que não o aceita como sujeito já faz de seu corpo sua própria escritura histórica: “Eu sou um corpo/Um ser/Um corpo só/Tem cor, tem corte/E a história do meu lugar/Eu sou a minha própria embarcação/Sou minha própria sorte” (LUNA, 2017, l. 6-12)

A discussão sobre resquícios do domínio colonial no tempo contemporâneo é ampla, complexa. Walter Mignolo (2017), indica que tratar sobre rastros ou heranças da colonialidade envolve modernidade/colonialidade/descolonialidade. Segundo o pesquisador, o conceito de colonialidade representa:

não uma palavra que denota uma coisa senão uma tríade que nomeia um conjunto complexo de relações de poder. “Colonialidade” equivale a uma “matriz ou padrão colonial de poder”, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade. E descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade. As três palavras designam esferas de dicção e de ação e são interdependentes. Pelo qual é impossível explorar o complexo de relações de poder que designa uma das palavras sem entendê-la em relação com as outras duas. (MIGNOLO, 2017, p. 13-14)

UDF, apesar de ser obra ficcional, trata-se de um romance histórico – conforme afirmamos na introdução deste estudo – e , como tal, parece desafiar o(a) leitor(a) em um jogo de imbricações sobre o que seria imaginação e o que corresponderia a fatos documentados, relacionados ao período colonial vivido no Brasil. No trecho abaixo, por exemplo, ao tratar sobre a chegada de povos africanos em território brasileiro, temos a representação de cenas que poderiam ter acontecido, tal como historicamente registrado:

Todos os dias chegava mais gente capturada em muitos lugares da África, falando línguas diferentes e dando várias versões sobre o nosso destino. Perguntei onde ficava o estrangeiro e ela não sabia, mas outra mulher que estava por perto disse que era em Meca. Ela e alguns outros que nos mostrou, dizendo serem muçurumins, estavam todos indo para Meca, e deveríamos nos alegrar por Meca ser uma terra sagrada e feliz, para onde todos tinham que ir pelo menos uma vez na vida, cumprindo as obrigações com Alá. Como eu não sabia quem era Alá, ela disse que é o todopoderoso, o que tudo vê, o que tudo pode, o que tudo sabe, o que nunca se engana. (GONÇALVES, 2006, l. 535-539)

Este momento reflete as incertezas das personagens sobre seus destinos e a pluralidade religiosa e cultural existente entre os capturados e capturadas. Dados historiográficos remetem à cena ficcional apresentada acima. Lemos em *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*, de Kátia Mattoso (2017), que donos de escravos utilizavam a diversidade de etnias como recurso a fim de evitar revoltas:

[...] a mistura de etnias feita pelos senhores tornava menos homogêneo o grupo de escravos e evitava certas formas de revolta; alguns senhores ataçavam algumas diferenças étnicas, oferecendo sistematicamente, por exemplo, funções de comando para alguns, enquanto que para os outros legava funções subalternas e desgastantes. Nas cidades, até o início do século XIX, eles criariam para os escravos algumas confrarias religiosas nas quais as etnias eram separadas. A África negra era um mundo infinitamente variado. Um exemplo entre muitos: os negros sudaneses viveram, no seu lugar de origem, um desenvolvimento político e social que não encontrava comparação com o dos bantos que possuíam ainda uma organização comunitária rudimentar. A essas diferenças, acrescentava-se a diferença religiosa que nas sociedades africanas representava um papel muito importante: as religiões dos bantos eram muito diferentes daquelas dos iorubás e o islamizado não podia confraternizar-se facilmente com seus camaradas “pagãos”. Esses últimos criariam, por outro lado, todo um sistema religioso: reminiscências das religiões africanas adaptadas ao Brasil. (MATTOSO, 2017, p. 134-135)

A presença dos muçurumins – “malês (Malê: corruptela de imole, que em iorubá significa muçulmano, ou preto islamizado, o muçurummim)” (GONÇALVES, 2006, l. 7342-7343) – é referencial indispensável para estudo do romance. A historiografia nos traz dados sobre seus costumes que dialogam com a narrativa de Gonçalves ao tratar sobre sua importância na construção de resistência pautada em mecanismos estratégicos no contexto baiano:

O Bacar e o Buraima, que já tinham morado na Bahia, eram uma espécie de informantes, andavam pela cidade conversando com os outros pretos e se inteirando do que acontecia, para então relatar tudo ao Suleimane, ao Mussé ou ao Umaru, dependendo do assunto. Os lugares preferidos do Bacar e do Buraima eram as fontes de água logo pela manhã, quando muitos pretos de vários pontos da cidade iam buscar água para seus senhores e trocavam informações. Os dois também andavam pelo estaleiro e pelo porto, lugares onde havia sempre grande número de marinheiros e viajantes com notícias recentes de vários lugares da província, da África e da Europa. Os navios que chegavam da África eram os mais esperados, principalmente os do Daomé e arredores. Os marinheiros, sobretudo os que também eram escravos, sabiam das novidades pelos que tinham sido capturados pouco tempo antes, e conversavam sobre elas com os carregadores que faziam o desembarque das mercadorias, quase todos hauçás. Estes carregadores, alguns deles muçurumins, acompanhavam com muito interesse as guerras africanas, que mandavam para a Bahia um grande número de guerreiros capturados, fulanis, hauçás, bornus, nupês, mandingas e iorubás convertidos à religião do profeta. Sabendo do desenrolar das guerras africanas, os escravos da Bahia se sentiam ainda mais estimulados a fazer guerra do outro lado do oceano, buscando o maior número possível de aliados. Essas informações eram retransmitidas também aos que não eram muçurumins, tentando convertê-los ou pelo menos fazer com que ficassem do lado deles, caso tomassem a iniciativa de uma grande guerra na Bahia. (GONÇALVES, 2006, l. 8459-8470)

Na obra literária contemporânea estudada (2017 e 2020), vemos traços de herança do período colonial brasileiro, conforme lemos na historiografia. Os detalhes explicitados na citação sobre a rotina vivida pelos povos escravizados na Bahia relatam um sistema de comunicação pensado estrategicamente de modo a fortalecer a resistência dos escravizados às opressões sofridas.

O trecho apresentado e a letra da canção “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017), supracitada, apresentam semelhança quanto ao tema da resistência negra. No segundo caso, remetendo ao cenário contemporâneo, o eu-lírico da obra poética possui a necessidade de seguir adiante confiando em si apesar de não se sentir parte da sociedade, de não encontrar espaço social, “lugar” no mundo onde vive. A inadequação sentida pode ser observada por meio dos versos: “Eu sou a minha própria embarcação/Sou minha própria sorte” (LUNA, 2017, l. 12-13) Este sentimento, no entanto, não o paralisa, mas, o faz seguir como ato de relutância diante da opressão vivida em contexto onde a branquitude representa ameaça: “Olhares brancos me fitam/Há perigo nas esquinas” (LUNA, 2017, l. 17-18).

O posicionamento de Kehinde, narradora de *UDC*, diante da sociedade em que vive, e a voz lírica de “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017) exemplificam mecanismos estratégicos utilizados pelas mulheres negras para seguirem suas vidas de modo livre. Em *UDC* são inúmeras as situações de angústia, violência e traumas que não impedem a protagonista de continuar sua busca por liberdade. É uma mulher que fala por si mesma e sobre o que deseja. Expressa sua sexualidade, suas dores e seu empoderamento diante das experiências pelas quais passa. Abaixo citamos um trecho do romance que faz referência ao viver da narradora:

Alguns dias eu queria que ele me desejasse mais, e deixava que os peitos quase saltassem para fora da roupa escondendo só os bicos endurecidos, que pediam para ser tocados pelas mãos ou pelos lábios do Lourenço, coisa que ele quase fazia com os olhos. A Esméria percebeu o que estava acontecendo e me disse que ele era um moço, que eu tinha sorte por ele estar interessado em mim, mas que não era para sonhar muito com coisas que não podiam ser mudadas, que nós não estávamos em condições de mudar e que talvez nunca estivéssemos, pois o nosso destino não nos pertencia. Acho que foram aquelas palavras da Esméria, muito mais que o meu sentimento, que fizeram aumentar o meu interesse pelo Lourenço. Eu gostava de provocá-lo, gostava que ele me olhasse de um jeito que fazia com que eu me sentisse mais velha, embora achasse que ele era um pouco sério demais. Aconteceu que o meu gostar dele, e não apenas a possibilidade de fuga para um quilombo onde viveríamos juntos, nasceu da vontade de desafiar o destino para ver o que aconteceria. Eu gostaria muito que tivéssemos conseguido, mas hoje entendo por que não aconteceu. Talvez eu tivesse me acomodado, e a vida não teria seguido o seu curso. (GONÇALVES, 2006, l. 2658-2666)

O final da citação acima ratifica o posicionamento das vozes narrativas femininas sobre alternativas para seguir vivendo apesar dos sofrimentos. É necessário resistir por meio da

construção de novas possibilidades. A protagonista do romance segue buscando caminhos de resistência às opressões no lugar onde, socialmente, é obrigada a estar. A passagem lida retoma o tema da afetividade das mulheres negras. O assunto está atrelado ao sistema estrutural racista em que estamos imersos, pois

Apesar de parecer que as escolhas afetivas estão circunscritas à vida privada, indubitavelmente, é impossível negar que o regime escravocrata que durou quase 4 séculos (e nele compreende-se anos de torturas, humilhações e violências de toda ordem) não tenha afetado a nossa percepção do que é virtuoso, belo e digno de amor. As dimensões da vida em sociedade estão contaminadas pelas influências econômicas, políticas e culturais das ideologias dominantes. É no interior da cultura que os significados são adquiridos, não vivemos em uma bolha social e somos afetados direta ou indiretamente pelo que é reproduzido nas novelas, nos filmes, no mercado publicitário, no mundo da moda. As nossas visões e concepções de mundo são produzidas socialmente. A participação das mulheres negras nos processos produtivos da sociedade nunca esteve em pé de igualdade com as condições das mulheres brancas e dos homens de quaisquer raças, situando-as na base da pirâmide social. A ideologia do branqueamento, apesar das tímidas mudanças em razão aos esforços do movimento negro, ainda triunfa e contribui para a desqualificação estética, cultural e política da população negra. Também a força do mito da democracia racial na sociedade brasileira operou efeitos negativos neste processo. (OLIVEIRA; SANTOS, 2018, p.16)

Falar em “lugar” social remete às discriminações e práticas segregacionistas cotidianas. A solidão das mulheres negras, especificamente, é consequência direta desta problemática. Ilzver Oliveira e Nayara Santos (2018) ratificam a necessidade de ampliarmos as discussões acerca das pautas correlacionadas ao tópico:

[...] a questão da solidão da mulher negra como algo específico, [...] diferentemente de outras raças e gêneros, possui o agravante de estar na intersecções de minorias sociais, como mulher e preta. Dessa maneira, observamos que estas mulheres sofrem por estar na base da pirâmide social, [...], de uma sociedade que criou o estigma que ser mulher e negra é ser inferior. O movimento feminista negro tem um importante papel para dar evidência às vozes das mulheres negras e suas inúmeras reivindicações e pautas. Ao longo da história, a voz que até então fizera-se ouvir era a do homem branco, que de maneira incontestável instituiu padrões com efeitos quase que absolutos. (OLIVEIRA; SANTOS, 2018, p.16)

É necessário repensar estratégias capazes de extinguir as segregações, pois ao olharmos nossa contemporaneidade, observamos que o fato não é algo que ocorreu no passado, mas, infelizmente, rotineiro, presente na atualidade como legado da sociedade colonial. Abaixo, Kilomba (2019), apresenta sua percepção diante da sociedade em que vive. Seu pensamento pode remeter ao racismo enfrentado por negros e negras no Brasil contemporâneo:

Áreas negras segregadas representam lugares com os quais pessoas brancas não se importam, ou não ousam ir, e dos quais mantêm uma distância corpórea específica.

Ao descrever essa distância física, David Marriott (1998) fala de “ansiedades e medos raciais brancos sobre contágio somático”. A divisão entre os lados leste e oeste é um lembrete geográfico acerca das fronteiras que o sujeito negro não pode transgredir, para não contaminar o território branco. Tal geografia evidencia uma assimetria de poder na qual a branquitude define sua própria área e a negritude é confinada a uma determinada área definida pela branquitude. Essa era a principal função da ideologia segregacionista, confinar as/os “Outras/os” raciais. A divisão geográfica resultante dessa coreografia racista pode ser vista como uma fronteira ou membrana entre o mundo das/os “superiores” e o mundo das/os “inferiores”, entre o “aceitável” e o “inaceitável”, entre as/os “boas/bons” e as/os “más/maus”, entre “Nós” e as/os “Outras/os”, evitando a contaminação das/os primeiras/os pelas/os segundas/os. De maneira simbólica, essa membrana que separa ambos os mundos me lembra as luvas brancas que as pessoas negras eram forçadas a usar ao tocar o mundo branco – um material fino e elegante que funcionava como prevenção médica contra a contaminação somática. As luvas brancas eram como uma membrana, uma fronteira separando fisicamente a mão negra do mundo branco, protegendo pessoas brancas de serem, eventualmente, infectadas pela pele negra – pois, no imaginário branco, a pele negra representa tudo que é “inferior”, “inaceitável”, “mau”, “sujo” e “infectado”. A branquitude das luvas mascarava as mãos negras e a pele negra das mãos era escondida atrás da brancura das luvas. Uma situação perversa: as luvas protegiam brancas e brancos de seu medo primário do contágio racial e, ao mesmo tempo, evitavam que negras e negros tocassem os privilégios brancos. (KILOMBA, 2019, p. 144-145)

Ser mulher negra na contemporaneidade significa conviver constantemente com “olhares brancos” que tentam determinar previamente seus espaços sociais. O pequeno poema a seguir, citado por Grada Kilomba (2019) em sua obra *Memórias da plantação*, pode ser relacionado ao conteúdo desenvolvido neste subcapítulo:

Por que escrevo?
 Porque eu tenho de
 Porque minha voz,
 em todos seus dialetos,
 tem sido calada por muito tempo
 (ROSE apud KILOMBA, 2019, p. 22)

A temática do poema dialoga com o universo de silenciamentos vivenciado diariamente por negras e negros em território brasileiro. Ao tratarmos sobre a literatura produzida por mulheres negras, as dores provocadas pelos silenciamentos e a questão do “lugar” de fala devem ser trazidas ao estudo. Grada Kilomba (2019), ao comentar os versos citados, recorda silenciamentos históricos, aos quais nos referimos, e reafirma a importância de negras e negros falarem por si mesmos:

Este é um dos meus poemas favoritos. Eu o li mais de mil vezes, de novo e de novo. E cada vez que o leio, parece que toda minha história está resumida nele. Esses cinco versos curtos evocam de modo bastante habilidoso uma longa história de silêncio imposto. Uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes. Tudo isso parece estar escrito lá. Ao mesmo

tempo, este não é apenas um poema sobre a perda contínua causada pelo colonialismo. É também um poema sobre resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar nossa história escondida. É por isso que gosto tanto dele. (KILOMBA, 2019, p. 22)

A autora, citando bell hooks (1989), coloca que o ato de escrever, de falar por si mesma, representa resistência ao projeto colonial, é um ato político que atravessa fronteiras construídas historicamente como ato de descolonização:

Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “Outra”, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou. bell hooks usa estes dois conceitos de “sujeito” e “objeto” argumentando que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p. 42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos.” (hooks, 1989, p. 42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. Este livro representa esse desejo duplo: o de se opor àquele lugar de “Outridade” e o de inventar a nós mesmos de (modo) novo. Oposição e reinvenção tornam-se então dois processos complementares, pois a oposição por si só não basta. Não se pode simplesmente se opor ao racismo, já que no espaço vazio, após alguém ter se oposto e resistido, “ainda há a necessidade de tornar-se – de fazer-se (de) novo”. (hooks, 1990, p. 15) Em outras palavras, ainda há a necessidade de tornar-mo-nos sujeitos. (KILOMBA, 2019, p. 22-23)

“(…) enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história.” (KILOMBA, 2019) A afirmativa em destaque, inserida na citação acima, revela o empoderamento feminino negro no ato escrever sua própria história. Ao falar sobre seu texto não está referindo-se a uma autobiografia, mas ao passado ancestral silenciado em tantos momentos.

Negros e negras eram impedidos de existir como seres humanos. Suas vozes eram caladas por meio de tortura psicológica, violência física, incluindo instrumentos para esta finalidade, como o uso da máscara empregada com este objetivo – marcas do período histórico representado pelo romance – século XIX. Kilomba (2019) recorda o uso deste objeto em contexto colonial europeu:

Quero falar sobre a máscara do silenciamento. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior

da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “Outras/os”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p.27)

Assim como descrito na citação, sobre a máscara do silenciamento, lemos em *UDC* e na historiografia brasileira registros de seu uso. Na obra ficcional, no entanto, o objeto não é apresentado como instrumento de silenciamento, mas como ferramenta de castigo contra os escravizados que bebiam bebidas alcólicas ou comiam sem autorização de seus donos:

[...] tinha uma feia cicatriz na testa que não era marca de tribo, mas sim causada pela máscara de ferro que os donos colocavam em escravos beberrões. Muitos pretos tinham aquelas marcas, e muitos andavam pela cidade usando tais máscaras, que cobriam o rosto inteiro e eram presas por uma alça de ferro fechada com um cadeado atrás da cabeça. Usando aquilo, eles não podiam beber nem comer, e não era rara a maldade de alguns donos que só abriam as máscaras a cada dois ou três dias, achando que assim o castigo era mais eficiente. Havia até pretos que usavam aquilo pela vida inteira, os que não conseguiam resistir à cachaça em horário de trabalho, e acreditei que estava diante de um deles. (GONÇALVES, 2006, l. 11968 – 11973)

Retornamos à Kilomba (2019) para darmos continuidade à discussão acerca de silenciamentos históricos. A estudiosa afirma que a boca “simboliza a fala e a enunciação” (KILOMBA, 2019, p.27-28). Segundo a autora: “no âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado”. (KILOMBA, 2019, p.27-28) Seus questionamentos sobre o tema prosseguem:

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o sujeito colonial falar, a/o colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “Outra/o”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. Eu gosto muito deste dito “mantido em silêncio como segredo”. Essa é uma expressão oriunda da diáspora africana e anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2019, p.33)

Manter a/o escravizada (o) em silêncio significa não permitir que sejam parte da sociedade. Seus desejos, angústias e histórias não podem fazer parte da vida partilhada por

brancos. Estes sujeitos são condenados a viver como objetos, sendo desumanizados socialmente, conforme nos apresenta Kilomba (2019):

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es (Castro Varela e Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”. A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer. (KILOMBA, 2019, p.34)

A falta de escuta, a que os sujeitos escravizados eram submetidos, segundo Patrícia Hill Collins, citada por Kilomba (2019), está relacionada à ideia de desumanização. Subalternizados, os indivíduos eram vistos como menos humanos, incapazes, portanto, de falar no contexto de colonização:

A ideia de uma subalterna que não pode falar, como explica Patricia Hill Collins (2000), encontra primeiro a ideologia colonial que argumenta que grupos subordinados se identificam de modo incondicional com os poderosos e não têm uma interpretação independente válida de sua própria opressão – e, portanto, não podem falar. Em segundo lugar, a ideia de uma subalterna silenciosa pode também implicar a alegação colonial de que grupos subalternos são menos humanos do que seus opressores e são, por isso, menos capazes de falar em seus próprios nomes. (KILOMBA, 2019, p.41)

A personagem central do romance reconta a História que até hoje conhecemos sobre a escravização ocorrida por meio da diáspora africana. Literariamente é possível pensarmos terem existido outras histórias. Kehinde/Luísa é caracterizada com defeitos e qualidades – restituída de humanidade e contadora de sua própria história – fato que reforça seu posicionamento social e sua particularidade – ela tem voz e fala por si mesma.

A que antes era vista como subalterna subverte a lógica socialmente consolidada no período colonial brasileiro. Segue resistindo e transitando por onde deseja. Do Brasil, anos depois, retorna à África – desta vez como liberta e bem-sucedida financeiramente e, por fim, mais uma vez, volta ao Brasil em busca de seu filho perdido:

Então fiquei sendo Luísa Andrade da Silva, a dona Luísa, como todos passaram a me chamar em África, os que já me conheciam e não estranharam a mudança, e os que me conheceram a partir daquele momento. Alguns também me chamavam de sinhá Luísa, a maioria dos retornados, e eu achava muita graça nisso, principalmente quando, ao tomar conhecimento, a sinhazinha passou a me chamar assim nas cartas, de brincadeira. Ela era a sinhazinha e eu era a sinhá, e acredito que nós duas pensamos em uma coisa que nem precisou ser dita, pois não era de bom tom, mas eu, a sinhá,

tinha sido mãe de um filho do pai dela, o próprio sinhô. (GONÇALVES, 2006, l. 14072-14076)

A reconstituição humana da posição social de Kehinde/Luísa/Sinhá Luísa/Luísa Andrade da Silva/dona Luísa possibilita ao leitor imaginários de decolonialidade à época Histórica representada no romance – século XIX. Lemos prováveis (re)existências não anotadas na narrativa oficial, documentada, do Brasil. Luna (2017), ao tratar sobre racismo e invisibilidade da violência sofrida pela população diaspórica africana, afirma:

O silêncio parte da seguinte lógica: enquanto essa violência não me atinge, não atinge os meus privilégios, não me importa, o racismo também se constitui da destituição da humanidade das pessoas negras, isso faz parte do imaginário da população, não dá pra ter empatia com o que não é humano. (LUNA, 2020, n.p.)

O protagonismo negro presente na letra da canção “Um corpo no mundo”(LUNA, 2017) e o posicionamento da personagem principal do romance *UDC* desconstruem as imagens relacionadas à ideia de subalternidade. A letra da canção supracitada revela a voz lírica que mantém-se determinada a permanecer onde está ainda que a sociedade ao seu redor tente expulsá-la e que sintam-se impelida a buscar um contexto mais acolhedor: “*Je suis ici*, ainda que não queiram não / *Je suis ici*, ainda que eu não queira mais” (LUNA, 2017, l. 13-14) Em *UDC* muitas passagens podem exemplificar a altivez da protagonista. Suas ações estratégicas são surpreendentes diante dos obstáculos encontrados pelo caminho. Abaixo, citamos a narração realizada sobre o sucesso da empresa que construiu em solo africano após retornar do Brasil:

As pessoas preferiam esperar o tempo que fosse necessário para construir com a Casas da Bahia, porque não era só da construção que cuidávamos, mas também dos móveis e enfeites, entregando a casa pronta para morar. Para cuidar melhor dessa última parte, contratei um jimbanda que apareceu no escritório dizendo que era artista, que sabia tratar uma casa como se fosse uma obra de arte. Achei o jeito dele bem estranho, mas o chamei para ir até a minha casa e mostrar o que sabia fazer. (GONÇALVES, 2006, l. 15447-15449)

As mulheres negras – representadas segundo suas particularidades – passam a ter voz. Os contextos literários trabalhados alimentam imaginários possibilitando a fomentação de decolonialidades. Segundo Mignolo (2017),

A descolonialidade não consiste em um novo universal que se apresenta como o verdadeiro, superando todos os previamente existentes; trata-se antes de outra opção. Apresentando-se como uma opção, o decolonial abre um novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermoderno, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade etc.). Não é que as epistemes e os paradigmas estejam alheios ao

pensamento descolonial. Não poderiam sê-lo; mas deixaram de ser a referência da legitimidade epistêmica. [...] o pensamento descolonial está hoje comprometido com a igualdade global e a justiça econômica, mesmo afirmando que a ideia de democracia e de socialismo, originadas na Europa, não são os únicos dois modelos com os quais orientar nosso pensamento e nosso fazer. Os argumentos descoloniais promovem o comunal como outra opção junto ao capitalismo e ao comunismo. (MIGNOLO, 2017, p. 15)

Vivemos um tempo de reconstrução histórica. Precisamos expandir ações e debates sobre a decolonialidade a fim de rompermos com os vestígios de colonialidade frequentemente presentes em nossa sociedade. Abordar estas temáticas em nosso contexto social atual por meio da literatura produzida por mulheres negras significa potência representativa capaz de romper silenciamentos.

2 UM DEFEITO DE COR E A LÍRICA DE LUEDJI LUNA: LEITURAS LITERÁRIAS E TRAVESSIAS ENTRE DIÁSPORA, CULTURA E CONSCIÊNCIA HISTÓRICA – SOCIAL

Um poeta nunca está ausente. Os atalhos levam-nos às vezes a destinos diferentes, mas a poesia, que é como o éter no éter, está indissolúvelmente em tudo o que é belo. E assim vamos nos comunicando com o umbigo, como as mães. As línguas vivas que nós temos, a força das nossas expressões, a canção que transcende a melodia, o verbo que aspira ao verso, a palavra silenciosa do arco-íris, o coração que pensa, todos nasceram das mãos do poeta. E deste também nasceu a noção do abraço apertado a distância.

Mário Lúcio Sousa

Todas as manhãs acoito sonhos
e acalento entre a unha e a carne
uma agudíssima dor.

Todas as manhãs tenho os punhos
sangrados e dormentes
tal é a minha lida
cavando, cavando torrões de terra,
até lá, onde os homens enterram
a esperança roubada de outros homens.

Todas as manhãs junto ao nascente dia
Ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.

E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um

no varal de um novo tempo
 escorrem as lágrimas
 fertilizando toda a terra
 Onde negras sementes resistem
 reamanhecendo esperanças em nós.

Conceição Evaristo

Para iniciar esta parte de nosso estudo é importante destacar que “a historiografia tal como o século XX a conheceu é uma invenção do século anterior” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.60). Existem muitas histórias que não puderam ser contadas ou mesmo que, por conta de interesses políticos e sociais, conforme mencionamos anteriormente, não estão explicitadas em nossos documentos oficiais. Essas narrativas desconhecidas perpassam as relações culturais e os dados historiográficos dos quais temos conhecimento.

