



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

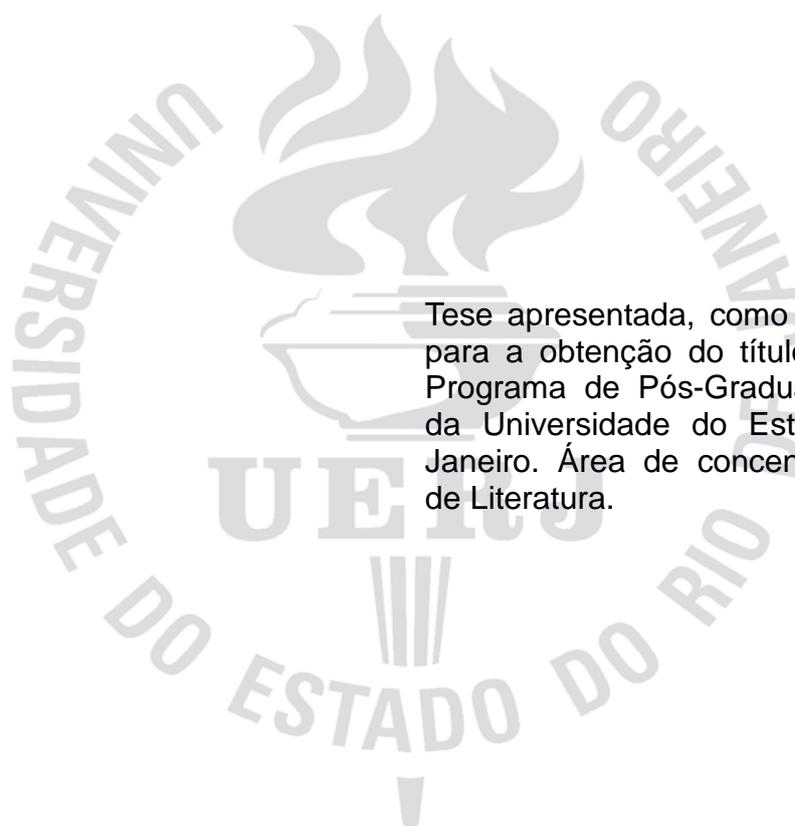
Angélica Maria Santana Batista

**Mundos possíveis, porém ignorados: a composição de personagens
femininas em narrativas de Conceição Evaristo**

Rio de Janeiro
2019

Angélica Maria Santana Batista

**Mundos possíveis, porém ignorados: a composição de personagens femininas
em narrativas de Conceição Evaristo**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo

Rio de Janeiro

2019

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

E92 Batista, Angélica Maria Santana.
Mundos possíveis, porém ignorados: a composição de personagens femininas em narrativas de Conceição Evaristo / Angélica Maria Santana Batista. – 2019.
160 f.

Orientador: Flavio García Queiroz de Melo.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Evaristo, Conceição, 1946- - Crítica e interpretação – Teses.
2. Evaristo, Conceição, 1946- - Personagens – Mulheres – Teses. 3. Análise do discurso literário – Teses. 4. Mulheres na literatura – Teses. 5. Negros na literatura – Teses I. García, Flavio, 1982-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

Assinatura

Data

Angélica Maria Santana Batista

**Mundos possíveis, porém ignorados:
a composição de personagens femininas em narrativas de Conceição Evaristo.**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 02 de julho de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo (orientador)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Profa. Dra. Maria Aparecida Andrade Salgueiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Profa. Dra. Norma Sueli Rosa Lima
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Profa. Dra. Iris Maria da Costa Amâncio
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Dra. Luciana Moraes da Silva

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a:

- ✓ minha avó Maria, mulher negra que, sem falar muito, ensinou-me tudo que eu demorei anos para perceber.
- ✓ minha mãe Cristina, cujos esforços para eu chegar até aqui não foram pequenos e suaves.
- ✓ minha irmã Andressa, que me fez perceber meu lugar como mulher e negra.
- ✓ Ana Januário, cujas palavras não me deixaram desistir de mim mesma.
- ✓ todas as vozes femininas de ontem e hoje que me formaram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a tudo que aprendi com as pessoas que passaram em minha vida. Foi com:

A minha avó Maria, e não com Marx, com quem aprendi o que era diferença de classes. Eu ouvia as suas histórias de terror no tempo em que era uma menina e era obrigada a se trancar toda noite em seu biombo de empregada, entre baldes e esfregões, temendo ser violada pelo filho de sua patroa, que fingia nada ver. Ela tudo fez para que as próximas gerações não passassem pelo o que ela passou.

Minha mãe Cristina, e não com os pensadores da Educação, com quem aprendi o poder dos livros. Sempre atenta e presente, nunca me negou nada quando era relacionado aos estudos.

Meus irmãos Deidison e Andressa com quem aprendi a discutir as questões raciais. Usando a nossa experiência, conseguimos mapear nossas vidas e nossas falas como forma de resistência e união.

Paulo com quem aprendi que carinho, paciência e cuidado precisam existir em uma relação.

Minhas companheiras de faculdade com quem aprendi que o correto não é trocar apenas anotações e fichamentos, mas vivências e conhecimentos.

Meu orientador e colegas de tantos e vários grupos de pesquisa e de discussão com quem aprendi a construir saberes e a respeitar epifanias.

Meus amigos presentes e ausentes com quem aprendi o poder da empatia e do compartilhamento como maneira de desafogar minhas dúvidas e medos.

Os livros, meus companheiros mais queridos, com quem aprendi novos, variados e fulgurantes mundos possíveis.

Ainda