Pensar o feminino negro em deslocamento implica pensarmos nos trânsitos migratórios e em seus ecos na atualidade. Neste estudo, tratamos especificamente da diáspora africana ocorrida no século XIX, entre África e Brasil.

O termo diáspora tem sido relacionado a diferentes movimentos migratórios, trânsitos forçados de grupos populacionais obrigados a deixarem seus locais de origem antropológica por conta de inúmeros fatores, como apresentado por Santos (2008):

A palavra diáspora foi originalmente usada no Antigo Testamento para designar a dispersão dos judeus de Israel para o mundo. Recentemente, tem se aplicado o mesmo vocábulo, por analogia à condição judaica, aos movimentos dos povos africanos e afro-descendentes no interior do continente negro ou fora dele. A diáspora traz em si a idéia do deslocamento que pode ser forçado como na condição de escravo, resultado de guerras, perseguições políticas, religiosas ou desastres naturais. Também pode ser uma dispersão incentivada ou espontânea de grandes massas populacionais em busca de trabalho ou melhores condições de vida. (SANTOS, 2008, p. 181)

Lemos em *UDC* e nas letras das canções “Um corpo no mundo” e “Asas” – presentes no álbum *UCM* e “I ain’t got no”, no álbum *BMEEDD*, rastros de possíveis histórias vividas pelos povos africanos trazidos para o Brasil. Buscamos nos referir aos silêncios históricos sobre muitas narrativas que permaneceram esquecidas por não terem tido voz, no sentido de não terem sido escutadas. Sobre silêncios históricos e colonialidade/modernidade, Walter Mignolo (2020), afirma que:

O conceito necessário, que ultrapassa os anteriores, de colonialidade/modernidade implica a necessidade, na verdade a forte necessidade, de construir macronarrativas na perspectiva da colonialidade. Essas narrativas não são a contrapartida da história mundial ou universal (seja ela sagrada como a história cristã ou secular como a de Hegel), mas uma ruptura radical com tais projetos globais. Não são (ou, pelo menos, não apenas) nem narrativas revisionistas nem narrativas que pretendem contar uma verdade diferente, mas sim, narrativas acionadas pela busca de uma lógica diferente [...] macronarrativas, relatadas a partir das experiências históricas das múltiplas histórias locais (as histórias da modernidade/colonialidade), seria impossível escapar do beco sem saída construído, com formas hegemônicas de conhecimento, pela epistemologia moderna e pela reconfiguração das ciências sociais e das humanidades após o século 18. A expansão ocidental posterior ao século 16 não foi apenas econômica e religiosa, mas também a expansão de formas hegemônicas de conhecimento que moldaram a própria concepção de economia e de religião. (MIGNOLO, 2020, p. 47-48)

É importante destacarmos que os silêncios históricos existem por conta de um somatório de fatores e questões relacionadas ao poder. Não existe apenas uma narrativa possível a ser contada sobre os fatos ocorridos e é sobre este aspecto que Mignolo (2020) alerta. Muitas subjetividades não estão presentes na História Oficial brasileira. Em *UDC* – ainda que ficcional – lemos traços verossímeis de possíveis vivências destes povos e, de modo particular – nesta pesquisa –, de mulheres negras escravizadas neste contexto.

Existe ampla discussão acerca das construções narrativas realizadas a partir das fontes e documentos históricos e das construções que são feitas a partir destas referências. Jacques Le Goff (1990), citando Paul Veyne (1971) em sua obra *História e memória*, discorrendo sobre silenciamentos existentes na historiografia, referenciais e trabalhos realizados por historiadores, afirma:

Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços brancos da história. Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos. A história tornou-se científica ao fazer a crítica dos documentos a que se chama "fontes". Paul Veyne disse [1971] que a história devia ser "uma luta contra a ótica imposta pelas fontes", que "os verdadeiros problemas de epistemologia histórica são problemas de crítica", e que o centro de toda a reflexão sobre o conhecimento histórico deveria ser o seguinte: "O conhecimento histórico é o que dele fizeram as fontes" (p.265-66). Veyne acrescenta aliás a esta constatação a nota que "não se pode improvisar historiadores... é preciso saber que questões devem ser levantadas, que problemáticas estão ultrapassadas; não se escreve história política, social ou religiosa com as opiniões respeitáveis, realistas ou avançadas que temos, em privado, sobre este assunto" [ibid.]. (GOFF, 1990, p. 90)

Entendemos que a literatura permite imaginarmos novos sentidos para a História. Os fatos esquecidos na narrativa hegemônica oficial podem, por meio da obra de arte, serem rememorados – ainda que ficcionalmente – como possibilidades. Este capítulo retoma e dialoga com o anterior, tratando sobre as leituras literárias em estudo sob aspectos que envolvem

História, diáspora e representatividade negra feminina. Como enlances temáticos imbricados na centralidade desta parte do estudo, tratamos sobre família, ancestralidade e resistência; subjetividades, memórias e outremização das mulheres negras.

2.1 Família – ancestralidade e resistência

O tema central deste subcapítulo perpassa toda a dissertação. As vozes femininas estudadas nos textos analisados relacionam-se a assuntos que envolvem *família*, ancestralidade e resistência.

A palavra *família* é citada 249 vezes no romance, referindo-se a diferentes significados conforme o contexto narrado. No continente africano, logo no início do texto, por exemplo, vemos que o conceito está relacionado a elementos vinculados ao sagrado e à ancestralidade como forma mística de proteção e segurança, caso dos *abikus* que constituem o núcleo central da família de Kehinde:

A minha avó Dúrójaiyé tinha esse nome porque também era uma abiku, e o nome dela pedia "fica para gozar a vida, nós imploramos". Assim são os abikus, espíritos amigos há mais tempo do que qualquer um de nós pode contar, e que, antes de nascer, combinam entre si que logo voltarão a morrer para se encontrarem novamente no mundo dos espíritos. Alguns abikus tentam nascer na mesma família para permanecerem juntos, embora não se lembrem disto quando estão aqui no iye, na terra, a não ser quando sabem que são abikus. Eles têm nomes especiais que tentam segurá-los vivos por mais tempo, o que às vezes funciona. Mas ninguém foge ao destino, a não ser que Ele queira, porque, quando Ele quer, até água fria é remédio. (GONÇALVES, 2006. l. 194-199)

As temáticas voltadas para o sagrado, para a religiosidade e para ancestralidade relacionadas às famílias estão apresentadas no romance em diálogo com dados historiográficos dos povos iorubás – etnia da protagonista –, conforme lemos em *Bantos, malês e identidade negra*, por Nei Lopes (2021):

Para os iorubás, com a morte, as essências vitais, fontes da vida, deixam o corpo e em geral vão para a outra dimensão, o Orum, ficando lá até reencarnarem. E as pessoas normalmente reencarnam dentro da própria família, tanto que a alma quase sempre é a mesma de um antepassado pelo lado paterno. A identidade desse antepassado é determinada pelas semelhanças físicas, de caráter e de comportamento, e por sonhos de membros da família nos quais ele conta que voltou, ou através da consulta feita pelo babalaô ao oráculo Ifá, sobre o recém-nascido ou para sua mãe durante a gravidez. (LOPES, 2021, p.48)

A família e a ancestralidade, neste cenário, contribuem para a constituição pessoal – psicológica e ativa – da personagem nos diversos contextos que atravessa. A pesquisadora Zilá Bernd (2014), afirma que o texto de Gonçalves (2006)

pode ser lido como um romance memorial no sentido em que a longa carta escrita por Luísa ao filho, supostamente o escritor Luís Gama, considerado o fundador da literatura negra ou afro-brasileira, constitui-se em um monumental esforço de transmitir por escrito – já que Kehinde-Luísa fora alfabetizada juntamente com sua sinhazinha – a história do injusto regime escravista brasileiro pela ótica de suas maiores vítimas: as mulheres. (BERND, 2014, p.20)

A afirmativa de Bernd (2014) ratifica a centralidade do elemento família e sua importância significativa para o desenrolar da trama. A ancestralidade ligada à religiosidade permeia todo o percurso de vida narrado:

No espírito da tradição oral africana, o livro começa com a citação de um provérbio de origem africana: “Quando você segue as pegadas dos mais velhos, aprende a caminhar como eles” (página pré-textual). Essa epígrafe já nos dá uma pista do caráter respeitoso em relação aos ancestrais, o que se revela evidente na narrativa que tem um duplo objetivo: (1) registrar os acontecimentos de sua vida, dirigindo-se ao filho desaparecido (Luís Gama que, embora tenha nascido livre, fora vendido como escravo por seu próprio pai sem o conhecimento da mãe, Luísa), ou seja, transmitir seus registros memoriais à sua descendência, mas também (2) render tributo aos ensinamentos de sua avó que veio com ela no navio negreiro, mas morreu durante a travessia do Atlântico. Trata-se, portanto, de recuperar o legado da avó, cuja sabedoria e religiosidade permitiram à heroína a reconstrução de uma identidade estilhaçada pela diáspora e pela condição escrava em que o ser não pertence a si mesmo, mas a seus senhores. O trabalho de memória realizado pela rememoração de fatos vividos ainda na tenra infância da heroína só pode ser efetivado no reencontro com o vodum (religião de origem africana), durante incontáveis sessões de iniciação, e pela intermediação de mães de santo que efetivamente exerceram o papel de substitutas da mãe e da avó desaparecidas. A memória resgatada precisa agora ser repassada ao filho ausente ao qual deve transmitir esta herança ancestral obtida através de longo trabalho de reapropriação e de negociação. (BERND, 2014, p.20)

Em diversas passagens no romance (2006), de diferentes modos, as memórias ancestrais estão presentes: rememoração do vivido, como forma de afirmar a necessidade de transmissão deste conhecimento para a descendência da protagonista-heroína que conhece sua missão por meio de sinais, sensações ou mesmo fatos, conforme lemos: “dentro de mim aconteciam coisas mais interessantes. A história da Agontimé fez com que eu tivesse certeza de que a minha situação não permaneceria para sempre como estava, que eu ainda seria liberta e ajudaria o meu povo.” (GONÇALVES, 2006)

A passagem a seguir refere-se ao encontro mencionado anteriormente com Agontimé – rainha que fora escravizada no Brasil e que havia conseguido comprar sua alforria e construir um espaço sagrado seguindo os sinais místicos observados em seu caminho. Lemos pistas sobre

o que no futuro narrativo será confirmado sobre a condição religiosa da personagem central do romance:

[...] fiquei surpresa quando a Agontimé me reconheceu como descendente de alguém que conhecia. Quando falei da minha avó e da sua morte, ela saudou em mim o vodum da minha avó e disse que eu tinha o sangue de uma grande mulher, de alguém por quem ela teve muita consideração e que tinha sido muito importante para ela. Disse ainda para eu não me preocupar, pois também encontraria o meu caminho naquela terra, e que um dia eu fosse visitá-la em São Luís, na Casa das Minas. Completou dizendo que, mesmo se eu não seguisse a religião dos voduns, gostaria muito de me falar sobre o que tínhamos deixado no Daomé. Depois, me deu de presente uma linda Oxum de madeira, quase igual à que a minha avó tinha em Savalu. Disse que era a deusa da fertilidade, da prosperidade, para que as minhas idéias e os meus atos encontrassem terrenos férteis para crescer vitoriosos. E que em algum momento, apesar de todos serem importantes, mas que em algum momento muito mais importante do que outros, Oxum muito me valeria. (GONÇALVES, 2006, l. 2286 – 2293)

O enredo é elaborado por meio de conexões entre passado e presente narrativos gerando indícios do que acontecerá adiante. Os laços afetivos são dados entre os escravizados de tal maneira que podem ser observados como familiares – seja nas irmandades religiosas, confrarias ou nos diversos grupos de resistência ao sistema opressor em que viviam. Na passagem citada acima, a rainha escravizada reconhece a protagonista como descendente de alguém por quem tinha admiração. Podemos observar a construção afetiva entre as personagens neste momento. Ao reconhecer a descendência de Kehinde, Agontimé busca aproximar-se da protagonista, convidando-a para estar consigo – o que ocorrerá adiante na narrativa. O descrito na ficção retoma a História, conforme leremos. Favero citado por Carreira (2016) apresenta dados sobre a necessidade de os povos trazidos para o Brasil buscarem meios de reconfigurarem suas práticas religiosas referentes à diversidade de povos – antes, em território africano – relacionadas às etnias próprias de cada grupo:

As populações negras trazidas ao Brasil pertenciam a diferentes civilizações e provinham das mais variadas regiões africanas. Suas religiões eram partes de estruturas familiares, organizadas socialmente ou ecologicamente a meios biogeográficos. Com o tráfico negreiro, sentiram-se obrigadas a decifrar um novo tipo de sociedade, baseada na família patriarcal, latifundiária e em regime de castas étnicas (sistemas tradicionais, hereditários ou sociais de estratificação, baseados em classificações como raça, cultura, ocupação profissional. (FAVERO, s/d, p. 4 apud CARREIRA, 2016. p.52).

A união entre povos africanos de origens diversas ocorre no Brasil da ficção como fortalecimento coletivo diante de dores comuns vivenciadas naquele contexto:

A Felicidade disse que todos respeitavam muito isso, a irmandade nos santos, já que, por vários motivos, os parentes de verdade quase nunca conseguiam ficar juntos. Ou por alguns terem ficado em África, ou por terem sido comprados separados quando chegaram ao Brasil, ou por terem sido revendidos para outros donos ou deixados em herança para pessoas diferentes. (GONÇALVES, 2006, l. 1989 – 1991)

Nei Lopes (2021) ao analisar a História do Brasil, traz dados historiográficos que ratificam a verossimilhança presente na ficção ao tratar sobre religiosidade e sobre elos familiares entre povos originários da África em contexto diaspórico brasileiro:

A realidade é que, entre os bantos, como já vimos, famílias, clã e tribo sempre forneceram as bases da religião, inclusive a partir da crença de que as reencarnações se processam, segundo a tradição, dentro do próprio grupo, ou seja, a essência espiritual de todo ser humano é a mesma de um antepassado familiar. Assim, em nossa avaliação, eles, no Brasil, apenas intercambiaram valores culturais, e não “imitaram servilmente” (...) rituais católicos e tradições rituais de outros grupos africanos. O caso é que a maioria já chegou às Américas sob o forte impacto da doutrinação católica a que estavam submetidos desde o século XV. Além disso, havia a brutalidade da tragédia escravista, que fragmentava e desorganizava tribos e etnias, separando clãs e núcleos familiares, tornando impossível a conservação das bases sociais e a sobrevivência de uma religiosidade voltada principalmente para o culto aos espíritos dos ancestrais. (LOPES, 2021, p. 181)

No Brasil, a pluralidade de etnias procurava resistir às opressões procurando caminhos de união, de coletividade, buscando oposição ao que os colonizadores utilizavam como recurso de controle, pois como lemos em Lopes (2021): “o escravismo no Brasil e o colonialismo na África usaram, como estratégia de dominação, fragmentar as populações negras, tanto por etnias e linhagens quanto por categorias sociais. ‘Dividir para dominar’ era a regra” (LOPES, 2021, p. 199). O romance de Ana Maria Gonçalves, em muitos momentos, apresenta situações miméticas aos documentos. No trecho abaixo, Kehinde fala sobre sua sensação de maior segurança por conhecer uma confraria que lutava em favor dos negros e negras:

a confraria me pareceu um jeito seguro, além de ter outros benefícios. Fazendo parte dela, eu teria direito a empréstimos em caso de precisão, até mesmo de valor maior que o contribuído [...]. As reuniões eram feitas nesse espaço, onde, naquele dia, estavam cerca de cem pessoas. Uma mesa menor ocupava o centro do terreiro, e era dali que a Esmeralda, duas outras mulheres e um homem coordenavam a reunião. (GONÇALVES, 2006, l. 5216-5230)

A obra “Saudação malungo” (LUNA, 2017), interpretada por Luedji Luna e composta por Orlando Santa Rita e Cal Ribeiro, por exemplo, retoma a temática apresentada na citação anterior ao demonstrar uniões existentes entre os diversos povos africanos em território brasileiro, suas “irmandades, confraria, malungá” (LUNA, 2017, l. 8). A letra da canção referencia povos, tradições, laços afetivos em um conjunto que agrega narração e enumeração

de símbolos culturais do continente africano trazidos como traços presentes na identificação do sujeito lírico, como lemos nos versos a seguir:

Malungueiro, malungá
 Bakongo, Cabinda, Uigê
 Luba, Lunda, Bengela, Zaire
 Quicongo, tradição
 Imagens que pintam de lá
 Meus parentes agudá
 Minha laia, minha gente
 Irmandades, confraria, malungá
 Na tumba, tumbeiro não
 Não sou marinheiro na barca furada
 Eu sou malungueiro de partida à chegada
 Kizomba, Zumbi, kizomba, Zumbi, kizomba, Zumbi
 (...)
 Da costa brasil adentro
 Mandinga e fé
 Heranças, danças, tranças
 Mafuá, malungo, reinventar
 Ao manifesto kingongo, Bois Caiman
 Ao manifesto kingongo, Bois Caiman
 Marco primeira revolução Haiti
 Partiu Trinidad, Suriname, Cuba
 Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas
 Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas
 Referências malungas sim
 Kincongo, kizomba, Zumbi, é
 Ê coroar, rei do do Congo
 Nosso mucongo saudar
 Primeira República Haiti
 Tradição malunga
 Malungueiro, malungá
 Bacongo, Cabinda, Uigê
 Luba, Lunda, Bengela, Zairê
 Quicongo, tradição, iê ô
 Imagens que pintam de lá
 Meus parentes agudá
 Minha laia, minha gente
 Irmandades, confraria, malungá
 [...]
 (LUNA, 2017)

Compreendemos a disposição exposta como representação de um todo complexo culturalmente. São saudados símbolos de resistência à escravidão e lutas históricas, como Zumbi dos Palmares aliado à Kizomba – “palavra do quimbundo, uma das línguas da República Popular de Angola, que significa encontro de pessoas que se identificam numa festa de

confraternização”⁹: “Kizomba, Zumbi, kizomba, Zumbi, kizomba, Zumbi”. Algumas palavras listadas no texto e de Luna (2017), segundo Barbosa e Cardoso (2020),

podem causar estranhamento, entre elas nomes de Província Angolanas (Uíge, Cabinda, Benguela, Luba), República Democráticas do Congo (Lunda, Zaire) grupos étnicos (Bacongos), Cerimônia que culminou na Revolução Haitiana (Bois Caiman) e a própria palavra ‘Malungo’ que pode significar parceiro/amigo ou então um tipo de embarcação, ambas as definições atreladas ao período da escravidão. (BARBOSA; CARDOSO, 2020, p.9)

Os versos: “Imagens que pintam de lá/ Meus parentes agudá” (LUNA, 2017, l. 5-6) remetem ao continente africano, suas tradições culturais não conhecidas pessoalmente pela voz lírica – inferimos, uma vez que são apresentadas como imagens pintadas, compreendidas através de narrativas transmitidas por laços afetivos. Destacamos “parentes agudá” como referencial importante apresentado na canção e relacionado à própria protagonista de *UDC* – ela se tornou agudá ao retornar adulta ao continente africano como ex-escravizada.

Abaixo, citamos e relatamos um pouco do vivido e sentido pela personagem ao viajar de volta para o continente africano. As condições são outras de quando a então menina tinha feito a travessia pela primeira vez:

Eu pensava em como seria recebida em África, se a Titilayo ainda estava viva e se a Aina e o Akin se lembrariam de mim [...] O preço da viagem incluía três refeições diárias, a mesma servida para a tripulação, e para nossa sorte, o cozinheiro era bom. A única coisa que faltava era leite para a Geninha, e talvez por isso ela chorava tanto, pois não se deixava enganar pela mistura de água, farinha e açúcar, já que o peito da mãe tinha secado. (GONÇALVES, 2006, l. 13082 – 13084)

A viagem de retorno à África trouxe novos rumos para a vida da protagonista ao conhecer, dentre outras pessoas, John – homem de confiança de um grande comerciante inglês: Mister Macaulay. A partir de seu novo contato, Kehinde passa a compreender o funcionamento do comércio em solo africano. Descobre que não seria fácil estabelecer-se e vender os produtos que levava consigo do Brasil sem ter autorização prévia do Chachá de Souza – comerciante mais rico de Daomé, amigo do rei e vice-rei de Uidá. Além disso, precisaria de um protetor para importar novas mercadorias.

As conversas frequentes com John fizeram com que Kehinde mudasse sua percepção em relação ao homem – antes visto por ela como arrogante. Iniciaram um relacionamento

⁹ Reportagem: *Zumbi em tempos de Consciência Negra e Luta Antirracista: História e Movimento*. 19 nov. 2020. Disponível em: <<https://curitibadegraca.com.br/zumbi-em-tempos-de-consciencia-negra-e-luta-antirracista-historia-e-movimento/>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

amoroso e tornaram-se parceiros de trabalho. A protagonista confiou sua mercadoria aos cuidados de John – ainda no navio – que prometeu efetuar a venda dos produtos em Freetown, retornar com o dinheiro e encontra-lá em Uidá. Desde relacionamento nasceram os ibêjis Maria Clara e João.

Em Uidá, como agudá, Kehinde estranha os costumes da região onde viveu com a avó e a irmã gêmea antes de serem capturadas e enviadas ao estrangeiro na condição de escravas, avalia seu próprio comportamento como incoerente em muitos momentos, como no caso da escolha de nomes brasileiros para seus filhos. Neste instante, recorda do quanto resistiu à substituição de seu nome africano por um brasileiro ao chegar ao Brasil. Ao contrário do que acreditava anteriormente, neste momento, valoriza os nomes brasileiros como positivos e possibilitadores de boas oportunidades para as crianças no futuro. É necessário se readaptar, mas o processo é árduo, a personagem afirma que “a grande maioria dos retornados passou por sérias dificuldades e nunca conseguiu se adaptar.” (GONÇALVES, 2006, l. 9820-9821)

Sobre ser agudá, trazemos como referencial historiográfico os dados apresentados por Milton Guran (2000) – 1ª citação e por José Antônio dos Santos (2008) – 2ª citação:

Os “brasileiros” do Benim, Togo e Nigéria, também conhecidos como agudás, nas línguas locais, são descendentes dos antigos escravos do Brasil que retornaram à África no século passado e dos comerciantes baianos lá estabelecidos nos séculos XVIII e XIX. Possuem nomes de família como Souza, Silva, Almeida, entre outros, festejam N. S. do Bonfim, dançam a “burrinha” (uma forma arcaica do bumba-meu-boi), fazem desfiles de Carnaval e se reúnem freqüentemente em torno de uma feijoadá ou de um kousidou. Ainda hoje é comum os agudás mais velhos se cumprimentarem com um sonoro “Bom dia, como passou?” “Bem, ‘brigado’” é a resposta. Foram esses “brasileiros” que implantaram a cultura ocidental na região, fizeram as primeiras construções em alvenaria, incluindo a primeira igreja católica, e chegaram mesmo a impor o português como a primeira língua ocidental de uso corrente naquela costa africana. A tal ponto foram culturalmente importantes, que as primeiras escolas criadas pela missão católica francesa, em meados do século XIX, ensinavam em português. Excluídos da sociedade africana ao serem vendidos como escravos, esses africanos, a partir de sua experiência de vida na própria escravatura, retornaram como hábeis artesãos e instruídos comerciantes para a mesma sociedade que os havia penalizado. O processo de reinserção social desses retornados na sociedade que os havia excluído, em que antigos escravos se unem aos negreiros que os haviam vendido para, juntos, constituírem a classe social que domina a economia de toda uma região, aparece como um dos mais peculiares fenômenos de “engenharia social” da diáspora africana. Foi somente com os “brasileiros” que esta região da África entrou na era das construções duráveis, feitas com tijolos, segundo a técnica e o estilo de arquitetura empregados no Brasil do século XIX. Um dos exemplos mais notáveis é a grande Mesquita de Porto Novo, capital do Benim, concluída em 1930, cuja fachada é a cópia perfeita de uma igreja barroca baiana, à qual se acrescentou um minarete. (GURAN, 2000, p. 23-24)

Nos anos de 1830 a 1870, em torno de 8.000 retornados, negros livres ou libertos, majoritariamente africanos de nascimento, conseguiram sair do Brasil e voltar ao seu continente de origem. Em embarques coletivos ou individuais, uma vez na África, eles passaram a ser reconhecidos geralmente como brasileiros, havendo variações locais: agudás no Benin, amarôs em Togo e na Nigéria, ta-bom em Gana. A maioria dessas

peças se estabeleceu no litoral africano e começou a trabalhar e se utilizar dos conhecimentos que haviam aprendido no processo diaspórico (LIMA, 2006). O uso do idioma português, a religiosidade católica e os hábitos e costumes adquiridos no Brasil – vestimentas, culinária, folclore, estilo arquitetônico das casas – definiram uma cultura mista, reconhecida na África como brasileira, resultado do processo da diáspora, portanto, diferentemente da maioria dos africanos que não haviam deixado a terra natal (SANTOS, 2008, p. 183)

A canção de Luna¹⁰ cita os agudás e exemplifica a solidariedade presente entre os africanos escravizados e trazidos para o Brasil. O fato retratado na arte, traz traços de representatividade social, mencionados em nossa historiografia, consoante ao que é escrito por Mattoso (2017):

No jogo dialético entre adaptação e inadaptação ou entre ressocialização e resistência do recém-chegado, fica claro que um papel importante era representado pelos escravos antigos, pois o novo escravo, que o senhor procurava integrar na sociedade e na cultura dominante, também se integraria ao grupo dos escravos pelas ligações econômicas, afetivas e religiosas. As duas partes que se articulavam na conquista da nova identidade pelo escravo recém-chegado eram: a adaptação à sociedade dominante e a adaptação à comunidade dos irmãos de escravidão. Com problemas diferentes, uma era tão difícil quanto a outra. Embora acolhido pelo grupo de homens da mesma cor que a sua, também escravos com funções econômicas semelhantes, a mistura de etnias feita pelos senhores tornava menos homogêneo o grupo de escravos e evitava certas formas de revolta; alguns senhores ataçavam algumas diferenças étnicas, oferecendo sistematicamente, por exemplo, funções de comando para alguns, enquanto que para os outros legava funções subalternas e desgastantes. Nas cidades, até o início do século XIX, eles criavam para os escravos algumas confrarias religiosas nas quais as etnias eram separadas. A África negra era um mundo infinitamente variado. Um exemplo entre muitos: os negros sudaneses viveram, no seu lugar de origem, um desenvolvimento político e social que não encontrava comparação com o dos bantos que possuíam ainda uma organização comunitária rudimentar. A essas diferenças, acrescentava-se a diferença religiosa que nas sociedades africanas representava um papel muito importante: as religiões dos bantos eram muito diferentes daquelas dos iorubás e o islamizado não podia con-fraternizar-se facilmente com seus camaradas “pagãos”. Esses últimos criariam, por outro lado, todo um sistema religioso: reminiscências das religiões africanas adaptadas ao Brasil. [...] o Islã, já transformado na África pelos negros islamizados, se transformaria ainda mais em terras brasileiras. O [...] escravo encontra um novo grupo com costumes dilacerados, com linhagens dissolvidas, ao contrário das sociedades africanas em que os costumes e as linhagens eram as referências essenciais. Mas, embora os negros brasileiros tenham criado uma organização separada da dos brancos, para o recém-chegado essa comunidade era tão estranha quanto a dos próprios brancos. Como se adaptaria? Pode-se imaginar, por exemplo, que se houvesse o estabelecimento de relações familiares entre os novos e os antigos escravos, as necessárias ligações de linhagem ocorreriam. (MATTOSO, 2017, p. 134-135)

As condições degradantes de vida faziam com que estes povos buscassem formas de organização por meio de apoio entre eles – pois, mesmo distintos culturalmente, estavam vivenciando o mesmo contexto opressor:

¹⁰ “Saudação malungo” (LUNA, 2017).

À condição de africano escravizado longe da sua terra e de sua gente, somaram-se as precárias condições de sobrevivência e o vislumbre, na solidariedade, da possibilidade de superar as diferenças e sedimentar, no contato com as outras culturas, a massa que amalgamou a cultura afro-brasileira. Na direção diretamente contrária a toda tentativa de desumanizá-los, os africanos na diáspora buscaram a criatividade e a organização, seja pela resistência direta ou mais acomodada, mantendo a cultura que tem em si muito da origem. (SANTOS, 2008, p. 191)

O apoio mútuo entre os diferentes povos africanos em movimento diaspórico possibilitou a sobrevivência de muitos indivíduos. Luna (2020) retoma a temática da dor e da cura tratando sobre o amor em “Uanga” (LUNA, 2020). O texto o apresenta como aquele que “moí muximba”, (LUNA, 2020, l. 1) mas também “faz curar” (LUNA, 2020, l. 2). Muximba é palavra de origem angolana que pode significar: “1. Coração e 2. Centro da cidade.”¹¹ O título da canção é constituído por uma palavra angolana que significa “feitiço, ciência do feiticeiro”¹². Neste sentido, lemos o texto de Luna (2020) compreendendo o amor enquanto propiciador de cura, fortalecimento existente na coletividade que se reconhece subjugada, porém potente. Esta temática é tratada por hooks, em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2021). A autora fala sobre a importância de tratar o assunto como modo de fortalecimento individual e coletivo, pois

A disposição para se sacrificar é uma dimensão necessária da prática do amor e da vida em comunidade. Nenhuma de nós pode ter tudo do jeito como queremos o tempo todo. Abrir mão de alguma coisa é uma maneira de sustentar um compromisso com o bem-estar coletivo. Nossa disposição de fazer sacrifícios reflete nossa consciência da interdependência. (hooks, 2021, p. 160).

Os caminhos de resistência existentes entre os povos escravizados no Brasil foram múltiplos, assim como são inúmeras as marcas identitárias, culturais e diaspóricas relacionadas às palavras escolhidas para a constituição do título do romance *UDC* – apresentadas no próximo subcapítulo. As religiões – elemento cultural integrante das culturas dos indivíduos escravizados – foram meios utilizados com sabedoria por seus povos. Na contemporaneidade, no Brasil, as de matriz africana ainda são alvo de intolerância e preconceito. A letra da canção “Saudação Malungo” (LUNA, 2017) faz referência à religiosidade pautada em tradições ancestrais africanas por meio dos versos: “Da costa brasil adentro/ Mandinga e fé” (LUNA, 2017, l. 25-26)

Luedji Luna apresenta traços da religiosidade africana, de modo indireto, em muitas de suas composições. O texto intitulado “Banho de folhas” (LUNA, 2020), no entanto, apresenta

¹¹ MEU DICIONÁRIO.ORG. Disponível em: <<https://www.meudicionario.org/muxima>>. Acesso em: 08 dez. 2022.

¹² MEU DICIONÁRIO.ORG. Disponível em: <<https://www.meudicionario.org/uanga>>. Acesso em 08 dez. 2022.

elementos do candomblé – cultuado no Brasil contemporâneo – de forma diretamente referenciada. As palavras que compõem o título da canção remetem à prática considerada sagrada para curar diferentes tipos de males – físicos ou espirituais¹³. Abaixo, apresentamos a letra da canção, composta em formato de narrativa. A voz lírica indica que está em busca de respostas que não são obtidas. Apesar de não receber o que deseja, obtém receitas de banhos para curar seus males. As indicações são transcritas na composição:

Foi em uma quarta-feira
 Saí pra te procurar
 Andei a cidade inteira
 Mas, cadê você?
 Cadê você?
 A cidade é grande
 As pessoas muitas
 E eu por aí
 Sem te encontrar
 Vou pedir a oxalá
 Oxalá quem guia
 Oxalá quem te mandou

Tanta volta pra nenhuma resposta
 Tanta volta pra nenhuma resposta

Tanta volta pra nenhuma resposta
 Tanta volta pra nenhuma resposta

Nenhuma resposta
 Mas um punhado de folhas sagradas
 Pra me curar, pra me afastar de todo mal

Para-raio, bete branca, assa peixe
 Abre caminho, patchuli
 Para-raio
 Para afastar o mal
 Para afastar a inveja
 Para atrair o amor
 Para atrair o que for bom
 (LUNA, 2020)

A canção foi composta a partir de uma experiência pessoal da compositora – retrata seu primeiro banho sagrado no candomblé. Ao falar sobre sua prática religiosa, discorre sobre a elaboração de sua composição – realizada em parceria com Emillie Lapa e publicada no álbum *BMEEDD* (LUNA, 2020):

Como sou praticante do candomblé, eu não tomo banho em casa, tomo banho no terreiro, me dão banho. Tomo com as folhas que a minha mãe retira da própria natureza. Esse banho de folhas que eu canto na música “Banho de Folhas” foi meu

¹³ *O poder das folhas na cura do corpo e da alma*. Disponível em: <<https://www.salvadorbahia.com/o-poder-das-folhas-na-cura-do-corpo-e-da-alma>>. Acesso em 12 dez. 2022.

primeiro banho na vida, eu não tinha religião, era leiga. Hoje eu percebo a função de cada folha naquele momento: para cortar a negatividade, abrir caminhos, cortar a inveja, para energizar. Não faço nenhuma recomendação, pois essas foram que eu tomei e que estavam dentro de um contexto. A gente precisa ter um consulente que vai determinar as folhas que a gente precisa. Mas, para não deixar de responder, eu uso alfazema pra tudo: pra dormir, pra acordar, no banho. Às vezes a folha mesmo e às vezes o perfume, que eu dissolvo na água. (LUNA, 2017, n/p)

O texto de Luna¹⁴, ao tratar sobre a busca incansável do eu-lírico por respostas ao sagrado, nos remete à religiosidade presente na vida da protagonista do romance. Desde a infância Kehinde/Luísa cultivou de modo sábio o aprendizado ancestral. Citamos a seguir o momento em que ainda menina fora obrigada a mudar seu nome africano para outro que fosse cristão. Ela resistiu o quanto pôde. Ao perceber que não conseguiria este feito, decidiu manter aparente concordância com os brancos, mas guardou em seu íntimo a consciência sobre si mesma, suas origens e suas referências. Seu nome permaneceria o mesmo dado por sua mãe, ainda que protegido, em segredo conhecido pelo sagrado, conforme lemos:

O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nana, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (GONÇALVES, 2006, l. 1163).

A menina cresce e sua religiosidade permanece presente. São frequentes as consultas realizadas a seus guias espirituais, seus rituais celebrados em segredo não revelado aos brancos e transcritos no texto narrativo. Abaixo temos a descrição de um dos locais sagrados frequentados por Kehinde. Trata-se da casa dirigida pelo Babalaô Gumfidity – personagem que orientou a protagonista em vários momentos de sua jornada. Neste momento narrativo, a protagonista conhece o local que viria a visitar inúmeras vezes na busca por respostas para seus caminhos:

O salão parecia maior visto pelo lado de dentro, com o chão de tijolo e as paredes pintadas de azul-claro, onde estavam pendurados quadros com imagens dos orixás junto com outras pinturas, como a do machado de Xangô e dos instrumentos de caça de Ogum, de quem o Gumfidity era filho. Havia também pequenos oratórios com esculturas de orixás em madeira tingida para representar as cores deles. A cor principal de Xangô é o vermelho, de Ogum é o azul, de Oxóssi é o verde e de Oxum é o dourado, cada um tem a sua. Do teto pendiam enfeites de papéis coloridos recortados em formato de bandeiras ou tiras finas e compridas, que dançavam ao menor toque de vento. Era um ambiente alegre e tranquilo, onde me senti bem, iluminado por quatro lampiões, um em cada canto, e uma lamparina sobre a mesa. Encostados em duas paredes, uma de frente para a outra, compridos bancos de madeira, um para homens e outro para mulheres. Havia ainda uma pequena mesa ao fundo, onde o Babalaô Gumfidity jogava o Ifá, que estava coberta com um pano branco que deixava apenas

¹⁴ “Banho de folhas” (2020)

perceber as formas dos objetos de adivinhação embaixo dele. Mas, naquele dia, as atenções estavam voltadas para a mesa central, em volta da qual seria realizada a cerimônia. (GONÇALVES, 2006, l. 3518 -3527)

Diáspora, ancestralidade, família e resistência relacionam-se nas narrativas apresentadas. Ecoam vozes que pensam suas histórias imersas em questões sociais vividas de modo crítico e consciente das problemáticas sociais a serem enfrentadas. A religiosidade e o sagrado são traços importantes neste contexto – elementos da identidade subjetiva e coletiva dos povos escravizados no Brasil.

2.2 Kehinde atravessa o Atlântico; Luedji canta a travessia – identidade e memória em movimento diaspórico

Pensar diáspora em relação ao feminino no romance *UDC* e nos poemas produzidos por Luedji Luna (2017 e 2020) é pensar de modo inter-relacionado às discussões acerca do conceito de identidade. O posicionamento das vozes femininas negras nestes contextos, suas articulações, interpretações e visões de mundo retratam estratégias que objetivam desejos de independência e libertação não somente da escravização, mas de qualquer direcionamento e controle social.

Iniciamos este subcapítulo expondo algumas discussões sobre diáspora. A questão cultural é trazida ao debate como constructo, evidentemente resultante das trocas estabelecidas a partir das movimentações territoriais de grupos sociais ocorridas de modo forçado. Os enlaces culturais, como afirmado por Bolaños (2010) citada por Carreira (2016), principalmente nos casos contemporâneos, nas migrações mais recentes, podem refletir significados referentes à reconstrução social, como lemos:

embora a palavra evoque trauma e separação, presentes em qualquer migração, diáspora também significa esperança e recomeço` (2010, p.170), uma vez que possibilita a formação de comunidades imaginadas, nem sempre movidas pela aspiração do regresso ao país natal. Esta concepção parece ser bastante próxima da realidade do mundo contemporâneo e das ondas migratórias recentes, resultantes de regimes opressores e guerras. (BOLAÑOS, 2010, p.170 apud CARREIRA, 2016, p. 51)

No caso da complexidade presente na diáspora africana, contudo, Carreira (2016) indica como significativas as análises

The African Diaspora (2009), de Patrick Manning, e *Black Europe and the African Diaspora*, de Hine, Keaton e Small, que exploram a natureza complexa da diáspora, focalizando as abordagens geracionais, de classe, gênero, étnicas, locais e nacionais para formação de identidades e noções de pertencimento. (CARREIRA, 2016, p.51)

Os estudos indicados tratam de modo diferenciado o conceito de diáspora relacionado aos trânsitos de povos africanos escravizados ocorridos entre os séculos XV e XIX. A autora Tiffany Florvil, historiadora, faz uma resenha destes trabalhos incluindo o título *Black Europe and the African Diaspora*, organizado por Darlene Clark Hine, Tricia Danielle Keaton, e Stephen Small. Em seu texto, Florvil (2012) argumenta que as reflexões apresentadas pelos autores “iluminam as múltiplas migrações, adaptações culturais, movimentos políticos e expressões intelectuais de indivíduos da diáspora africana.” (FLORVIL, 2012, p. 265) A autora mostra que as reflexões ampliam leituras das

comunidades diaspóricas nas suas mútuas relações e revelando a interconexão dos povos africanos e afrodescendentes através do globo. Fornecem novas ideias sobre a interação entre diferenças e semelhanças em regiões da África, e vão além, destacando as políticas ambivalentes de identidade, cultura e mobilização afro-diaspóricas. Alguns dos autores tentam expandir o entendimento da negritude, especialmente através de seus interesses na Europa negra e nos negros como indivíduos de herança mestiça. Em certos momentos, estes livros também desafiam representações convencionais de quem e o que constitui a diáspora africana e suas culturas. (FLORVIL, 2012, p. 265)

O trabalho literário é possibilitador de releituras, escutas e posicionamentos acerca das opressões sociais vividas pelas mulheres negras. Luna (2017 e 2020) e Gonçalves (2006) refletem, em suas obras, a complexidade afirmada pelas pesquisadoras apresentadas. As vozes negras femininas, protagonistas das obras literárias estudadas, têm suas subjetividades permeadas por experiências relacionadas ao trânsito diaspórico africano – “marco traumático” – conforme nos apresenta as pesquisadoras Gabriela Antunes e Shirley Carreira (2022) citando Audé (2012) e Kenny (2013):

A diáspora africana foi um marco traumático para os povos da África. Milhares de africanos foram bruscamente arrancados de suas aldeias, dos seus lugares antropológicos (AUGÉ, 2012), e levados para diferentes países como escravos. A viagem era difícil, as condições de transporte insalubres e muitos não resistiam à travessia do oceano Atlântico, a tão temida “Passagem do meio”. Como afirma Kevin Kenny, “o Brasil era o maior destino individual de escravos africanos, atraindo quase 40% dos que foram embarcados no Atlântico” (KENNY, 2013) e continuou importando escravos até o século XIX, principalmente crianças e homens. (ANTUNES; CARREIRA, 2022, p. 200)

O título da narrativa escrita por Gonçalves (2006) propicia relações significativas entre a postura ativa da protagonista-narradora e a realidade vivida pelos povos africanos no Brasil. No trecho a seguir, podemos perceber o que aqui apresentamos como possíveis relações significativas referentes às tantas marcas identitárias presentes na sociedade brasileira:

Não tenho defeito algum e, talvez para mim, ser preta foi e é uma grande qualidade, pois se fosse branca não teria me esforçado tanto para provar do que sou capaz, a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito. Eu me sinto muito mais orgulhosa de ter nascido Kehinde do que sentiria se tivesse nascido padre Clement, um bom homem, com certeza, mas que se submetia à necessidade de agradar aos brasileiros ricos de Lagos, Porto Novo e Uidá para se estabelecer com segurança e conforto nessas cidades. (GONÇALVES, 2006, l. 15932-15935)

A fala da protagonista indica questões relacionadas à identidade, memória e resistência presentes tanto na construção quanto nas temáticas narrativas. Ter “um defeito de cor” no contexto-ficcional narrado significava ter nascido com a pele negra, mas, este “problema” não se restringiu à obra artística – como vimos no capítulo anterior. A expressão que compõe o título do romance, representa:

uma lei colonial brasileira na qual negros para exercer cargos no exército, na administração ou da colônia ou na igreja, tinham que escrever para o imperador pedindo dispensa do defeito de cor. O imperador teria que desconsiderar a cor da pele da pessoa pra considerá-la apta a ocupar determinados cargos. (GONÇALVES, 2020)

Lemos um exemplo de reflexão acerca deste assunto quando Kehinde, pensando sobre o futuro de seu filho, avalia:

Eu não me espantaria se, na corte, ela o mandasse estudar para ser padre, apoiada pelo padre Notório, achando que o Banjokô deveria ficar agradecido por seguir tão nobre carreira. Com a influência do padre Notório, ela logo conseguiria para ele uma dispensa do defeito de cor, que não permitia que os pretos, pardos e mulatos exercessem qualquer cargo importante na religião, no governo ou na política. (GONÇALVES, 2006, l. 5933-5934)

A cor de sua própria pele deveria ser desconsiderada para que o indivíduo fosse aceito socialmente em determinados contextos. Banjokô, filho primogênito da protagonista – fruto do estupro praticado por seu dono José Carlos (GONÇALVES, 2006, l. 2945-2946) – é criado, em seus primeiros anos de vida, pela sinhá Ana Felipa. A personagem decide sobre os cuidados em relação ao menino. Sua mãe não tem direitos sobre a criança. Ele passa a ser tratado como branco, conforme o que nos narra a personagem central da história:

Meu filho estava recebendo criação de branco, o que talvez pudesse levá-lo a ser alguém na vida, e eu gostava daquilo, embora soubesse que era tão escravo quanto eu, pelo menos no papel. Ele era forte, saudável, uma criança muito esperta e risonha, mas estava perdendo as feições delicadas com que tinha nascido, sinal de que o meu sangue era mais forte que o sangue do pai. O cabelo que estava nascendo era bem crespo e, para disfarçar, a sinhá fazia questão de mantê-lo quase calvo. (GONÇALVES, 2006, l. 3862-3865)

Banjokô era tratado como branco por sua dona, a sinhá Ana Felipa. Para que fosse bem visto naquele contexto ele era “disfarçado” – conforme afirmativa de Kehinde. (GONÇALVES, 2006, l.3865) O personagem é reflexo, bem como a postura de sua mãe, da necessidade de o sujeito diaspórico africano ter sua identidade fluida e negociada a favor da sobrevivência. Lemos este traço estratégico-identitário em Denys Cuche (1999):

[...] Para sublinhar esta dimensão mutável da identidade que não chega jamais a uma solução definitiva, certos autores utilizam o conceito de "estratégia de identidade". Nesta perspectiva, a identidade é vista como um meio para atingir um objetivo. Logo, a identidade não é absoluta, mas relativa. O conceito de estratégia indica também que o indivíduo, enquanto ator social, não é desprovido de uma certa margem de manobra. Em função de sua avaliação da situação, ele utiliza seus recursos de identidade de maneira estratégica. Na medida em que ela é um motivo de lutas sociais de classificação que buscam a reprodução ou a reviravolta das relações de dominação, a identidade se constrói através das estratégias dos atores sociais. (CUCHE, 1999, p. 196)

As questões de identidade e memória se inter-relacionam à noção de memória coletiva. Esta, “segue as leis das memórias individuais que, permanentemente, mais ou menos influenciada pelos marcos de pensamento e experiência da sociedade global, se reúnem e se dividem (...)” (CANDAUI, 2011, p.49) Banjokô tem sua identidade permeada neste fluxo de memórias construídas pelas circunstâncias coletivas e individuais. Mesmo sendo ainda criança consegue perceber seu favorecimento ao ser cuidado de maneira diferenciada pela sinhá Ana Felipa. O menino negro, nascido escravo, obtém educação e “tratamento de branco” ao mesmo tempo em que observa a forma como a mãe é oprimida. Na citação a seguir, a protagonista relata episódios ofensivos sofridos rotineiramente:

Raiva que nunca atingia o Francisco, só a mim, a quem ela chamava de negrinha sem vergonha e imunda, várias vezes na frente do Banjokô [...] Ela também passou a castigar o Banjokô cada vez que ele se aproximava de mim dizendo que se ele quisesse ficar comigo, não o levaria mais para passear, não deixaria que conversasse com o papagaio e nem que ficasse na sala enquanto ela tocava piano. (GONÇALVES, 2006, l. 4190 - 4201).

Os textos produzidos por Luna (2017 e 2020) dialogam com a temática percorrida neste subcapítulo e desenvolvida no romance. Barbosa e Cardoso (2020), citando Evaristo (2005),

comentam a obra de Luedji Luna (2017 e 2020) destacando aspectos relativos à memória e à ancestralidade:

A escrita nesse contexto de opressão, é entendida como o lugar de auto inscrição no mundo (EVARISTO, 2005). Não é "natural" falar, cantar, compor sobre determinadas temáticas, especialmente aquelas voltadas a uma luta por reconhecimento de sua própria humanidade. O trabalho de Luedji Luna, por exemplo, ao trazer muitas referências da cultura afrobrasileira a partir dos ritos e musicalidade do candomblé, reconta uma história sobre o direito de existir. Se nossas e nossos antepassados estiveram invisibilizados na história oficializada, há uma busca por uma memória arquivada nas peles negras. E o modo como essas referências musicais são acionadas, associadas às próprias memórias, referências musicais e intelectuais dos ouvintes, conforma-se um tipo de experiência de escuta da sonoridade em jogo. O que chamamos aqui de experiência estética situada é a demarcação da experiência estética a partir de uma cosmologia da ancestralidade negra, caminhando pela memória enquanto lugar de (re)escritas de lembranças/memórias ancestrais para demarcação e (re)posicionamento no presente de mulheres negras baianas, artistas. (BARBOSA; CARDOSO, 2020, p.4)

É importante reafirmarmos a força e a importância da memória na construção do registro histórico, uma vez que “é tão necessária e impossível quanto o esquecimento.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 83). A narrativa organizada de modo uniforme e linear, apresentada como verdade exclusiva, pode significar apagamento de fatos históricos – como as histórias e memórias individuais e coletivas de tantas mães impedidas de exercerem a maternidade, por motivo de os seus filhos terem sido vendidos como mercadoria. Sobre o assunto, lemos em Chauí (1994):

[...] a memória não é oprimida apenas porque lhe foram roubados suportes materiais, nem só porque o velho foi reduzido à monotonia da repetição, mas também porque uma outra ação, mais daninha e sinistra, sufoca a lembrança: a história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos. [...] Dessa maneira, as lembranças pessoais e grupais são invadidas por outra “história”, por uma outra memória, que rouba das primeiras o sentido, a transparência e a verdade. (CHAUÍ in BOSI, 1994, p. XIX).

Denys Cuche afirma que “a identidade é tão difícil de se delimitar e de se definir, precisamente em razão de seu caráter multidimensional e dinâmico. É isto que lhe confere sua complexidade, mas também o que lhe dá sua flexibilidade. A identidade conhece variações, presta-se a reformulações e até a manipulações.” (CUCHE, 1999, p. 196)

A este caráter multidimensional e dinâmico da identidade soma-se o de performatividade tratado por Tomaz Tadeu da Silva (2000). Em seu texto podemos ler que este conceito “desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é - uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação - para ideia de “tornar-se”, para uma

concepção da identidade como movimento e transformação.” (SILVA, 2000, n.p.) Segundo o autor:

Nessa perspectiva, podemos fazer uma síntese, descrevendo o que a identidade - tudo isso vale, igualmente, para a diferença - não é e o que a identidade é. Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2000, n.p.)

Os conceitos de identidade e memória não podem ser delimitados a um traço específico por serem plurais e dinâmicos conforme os sistemas de representação aos quais estão relacionados. É necessário analisarmos os diversos elementos que podem colaborar para sua compreensão. A identidade de Kehinde/Luísa é permeada por dinamicidade. Aprende, desde a infância, a agregar elementos necessários aos seus traços identitários almejando um dia ser livre e liberta da escravidão.

Em “Iodo + Now frágil”, de Luna (2017), a voz lírica afirma: “Eu já fui trovão e se eu já fui trovão eu sei ser trovão!/Eu sei ser trovão que nada / Nada / Desfaz / Epahey oyá!” (LUNA, 2017, l. 84-89). A metáfora do trovão pode representar (re)existências. Assim como em *UDC*, a voz narrativa do poema traz em si “A herança / De minhas / Ancestrais” (LUNA, 2017, l. 68-70). A expressão em iorubá “*Epahey oyá!*” (LUNA, 2017, l. 89) remete à etnia e à religiosidade – traços identitários aos quais outros são associados, seu significado é dado a partir das palavras que a compõe, conforme lemos: “‘Êpahey’ é saudação a Iansã (Santa Bárbara, no sincretismo de Ketu); ‘Oyá’ é seu nome de honra, significa, por onomatopéia, ‘raio’.” (BATISTA, 2008, n.p.) Assim como o texto “Iodo + Now frágil” (LUNA, 2017), “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017) rememora as travessias ocorridas entre o continente africano e o Brasil no século XIX, descrevendo vestígios da herança de violência contra os povos negros escravizados presentes na atualidade brasileira.

Tal como a protagonista do romance, as vozes líricas dos textos musicais¹⁵ retratam dor e movimento – geográfico/emocional –, estabelecendo conexão com a solidão vivenciada por mulheres negras na sociedade brasileira. Leituras que – como nos apresenta Ana Rita Santiago (2018) – permitem ressignificados e rememorações subjetivas de coletividades de modo fluido:

¹⁵ “Iodo + Now frágil” e “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017).

Como práticas discursivas, memórias poéticas, por consoante, se desenham longe de fixidez, linearidades, totalidades e próximas de fragmentações, pois se apresentam como fios e fiapos do que se quer lembrado e se figuram entre um eu referencial e um eu ficcional. Desdobram-se na possibilidade de empreender-se um (auto) (re)conhecimento, na procura incessante de desvelamento e (des)construção de eu (s)/nós. Para tanto, versos memorialísticos ganham contornos coletivos, visto que pela experiência de recordar, ou inventar recordações para se forjar memórias, vozes poéticas ressignificam a sociabilidade, ressaltando a função coletiva da memória. (SANTIAGO, 2018, p. 44)

Entendemos, com a pesquisadora, que a atividade literária “é um ousado exercício de entrelaçamento de fios e fiapos, com o intuito (ou a ilusão) de costurar venturas e desventuras, origens, histórias, sonhos e vivências, ficção e realidade.” (SANTIAGO, 2018, p. 44). Luna (2021) sabe entrelaçar estes “fios e fiapos” em suas produções. Ao tratar sobre seu trabalho, afirma:

[...] a Conceição Evaristo ela tem uma expressão que diz muito sobre a escrita que eu faço [...] – escrevivência – a escrita foi um mecanismo para existir no mundo. De fato, o racismo é uma experiência para corpos negros aqui nesta diáspora. A experiência dos corpos negros não é só sobre o racismo, mas o racismo atravessa toda as outras experiências. Tema da afetividade, do amor. (LUNA, 2021, n.p.)

Sua escrita reflete aspectos da história aliados às subjetividades envolvidas em experiências cotidianas – não somente de si própria, mas de negras e negros de nossa sociedade, nossa diáspora, conforme apresenta. *UCM*, segundo a artista, é resultado de um processo de observação e vivência pessoal experienciada na cidade de São Paulo. O álbum marca o início de sua carreira e a projeta na cena cultural brasileira como compositora e cantora que traz em si representatividade e consciência sobre seu papel social/artístico no mundo:

Depois de dois anos circulando em Salvador, fui pra São Paulo com uma mala e um sonho dentro, sem conhecer absolutamente ninguém, e sem um plano necessariamente, fui observando a dinâmica da cidade, e observando as entradas que ela me possibilitava, a internet foi um vetor importante também. Ir pra lá foi um risco que eu banquei, fui mostrando o pouco do material que eu tinha, e foi a partir da própria música que os caminhos foram se abrindo. A Bahia nunca saiu de mim, eu sempre me coloquei como cantora e compositora baiana, em primeiro lugar, e ter essa identidade me deu muito respaldo e respeito, a Bahia é escola, régua e compasso mesmo, hoje, ao contrário do que se poderia imaginar, sou mais presente, atuante, e mais reconhecida também, sinto Salvador agora, mais minha do que antes! (LUNA, 2017, n/p)

Sobre seu primeiro álbum, Luedji Luna (2017) afirma:

[...] o disco é um olhar sobre mim mesma a partir do contato, ainda que disperso, com os imigrantes africanos em São Paulo. Eu acredito que seja a dissolução de diversas Áfricas, eu quis remeter essa ideia de travessia e deslocamento. Com músicos de diferentes nacionalidades, cada um trouxe elementos que resultaram em um disco fluído, com canções que transitam em diferentes referências onde nada é estanque. O

que se pretendeu, na verdade, foi levar uma sensação de não-lugar! (LUNA, 2017, n/p)

Como apresentado acima, os versos: “Atravessei o mar/Um sol da América do Sul me guia/Trago uma mala de mão/Dentro uma oração/Um adeus” (LUNA, 2017, l. 1-5), de *UCM*, remetem aos movimentos vividos por tantas negras e negros por conta da diáspora africana. O eu-lírico tem “cor” e “corte”, trazendo consigo a solidão de saber-se “sua própria sorte”, apesar de “falar mais de três línguas”.

O enriquecimento cultural não impede a voz lírica do poema de sentir-se ameaçada diante dos “olhares brancos”. Prossegue, resistindo diante das dificuldades e da angústia de ser “sua própria embarcação”. A opressão social vivida pela voz lírica faz com que tenha consciência de sua solidão e de necessidade de autodefesa, pois disso depende para seguir sua trajetória:

Eu sou um corpo
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte
(Luna, 2017, l. 6-12)

A canção “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017), dialoga com o romance em estudo (GONÇALVES, 2006). Sua constituição é baseada em perspectiva autobiográfica, e traz a voz negra em trânsito, referenciando suas condições em um ambiente racista, conforme lemos:

Eu sou um corpo, um ser, um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar, ô
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte (...)
(LUNA, 2017, l.1-5)

Este corpo tem “cor” e “corte”. A cor que era tida como defeito na sociedade colonial brasileira do século XIX permanece sendo motivo de isolamento social no contexto poético que mimeticamente pode refletir o cotidiano de negras e negros no Brasil do século XXI. O sujeito-lírico traz, impressos em si, sofrimento físico e emocional – o “corte”, representando as violências externas e a solidão de saber-se “sua própria embarcação”. As linhas citadas refletem memórias de (re)existências negras – marcas que podem ser referentes tanto ao período de escravidão vivido no Brasil como ao racismo contemporâneo.

Lélia Gonzalez (2019), consoante ao apresentado no exemplo citado, tratando sobre a potência cultural e sobre a solidão das vozes negras resistentes às opressões ocorridas no contexto brasileiro, afirma: “em nossas sociedades de racismo por denegação, o processo é diferente, como também foi dito. Aqui, a força da cultura apresenta-se como a melhor forma de resistência. O que não significa que vozes solitárias não se ergam, efetuando análises/ denúncias do sistema vigente.” (GONZALÉZ, 2019, p. 360)

O trecho da canção transcrito ratifica o que nos diz Ana Rita Santiago (2018), ao tratar sobre o poder de ressignificação da linguagem associado às memórias negras. Para a autora, por meio deste instrumento

[...] torna-se possível inventar um movimento que afiança que os (alguns) sujeitos, sentimentos e acontecimentos sejam imortais e memoráveis e outros (muitos) sejam esquecidos. Por conta disso, pelas memórias se enunciam feitos (extra)ordinários e heroicos, tendo o poder de construir figurações de si (nós), enfrentar a fugacidade do tempo de, quiçá, ressignificar e tornar audíveis vozes, porventura, esquecidas, mas também atos ordinários e, aparentemente, sem destaques e marcados por choros, abandonos e desafetos [...]. (SANTIAGO, 2018, p. 43)

A letra de Luedji Luna¹⁶ trata sobre resistência em situações cotidianas. A voz narrativa encontra-se só, mas, ao mesmo tempo, confiante em si mesma, conforme apresentamos anteriormente no sub-capítulo 1.4. Apesar de o texto não possuir marca de gênero feminino, podemos associar sua representatividade ao vivido por mulheres negras na sociedade brasileira. Vimos no capítulo 1 deste estudo que a artista opta, em algumas de suas canções, por não caracterizar as mulheres dentro do padrão heteronormativo. Retomamos a questão aqui, pois lemos no pensamento de Luna (2017) a crítica colocada por muitas mulheres negras sobre os feminismos que articulam discussões sem prezar pelas diferenças/particularidades existentes – opressões que envolvem o conceito de interseccionalidade¹⁷ intimamente relacionado às identidades negras femininas.

A obra desenvolvida pela cantora reflete questionamentos e ativismo acerca da negritude feminina. Lemos sobre o assunto no estudo apresentado pela pesquisadora Simone Schmidt (2019):

A cantora e compositora Luedji Luna (2017), baiana radicada em São Paulo, representa em suas canções e performances a determinação em assumir a negritude como projeto amplo e transnacional, voltado simultaneamente para dentro (as questões urbanas, os imigrantes) e para fora (as rotas da diáspora, o passado das

¹⁶ “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017).

¹⁷ Vide subcapítulo 1.3 (página 41).

travessias atlânticas, a memória das viagens, das trocas culturais e da escravidão). (SCHMIDT, 2019, p. 6-7)

A canção “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017) apresenta temática-narrativa relacionada ao início da própria vida artística de sua compositora associada aos vestígios da diáspora africana encontrados na contemporaneidade brasileira, como nos diz Schmidt (2019):

a compositora se propõe a ‘olhar a si na interação com os imigrantes africanos que moram em São Paulo’. Como podemos ler na sinopse de seu álbum, ‘um corpo no mundo remete a travessia e deslocamento’. É assim, falando de corpo e de não pertencimento, de travessias e memórias, que encontramos em Luedji Luna o cenário que sintetiza o Brasil urbano contemporâneo. O corpo no mundo, à solta pela cidade, canta a solidão da diáspora. (SCHMIDT, 2019, p.7)

Ainda segundo o estudo citado, os versos: “Atravessei o mar/Um sol da América do Sul me guia/Trago uma mala de mão/Dentro uma oração/Um adeus situam o sujeito lírico no espaço simbólico do Atlântico Negro” (SCHMIDT, 2019, p. 7). A autora pontua que este conceito foi “criado por Paul Gilroy para nomear a transcultura negra, oriunda das rotas atlânticas iniciadas a partir da escravidão, as quais resultaram em ‘culturas planetárias mais fluidas e menos fixas’” (GILROY, 2001, p. 15 apud SCHMIDT, 2019, p. 7). “Um corpo no mundo”(LUNA, 2017) traz o protagonismo da mulher negra em movimento diaspórico:

A mala de mão nos remete a partidas e rupturas, mas o sujeito tem por guias um sol e uma oração, o sol presente na América e a oração que remete ao passado. A referência à América do Sul amplia sua localização: o sujeito não está apenas em São Paulo, ou no Brasil, está na América do Sul, o continente que vê como estrangeira, mas do qual se aproxima, e para o qual enuncia, talvez, uma identidade que não percebemos com clareza. Autoras precursoras da discussão sobre a negritude no Brasil, como Lélia Gonzalez, já identificavam, desde os anos 80, a necessidade de se considerar as reivindicações e experiências históricas comuns de povos ameríndios e africanos, reportando-se a uma América menos “latina”, uma “América Ladina” (apud Cláudia Pons CARDOSO, 2014, p. 970), como propunha a autora, antecipando em algumas décadas o que hoje se discute amplamente nos debates sobre o descolonial na América. (SCHMIDT, 2019, p.7)

Reflexo de resistência em muitos sentidos e apesar dos deslocamentos ocorridos nos “diversos sistemas de significação e representação cultural” (HALL, 2011, p. 13), a identidade lírica presente no poema¹⁸ retrata a força impulsionadora do agir feminino entendida aqui como

¹⁸ “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017).

nos fala bell hooks¹⁹ (2019), quando diz que “ser forte diante da opressão não é o mesmo que superá-la, (...) resistência não deve ser confundida com transformação.” (hooks, 2019, p.21)

A voz lírica da canção²⁰ reflete a dor de um corpo sozinho no mundo, sem reconhecimento diante de outros corpos ao seu redor. Sensação esta que interfere na reflexão e na resistência do sujeito lírico que se compreende só, com marcas históricas de sofrimento: “Eu sou um corpo/Um ser/Um corpo só/Tem cor, tem corte/ E a história do meu lugar/Eu sou a minha própria embarcação/Sou minha própria sorte.” (LUNA, 2017, l. 6-12)

Diante deste quadro o eu-lírico afirma “Je suis ici”²¹(LUNA, 2017, l. 13) e, a fim de reafirmar sua presença, prossegue: “ainda que não queiram não” (LUNA, 2017, l. 13). A escolha pela língua francesa faz referência aos casos de xenofobia observados pela artista:

Um Corpo no Mundo só nasceu porque eu sai de Salvador e vim pra São Paulo. Eu cheguei em um momento em que os casos de xenofobia estavam acontecendo com frequência em São Paulo, por conta da imigração haitiana e africana na cidade. Então esse trecho eu escolhi cantar em francês porque no Haiti se fala essa língua, foi uma referência a esses corpos negros²². (LUNA, 2018, n.p.)

A questão identitária ancestral africana está na vivência da artista, com seus deslocamentos e com sua representatividade histórica-temporal conforme citamos, contudo, referenciamos sua obra como elemento de nosso objeto de pesquisa. A expressão “Je suis ici” (LUNA, 2017, l. 13) pode refletir estratégia de enfrentamento da realidade vivida, uma vez que a voz lírica se sente observada e ameaçada: “Olhares brancos me fitam” / “Há perigo nas esquinas” (LUNA, 2017, l. 17-18). Os desafios são travados internamente e externamente ao sujeito lírico, conforme podemos ler por meio dos versos: “Je suis ici, ainda que eu não queira mais” (LUNA, 2017, l. 13) – relacionado à luta individual de manter-se onde está e “Je suis ici, ainda que não queiram não” (LUNA, 2017, l. 14) – relacionado à coletividade na qual o eu-lírico não se reconhece.

Os rastros identitários lidos na canção²³ estão associados ao racismo estrutural presente na sociedade brasileira. A expressão *Je suis ici*²⁴ – citada anteriormente –, é apresentada

¹⁹ “Em minúsculas, como a autora prefere, para denunciar o seu lugar social como mulher de ascendência ao mesmo tempo negra e indígena. O nome “bell hooks” foi inspirado na sua bisavó materna, Bell Blair Hooks”. (hooks, 2019b, p. 38 apud VEIGA, 2020, p. 8).

²⁰ Idem a nota nº18.

²¹ “Eu estou aqui” (tradução nossa).

²³ “Um corpo no mundo” (Luna, 2017).

²⁴ “Eu estou aqui” (tradução nossa).

recordando a invisibilidade dos corpos negros. A subjetividade solitária presente na letra estudada dialoga com vozes femininas negras de diferentes momentos históricos como com o posicionamento da protagonista de *UDC*. Lemos no trecho abaixo, por exemplo, a temática relacionada à questão da cor de pele como fator de exclusão social:

[...] fiquei muito espantada com o que ouvi logo depois, que em uma época não muito distante da nossa, os religiosos europeus se perguntavam se os selvagens da África e os indígenas do Brasil podiam ser considerados gente. Ou seja, eles tinham dúvida se nós éramos humanos e se podíamos ser admitidos como católicos, se conseguiríamos pensar o suficiente para entender o que significava tal privilégio. Eu achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir dispensa do defeito de cor para serem padres, mas vi que não, que em África também era assim. Aliás, em África, defeituosos deviam ser os brancos, já que aquela era a nossa terra e éramos em maior número. (GONÇALVES, 2006, l. 15926-15930)

A fala da protagonista assemelha-se ao discurso da voz lírica expressa no texto supracitado²⁵. Ter “um defeito de cor” no contexto-ficcional narrado significava ter nascido com a pele na cor preta, mas, como historicamente estudado, este fato não se restringiu à obra artística.

A segregação racial é presente na sociedade contemporânea, por vezes inserida em discursos ou mesmo na ausência de falas e discussões sobre o assunto que tentam distorcer a questão. Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da plantação* (2019), cita amostras de sua pesquisa acerca da temática por meio de falas de mulheres negras que viveram experiências racistas. Abaixo, citamos um exemplo apresentado pela intelectual. Um caso de negação da negritude exposto como sendo positivo, um elogio:

Uma vez essa mulher – nós estudamos juntas e ficamos amigas mesmo depois da escola –, e um belo dia tivemos essa conversa sobre pessoas negras e eu disse a ela como é ser negra aqui [na Alemanha] e que não é fácil para mim ser sempre a única negra. E ela disse: “Bom, mas para mim você não é negra. Eu não acho que você seja negra! Eu até me esqueço que você é negra!” e... e ela disse aquilo como se ela estivesse me fazendo um favor. Mas EU SOU NEGRA! Isso era o que minha mãe adotiva fazia todo o tempo, negava que nós éramos crianças negras, eu e meu irmão. Ela não dizia nada, ela nunca disse uma palavra... nós nunca conversamos sobre isso quando eu era pequena. (KILOMBA, 2019, p. 125)

O pensamento racista citado no exemplo anterior pode ser lido no romance em diferentes momentos. No trecho a seguir, vemos a reflexão da protagonista – ainda menina – sobre o assunto. Kehinde, que participava das aulas dadas na condição de acompanhante da filha de seu senhor, ao observar a postura do professor negro Fatumbi diante da aluna branca o repreende

²⁵ Idem a nota 23.

por acreditar, na época, que brancos e negros deveriam ser tratados de modo diferenciado. A sinhazinha merecia ser tratada com mais respeito, segundo seu pensamento. Um negro não tinha o direito de falar daquela maneira:

As aulas eram dadas na biblioteca, que ficava atrás de uma das portas do imenso corredor, uma que eu nunca tinha visto aberta antes. Fiquei feliz por poder assistir às aulas na qualidade de acompanhante da sinhazinha, e tratei de aproveitar muito bem a oportunidade. Ela nunca estava muito interessada, e o Fatumbi tinha que chamar a atenção dela diversas vezes, como se ele fosse branco e ela fosse preta, motivo que me fez brigar com ele, pois eu achava que ninguém podia falar daquele jeito com a nossa sinhazinha. Mas depois entendi que ele tinha razão, que se ela não quisesse aprender por bem, que fosse por mal. Acho que foi por isso que comecei a admirá-lo, o primeiro preto que vi tratando branco como um igual. (GONÇALVES, 2006, l. 1515 – 1520)

A cada ato racista, o presente relê o passado e mais que isso, nas palavras de Grada Kilomba (2019), o passado é revivido e a herança colonialista se faz presente:

A posição subordinada de uma (desonra/vergonha) garante a posição de poder da outra (honra/orgulho). Nesse sentido, toda a performance do racismo cotidiano pode ser vista como uma reatualização da história [...]. De repente, o colonialismo é vivenciado como real – somos capazes de senti-lo! Esse imediatismo, no qual o passado se torna presente e o presente passado, é outra característica do trauma clássico. Experimenta-se o presente como se estivesse no passado. Por um lado, cenas coloniais (o passado) são reencenadas através do racismo cotidiano (o presente) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado. (KILOMBA, 2019, p. 136)

Kehinde, protagonista de *UDC* busca reconstruir-se e “ter voz” nos diversos lugares por onde atravessa ao longo de toda a narrativa. Seu contexto social, suas condições de vida estão atreladas aos desejos de seus donos, mas com sabedoria, a personagem consegue construir sua história de liberdade.

Ao chegar ao Brasil, passa a ser tratada como peça a ser adquirida por homens brancos – vive em um armazém onde negros e negras ficavam expostos e disponíveis para a venda. Percebe que ser vendida escravizada, neste momento, é a solução para permanecer viva. Isso faz com que a menina busque possibilidades de ser escolhida, pois, apesar da situação desumana a que estava sendo submetida, pretendia viver. Abaixo, citamos o momento em que Kehinde percebe que um homem branco aponta em sua direção. A menina logo se apresenta para não perder a oportunidade de ser escolhida:

Antes que ele se arrependesse, e antes mesmo que me chamassem, corri para ele e me apressei a fazer todo o procedimento, o que me valeu uma chicotada de reprimenda por parte do empregado, mas também algumas risadas de todos que estavam prestando

atenção. Isso porque nem todos prestavam atenção, alguns pareciam completamente indiferentes em relação ao próprio destino, não se importando se fossem comprados ou não, se vivessem ou não. Mas eu queria viver (...) (GONÇALVES, 2006, l.1141-1144)

A protagonista, conforme apresentamos, sabe observar as condições ao seu redor no intuito de manter-se viva. Para isso, estrategicamente, desde a infância, tenta compreender o funcionamento das regras sociais brasileiras como instrumento para conquistar sua liberdade. Ela sabe buscar as brechas dos caminhos e aproveitar as serendipidades que surgem como forma de resistência. O fato de a narração da história ser realizada pela protagonista pode representar suas conquistas e sua sabedoria. A mulher negra tem voz. Ela própria conta sua história.

2.3 **Kehinde sobrevive ao tumbeiro; Luedji lê e resgata esta experiência – subjetividade e outremização das mulheres negras.**

Ler os textos de Ana Maria Gonçalves (2006) e de Luedji Luna (2017 e 2020) nos faz pensar acerca dos conceitos de outremização e subjetividades na sociedade brasileira, pois as leituras retratam, dentre temáticas de (re)existências, mecanismos de opressão social.

Conforme nos apresenta Bhabha (1991), o “poder colonial produz o colonizado com uma realidade fixa que é imediatamente em ‘outro’ e ainda inteiramente conhecível e visível” (BHABHA, 1991, p. 186). Este “outro”, no entanto, deve ser estudado de modo a não cairmos na visão reducionista colonizador/colonizado. Seu estudo acerca do discurso colonial “sugere que o ponto de intervenção deve mudar da *identificação* de imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetividade* tornados possíveis (e plausíveis) por meio de discurso estereotípico” (BHABHA, 1991, p. 178). Sobre o assunto, o pesquisador coloca que:

[...] a construção do sujeito colonial em discurso do poder colonial pelo discurso implica uma articulação de formas de diferença – racial e sexual. Tal articulação torna-se crucial considerando-se que o corpo se encontra sempre e simultaneamente inscrito tanto na economia do prazer e do desejo quanto na do discurso, da dominação e do poder. Não desejo misturar, de maneira não problemática, duas formas de construir – e dividir – o sujeito numa globalização de duas formas de representação. Quero sugerir, no entanto, que há um espaço teórico e político para tal articulação – no sentido de que esta palavra em si mesma nega uma identidade ‘original’ ou uma ‘singularidade’ a objetos da diferença sexual ou racial. (BHABHA, 1991, p. 179).

A partir das reflexões apresentadas, relacionamos as obras em estudo. O título *Um defeito de cor* (GONÇALVES, 2006), faz menção a um defeito. Não ao “de cor”, conforme possível referencial imediato do leitor, mas ao de nossa História Oficial, que silenciou as vozes dos cativos.

O romance, conforme mencionamos anteriormente, é a representação ficcional da diáspora africana por meio de sua protagonista e de diversos outros personagens secundários. A escrita de Gonçalves (2006) contém dados que podem ser confirmados por meio de documentos históricos. Observemos a seguir:

O navio tinha dois porões, e o de baixo, onde fomos colocadas, era um pouco menor que o de cima, pelo qual passamos sem parar. Também não tinha qualquer entrada de luz ou de ar, a não ser a portinhola por onde descemos e que foi fechada logo em seguida à ordem para que escolhêssemos um canto e ficássemos todas juntas, pois logo trariam os outros. Apesar dos breves instantes de claridade que tivemos, pude perceber que o local era pequeno para todos os que estavam no barracão, em terra. Mesmo com a escuridão parecendo aumentar o tamanho do porão, mesmo contando com a parte de cima, ainda assim não chegava nem à metade do espaço que ocupávamos até então. A minha avó estava agarrada à minha mão e a da Taiwo, e mesmo tendo companhia, parecia que estávamos sozinhas, porque ao redor de cada uma de nós era só silêncio. (GONÇALVES, 2006, l. 659 - 664)

O trecho ficcional traduz a experiência subjetiva da protagonista ao embarcar no tumbreiro sem saber para onde estava indo, imersa em condições desumanas de sobrevivência. Reflete dores coletivas das mulheres negras ao serem confinadas em um espaço sem ventilação, escuro e superlotado. O pavor daquelas que se sentiam impotentes diante das condições estabelecidas é expresso através da descrição da sensação de solidão e do silêncio que envolvia cada uma delas – apesar de não estarem sozinhas, como destacado.

Este cenário pode ser relacionado ao que nos afirma a historiadora Kátia Mattoso (2017) – 1ª citação – e o africano que se tornou escravo no Brasil, Mahommah G. Baquaqua (1997) apud Shirley Carreira (2016) – 2ª citação –, sobre as condições vividas pelos negros e negras nos navios durante a travessia diaspórica:

Mesmo quando a travessia não apresentava problemas maiores, ela era extremamente sofrível para os cativos, cujas condições são descritas pelo Irmão Carli desta forma: “Os homens eram empilhados no fundo do porão, acorrentados, pois se temia que se rebelassem e matassem todos os brancos a bordo. As mulheres eram colocadas no segundo convés, as que se encontravam grávidas eram colocadas na cabine traseira. As crianças eram espremidas no primeiro convés como sardinhas em lata. Se queriam dormir, caíam uns sobre os outros. Havia sentinas para satisfazer as necessidades fisiológicas, mas como muitos não queriam perder o lugar, os homens em especial, cruelmente amontoados, se aliviavam lá mesmo onde se encontravam. Calor e odor se tornavam insuportáveis”. (MATTOSO, 2017, p.70)

Seus horrores, ah! Quem pode descrever! Ninguém pode retratar seus horrores tão fielmente como o pobre desventurado, o miserável desgraçado que tenha sido confinado em seus portais. [...] Mas, vamos ao navio! Fomos arremessados, nus, porão adentro, os homens apinhados de lado e as mulheres de outro. O porão era tão baixo que não podíamos ficar em pé [...]. Oh! A repugnância e a imundície daquele lugar horrível nunca serão apagados da minha memória. [...] Que aqueles indivíduos humanitários, que são a favor da escravidão, coloquem-se no lugar do escravo no porão barulhento de um navio negreiro, apenas por uma viagem da África à América, sem sequer experimentarem mais que isso dos horrores da escravidão; se não saírem abolicionistas convictos, então não tenho mais nada a dizer a favor da abolição (BAQUAQUA, 1997, p.84,85 apud CARREIRA, 2016, p.57-58).

A leitura dos trechos apresentados nos remete aos traumas vividos pelos sujeitos escravizados. Os reflexos do período histórico mimeticamente representado em *UDC* estão presentes em nossa sociedade. É necessário romper com estes movimentos que persistem atuantes no século XXI. Refletimos sobre o assunto por meio da expressão de hooks (2019), citada por Ana Maria Veiga (2020), em seu texto “*Uma virada epistêmica feminista (negra): conceitos e debates*”:

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta. (HOOKS, 2019b, p. 38-39 apud VEIGA, 2020, p.15).

Tratando sobre demandas políticas individuais e organizações de mulheres contra a recorrente violência sofrida, Kimberlé Crenshaw (2020) assinala que o crescimento destes grupos tem transformado o modo de a sociedade enxergar as agressões – antes vistas como casos isolados e agora como “dominação que afeta mulheres como um todo” (CRENSHAW, 2020, p. 25).

Pensando o contexto afro-americano, a autora trata sobre a necessidade de olhar as diferenças existentes em cada grupo – intragrupo – conforme apresentamos no subcapítulo 1.3 deste estudo – , pois, segundo seu posicionamento, a supressão da diferença nas políticas identitárias é problemática, fundamentalmente porque a violência que muitas mulheres experienciam está muitas vezes moldada por outras dimensões de suas identidades, como raça e classe (CRENSHAW, 2020, p. 25).

Ao lermos as composições de Luna (2017 e 2020) e *UDC*, temos a impressão de poder ouvir algumas destas narrativas abafadas pela História Oficial do Brasil, pois: “os elos entre as instâncias da memória e da literatura apresentam-se como potências de leitura das formas diversas de ver e de enfrentar a realidade modulada pelo pensamento humano” (PEREIRA, 2014, p.344).

Luedji Luna e Ana Maria Gonçalves retomam ancestralidades em suas obras. Estas podem ser relacionadas sob diferentes pontos de observação a partir dos estudos comparados de literatura. É importante notar que a questão do racismo é ampla e deve ser discutida por toda a sociedade e não somente pelos negros e negras. A produção das artistas dialoga com o afirmado por Bernd (2012) ao tratar sobre o romance *UDC*:

[...], a principal característica do fazer poético das autoras mulheres da literatura afro-brasileira atual é a de rastrear os “guardados da memória”, como chama a poeta Ana Cruz, por meio dos traços, dos fragmentos deixados pela herança de suas antepassadas. A segunda característica dessa literatura é o que poderíamos chamar de “enraizamento dinâmico ou relacional”, ou seja, a construção identitária baseada na procura das origens, que não negligencia os rastros deixados pela palavra materna e projeta-se no respeito à alteridade e no reconhecimento da diversidade da nação brasileira. Como terceira característica dessa poética negra no feminino, elencaríamos a tendência ao resgate da memória transatlântica. A obra de Ana Maria Gonçalves apresenta todos esses atributos: ao tentar resgatar as vozes e os saberes de sua mãe, avó e bisavó, a autora mergulha lá onde memória e mito se entrelaçam, deixando espaço para a imaginação redescobrir, completar e atualizar esses vestígios memoriais. (BERND, 2012, p.31-32)

Os vestígios memoriais aos quais se refere Bernd (2012) estão relacionados à questão da ancestralidade da protagonista de *UDC*. A personagem retoma conhecimentos transmitidos em suas vivências cotidianas. Aliada a estes, destacamos sua formação cultural em meio a sociedade escravocrata e patriarcal. Neste contexto a personagem aprendeu a ler, a falar inglês e português, por meio do convívio diverso em território brasileiro:

A personagem-narradora do romance, que é poliglota, pois fala mais de uma língua africana, além do português e do inglês, transita, apesar de sua situação à margem na sociedade, entre diferentes etnias africanas em presença no Brasil, inclusive a de origem muçulmana, além do contato com os brancos, funcionando como uma espécie de *porteur culturel*, de atravessadora de culturas, construindo paulatinamente uma identidade dinâmica e relacional. “Na minha convivência com os brancos e mulatos, vi que nem todos eram maus, que existiam os de bom coração e até mesmo os que eram contra a escravatura, mas não haveria como separar uns dos outros”. (BERND, 2012, p.34)

A citação de Bernd (2012), tal como a letra da canção “Um corpo no mundo”, de Luedji Luna (2017), apresenta a voz de suas respectivas protagonistas-narradoras²⁶ sobre sua formação cultural – ambas “falam mais de três línguas” (LUNA, 2017, l. 26). O fato, no entanto, não as impede de serem discriminadas e oprimidas socialmente. Kilomba (2019) trata sobre o assunto:

As mulheres brancas têm um status oscilante, como o eu e como a “Outra” dos homens brancos porque elas são brancas, mas não homens. Os homens negros servem como

²⁶ Sobre marcas de feminilidade relacionadas ao eu-lírico do texto – vide subcapítulo 1.1.

oponentes para os homens brancos, bem como competidores em potencial por mulheres brancas, porque são homens, mas não são brancos. As mulheres negras, no entanto, não são brancas nem homens e servem, assim, como a “Outra” da alteridade. (KILOMBA, 2019, p.164)

Os preconceitos racial e sexual são latentes e fazem com que as mulheres negras destes contextos sejam tratadas como inferiores aos demais sujeitos sociais. A crítica de Crenshaw (2020) ao feminismo contemporâneo e aos discursos antirracistas chama a atenção para este ponto:

O feminismo contemporâneo e os discursos antirracistas falharam em considerar identidades interseccionais como as mulheres de cor. Focando em duas dimensões da violência masculina contra as mulheres – agressão e estupro –, levo em consideração como as experiências das mulheres de cor são frequentemente produtos da intersecção de padrões racistas e sexistas e como essas experiências tendem a não ser representadas dentro dos discursos feministas ou antirracistas. Por causa de sua identidade interseccional de mulher e de pessoa de cor, as mulheres de cor são marginalizadas dentro de ambos os discursos. Esses são construídos para responder a uma questão ou a outra. (CRENSHAW, 2020, p. 25)

O racismo força o sujeito negro a existir como “Outra/o”, privando-o de um eu próprio. (KILOMBA, 2019, p. 162) No caso das mulheres negras, o preconceito é duplamente vivido:

Mulheres negras, por não serem nem brancas nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia branca. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser a/o “Outra/o” e nunca o eu. (KILOMBA, 2019, p. 164)

Narrar o vivido sobre tempos de escravidão consiste em ato de subversão, já que as elites se empenhavam em aniquilar os rastros, queimando documentos e assassinando testemunhas oculares. Citando Walter Benjamin, Gagnebin (2009) afirma que:

ao juntar os rastros-restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de apokatastasis, essa reunião paciente e completa de todas as almas do Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica. (GAGNEBIN, 2009, p. 118)

Os textos estudados cumprem, como apresentado por Gagnebin (2009), a tarefa silenciosa “do narrador”, no caso, das narradoras-protagonistas autênticas.

Em “Iodo + Now frágil” elaborada por Tatiane Nascimento (2017), presente no primeiro álbum de Luedji Luna – *UCM* – conforme tratamos no subcapítulo anterior, muitos “rastros-

restos” (GAGNEBIN, 2009) referentes aos navios negreiros são rememorados. Abaixo citamos a íntegra da composição:

Me arde o sal
 Me arde o sal
 Me espalha o sal
 Me espelha o mar

Me acolhe o mar
 Me abraça o mar
 Me afaga o mar
 Me afoga o mar

Me afunda o mar
 Me morre o mar

Me a funda dor
 Fundo de nau
 Funda turva escura dura
 Funda dura tumba escura
 Corta o vento cala chuva
 Orí zonte é todo sal

É todo longe
 É todo mágua
 É todo roubo
 Colonial

Não há cura, morto tomba
 (Dom
 esconde)
 A pele escura

Egungun
 Bom
 (De voar)

E evadir
 A turba alva
 Aos tubarões
 30 Y os porões

Do alto
 Mergulhar

Y naufrágio
 Y now frágil, frágil, frágil
 O mágico da diáspora: Des
 Membrar terra-chão

Mas se eu já fui trovão
 Que nada desfez
 Eu sei ser

Trovão

Que nada desfaz, nem

O capataz
 Nem a solidão
 Nem estupro corretivo contra
 Sapatão

Os complexo de contenção
 Hospício é a mesma coisa que presídio é a mesma coisa que
 Escola é a mesma coisa que prisão que a mesma coisa de hospício
 É a mesma coisa que

As políticas
 Uterinas
 De extermínio
 Dum povo que não é
 Reconhecido como civilização

(Mas eu sei ser trovão
 E se eu sei ser trovão
 Que nada desfez
 Eu vou ser trovão
 Que nada des
 Faz

Nem a solidão
 Nem o capataz
 Estupro corretivo contra
 Sapatão a loucura da
 Solidão capataz queimarem
 A herança
 De minhas
 Ancestrais

Arrastarem
 Cláudia
 Pelo camburão

Caveirão
 111 Tiros contra
 5 Corpos
 111 Corpos
 Mortos
 Na prisão

Eu sei ser trovão?
 Que nada desfez?
 Eu já fui trovão e se eu já fui trovão eu sei ser trovão!
 Eu sei ser trovão que nada
 Nada
 Desfaz

Epahey oyá!

Eu sei ser
 Trovão
 E nada
 Me desfaz
 (NASCIMENTO apud LUNA, 2017)

Optamos por citar a letra completa do texto de Nascimento (2017) por observarmos que sua estrutura dialoga significativamente com a mensagem apresentada – são 89 versos que tratam sobre dores vivenciadas por negros e negras – de ontem e de hoje – ou seja, do período do tráfico negreiro – do século XVI ao XIX, e da sociedade brasileira contemporânea, século XXI.

O texto denuncia crimes ao mesmo tempo em que referencia sofrimentos. Os verbos utilizados nas primeiras estrofes do poema indicam o sentimento da voz lírica feminina testemunha/ personagem dos fatos narrados em relação ao mar personificado. Ele: “arde – arde – espalha – espelha/ acolhe – abraça – afaga – afoga/ afunda – morre” (NASCIMENTO apud LUNA, 2017, l. 1-10) As linhas seguintes afirmam: “Me a funda dor/Fundo de nau...” (NASCIMENTO apud LUNA, 2017, l.11-12) – referência indicativa aos porões dos tumbeiros que comparamos ao texto narrado por Gonçalves: “Vistos do alto, devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro, um imenso tapete preto de pele de carneiro.” (GONÇALVES, 2006, l. 686-687).

O ritmo de leitura do texto recorda o balanço do mar, seus versos curtos e numerosos podem representar o tempo demorado das travessias realizadas entre a África e o Brasil – caso analisado neste trabalho. Na 5ª estrofe o balanço do mar pode ser percebido ao lermos: “Funda turva escura dura/Funda dura tumba escura/Corta o vento cala chuva/Orí zonte é todo sal” (NASCIMENTO apud LUNA, 2017, l.13-16) – os porões sufocam, não há vento, não há chuva. Estando neste contexto – como lemos em dados historiográficos no início deste subcapítulo (MATTOSO, 2017, p.70 e BAQUAQUA, 1997, p.84,85 apud CARREIRA, 2016, p.57-58) – muitos negros e negras desistiam de viver e outros buscavam estratégias de permanecerem resistentes.

Kehinde, em *UDC*, relata sensações relacionadas ao movimentar do navio e as memórias que trazia consigo:

Deitada no escuro, olhando o céu sem estrelas do teto do porão, se não fosse o cheiro que fazia o ar entrar difícil no peito, eu teria gostado de ser embalada pelo mar. Ele fez com que eu me lembrasse de quando a minha mãe nos embalava, a mim e à Taiwo de uma só vez, indo e voltando no ritmo de uma música que ela inventava na hora. A minha mãe tinha voz bonita, que foi embora navegando no riozinho de sangue que se juntou ao riozinho do Kokumo. Esse foi o cheiro que, apesar de disperso no meio dos outros, me acompanhou durante toda a viagem desde o armazém: o cheiro de sangue. (GONÇALVES, 2006, l. 675-679).

Retornando a análise da letra da canção²⁷, lemos palavras que nos reportam diretamente ao candomblé – “*Ori*” (l. 16) que significa cabeça em iorubá (OLAIGBO, 2018) ligada a “zonte” (l. 16)/ “*Egungun*” (l. 25) que significa: espírito ancestral de pessoa importante em iorubá (MOURA, 2009) – além da palavra “trovão” – que pode representar Xangô – segundo mitologia iorubá, “é o deus do trovão, responsável pelas questões de justiça. Quando era mortal foi um rei poderoso e tinha muitas mulheres, entre elas Obá, Iansã e Oxum.” (PRANDI, 2003, n.p.) – repetida 11 vezes no texto (l. 38;41;56;57;59;79;81 – 3vezes;82;87). A expressão “*Epahey oyá!*”²⁸(l. 85) também é referenciada neste contexto de saudação aos orixás – herança ancestral religiosa africana trazida para o Brasil com os povos traficados.

A diáspora é citada e apresentada como fator de deslocamento forçado capaz de desestruturar grupos uma vez que foram desterritorializados: “O mágico da diáspora: des/Membrar terra-chão” (l.36-37) pelo “roubo colonial” (l. 19-20). O texto relê a história:

O tráfico internacional criou um mercado de pessoas que desestruturou reinos e nações, arrasou regiões, incrementou guerras e revoluções no continente africano. Por outro lado, envolveu um número expressivo de pessoas no comércio infame, a partir do interior, intermediários africanos vendiam prisioneiros de guerras e desafetos para os comerciantes europeus estabelecidos em fortalezas no litoral. O comércio transatlântico de pessoas e mercadorias incrementou o acúmulo de riquezas na Europa e ajudou a detonar o processo de industrialização na Inglaterra. Ao mesmo tempo, era interrompido o processo de desenvolvimento peculiar à África e rompidas as redes comerciais. A mão-de-obra mais preciosa e habilitada, homens e mulheres, jovens e saudáveis, foi seqüestrada e obrigada ao trabalho em terras distantes. (SANTOS, 2008, p. 182)

A poesia denuncia a ocultação dos crimes cometidos contra negros e negras: “Não há cura, morto tomba/(dom/Esconde) /A pele escura” (l. 21-24). O genocídio contra negros e negras é trazido pelo poema: “Caveirão/111 tiros contra/5 corpos/111 corpos/Mortos/Na prisão” (l. 73-78). Os rastros da diáspora são presentes no controle social existente nos dias atuais – *now* (agora – trad. nossa), como apresentado no título da canção e no verso: “Y now frágil, frágil, frágil” (l. 35). A opressão é presente em diferentes espaços sociais: “Hospício é a mesma coisa que presídio é a mesma coisa que/Escola é a mesma coisa que prisão que a mesma coisa de hospício/É a mesma coisa que/As políticas/Uterinas/De extermínio/Dum povo que não é/Reconhecido como civilização” (l. 48-55) e ainda sobre as mulheres e seus direitos de expressarem sua sexualidade: “Estupro corretivo contra/Sapatão a loucura da/Solidão capataz queimarem/A herança/De minhas/Ancestrais/Arrastarem/Cláudia/Pelo camburão” (l. 64-72). O

²⁷ “*Todo + Now frágil*” (Nascimento apud LUNA, 2017).

²⁸ Vide página 83.

controle social é exercido sobre um grupo específico, representado por meio do verso: “Os complexo de contenção” (l.47) – nele observamos a linguagem coloquial que pode estar relacionada diretamente as classes populares da sociedade brasileira, formada em sua maioria por negras e negros.

A artista Luedji Luna fala sobre a canção que interpreta, produzida por Tatiane Nascimento. Suas questões baseiam-se em vivências pessoais e em observações do meio social em que está inserido. Citamos aqui suas palavras críticas sobre a realidade brasileira do século XXI:

'Todo + Now Frágil'." Ela vê a atual força da militância de mulheres negras no país como a continuidade de um processo que se iniciou há muito tempo, desde o primeiro navio que chegou. "Existiam mulheres negras ali resistindo à opressão, ao estupro, à violência, à escravidão. Conseguindo se alforriar, conseguindo alforriar outros irmãos, empreendendo — o que é a baiana do acarajé senão uma empresa, que dá autonomia para aquela mulher e para aquela família preta? Várias tecnologias que a gente conseguiu durante todos esses mais de 400 anos de opressão, e estamos aí. Depois veio o movimento negro, os primeiros pretos que conseguiram entrar na universidade pública — meu pai e minha mãe parte dessa geração —, construindo o movimento negro, junto a outros movimentos. O que está acontecendo hoje no Brasil e esses avanços que a gente tem são resultado de muita força", analisa. Seguir em frente com essa luta, ela conta, é uma necessidade. "Porque continuamos morrendo, continuamos sendo a população mais vulnerável nesse país, mesmo sendo a maioria. A gente não se vê representar na mídia, na política e, por conta disso, eu poderia querer falar de borboletas e de flores, mas vai ser sempre com esse olhar e essa perspectiva de um corpo que foi atravessado pela violência e pelo racismo", desabafa. "Eu poderia não querer falar disso — na real, eu não acho que é legal estando falando disso em toda entrevista —, mas eu sou essa mulher negra no mundo, e esse mundo é racista, é homofóbico, transfóbico, machista, e essas violências me atravessam e afetam diretamente o modo como eu penso, como eu sinto, como eu me relaciono com meus pais, com meus amigos, com meus afetos. Eu não tenho como negar isso, e isso inevitavelmente vai para a minha música, está na minha música." (LUNA, 2018a, n/p.)

A visão de Luna (2018a) acerca das alforrias e empreendedorismo feminino negro nos remete à protagonista do romance estudado. À autonomia de Kehinde/Luísa – sobrevivente do tumbeiro – como nomeamos este subcapítulo – a personagem busca meios estratégicos para comprar sua alforria e a de seu filho Banjokô. Deseja dirigir sua própria vida. Sabe que só conseguirá sua libertação – ainda que alforriada – se for independente financeiramente. Pensando nisso e lendo as brechas de possibilidades em seus caminhos, decide ser empreendedora trabalhando como escrava de ganho:

A sinhá Ana Felipa me colocou na rua, como escrava de ganho, a quase setecentos réis por semana, dinheiro que eu tinha que pagar a ela aos domingos. Como escrava de ganho, eu poderia sobreviver do que quisesse, poderia escolher meu trabalho, e ficaria com o dinheiro que ganhasse acima da quantia pedida por ela. (...)No primeiro dia, eu não sabia nem por onde começar, mas o Tico e o Hilário saíram comigo e me

apresentaram a cidade, que eu também mal conhecia. (...) O trabalho mais comum entre as mulheres era o de vendedora, que andavam por toda a cidade equilibrando imensos tabuleiros na cabeça e vendiam os diversos tipos de doces e salgados, frutas, verduras, refrescos, e até aguardente. Havia vendedores homens também, mas em menor número e os tabuleiros de pratos quentes, como os de acará, eram só das mulheres. Estas ficavam em lugares fixos porque fritavam o bolinho na hora, em fogareiros improvisados, espalhando por todo lado o cheiro do dendê, que prontamente me levava à África. (GONÇALVES, 2006, l. 4212- 4236)

Kehinde havia aprendido a fazer *cookies* na ocasião em que sua sinhá a alugou com a intenção de afastá-la de seu filho Banjokô. A família para quem trabalhava era inglesa. Durante o período dedicado ao novo serviço obteve muitos aprendizados. Além dos biscoitos, conhecimentos culturais diversos como falar inglês, por exemplo. No momento em que pensou no que poderia fazer para conseguir dinheiro, lembrou-se do que havia aprendido. Avaliou estratégias de negócio, conversou com quem produzia quitutes, testou sua mercadoria e pois em prática seu empreendimento:

Fui dar outra volta pela cidade alta, pensando no lugar onde poderia me estabelecer e o que vender, pois não estava muito convencida da sugestão da Esméria, que dizia que meu bolo de laranja era o melhor que já tinha comido, melhor mesmo que o dela, que tinha me ensinado a receita. Foi então que avistei o José da Costa saindo de um escritório no Terreiro de Jesus e me lembrei dos ingleses e dos cookies que eu tinha aprendido a fazer na casa deles, com a receita estrangeira que a Missis Clegg disse estar na família dela havia muitas gerações. Os cookies eram gostosos, fáceis de fazer, e eu não estaria tirando a freguesia de ninguém, já que ninguém vendia cookies pelas ruas, e nem eram muitas as pessoas que sabiam fazê-los, o que aumentava a possibilidade de ter mais fregueses. (GONÇALVES, 2006, l. 4330-4335)

A protagonista subverteu a lógica da outremização associada as mulheres negras. Suas conquistas foram construídas tomando por base o que a interessava nas culturas que conheceu pelo caminho. Ela reconstruiu a si mesma sem esquecer de suas origens. Assimilou o que foi importante para que permanecesse viva e conquistasse sua liberdade e a de seu filho. Sobreviveu ao tumbeiro e colaborou com muitas outras vidas negras que viviam em regime de escravidão.

Luedji, em suas canções retoma a temática apresentada por Kehinde – ao escrever canto-poemas representativos, faz-se com seus textos, instrumento de inspiração. As obras literárias estudadas dialogam a partir do ponto de vista das (re)existências femininas negras sobreviventes à diáspora e aos seus rastros em nossa contemporaneidade brasileira.

2.4 Escrever: ato de resistências; escrever literatura: ato de (re)existências

As vozes femininas presentes nas obras em estudo trazem elementos da historiografia do Brasil ao mesmo tempo em que apresentam entrelaçamentos culturais entre manifestações brasileiras e africanas – no plural –, como marca da diversidade apresentada nestes contextos e observadas nos cenários ficcionais estudados. O título deste subcapítulo remete ao que tratamos no anterior: à potência transgressora feminina negra que rompe com silenciamentos impostos pelo sistema social de base histórica patriarcal.

Lemos as letras das canções “Asas” e “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017) e o texto de Gonçalves (2006) como exemplos de possíveis escritas-memórias de silenciamentos. Entendemos as produções apresentadas como arte literária capaz de ressignificar imaginários. Tecituras de palavras que espelham (re) existências ao presentificarem aspectos das sociedades patriarcais, especificamente, da sociedade colonial brasileira do século XIX, persistentes na atualidade.

Luedji Luna afirma-se como mulher negra que (re)existe histórica e literariamente fazendo memória de suas ancestrais: “Se minha mãe superou a pobreza, eu superei o discurso da impossibilidade. Eu estou mostrando para minha mãe, avó e tataravó que nós somos possíveis: nós, mulheres negras.” (LUNA, 2017c) O passado a que se refere a artista é apresentado representativamente na escrita de Ana Maria Gonçalves (2006).

Neste subcapítulo buscamos investigar traços dos efeitos do patriarcado histórico existentes nos cenários ficcionais estudados, pois, como nos afirma Djamilia Ribeiro (2017), citando Collins, o estudo sobre “lugar” de fala deve ser pensado de modo amplo, relacionado às opressões estruturais envolvidas nesta relação, observando:

[...] como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade. O fato de uma pessoa ser negra não significa que ela saberá refletir crítica e filosoficamente sobre as consequências do racismo. Inclusive, ela até poderá dizer que nunca sentiu racismo, que sua vivência não comporta ou que ela nunca passou por isso. E sabemos o quanto alguns grupos adoram fazer uso dessas pessoas. Mas o fato dessa pessoa dizer que não sentiu racismo, não faz com que, por conta de sua localização social, ela não tenha tido menos oportunidades e direitos. A discussão é sobretudo estrutural e não “pós-moderna”, como os acusadores dessa teoria gostam de afirmar. A questão é que eles entenderam equivocadamente a questão e acabam agindo, como afirma Collins, de modo arquetipicamente pós-moderno ao reduzir ponto de vista às experiências individuais em vez de refletirem sobre *locus* social. (RIBEIRO, 2017, p.525-528)

As questões estruturais de opressão social relacionam-se diretamente ao patriarcalismo. Simone de Beauvoir (2016) afirma que o sistema opressor é historicamente machista. Segundo a autora, a hierarquia dos sexos e a dominação masculina são persistentes e devem ser questionadas:

O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. É revendo à luz da filosofia existencial os dados da pré-história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher. Mas que privilégio lhe permitiu satisfazer essa vontade? (BEAUVOIR, 2016, p. 95)

O trecho abaixo exemplifica, no contexto ficcional de *UDC*, o afirmado por Beauvoir (2016). Trata-se do momento em que a menina Kehinde é levada pelo capataz para satisfazer os desejos sexuais de seu dono. A revolta contida em seu olhar e em sua expressão facial remetem à crueldade da subjugação feminina negra enfrentada pelas meninas/mulheres africanas escravizadas:

O capataz me olhou como se dissesse novamente para eu me comportar, como se àquela altura eu ainda pudesse fazer algo diferente, e acho que deve ter percebido tanta revolta no meu rosto que suas feições logo mudaram. Antes de sair e fechar a porta, ele relutou, e parecia estar deixando ali dentro uma filha a quem tentasse dizer que a vida era assim mesmo e seria ainda mais difícil se tentasse resistir, mas que, de qualquer maneira, ficaria esperando do lado de fora. Acho que ele já tinha vivenciado aquela situação algumas vezes, parecendo acostumado com ela, e não consegui deixar de pensar na Verenciana, nas muitas outras que já tinham estado ali com vontade de fazer algo mais do que simplesmente esperar, mas sem saber o quê, pois, afinal, espera-se que nos conformemos com o fato de que a vida é mesmo assim. (GONÇALVES, 2006, l. 2889-2895)

“Espera-se que nos conformemos com o fato de que a vida é mesmo assim.” – *grifos nossos* (GONÇALVES, 2006, l. 2895). O final da citação anterior remete à ilusão de conformismo atribuída às mulheres subjugadas em contexto opressor. No romance, lemos a superação destas condições sub-humanas por sua protagonista. Conforme mencionamos no final do subcapítulo anterior, ocorre a subversão da lógica patriarcal neste contexto ficcional a começar pela voz narrativa feminina negra de uma mulher liberta do regime escravocrata. Ao fazer memória de um passado permeado por sofrimentos provenientes de violência contra negros e negras, ressignifica a narrativa histórica transmitida como única possibilidade.

Luedji Luna (2017), escreve sobre a solidão da mulher negra no Brasil. A artista afirma: “(...) ser mulher negra é isso: ter a capacidade de tirar força de si mesma, de ser sua própria fonte de energia, de cura e de amor. É solitário, mas é potente também...” (LUNA, 2017). A seguir, temos a íntegra de sua composição “I ain’t got no”²⁹ (LUNA, 2020), na qual esta temática é tomada como base:

I ain't got no home, ain't got no shoes
 Ain't got no money, ain't got no class
 Ain't got no skirts, ain't got no sweater
 Ain't got no perfume, ain't got no bed
 Ain't got no man
 Ain't got no mother, ain't got no culture
 Ain't got no friends, ain't got no schoolin'
 Ain't got no love, ain't got no name
 Ain't got no ticket, ain't got no god
 Ain't got no love
 Ain't got no love³⁰
 A noite não adormece nos olhos das mulheres
 A lua fêmea semelhante nossa
 Em vigília atenta vigia a nossa memória
 A noite não adormece nos olhos das mulheres
 Há mais olhos que sono
 Onde lágrimas suspensas virgulam o lapso
 De nossas molhadas lembranças
 A noite não adormece nos olhos das mulheres
 Vaginas abertas retêm e expulsam a vida
 Donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
 E outras meninas luas
 Afastam delas e de nós
 Os nossos cálices de lágrimas
 A noite não adormecerá jamais nos olhos das fêmeas
 Pois do nosso sangue-mulher
 De nosso líquido lembradiço
 Em cada gota que jorra
 Um fio invisível e tônico
 Pacientemente cose a rede
 De nossa milenar resistência
 (LUNA, 2020).

²⁹ Eu não tenho (Tradução nossa).

³⁰ Eu não tenho casa, não tenho sapatos
 Não tenho dinheiro, não tenho classe
 Não tenho saias, não tenho suéter
 Não tenho perfume, não tenho cama
 não tem homem
 Não tenho mãe, não tenho cultura
 Não tenho amigos, não tenho escola
 Não tenho amor, não tenho nome
 Não tenho ingresso, não tenho deus
 não tenho amor
 não tenho amor (Tradução nossa).

A letra da canção “Ain't go no” (LUNA, 2020) é resultado da parceria de Luna com a poeta Conceição Evaristo³¹ (2020) e estabelece intertextualidade com o texto da canção Ain't Got No - I Got Life³² (1968), interpretada por Nina Simone³³ e composta por Galt MacDermot, Gerome Ragnie James Rado. Luna (2021), tratando sobre o texto apresentado, ratifica a importância de recordarmos memórias femininas negras:

Dona Conceição ocupa o lugar dessa voz que veio de antes. Eu queria outros olhares e outras vozes femininas nesse disco. Conceição representa o que veio antes, quem abriu os caminhos pra literatura negra, que é um outro jeito de dizer, de falar, de gritar, de cantar até, escrever é só mais um jeito de dizer. O poema dela chega numa canção da Nina Simone, que também ocupa esse mesmo lugar: passos que vieram de longe, de antes. (LUNA, 2021, n.p)

As vozes líricas femininas negras no texto citado, ao mesmo tempo que expressam solidão e dor, refletem resistência – não no sentido poético apenas, mas na pluralidade composta por vivências semelhantes às apresentadas pelo texto poético: ao vazio de saberem-se só e ainda assim persistirem desafiando incertezas.

³¹ Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, em 1946. De origem humilde, migrou para o Rio de Janeiro na década de 1970. Graduada em Letras pela UFRJ, trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011), na qual estuda as obras poéticas dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira em confronto com a do angolano Agostinho Neto.

Participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país, estreou na literatura em 1990, quando passou a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*. Escritora versátil, cultiva a poesia, a ficção e o ensaio. Desde então, seus textos vêm angariando cada vez mais leitores. A escritora participa de publicações na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Seus contos vêm sendo estudados em universidades brasileiras e do exterior, tendo, inclusive, sido objeto da tese de doutorado de Maria Aparecida Andrade Salgueiro, publicada em livro em 2004, que faz um estudo comparativo da autora com a americana Alice Walker. Em 2003, publicou o romance *Ponciá Vicêncio*, pela Editora Mazza, de Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>>. Acesso em: 05 maio 2022.

³² Eu não tenho – Eu tenho vida (Tradução nossa).

³³ Nina Simone (Tryon, 21 de fevereiro de 1933 — Carry-le-Rouet, 21 de abril de 2003), nascida Eunice Kathleen Waymon, foi uma grande pianista, cantora e compositora americana. O nome artístico foi adotado aos 20 anos, para que pudesse cantar Blues, a "música do diabo", nos cabarés de Nova Iorque, Filadélfia e Atlantic City, escondida de seus pais, que eram pastores metodistas. "Nina" veio do Espanhol (Niña: menina), e "Simone" foi uma homenagem à grande atriz do cinema Francês Simone Signoret, sua preferida. Nina Simone também se destacou e foi perseguida por ser negra e por abraçar publicamente todo tipo de combate ao racismo. Seu envolvimento era tal, que chegou inclusive a cantar no enterro do pacifista Martin Luther King. Casada com um policial nova-iorquino, Nina também sofreu com a violência do marido, que a espancava. Em um breve contato com sua obra, aqueles que não conhecem percebem logo a diversidade de estilos pelos quais Nina Simone se aventurou, desde o gospel, passando pelo soul, blues, folk e jazz. Foi uma das primeiras artistas negras a ingressar na renomada Julliard School of Music, em Nova Iorque. Sua canção “Mississippi Goddamn” tornou-se um hino ativista da causa negra, e fala sobre o assassinato de quatro crianças negras numa igreja de Birmingham em 1963. Morreu enquanto dormia em Carry-le-Rouet em 2003. Disponível em : <<https://www.mgtradio.net/artista/nina-simone>>. Acesso em: 05 maio 2022.

A associação poética existente na letra da canção em estudo é ressignificada no momento presente. O coletivo feminino negro é criado a partir da união de vozes femininas negras que narram poeticamente muito mais que suas angústias ancestrais, seus: “Cálices de lágrimas” (LUNA, 2020, l. 27). O todo da obra remete à interseccionalidade vivida por mulheres negras, mas também às memórias que permanecem sendo transmitidas, como nos dizem os versos de Conceição Evaristo, citados na letra de Luna: “A noite não adormece nos olhos das mulheres/A lua fêmea semelhante nossa/Em vigília atenta vigia a nossa memória” (LUNA, 2020, l. 12-14). Retratam (re)existências tal como o protagonismo de Kehinde (GONÇALVES, 2006). No poema “há mais olhos que sono/Onde lágrimas suspensas virgulam o lapso/De nossas molhadas lembranças”. Existir é plural ao constituir-se junto à ancestralidade recordando das muitas vozes que atravessam a voz lírica, gerando força e possibilidade de seguir vivendo.

Originalmente o texto intitulado “Ain't Got No - I Got Life” (1968), interpretado por Nina Simone (1968), é uma combinação de duas composições: a primeira parte referindo-se às dores sofridas pela voz lírica e a segunda indicando resistências diante da vida e o desejo por viver. A composição de Luna³⁴ manteve a mensagem referenciada substituindo a segunda parte da composição de Simone (1968) pelo poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres* – elaborado em homenagem à historiadora Beatriz Nascimento³⁵ (EVARISTO, 2017, p. 26). O resultado apresentado por Luna dialoga com a realidade brasileira expressa em *UDC* além de fazer referência às ancestrais africanas por intermédio dos nomes femininos: “Ainás, Nzingas³⁶, Ngambeles” (LUNA, 2020, l. 21). A feminilidade é enfatizada através símbolo da “lua” associada à “menina” e ao órgão sexual feminino em evidência no verso: “Vaginas abertas retêm e expulsam a vida” (LUNA, 2020, l. 20)

“**Eu queria viver**” - *grifos nossos* (GONÇALVES, 2006, l. 1144) – Associamos a fala de Kehinde à letra da canção citada³⁷. Apesar de conviver com opressões sociais desumanas – desde a infância à fase adulta –, a personagem (re)existe. Consegue romper barreiras e movimentar-se no sentido de buscar ser a responsável por si mesma, porém aliada às ancestrais

³⁴ “Ain't go no” (LUNA, 2020).

³⁵ *Biografia – Beatriz Nascimento*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1422-beatriz-nascimento>>. Acesso em: 13 dez. 2022.

³⁶ *Nzinga, a rainha negra que combateu os traficantes portugueses*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/nzinga-a-rainha-negra-que-combateu-os-trafficantes-portugueses/>>. Acesso em 13 dez. 2022.

³⁷ “Ain't go no” (LUNA, 2020).

e à espiritualidade. Sua esperança a impulsiona a seguir adiante a fim de alcançar a liberdade. As dores enfrentadas no caminho não a paralisam, ao contrário, fazem com que repense estratégias possíveis para solucionar as dificuldades surgidas em seu percurso, conforme apresentamos em diferentes momentos deste estudo.

Como observamos, o patriarcalismo tem a ver com “lugar” de fala e opressão ao feminino. Em nosso contexto histórico atual, podemos perceber a atuação deste sistema por diferentes meios. Muitos discursos midiáticos, conforme relatado por Djamilia Ribeiro (2017), trazem em seu bojo controle opressivo sobre as mulheres. Segundo a autora, a “importância de se interromper com o regime de autorização discursiva”, está relacionada “à noção foucaultiana de discurso. Ou seja, de não pensar discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle”. (RIBEIRO, 2017, l. 388) Este fato, retoma o período colonial brasileiro em que o patriarcalismo determinava quem poderia falar.

O que vivemos hoje é reflexo histórico de um constructo – retratado literariamente nas obras apresentadas, pois como vimos, a fala não estava reservada ao feminino, muito menos ao feminino negro. Este “lugar” de fala era masculino, como nos diz o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1995). O pesquisador, descrevendo a sociedade da época – século XIX – período pós-independência brasileira, mostra a constituição da organização familiar e o modo como o poder patriarcal intervinha nas relações sociais:

Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias. Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra “família”, derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à idéia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*. Dos vários setores de nossa sociedade colonial, foi sem dúvida a esfera da vida doméstica aquela onde o princípio de autoridade menos acessível se mostrou às forças corrosivas que de todos os lados o atacavam. Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo. Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. Não são raros os casos como o de um Bernardo Vieira de Melo, que, suspeitando a nora de adultério, condena-a à morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a Justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda a publicidade que deu ao fato o próprio criminoso. O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as

preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. Representando, como já se notou acima, o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a idéia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. (HOLANDA, 1995, p. 81-82)

A citação acima dialoga com a descrição familiar apresentada por Mattoso (2017). Nesta, podemos ler que o sujeito escravizado estava na base hierárquica familiar e era compreendido como aquele que precisava aprender com os brancos as regras de convivência. Sua história de vida, seus costumes eram desconsiderados neste contexto:

O escravo ocupava o lugar mais modesto, ou em famílias estendidas ricas com muitos escravos, ou em famílias pobres com ao menos um escravo. O chefe da casa era o pai de todos e o escravo, como todos os membros da família, devia se persuadir que era “filho” da casa, menos privilegiado que os outros, mas, mesmo assim, filho. A família era assim o campo de experiência no qual o escravo deveria aprender a viver sua vida de eterna criança, pois era a família brasileira que lhe ensinaria como se comportar em relação aos outros escravos, aos alforriados e aos livres (MATTOSO, 2017, p. 155).

Abaixo, lemos, junto a Gonzalez (2020), um breve exemplo do histórico da resistência negra no Brasil:

A luta do negro brasileiro vem desde que começou a escravidão. Não é de agora. Há mais de quatrocentos anos, quando se iniciava o processo de escravização no Brasil, começava também a reação dos negros. Os quilombos dos Palmares, formados em 1595, foram os maiores e os que mais tempo duraram, chegando a abrigar mais de 25 mil quilombolas — negros na sua maioria —, mas também brancos e índios, que durante mais de cem anos estiveram em luta permanente pela sua liberdade e pela libertação de todos os oprimidos(...) Continuando o processo de libertação do povo negro brasileiro, foi criado o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, em 1978. Hoje esse movimento chega a Minas Gerais, Bahia, Espírito Santo, além do Rio de Janeiro e São Paulo, e tem como objetivo básico a denúncia permanente de todo ato de discriminação racial, mobilizando e organizando a população negra. O dia 20 de novembro — morte de Zumbi — é o grande símbolo de nossa luta de libertação, e o chamamos de Dia Nacional da Consciência Negra. Com apoio da Candido Mendes, universidade do Rio de Janeiro, conseguimos levar a cabo o Primeiro Encontro Nacional das Entidades Afro-Brasileiras com delegações do Centro-Oeste, Norte e Nordeste. E reivindicamos, entre outros pontos básicos, uma justa, democrática e social divisão do trabalho (sem racismo), uma paridade na renda do trabalhador negro e da mulher negra com os demais segmentos da nossa sociedade e o fim do racismo e dos milhares de discriminações existentes (GONZALEZ, 2020, p. 5386 – 7022).

O espaço literário, conforme estudamos, é um veículo para resposta à(s) opressão(ões) existente(s) em nossa sociedade. Por meio da poesia e do romance é possível ressignificar construções sociais engendradas em nossa coletividade. É importante mantermos espaços de diálogo abertos a escuta e a pluralidade de vozes, pois a força patriarcal continua matando e

silenciando muitas vozes negras, de modo específico, conforme estudamos, vozes de mulheres negras.

Sob este ponto de vista, por meio do(s) texto(s) literário(s) dialogamos com o vivido – possibilidades imaginadas ampliam discussões necessárias em nossos contextos sociais, conforme lemos em Carneiro (2017) sobre *UDC*. Segundo a pesquisadora:

o livro tem um foco narrativo inédito em nossas letras: uma escrava ou, se consideramos a condição da narradora ao final de sua vida, quando dita o relato, uma liberta. Essa africana liberta é quem assume a primeira pessoa do discurso. A coadunação desses elementos, bem como de outros procedimentos estéticos utilizados pela autora, faz do romance uma notória obra que, apesar de (re-) apresentar o século XIX, surge de uma necessidade contemporânea e sobre a contemporaneidade perfaz, como veremos, um discurso significativo, ainda que marginal (CARNEIRO, 2017, s/p).

De modo suplementar a esse gesto, o romance de Gonçalves configura-se como um objeto artístico que se propõe a transfigurar a questão da escravidão no Brasil, a qual permanece como uma espécie de “trauma” e, portanto, conforme explicitado pelos esforços dos historiadores, sem uma forma clara que constitua, objetivamente, tal experiência enquanto memória pública e acessível aos cidadãos do país. Sendo assim, a despeito de certas dificuldades do contexto de produção do romance, como a pouca interlocução dentro do universo do cânone literário brasileiro, a ousadia e a potencialidade do livro de Gonçalves parece ser assumir a literatura como espaço legítimo para que a história da escravidão, desde a perspectiva de uma mulher negra, seja contada e, mais do que isso, reelaborada (CARNEIRO, 2017, s/p).

Dados documentados são relacionados à ficção de modo a questionarmos e discutirmos presente e passado históricos e suas marcas em nossa sociedade atual, conforme apresentamos no subcapítulo anterior. Por exemplo, no romance, o próprio ato de escrever é uma atitude transgressora construída a partir dos próprios sujeitos escravizados, caso de Kehinde – aprende a ler, incentiva e auxilia outros negros e negras a também estudarem.

Fatumbi é um dos personagens representantes das ligações compreendidas entre o histórico e a ficção por ser caracterizado como negro islamizado envolvido na Revolta dos Malês - referenciada no contexto ficcional do romance e registrada na historiografia brasileira. Segundo a autora, o movimento ocorrido foi um dos estímulos que a levaram a “produzir seu texto” – entre aspas, pois a escritora coloca como questionamento a autoria da obra ao afirmar que o trabalho é fruto da existência de um manuscrito encontrado por acaso e elaborado por uma ex-escravizada. Destacamos este traço da narrativa como um recurso literário que merece destaque, pois amplia expectativas de sentidos ao conteúdo exposto.

Gonçalves relata o processo inicial de seu trabalho indicando a provocação sentida ao ler um trecho do livro intitulado “Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios”, do escritor brasileiro Jorge Amado. (GONÇALVES, 2006, l. 44-45) O trecho fazia referência à Revolta

dos Malês, ocorrida na cidade de Salvador, Bahia, em 25 de janeiro de 1835, conforme lemos no texto publicado pela BBC News, escrito por André Bernardo (2018):

Foi num sobrado de dois andares, na Ladeira da Praça, que teve início o maior e mais importante levante urbano de africanos escravizados já registrado no Brasil. Era por volta de 1h da madrugada quando um grupo de 50 africanos, das mais diferentes etnias, ocupou as ruas da capital baiana. O levante entrou para a história como a Revolta dos Malês (BERNARDO, 2018).

A narrativa ficcional discorre sobre os preparativos para a revolta e detalhes do que ocorreu de modo contundente. Ao ler o texto de Gonçalves (2006), não temos dúvidas acerca dos fatos narrados. Ficção e realidade se apresentam neste momento interligadas de tal modo que é quase impossível tratarmos a narrativa como ficcional. As possibilidades imaginadas pela autora podem ter existido como apontado na narrativa, pelo diálogo estabelecido com a historiografia:

A resistência negra também se deu em termos de movimentos urbanos armados como aqueles que, iniciando-se em 1807 na cidade de Salvador, culminariam com a famosa Revolta dos Malês (muçulmanos) em 1835. Sua importância maior reside no fato de que, diferentemente dos demais, seu objetivo primordial era a efetiva tomada do poder. Nela se destacaria a figura de uma mulher extraordinária, Luísa Mahin, que não só participou da organização como também da luta armada contra a minoria branca dominante (GONZALEZ, 1988, p. 823-826).

Apesar do apresentado por Lélia Gonzalez (1988), sobre Luísa Mahin, na citação anterior, a pesquisadora afirma que não há dados históricos que possam comprovar a existência de uma mulher como relatado. Segundo a estudiosa, trata-se de uma invenção de Pedro Calmon (1933)³⁸:

Particpei desse evento dando depoimentos e uma palestra sobre a resistência da mulher escrava, articulando sua participação na Revolta dos Malês. E revelando que a existência de Luísa Mahin é falsa. Na realidade ela nunca existiu, é apenas uma criação de Pedro Calmon. Essa afirmação é baseada em pesquisas e mais pesquisas onde não se tem nenhuma referência sobre a pessoa de Luísa Mahin (GONZALEZ, 1988, p. 5440-5443).

As observações feitas por Gonzalez (1988) assinalam divergências existentes entre pesquisadores acerca da existência histórica de Luíza Mahin. Este fato, no entanto, não diminui sua importância enquanto símbolo de resistência feminina negra presente na Bahia, uma vez que sua figura emana força e representatividade, fazendo parte da memória construída pelo

³⁸ Em livro intitulado *Os malês: a insurreição das senzalas* (SANTOS, 2010, p. 13).

povo – independentemente de ter sido apenas imaginada. Retomamos a visibilidade de Fatumbi neste contexto. O negro escravizado lecionava para os brancos e, de modo escondido, para crianças negras. Na citação a seguir, a protagonista do romance narra os momentos em que o ajudada neste trabalho:

O Fatumbi fez todos os planos de aula e ainda conseguiu improvisar cadernos com folhas de papel coladas umas nas outras, que as crianças adoraram. Era papel barato, do mesmo que as pretas usavam para embrulhar quitutes, que ele colava cuidadosamente, usando goma feita de farinha de mandioca. Eu o ajudava durante as aulas, prestando atenção para aprender como ele fazia, e logo assumi uma turma. Mas as melhores aulas só eu tinha o privilégio de freqüentar, que eram as conversas entre o padre e o Fatumbi, nas quais se falava de tudo, de livros a religião. (GONÇALVES, 2006, l. 5136-5138)

O conhecimento cultural do personagem indica relações com dados historiográficos sobre negros mulçumanos e seu envolvimento com a educação. Lemos em Mattoso (2017) que educar escravos era proibido naquele contexto:

A educação dos escravos em escolas era proibida no Brasil inclusive para os alforriados, que não podiam frequentar as aulas. Essa proibição continuaria em vigor durante todo o período escravista, mesmo durante a segunda metade do século XIX, em plena degenerescência desse sistema. (MATTOSO, 2017, p. 143)

A temática do investimento cultural/educacional é ratificada na letra da canção “Um corpo no mundo” (2017), composta por Luedji Luna. No texto produzido, a voz lírica afirma que “possui mais de três línguas” (LUNA, 2017), mas isso não a impede se sentir-se isolada por ser negra em uma “cidade cinza” (LUNA, 2017). Fatumbi não deixa de ser escravizado por saber ler e ter outros conhecimentos culturais. Tal como o eu-lírico trazido pela canção, a cor da pele em contexto brasileiro é vista como algo que inferioriza o sujeito – seja no século XIX ou no século XXI. Diante destas situações a língua é instrumento que empodera e impulsiona a luta pela liberdade.

A pesquisadora Marisa Corrêa Silva, em seu texto *Crítica sociológica* (2009), afirma que:

a literatura não é um fenômeno independente, nem a obra literária é criada apenas a partir da vontade e da “inspiração” do artista. Ela é criada dentro de um contexto; numa determinada língua, dentro de um determinado país e numa determinada época, onde se pensa de uma certa maneira; portanto, ela carrega em si as marcas desse contexto. Estudando essas marcas dentro da literatura, podemos perceber como a sociedade na qual o texto foi produzido se estrutura, quais eram os seus valores etc. (SILVA, 2009, p. 123)

Escrever é um ato de resistência, conforme lemos junto ao pesquisador Alfredo Bosi, em seu texto *Narrativa e resistência* (1996). Abordando a questão da inter-relação entre ética e estética literária, o crítico declara:

a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado ao cotidiano. Ao contrário da literatura de propaganda - que tem uma única escolha, a de apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem -, a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadores. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores (BOSI, 1996, p. 16).

Verificamos, com o auxílio de Bosi, que o romance em estudo está relacionado “com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação e a memória.” (BOSI, 1996, p. 11) A obra, por sua constituição e tratamento temáticos, representa uma narrativa de resistência que permite o diálogo entre o discurso ficcional e as possíveis memórias silenciadas pela historiografia. Os valores trazidos pela obra de Ana Maria Gonçalves detalham dores e silenciamentos enfrentados pelos povos africanos escravizados.

As relações existentes entre Brasil e África são retratadas no romance de modo entrelaçado – ainda que de formas veladas ao todo social –, sugerindo as origens do sincretismo religioso. Segundo Carreira (2016) esta união de elementos religiosos ocorreu na “diáspora africana, que, segundo a vertente teórica mais difundida, originou-se da camuflagem desenvolvida pelos escravos para proteger seus rituais da repressão ordenada por senhores e autoridades.” (CARREIRA, 2016, p. 52). Em muitos momentos a valorização cultural plural é enfatizada, como é o caso da religiosidade, presente do início ao fim da narrativa. São descritos ritos de origem africana, brasileira e mulçumana. Aqui citamos um exemplo do modo como o catolicismo e o candomblé são representados. Neste trecho, o relacionamento é apresentado de modo harmônico – o que não acontece em toda a narrativa:

Passei o dia com minhas amigas, e senti pena por não ter ido preparada para participar da lavagem da igreja junto com elas e muitas outras pretas que começaram a aparecer especialmente para aquele momento, vindas dos mais diversos lugares da província. Todas se cumprimentavam e pareciam velhas conhecidas, como de fato eram, pois se encontravam ano após ano naquela data, em que aproveitam o Senhor do Bonfim para saudar Oxalá, o maior dos orixás (GONÇALVES, 2006, l. 8618-8621).

As culturas brasileiras e africanas, se inter-relacionam desde a época da escravidão até os dias atuais de modo intenso, como apresentado por Silva (2003), citado por Santos (2008):

O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e viver e no sentimento estético do brasileiro. Por sua vez, em toda a outra costa atlântica se podem facilmente reconhecer os brasileirismos. Há comidas brasileiras na África, como há comidas africanas no Brasil. Danças, tradições, técnicas de trabalho, instrumentos de música, palavras e comportamentos sociais brasileiros insinuaram-se no dia-a-dia africano. [...] Com ou sem remorso, a escravidão foi o processo mais importante de nossa história. [...] O escravo ficou dentro de todos nós, qualquer que seja a nossa origem (SILVA, 2003 apud SANTOS, 2008, p.181).

Apesar deste inter-relacionamento cultural existente entre Brasil e África, “ainda há uma grande dificuldade em pensar e reconhecer a cultura que se formou na diáspora. Desconhecemos ou não reconhecemos o que temos de africano na cultura afro-brasileira.” (SANTOS, 2008, p. 190) O fato ocorre, ainda segundo José Antônio dos Santos, porque: “fomos sempre educados a pensar em termos europeus. Em geral, mantemos a ilusão de uma nação branca, que não somos e nunca fomos. (SANTOS, 2008, p. 190)

Conceição Evaristo (2009) retoma o apresentado por Santos (2008) por meio de questionamento crítico sobre o assunto:

Se, por um lado, tanto as elites letradas como o povo, dono de outras sabedorias, não revelem dificuldade alguma em reconhecer, e mesmo em distinguir, os referenciais negros em vários produtos culturais brasileiros, quando se trata do campo literário, cria-se um impasse que vai da dúvida à negação. Ninguém nega que o samba tem um forte componente negro, tanto na parte melodiosa como na dança, para se prender a um único exemplo. Qual seria, pois, o problema em reconhecer uma literatura, uma escrita afro-brasileira? A questão se localiza em pensar a interferência e o lugar dos afro-brasileiros na escrita literária brasileira? Seria o fazer literário algo reconhecível como sendo de pertença somente para determinados grupos ou sujeitos representativos desses grupos? Por que, na diversidade de produções que compõe a escrita brasileira, o difícil reconhecimento e mesmo a exclusão de textos e de autores(as) que pretendem afirmar seus pertencimentos, suas identificações étnicas em suas escritas? (EVARISTO, 2009, p. 19).

Em nossa historiografia encontramos dados que tratam sobre a construção cultural brasileira, denunciando a desumana rotina sofrida por negras e negros desde o início do período de escravidão no Brasil (século XVI) e seus efeitos até os dias atuais. As vozes protagonistas negras das obras em estudo, mimeticamente, reproduzem estes fatos. As letras das canções de Luna retomam a temática refletida no contexto de *UDC*. A lírica enfatiza empoderamentos. Tal como nos anuncia hooks (2020), “a voz liberta”. (hooks, 2019b, p. 38-39 apud VEIGA, 2020, p.15).

Exemplificamos o afirmado acima com a letra da canção “Asas” (2017). O texto reflete forças femininas capazes de romper com os mecanismos sociais de controle, conforme lemos abaixo:

Vento vem me trazer boas novas
 Que sempre esperei ouvir
 Vento vem me contar os segredos
 De chuva, raio e trovão
 Vento que me venta da cabeça aos pés
 E eu me rendo
 Vento que me leva onde quero ir
 E onde não quero
 Para que te quero, asas
 Se eu tenho ventania dentro?
 Eu fiz até uma tempestade
 Rodei no céu, na imensidão
 Vento vem me mostrar qual a força
 Que tenho para seguir
 Ventania é senhora, eu sei
 E foi lá bem alto que eu vi
 Inunda que é da água que faz brotar
 Inunda que a água lava
 Para que te quero, asas
 Se eu tenho ventania dentro?
 Eu fiz até uma tempestade
 Rodei no céu, na imensidão
 (LUNA, 2017)

A canção³⁹ foi elaborada por Luedji Luna em 2012, na cidade de Salvador, Bahia, Brasil. Segundo artista o texto traz em si seu “diálogo com uma força que domina os ventos e as tempestades. Foi uma música composta num momento de muitos questionamentos pessoais, e eu basicamente busco respostas no vento.” (DORNELAS, 2017, n.p.)

A natureza – parte constitutiva da própria voz lírica: “(...) eu tenho ventania dentro?” (LUNA, 2017, l. 10) – é sua interlocutora. Questionamentos são apresentados ao vento como forma de oração. Destacamos o verso: “Ventania é senhora, eu sei” (LUNA, 2017, l. 15) por fazer alusão ao orixá Iansã, divindade relacionada ao poder de controle sobre o vento cultuada no candomblé. (PRANDI, 2001, p. 254)

Ao texto de Luna, relacionamos o que nos diz a filósofa Katiúscia Ribeiro (2020) ao falar sobre os significados e a força do feminino nas tradições africanas:

O poder do feminino nas tradições africanas é milenar – e essas relações de pertencimento estão envoltas por valores ancestrais e sociais, pois os poderes de gestação não são somente para gerar a vida, mas estão também nas forças dinâmicas e propulsoras que movem as relações de todo um processo do comum, que organiza e propõe perspectivas de interrelações grupais. Essas dinâmicas instrumentam a existência comunitária e colocam as mulheres como força para gerir e gerar a vida e gerir e gerar as organizações ancestrais, sociais, econômicas e políticas de um povo, assumindo o papel de matrigeradoras e matrigestoras de uma comunidade. (RIBEIRO, 2020, n/p)

³⁹ “Asas” (LUNA, 2017).

Quando falamos em poder estamos falando de relações sociais de africanidade, estabelecidas com base em um coletivo socioancestral que baseia seus modos de vivência e experiência alicerçados nas tradições de um povo – tradições essas que buscam reforço e equilíbrio nos elementos da natureza como princípio básico de reorganização existencial. É por isso que é preciso compreender que nessas relações existe uma antropoteologia segundo a qual os seres humanos são considerados ontologicamente constituintes do sagrado, como ensina o filósofo Jayro Pereira de Jesus. (RIBEIRO, 2020, n/p)

As escrituras estudadas nesta dissertação podem ser associadas ao que nos apresenta Alba Olmi (2006) citada por Ana Rita Santiago (2018). Segundo a autora: “O que está em jogo, portanto, não é somente a compreensão do passado, mas, sobretudo, a interpretação do presente e da maneira pela qual nossa vivência pessoal se insere na história da coletividade à qual pertencemos.” (OLMI, 2006, p. 36 apud SANTIAGO, 2018, p. 42)

Santiago (2018) ratifica a importância do trabalho realizado por escritoras negras neste sentido ao afirmar que

em memórias poéticas de escritoras negras constata-se discursividades que se configuram como um contar/cantar sobre si (nós). Para tanto, apropriam-se dos vários espaços e campos pelos quais teceram suas existências, guardam suas recordações para inventar memórias e, quiçá, suas (re)existências. (SANTIAGO, 2018, p. 41-42)

As produções das autoras Ana Maria Gonçalves e Luedji Luna configuram o afirmado por Ana Rita Santiago (2018). As escritas ficcionais estudadas desenham memórias e experiências subjetivas indicativas de coletividade transversais em circunstâncias diferentes por conta de estarem relacionadas à épocas distintas.

Kehinde é mulher negra, liberta que tem consciência de seu posicionamento no mundo. Traz em si empoderamento, autoconfiança e força que provém do histórico de vida. A protagonista tem o desejo de mudar a realidade desumana onde foi forçadamente inserida. As travessias narrativas da personagem expressam suas vitórias e sua capacidade de superação diante de tantas perdas. Os textos de Luna tratam temáticas semelhantes verossímeis ao vivido na sociedade brasileira do século XXI – as vozes líricas das letras musicais narrativas espelham os muitos traços do período de escravização que permaneceram no contexto social contemporâneo.

As representatividades femininas negras no Brasil têm sido ampliadas, mas é importante que cada mulher possa falar sobre si mesma, que cada subjetividade tenha espaço de atenção e escuta. Os textos literários de Luna (2017 e 2020) e o de Gonçalves (2006) proporcionam visibilidade no cenário cultural – transcendem o representativo ao criarem novas perspectivas

de escutas sociais. Ambas artistas geram escritas literárias que vão além da resistência, são (re)existências – no plural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz da minha bisavó
Ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de 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.

Conceição Evaristo

Esta pesquisa foi pensada a partir de estudos e observações sobre a realidade social brasileira refletida na literatura produzida por mulheres negras. O romance *UDC* a as letras das canções “Acalanto”; “Asas”; “Cabô”; “Iodo + Now frágil”; “Saudação malungo”; “Um corpo no mundo”, presentes no álbum *UCM* e “Ain’t I a woman?”; “Banho de folhas”; “I ain’t got no”; “Uanga”, presentes no álbum *BMEEDD* compuseram o *corpus* analisado.

Os estudos Comparados de Literatura foram tomados como base investigativa buscando aproximações e afastamentos entre as abordagens temáticas relacionadas ao feminino negro em diáspora nas escrituras – conceito atribuído às produções estudadas no sentido de assenhoreamento literário por terem sido escritas por autoras negras que tratam de temas relacionados às mulheres negras. O objetivo central do trabalho foi identificar possibilidades de as criações artísticas examinadas poderem contribuir com as (re)existências femininas negras em nossa literatura.

Os textos observados representam literaturas de (re)existências ao tratar/retomar/sugerir mimeticamente aspectos vividos pelos povos africanos escravizados que permaneceram silenciados na memória da História Oficial da diáspora africana. Ratificam a necessidade de se escrever sobre o passado, ainda que a estética seja incapaz de retratar a integridade das dores individuais e coletivas vividas.

Ao representarmos – ainda que de modo incompleto – as torturas, mortes, silêncios e apagamentos históricos – mantemos a memória viva e capaz de dialogar com o presente de modo a ouvir àqueles e àquelas que foram impedidos de serem escutados. O romance e as letras das canções pesquisadas escrevem aspectos relacionados à diáspora africana que podem ser tratados por diversas áreas do conhecimento, pois envolvem questões complexas relativas à desterritorialização do lugar antropológico de povos africanos escravizados no Brasil no período do século XIX e as múltiplas consequências geradas a partir deste processo.

A interrelação entre o individual e o social é espelhada na literatura. Em *UDC*, por exemplo, a liberdade da protagonista é resultado de sua sabedoria vinculada ao coletivo presente

em seu caminho formado por negros e negras – libertos ou em situação de escravização e por pessoas brancas que a ajudaram neste processo, além de sua ancestralidade. Estas interligações aparecem no romance em muitos momentos – do início ao fim de sua trajetória narrativa, Kehinde/ Luíza/ sinhá Luíza enuncia sua subjetividade em relação ao coletivo que dá suporte aos seus projetos. Em Luna, a letra da canção “Saudação Malungo” (LUNA, 2017) referencia o coletivo ancestral formado por “irmandades, confrarias, malungá” (LUNA, 2017, l. 8) e suas histórias vividas pelo mundo – “Brasil (...) Trinadade, Suriname, Cuba” (LUNA, l. 19. 25). A leitura desta expressão possibilita a problematização de temáticas tomadas como marcas sociais de uma época, escutas significativas, espaços de construção de novas realidades.

O empoderamento feminino negro é elemento central em *UDC*. Sua protagonista destaca-se sobre este traço característico. Kehinde/ Luíza/Sinhá Luíza reage às repressões criando mecanismos para libertar-se da escravização e construir sua independência financeira. Seus inúmeros movimentos físicos-geográficos – forçados ou não – são utilizados com sabedoria pela personagem para que consiga manter-se viva e liberta. Inicia a narrativa em meio a várias perdas de seus familiares – irmão, mãe, irmã gêmea, avó – sente o peso da solidão em um túmulo rumo ao desconhecido e, ao final da narrativa, é retratada como sinhá, dona de seus desejos e de sua vida, já idosa e em busca de seu filho perdido – seu movimentar é significativo, consequência de seus anseios. Nas canções de Luna a temática aparece relacionada à resistência feminina negra em situações sociais opressivas.

Associado ao aspecto citado, evidenciamos a valorização da educação. Tanto em *UDC* como na canção “Um corpo no mundo” (LUNA, 2017), a voz narrativa apresenta-se como poliglota. No romance a formação cultural da personagem foi essencial para que Kehinde conseguisse conquistar muitos de seus objetivos. Por outro lado, na letra de Luna, o mesmo não ocorre. O fato não impediu que a voz lírica fosse vítima de racismo: “Olhares brancos me fitam/ Há perigo nas esquinas/ E eu falo mais de três línguas” (LUNA, 2017, l.17-19)

A interseccionalidade é evidente nas produções. Tanto em *UDC* como nas letras de “Acalanto”; “Cabô”; “Iodo + Now frágil”; “Um corpo no mundo”, presentes no álbum *UCM* e “Ain’t I a woman?”; “I ain’t got no”, presentes no álbum *BMEEDD* a temática é recorrente. Observamos esta repetição como significativa, uma vez que verossímil aos contextos representados pela literatura.

Correlacionado à interseccionalidade, o tema da solidão das mulheres negras perpassa o romance e as letras das canções supracitadas. Em *UDC* Kehinde tem sua primeira relação sexual marcada pelo estupro praticado por seu dono. A personagem engravida. Em outra ocasião, anos depois, é abandonada por seu companheiro branco, pai de seu terceiro filho. O

homem a deixa para viver com uma mulher branca. Nas canções a temática aparece de forma semelhante. O abandono afetivo e a violência sexual contra mulheres negras em contexto ficcional, podem ser comparados ao que ocorreu durante o período colonial e ao que permanece presente na contemporaneidade. O corpo feminino negro era tido como posse dos donos das escravas, como objeto naquela conjuntura – tal como lemos no romance. No subcapítulo 1.4 vimos que o abandono afetivo das mulheres negras é persistente na atualidade como reflexo do que ocorreu no passado. Os corpos das mulheres negras continuam sendo vistos como objetos em muitas ocasiões.

Os temas relacionados à família, ancestralidade, identidade, espiritualidade e memória são correlatos referenciais nas criações estudadas. Ressaltamos a relevância do contato com o sagrado e as religiosidades descritas tanto em *UDC* como nas letras de Luna, particularmente, “Asas”, “Iodo + Now frágil”, “Saudação malungo”, “Um corpo no mundo”, publicadas em *UCM* e “Banho de folhas” em *BMEEDD*.

Retomamos as questões apresentadas como instrumentos de abertura para novos estudos e debates. O trabalho desenvolvido é parte de uma necessária rede de elos e travessias, possível contribuição para a construção de um olhar diferenciado sobre o estudo comparado entre o texto poético originalmente composto para ser cantado – letras de música de Luedji Luna e o romance de Ana Maria Gonçalves.

Dentre os tópicos, estão: a construção de novos significados e possibilidades de leitura/compreensão/observação dos textos literários a partir do estudo comparado que vê na relação das criações entre si e entre épocas/contextos um valioso campo de análise; a geração de debates e promoção de novas discussões acerca do racismo enquanto questão social – necessária, portanto, de ser tratada por todos e não apenas pelos grupos étnicos afetados, entendendo, de modo específico, a necessidade de dialogar sobre as condições das mulheres negras na sociedade brasileira a fim de criar novos caminhos de escuta.

O futuro, para que seja liberto e novo, precisa relembrar, fazer memória do vivido e do não vivido – historicamente impossibilitado. Resistir é não esquecer. Neste sentido, os testemunhos das vozes narrativas, presentes na literatura estudada, são tidos como interlocução mimética entre memórias e esquecimentos históricos. Ao serem retratados em contexto ficcional permitem ressignificações de dores e sofrimentos silenciados na História do Brasil apresentada como narrativa única.

O estudo comparado realizado por meio da observação e análise das letras de canções previamente selecionadas, produzidas por Luedji Luna em diálogo com o romance de Ana Maria Gonçalves evidencia representatividade formada por vozes femininas negras –

historicamente silenciadas – contadas por meio de autoras negras. Propiciador de novas reflexões e mudanças sociais, os objetos artísticos-contemporâneos criam (re)existências.

Nesta dissertação buscamos dialogar com estudos e temáticas relacionadas às mulheres negras brasileiras e as suas ancestralidades africanas, pensando as discussões sobre racismo e interseccionalidade literariamente verossímeis ao cotidiano contemporâneo. Vimos que identidade, diáspora africana e maternidade negras são temas relacionados ao feminino negro – historicamente marcado por silenciamentos e dores, mas também por resistências. Tratar destas questões implica envolver toda a sociedade e não somente negros e negras.

A artista Luedji Luna usa a voz como instrumento de inspiração para outras mulheres. Sua representatividade – ainda que subjetiva – é marca de expressão plural de vozes e memórias femininas ancestrais no tempo presente. Composta por poesia, a canção denuncia, rompe paradigmas ao mesmo tempo em que reconstrói elos entre Áfricas e feminismos negros.

A discussão crítica acerca de as letras de música poderem ser estudadas como poemas é ampla e relevante na medida em que a significação da canção se faz no todo que envolve ritmo, melodia e letra de música. No entanto, é possível estudar as letras de canções do modo como aqui o fizemos – como textos poéticos, capazes de dialogar com a pluralidade cultural de uma época ou mesmo com diversos contextos históricos ao mesmo tempo.

O artista contemporâneo, no caso, as artistas contemporâneas – como tratado neste trabalho – é aquela que sabe distanciar-se de seu próprio tempo, conforme nos diz Agamben (2009). Ana Maria Gonçalves e Luedji Luna são representantes deste pensamento, pois sabem se relacionar de modo crítico com as temáticas que as permeiam, presentes em sua época. Elas, ao mesmo tempo em que vivem, observam os discursos e os movimentos de seu momento histórico.

As questões de identidade e memória são complexas e precisam ser estudadas de modo amplo e sempre contextualizadas. Aqui, vimos que os discursos apresentados pelas vozes narrativas das letras das canções e do romance podem refletir descrições subjetivas de um outro que não o próprio sujeito sobre si. Este posicionamento deve ser questionado socialmente uma vez que pode significar reducionismo sobre situações específicas. Representatividade, conforme vimos, é importante, mas é necessário ir além. (LUNA, 2019). Por outro lado, o pensamento trazido pode também ser entendido como valorização da luta histórica feminina negra por liberdade e direitos.

Combater o racismo significa ouvir a nós mesmas/os – frutos de uma sociedade estruturalmente racista – e atuar cotidianamente em nossos meios sociais contra esta realidade presente. O texto é finalizado, mas não concluído, no sentido de estar aberto a novas leituras e

estudos sobre temáticas apresentadas, compreendendo que estas devem ser constantemente trabalhadas e pensadas ativamente em nossas esferas sociais a fim de que todas e todos possam ser tratados como seres humanos com oportunidades semelhantes. De modo que a branquitude reconheça seus privilégios e as dores históricas perpetuadas e presentes ainda hoje sobre a negritude em solo brasileiro. Onde as memórias ancestrais literárias femininas negras ao serem lidas e pluralizadas sejam canais de (re)existências e de liberdade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, 92p.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANTUNES, Gabriella Gargalhão; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A identidade cultural do sujeito diaspórico em Um defeito de cor. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 26, n. 1, p. 198-208, jan./jun. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/37357>>. Acesso em 10 jan. 2023.

AUERBACK, Erick. *Mimesis — A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BARBOSA, Helen Campos; CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. Manifestos para ouvir: experiência estética genderizada e racializada a partir de Luedji Luna. In: *Anais do 29º Encontro Anual da Compós*, 2020, Campo Grande. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2020. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/manifestos-para-ouvir-experiencia-estetica-genderizada-e-racializada-a-partir-de>>. Acesso em: 29 dez. 2022.

BATISTA, Luciana. Êpa-hey, Oyá! Aganjú, Xangô Alapalá! *O último baile dos Guermantes*. Bahia, 02 dez. 2008. Disponível em: <<https://www.ultimobaile.com/?p=713>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

BERNARDO, André. O legado de negros muçulmanos que se rebelaram na Bahia antes do fim da escravidão. *BBC News*. Rio de Janeiro: 9 de mai de 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44011770>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.40, jul./dez. 2012, p. 29-42. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/Xqvk9XKyGR8dwNHPM8MNHPM8M5rHr/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 31 jan. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução: Sergio Millet. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. V.1

BHABHA, Homi. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 177-203.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOLÃNOS, Aimeé G. Diáspora. In: BERND, Zilá. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996. Disponível em : <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARNEIRO, Sueli. *Matriarcado da miséria*. Correio Braziliense, p. 5, 2000.
- CARREIRA, Shirley de S. G. Deslocamento e desterritorialização nas literaturas em língua portuguesa. *E-escrita*, v. 7, n. 1, p. 50-60, 2016. Disponível em: <<https://silo.tips/download/e-escrita-issn-13>>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- CARVALHAL. T. F. *A literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1992.
- CARVALHAL. T. F. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 69-87.
- CÉSAIRE, Aimé. 2010. *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória - Apresentação. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COLLINS, Patricia; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade* [recurso eletrônico] Tradução Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- CRENSHAW, Kimberlé. Tradução – Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas identitárias e violência contra mulheres de cor. IN.: MARTINS, Ana Claudia Aymoré; VERAS, Elias Ferreira (ORGS.) *Corpos em aliança: diálogos interdisciplinares sobre gênero, raça e sexualidade*. Curitiba: Appris, 2020.
- CUCHE, Dennys. Cultura e identidade. In: *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 175-202.
- DALCASTAGNÈ, R. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo. *Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea*. 18 de jul. 2015. Disponível em: <<http://gelbcunb.blogspot.com/2015/07/a-construcao-do-feminino-no-romance.html>>. Acesso em: 08 dez 2022.
- 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: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687>>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, p. 203-219, 2008.

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

DUARTE, Constância Lima e NUNES, Isabella Rosado (Orgs). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUARTE, Eduardo Assis de. Na cartografia do romance afro-brasileiro, Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. *Literafro*, Minas Gerais, 10 out. 2018. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/anamariacritica03.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2022.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura - uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pós-fácio (p.129-366).

ESCALEIRA, Bruna Renata Bernardo; INÁCIO, Emerson da Cruz. O erotismo como embate: o corpo na (da) poesia feita por mulheres. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, [S.l.], v. 35, p. 98-114, dez. 2018. ISSN 1678-2054. Disponível em: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/31302>>. Acesso em: 01 fev. 2022. doi: <http://dx.doi.org/10.5433/1678-2054.2018v35p98>.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013. E-book Kindle.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: “Minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”. *Nexo Jornal*. São Paulo, 26 maio 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>>. Acesso em: 13 dez. 2022.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FLORVIL, Tiffany. Traçando rotas e comunidades da diáspora africana. (Trad. Mariângela Nogueira) *Afro-Ásia*, 46 (2012), 265-277. Disponível em : <<https://www.scielo.br/j/afro/a/rQHpHxSnSf8pQYSQhVgXD7s/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 10 jan. 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Trad.: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

GONÇALVES, Ana Maria. #ArteIContexto Encontros Literários. Entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto. 01 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0hshcSEbZvw&t=17s>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Ana Maria Gonçalves: “A literatura pode muita coisa, mas não pode nada sozinha.” *Brasil de Fato*. Entrevista concedida à Fabiana Reinholz. 16 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/05/16/ana-maria-goncalves-a-literatura-pode-muita-coisa-mas-nao-pode-nada-sozinha>>. Acesso em: 07 jan. 2022.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006. eBook Kindle.

GONÇALVES, Ana Maria. Ana Maria Gonçalves: Escritor. *Escritora na Biblioteca*. Acervo permanente em áudio da Biblioteca Mário de Andrade. 11 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7XK5xUXbDCM>>. Acesso em: 07 jan. 2022.

GONZÁLEZ, L. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.354-366.

GONZÁLEZ, L. *Por un feminismo afro-latinoamericano*. Ediciones de las Mujeres, Santiago de Chile, n. 9, p. 133-140, 1988.

GONZÁLEZ, Lélia. *Por un feminismo afro-latino-americano*. Zahar, 2020. eBook Kindle.

GONZÁLEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.24 -47.

GURAN, Milton. *Agudás – os “brasileiros” do Benin*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Ed. Gama Filho, 2000.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raizes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 26. ed

hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. eBook Kindle.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021. eBook Kindle.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JESUS, C. M. de. *Quarto de Despejo*. Diário de uma favelada. 2 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

JOBIM, José Luís. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. E-book Kindle.

LEITE, Isabelle Lins. *Imbolando de lá pra cá e daqui pra lá: o pensamento baudelairiano na obra de Zeca Baleiro*. Rio de Janeiro, 2008. 72 fls. Monografia (Especialização em Estudos Literários) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

LIMA, Christini R. A emergência da voz feminina, negra e escravizada em Um defeito de cor. *Rev. Nau Literária*. V. 16, n.2, p. 97-122, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/105873/57766>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

LIMA, Norma Sueli Rosa. “Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração”. In: *Revista Convergência Lusitana*, do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro, v 31, n. 43, jan-jun 2020, p. 12-24.

LORDE, Audre. “Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 239-249.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. eBook Kindle.

LUNA, Luedji. *Bom mesmo é estar debaixo d' água*. Gravadora Independente, 14 out. 2020.

LUNA, Luedji. *Um corpo no mundo*. Gravadora YB Music, 27 out. 2017a.

LUNA, Luedji. *YouTube - canal*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCaLmDMn4wJHNjBYfJ7n1TZg>>. Acesso em: 03 ago. 2021a.

LUNA, Luedji. A leveza e a serenidade de Luedji Luna. *El cabong*. Entrevista concedida a Luciano Matos. 4 dez. 2017b. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/entrevista-a-leveza-e-a-serenidade-de-luedji-luna/>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LUNA, Luedji. Luedji Luna: "Faço música na perspectiva da cura". *Brasil de Fato*. Entrevista concedida à Rute Pina. 25 de jul. de 2017c. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/especiais/luedji-luna-faco-musica-na-perspectiva-da-cura/>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

LUNA, Luedji. Lázaro Ramos e Luedji Luna – Espelho. *Canal Brasil Play*. Entrevista concedida a Lázaro Ramos. 03 dez. 2019a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yKUT_cgb9XA&t=196s>. Acesso em 14 ago. 2021.

LUNA, Luedji. Luedji Luna: do Cabula para o mundo. *Carta Capital*. Entrevista concedida à Djamila Ribeiro. 29 de mai. 2017d. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/luedji-luna-do-cabula-para-o-mundo>>. Acesso em: 12 fev. 2022

LUNA, Luedji. Luedji Luna ecoa a voz das mulheres negras. *Grupo Matinal Jornalismo*. Entrevista concedida a Roger Lerina. 13 mai. 2021b. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/entrevista-rogerlerina/luedji-luna-ecoa-a-voz-das-mulheres-negras/>>. Acesso em 12 dez. 2022.

LUNA, Luedji. O amor é fundamental para a reconstrução de nossa humanidade. *Canal Brasil de Fato*. Entrevista concedida a José Eduardo Bernardes. 27 de jul. 2021c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RxFVMREK1mM>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

LUNA, Luedji. “Queria ser a Luedji dos meus pais, do projeto político, mas a Luedji mesmo é cantora e compositora”. *El País*. Entrevista concedida à Joana Oliveira. 12 mai. 2019b. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/03/cultura/1556887397_823639.html>. Acesso em: 07 jan. 2022.

LUNA, Luedji. Luedji Luna: 'Sou uma mulher negra no mundo, e isso está na minha música' *Rio a dentro*. Entrevista concedida a Kamille Viola. 07 set. 2018a Disponível em: <<https://rioadentro.blogosfera.uol.com.br/2018/09/07/luedji-luna-sou-uma-mulher-negra-no-mundo-e-isso-esta-na-minha-musica>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

LUNA, Luedji. Tempo Trovão com Luedji Luna. *Rádio Escada*. Entrevista concedida a Marta SuperNova. 20 nov. 2018b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OjZVBhkc_Do>. Acesso em: 27 nov. 2022.

LUNA, Luedji. Luedji Luna - "Um Corpo No Mundo". *Faixa a faixa*. Entrevista concedida a Luana Dorneleas. 13 nov. 2017e. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/faixa-a-faixa-luedji-luna>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LUNA, Luedji. Uma conversa com Luedji Luna sobre África, São Paulo e a música baiana. *Geledés*. Entrevista concedida a Francisco Toledo. 31 ago. 2018c. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/um-conversa-com-luedji-luna-sobre-africa-sao-paulo-e-musica-baiana/>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 2ª ed., Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. “Necropolítica” (Trad. Renata Santini) *Arte & Ensaios* - revista do ppgav/eba/ufrrj, Rio de Janeiro, n. 32, dez. 2016.

MEU DICIONÁRIO.ORG. *Muximba*. Disponível em:

<<https://www.meudicionario.org/muxima>>. Acesso em: 08 dez. 2022.

MEU DICIONÁRIO.ORG. *Uanga*. Disponível em: <<https://www.meudicionario.org/uanga>>. Acesso em 08 dez. 2022.

MIRANDA, Fernanda. *Corpos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontadas*. USP, tese de doutorado, 2019, 252 p.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. [Decolonialchallengestoday]. *Epistemologias do sul*, Foz do Iguaçu, PR, 1 (1), pp. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*; tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Egungun*. Portal Geledés, 18 out. 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/egungun>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

OLAIGBO, Odé. *Entendendo o Ori*. O candomblé, 18 jun. 2014. Disponível em: <<https://ocandomble.com/2014/06/18/entendendo-o-ori/>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

OLIVEIRA, Ilzver de Matos; SANTOS, Nayara Cristina Santana. Solidão tem cor? Uma análise sobre afetividade das mulheres negras. *Interfaces Científicas - Humanas e Sociais*, Aracaju, v.7, n.2, out. 2018, p. 9 – 20.

PAZ, Octavio. “Literatura de fundação”. In: *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREIRA, Danielle Cristina M. Literatura, lugar de memória. *Rev. Solettras*, n. 28, p. 344-355, 2014.2. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/16314>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POMPEU, Roberto. Luiz Gama, o abolicionista. *Portal Geledés*. 06 mai. 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/luiz-gama-o-abolicionista>> Acesso em 28 mar. 2022.

PRANDI, R. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *Revista USP*, São Paulo, v. 50, 46-63, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 591 pp.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. “Xangô, rei de Oiô”. In.: BARRETI FILHO, Aulo (org.). *Dos yorùbá ao candomblé kétu*. São Paulo, Edusp, 2010, v. 1, p. 141-161. Disponível em: <https://reginaldoprandi.fffch.usp.br/sites/reginaldoprandi.fffch.usp.br/files/inline-files/Xango_rei_de_Oio.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance*. 6. Ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; 2017. (Feminismos plurais). E-book Kindle.

RIBEIRO, Katiúscia. Mulheres negras e a força matricomunitária. *Revista Cult*, Editora Bregantini, São Paulo, Ano 23, nº 254. Jan, 2020.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*; tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, A. R. Memórias poéticas de autoras negras: Reinvenções de (Re) Existências. *Itinerários*, n. 46, p. 35-50, jan-jun, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos, Modos e Significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 66, Julho 2003, p. 24-29. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/100/20080627_entre_prospero_e_caliban.pdf>. Acesso em 12 nov. 2022.

SANTOS, Luiz Carlos. *Luiz Gama*. (Retratos do Brasil Negro). São Paulo: Selo Negro, 2010. (Retratos do Brasil Negro / coordenada por Vera Lúcia Benedito) E-book Kindle.

SANTOS, Daiana Nascimento. História e Memória no romance Um defeito de cor. *Izquierdas*, Chile, núm. 31, 2017. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/3601/360149583007>>. Acesso em 03 mar. 2021.

SANTOS, José Antônio dos. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, José Rivair (org.). *Desvendando a história da África* [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Diversidades series, p. 181-194. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/yf4cf/pdf/macedo-9788538603832-13>> Acesso em: 13 mar. 2021.

SCHMIDT, Simone. Mulheres, negritude e a construção de uma modernidade transnacional. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e58957, 2019.

SILVA, Fabiana Carneiro da. Maternidade negra em Um defeito de cor: a representação literária como disrupção do nacionalismo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, p. 245-275, maio/ago. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/5r3V3zrd8k5s9PHbbCG5B9x/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: EDUEM, 2009.

SIMONE, Nina. *Ain't got no, I got life*. Música. Youtube, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E>>. Acesso em: 13 out. 2021.

SOUSA, Mário Lúcio. *Meu verbo cultura: escritos amorosos sobre cultura e desenvolvimento*. Salvador: EdUFBA, 2016.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. 2009. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. *Guairacá*, Guarapuava – Paraná, v.25, n 1, p. 81-102. 2009. Disponível em: <<https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

TRUTH, Sojourner. *Ain't I a Woman?* Disponível em: <https://thehermitage.com/wp-content/uploads/2016/02/Sojourner-Truth_Aint-I-a-Woman_1851.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

VANDER, Olùkó. *O que Significa Epà Hey?* Disponível em: <<https://educayoruba.com/o-que-significa-epa-hey>>. Acesso em 15 dez. 2022.

VEIGA, Ana Maria. Uma virada epistêmica feminista (negra): conceitos e debates. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 29, e0101, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312292020e0101>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

APÊNDICE – Casos contemporâneos – silenciamentos de vozes femininas negras

1- Caso Marielle Franco

Sobre a resistência negra feminina no século XXI, citamos o caso da vereadora Marielle Franco⁴⁰ – mulher negra, lésbica, representante política eleita no ano de 2016, que trazia em sua voz resistência combativa ao sistema opressor presente no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro – foi assassinada no ano de 2018.

Ela incomodava o sistema político, pois seu discurso representava um contradiscurso ao poderio político que desumaniza negros e negras e não aceita que os espaços de poder sejam ocupados por estes sujeitos. Sua voz permanece viva e ecoando não somente na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil, mas no mundo. Para além da imagem de martirizada contemporânea, a imagem de Marielle Franco segue em busca de respostas sobre o crime cometido, pois ainda hoje, ano de 2022, não temos resposta para o brutal silenciamento de sua voz⁴¹. Quem mandou matar Marielle?

2- Registro de observação pessoal

Abaixo cito um pequeno exemplo contemporâneo do exposto por Kilomba (2019). Peço licença para referir a uma experiência pessoal vivida que dialoga com o tema apresentado neste espaço do texto. É importante, utilizar aqui a primeira pessoa e, por isso, o faço. Sou mulher não-negra, ruiva, pele muito branca, brasileira, pernambucana de nascimento e carioca da vida quase inteira, pois migrante aos 6 meses de idade para o Rio de Janeiro. Presencio situações de

⁴⁰ *Quem é Marielle Franco?* Disponível em: <<https://www.institutomariellefranco.org/quem-e-marielle>>. Acesso em: 10 maio 2022.

⁴¹ “Desde 2019, o sargento reformado da polícia Ronnie Lessa e o ex-policial militar Élcio de Queiroz estão presos acusados de serem os executores do crime. Os dois respondem por duplo homicídio triplamente qualificado por motivo torpe, emboscada e sem dar chance de defesa às vítimas e vão a júri a popular. Mas ainda não tem data para o julgamento. De acordo com as investigações, Ronnie Lessa foi o autor dos disparos e Élcio de Queiroz conduzia o veículo da emboscada. Eles negam participação do crime”. Disponível em <<https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2022/03/4992807-quem-mandou-matar-marielle-quatro-anos-depois-pergunta-permanece-sem-resposta.html>>. Acesso em: 10 maio 2022.

racismo quase que diariamente. Por anos seguidos, vejo cenas que dialogam com o texto desta dissertação.

Há alguns meses, presenciei a defesa de mestrado de uma amiga. Uma mulher negra, jovem, professora como eu. Ela escreveu sua dissertação com olhar diferenciado sobre um clássico da literatura brasileira. Questionadora e dona de um posicionamento político sólido e representativo, expôs em suas linhas o que pensava sobre a sociedade brasileira em nosso momento histórico atual. Foi questionadíssima por cada colocação realizada. Dentre todas as defesas das quais participei como ouvinte, nunca observei alguém ser tão minimamente questionada como ela o foi. Racismo? Não posso afirmar, mas chamou minha atenção o fato de uma mulher negra ser tão questionada de modo inquisidor, diferentemente de outras bancas nas quais as/os candidatas (os) – não-negras (os) – ao título eram avaliados de modo menos traumático e denso.

Elegantemente centrada e firmemente determinada ela respondeu a cada crítica recebida de modo brilhante e autêntico. Por fim, tendo sido perguntada sobre o motivo de ela ter escrito o que escreveu em um texto de dissertação a ser avaliado e difundido em meio acadêmico, ela posicionou-se mais uma vez. Repito aqui suas palavras: “Este é meu lugar de fala.” A banca silenciou para ouvi-la. Foi aprovada e aplaudida. Elogiada por quem a desafiou. Hoje Mestra, segue resistente a cada passo dado. Que venha o doutoramento, o pós-doutoramento e que sua força siga firme, dia a dia.

O meu lugar de fala não é o mesmo de minha amiga, nem nunca será, mas posso e devo dialogar sobre estas dores para que não se repitam, para que nos posicionemos diante do vivido. É urgente romper fronteiras e lutar contra a morte diária de negras e negros. O racismo mata física e emocionalmente. É preciso reagir. Resistir e se fazer resistência.

ANEXO A – Letras das canções utilizadas – por subcapítulo

1	NEGRAS VOZES FEMININAS E (RE)EXISTÊNCIAS EM CANÇÕES DE LUEDJI LUNA E NO ROMANCE UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES.....	19
1.1	Assenhóramento literário em escritóvências – apresentação das obras em estudo Não são utilizadas letras de canções neste subcapítulo.	20
1.2	“Ain’t I Woman?” (Eu não sou uma mulher?) – resistência feminina negra no mundo literário patriarcal e racista: reflexões a partir do romance e das canções “Ain’t I a Woman?”, “Acalanto” e “Banho de folhas” “Ain’t I a Woman?”/ “Acalanto” / “Banho de folhas”	31
1.3	“Cabô” – maternidade negra, intersecção e interseccionalidade: ecos em <i>Um defeito de cor</i> e na canção “Cabô” “Cabô”	41
1.4	“Não me encaixo em nada” – Lugares sociais das mulheres negras diante do racismo estrutural persistente na sociedade brasileira: reflexos literários na canção “Um corpo no mundo” e no romance..... “Um corpo no mundo”	51
2	UM DEFEITO DE COR E A LÍRICA DE LUEDJI LUNA: LEITURAS LITERÁRIAS E TRAVESSIAS ENTRE DIÁSPORA, CULTURA E CONSCIÊNCIA HISTÓRICA – SOCIAL.....	64
2.1	Família – ancestralidade e resistência..... “Saudação malungo” / “Uanga” / “Banho de folhas”	67
2.2	Kehinde atravessa o Atlântico; Luedji canta a travessia – identidade e memória em movimento diaspórico..... “Um Corpo No Mundo” / “Iodo + Now frágil”	78
2.3	Kehinde sobrevive ao tumbeiro; Luedji lê e resgata esta experiência – subjetividade e outremização das mulheres negras..... “Um Corpo No Mundo” / “Iodo + Now frágil”	91
2.4	Escrever: ato de resistências; escrever literatura: ato de (re)existências..... “I ain’t got no”/ “Asas”	102

ANEXO B – Letras das canções utilizadas – íntegra

Álbum 1 – UCM (2017)

1. Acalanto – composição de Luedji Luna - part. Renan Lima
2. Asas – composição de Luedji Luna
3. Cabô – composição de Luedji Luna
4. Iodo + Now frágil – Composição de Tatiana Nascimento.
5. Saudação malungo – composição de Luedji Luna Dj Nyack, Djonga, Plim Remix
6. Um corpo no mundo – composição de Luedji Luna

1. Acalanto

Eu vou andando pelo mundo como posso
 E me refaço em cada passo dado
 Eu faço o que devo, e acho
 Não me encaixo em nada
 Não me encaixo, em nada

Deixa

Aliás, deixa
 Tá tudo errado mesmo
 Deixa

Presto atenção nas dores
 E choro canções
 Da boca da noite
 Ao mais tardar das horas
 Pensamento meu viaja
 Até o amanhecer

Pensamento meu viaja
 Até o amanhecer

Quem é que vai ser acalanto agora?
 Agora?
 Agora, que eu não sinto nada mais
 E nada faz sentido

Quem é que vai querer você?
 Não vê tava na cara?
 Na cara, na cara
 E no tempo adiado
 Mesmo sem saber

Vou fingindo que não presta
 Eu não presto
 E quero fazer festa no teu corpo
 Lento

Vou fingindo que não presta
 Eu não presto, e quero fazer festa no teu
 corpo
 Lento

Pensamento viaja

2. Asas

Vento vem me trazer boas novas
 Que eu sempre esperei ouvir
 Vento vem me contar os segredos
 De chuva, raio e trovão
 Vento que me venta da cabeça aos pés
 E eu me rendo
 Vento que me leva onde quero ir

E onde não quero
 Para que te quero, asas?
 Se eu tenho ventania dentro
 Eu fiz até uma tempestade
 Rodei no céu, na imensidão

Vento vem me mostrar qual a força

Que tenho para seguir
 Ventania é senhora, eu sei
 E foi lá bem alto que eu vi
 Inunda que é da água que faz brotar
 Inunda que a água lava

Para que te quero, asas?

3. Cabô

Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Menino, volte pra casa!
 Cabô

Ô, Neide, cadê menino?

Cabô, quinze anos de idade
 Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?

Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacos dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 (eh, eh)
 Quem vai secar cada gota?
 De suor e sangue
 Cada gota de suor e sangue
 De suor e sangue
 Cabô

Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Meu filho, volte pra casa!
 Cabô

Ô, Neide, cadê menino?
 Cabô, quinze anos de idade

Se eu tenho ventania dentro
 Eu fiz até uma tempestade
 Rodei no céu, na imensidão

Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?

Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacos dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 Quem vai secar cada gota?
 De suor e sangue
 Cada gota de suor e sangue
 De suor e sangue
 Cabô

Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai

Ô, Neide
 Ô, Neide
 Ô, Neide
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai
 Ai, ai, ai, ai, ai

Ô, Neide
 Ô, Neide
 Ô, Neide

Cabô

4. Iodo + Now frágil

Me arde o sal
 Me arde o sal
 Me espalha o sal
 Me espelha o mar

Me acolhe o mar
 Me abraça o mar
 Me afaga o mar
 Me afoga o mar

Me afunda o mar
 Me morre o mar

Me a funda dor
 Fundo de nau

Funda turva escura dura
 Funda dura tumba escura
 Corta o vento cala chuva
 Orí zonte é todo sal

É todo longe
 É todo mágua
 É todo roubo
 Colonial

Não há cura, morto tomba
 (Dom esconde)
 A pele escura

Egungun
 Bom
 (De voar)

E evadir
 A turba alva
 Aos tubarões
 Y os porões

Do alto
 Mergulhar

Y naufrágio
 Y now frágil, frágil, frágil
 O mágico da diáspora: Des
 Membrar terra-chão

Mas se eu já fui trovão
 Que nada desfez
 Eu sei ser

Trovão

Que nada desfaz, nem

O capataz
 Nem a solidão
 Nem estupro corretivo contra
 Sapatão

Os complexo de contenção
 Hospício é a mesma coisa que presídio é a
 mesma coisa que
 Escola é a mesma coisa que prisão que a
 mesma coisa de hospício
 É a mesma coisa que

As políticas
 Uterinas
 De extermínio
 Dum povo que não é
 Reconhecido como civilização

(Mas eu sei ser trovão
 E se eu sei ser trovão
 Que nada desfez
 Eu vou ser trovão
 Que nada des
 Faz)

Nem a solidão
 Nem o capataz
 Estupro corretivo contra
 Sapatão a loucura da
 Solidão capataz queimarem

A herança
 De minhas
 Ancestrais

Arrastarem
 Cláudia
 Pelo camburão

Caveirão
 111 Tiros contra
 5 Corpos
 111 Corpos
 Mortos
 Na prisão

Eu sei ser trovão?
 Que nada desfez?

Eu já fui trovão e se eu já fui trovão eu sei
 ser trovão!
 Eu sei ser trovão que nada

5. Saudação Malungo

Malungueiro, malungá
 Bacongo, cabinda, uigê
 Luba, lunda, bengela, zairê
 Quicongo, tradição

Imagens que pintam de lá
 Meus parentes agudá
 Minha laia, minha gente
 Irmandades, confraria, malungá

Na tumba, tumbeiro não
 Não sou marinheiro na barca furada
 Sou malungueiro de partida à chegada
 Quizomba Zumbi, quizomba Zumbi,
 quizomba Zumbi, quizomba Zumbi

Na tumba, tumbeiro não
 Não sou marinheiro na barca furada
 Sou malungueiro de partida à chegada
 Quizomba Zumbi, quizomba Zumbi,
 quizomba Zumbi, quizomba Zumbi

6. Um Corpo No Mundo

Atravessei o mar
 Um sol da América do Sul me guia
 Trago uma mala de mão
 Dentro uma oração
 Um adeus

Nada
 Desfaz

Epahey oyá!

Eu sei ser
 Trovão
 E nada
 Me desfaz

Composição: Tatiana Nascimento

Da costa Brasil adentro
 Mandinga e fé
 Heranças, danças, tranças
 Mafuá, Malungo reinventar
 Ao manifesto kincongo, bois caimã

Marco primeira revolução Haiti

Partiu Trinidad, Suriname, Cuba
 Ilhas malunguistas, meus parentes
 socialistas
 Ilhas malunguistas, meus parentes
 socialistas

Referências malungas sim
 Kincongo, kizumba, zumbi

Ê corar, rei do do congo
 Nosso mucongo saudar
 Primeira república Haiti
 Tradição malunga

Eu sou um corpo
 Um ser
 Um corpo só
 Tem cor, tem corte

E a história do meu lugar
 Eu sou a minha própria embarcação
 Sou minha própria sorte

Je suis ici, ainda que não queiram não
Je suis ici, ainda que eu não queria mais
Je suis ici agora

Cada rua dessa cidade cinza sou eu
 Olhares brancos me fitam
 Há perigo nas esquinas

E eu falo mais de três línguas

E palavra amor, cadê?
Je suis ici, ainda que não queiram não
Je suis ici, ainda que eu não queira mais
Je suis ici, agora
Je suis ici
 E a palavra amor cadê?

Álbum 2 – BMEEDD (2020).

1. Ain't I a woman? – Composição Luedji Luna
2. Banho de folhas – Composição de Emillie Lapa/Luedji Luna
3. I ain't got no – Composição Luedji Luna
4. Uanga – Composição Luedji Luna

1. Ain't I a Woman?

Você vai me pagar
 Ô, se vai...
 Vou lhe rogar uma praga
 Vou lhe fazer um feitiço
 Jogar teu nome na lama
 Eu juro
 Você vai me pagar
 Cada lágrima que eu chorei
 Eu guardei só pra te dar
 E você e vai beber no inferno
 No inferno
 Você vai me pagar
 Ô, se vai...
 Vou lhe rogar uma praga
 Vou lhe fazer um feitiço
 Jogar teu nome na lama

Eu juro
 Você vai me pagar
 Cada lágrima que eu chorei
 Eu guardei só pra te dar
 E você e vai beber no inferno
 No inferno
 Eu sou a preta que tu come e não assume
 E não é questão de ciúmes
 Tampouco de fé
 Por acaso eu não sou uma mulher?
 Por acaso eu não sou uma mulher?
 Por acaso eu não sou uma mulher?
 Por acaso eu não sou uma mulher?

2. Banho de folhas

Foi em uma quarta-feira
 Saí pra te procurar
 Andei a cidade inteira
 Mas, cadê você?
 Cadê você?
 A cidade é grande
 As pessoas muitas
 E eu por aí
 Sem te encontrar
 Vou pedir a oxalá
 Oxalá quem guia
 Oxalá quem te mandou

Tanta volta pra nenhuma resposta
 Tanta volta pra nenhuma resposta

Tanta volta pra nenhuma resposta
 Tanta volta pra nenhuma resposta

Nenhuma resposta
 Mas um punhado de folhas sagradas
 Pra me curar, pra me afastar de todo mal

Para-raio, bete branca, assa peixe
 Abre caminho, patchuli

Para-raio
 Para afastar o mal
 Para afastar a inveja
 Para atrair o amor
 Para atrair o que for bom

2. Ain't got no

I ain't got no home, ain't got no shoes
 Ain't got no money, ain't got no class
 Ain't got no skirts, ain't got no sweater
 Ain't got no perfume, ain't got no bed
 Ain't got no man
 Ain't got no mother, ain't got no culture
 Ain't got no friends, ain't got no schoolin'
 Ain't got no love, ain't got no name
 Ain't got no ticket, ain't got no god
 Ain't got no love
 Ain't got no love
 A noite não adormece nos olhos das
 mulheres
 A lua fêmea semelhante nossa
 Em vigília atenta vigia a nossa memória
 A noite não adormece nos olhos das
 mulheres
 Há mais olhos que sono
 Onde lágrimas suspensas virgulam o lapso
 De nossas molhadas lembranças
 A noite não adormece nos olhos das
 mulheres
 Vaginas abertas retêm e expulsam a vida
 Donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
 E outras meninas luas

Afastam delas e de nós
 Os nossos cálices de lágrimas
 A noite não adormecerá jamais nos olhos
 das fêmeas
 Pois do nosso sangue-mulher
 De nosso líquido lembradiço
 Em cada gota que jorra
 Um fio invisível e tônico
 Pacientemente cose a rede
 De nossa milenar resistência

3. Uanga

O amor é coisa que moí muximba
E depois o mesmo que faz curar
O amor é coisa que moí muximba
E depois o mesmo que faz curar

O amor é coisa que moí muximba
E depois o mesmo que faz curar
O amor é coisa que moí muximba
E depois o mesmo que faz curar

O amor é coisa que moí muximba
E depois o mesmo que faz curar
O amor é coisa que moí muximba
E depois o mesmo que faz curar

ANEXO C – Artistas produtoras do material estudado

Ana Maria Gonçalves



Ana Maria Gonçalves é uma escritora mineira nascida em uma pequena cidade do interior de Minas chamada Ibiá. Durante 13 anos trabalhou como publicitária em São Paulo até que se mudou para a ilha de Itaparica, na Bahia. Em 2002, mesmo ano da sua mudança para Itaparica, publicou, de forma independente, seu primeiro livro *Ao lado e a margem do que sentes por mim*, com 1000 exemplares vendidos, segundo ela, “teclado a teclado”, em pouco mais de três meses. Em 2006, após uma pesquisa exaustiva, lançou seu segundo livro, **Um defeito de cor**, obra com 952 páginas, que conta a história da escrava Kehinde desde o momento de sua captura na África, passando por sua vida como escrava no Brasil, até o retorno a sua terra de origem. No momento dessa entrevista, o livro já

tinha atingido a marca de doze edições e era motivo de debate em diferentes áreas das humanidades. A entrevista com a escritora Ana Maria Gonçalves foi realizada durante a sua participação no XXX Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XXIX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul e III Encontro Nacional de Escrita Criativa, no prédio da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, no dia 20 de outubro de 2016. No evento, a autora participou da conferência de encerramento Processo criativo e fontes para a criação literária.⁴²

Luedji Luna

Cantora e compositora baiana Luedji Luna, que, para além de fazer ecoar a voz das mulheres negras na música, traz mais uma marca como escritora, desta vez, na literatura. Luedji é uma das colaboradoras na obra *Quilombellas Amefricanas, Coletânea Poética*, em dois volumes, organizada por Ana Rita Santiago, Cláudia Santos e Mel Adún — lançados pela *Editora Ogum's Toques*, no final de junho.

Luedji começou a escrever ainda na adolescência, para se expressar no mundo e fazer escoar, em catarse, as dores que sentia com o racismo sofrido em silêncio num colégio particular. Aos 17 anos, a escrita se tornou canção e ela se transformou na artista que canta as próprias letras. (...)“Conceição Evaristo (escritora e linguista) tem uma expressão que eu acho que diz muito sobre a escrita que eu faço, a música que eu faço e eu acho que diz muito sobre a narrativa das mulheres negras de um modo geral, que é a palavra *escrevivência*. É impossível ter a nossa arte, a nossa escrita, a nossa produção intelectual, não atravessada pela experiência individual e coletiva ao mesmo tempo. Se eu não tivesse vivendo ali naquele período, da adolescência, um contexto de opressão, de silenciamento, talvez eu não tivesse a necessidade de escrever”, lembra a cantora.(...)



O trabalho mais recente de Luedji fala com maturidade sobre amor, desejo e prazer como possibilidades de superação do racismo, da dor e da solidão. Entre as referências da obra estão nomes como a própria Conceição Evaristo, Marisol Moabá, Dejanira Rainha Santos Melo, Tatiana Nascimento, Nina Simone. O álbum veio em um momento de aceitação do amor como base fundamental para reconstrução da humanidade das mulheres negras. "Falar de amor é essencial para as mulheres negras, construir um outro imaginário e narrativa, onde a gente possa superar o racismo, a dor, a solidão. (...)"⁴³

⁴² OLIVEIRA, A.; HÜLSENDEGER, M.; MOREIRA, M. E. “Eu sou negra”: entrevista com Ana Maria Gonçalves. *Navegações*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 229–236, 2018. DOI: 10.15448/1983-4276.2017.2.29797. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/29797>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

⁴³ LUNA, Luedji. *O amor é fundamental para a reconstrução de nossa humanidade*. Entrevista concedida ao canal Brasil de fato 27 de jul. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RxFVMREK1mM>>. Acesso em: 11 dez. 2022.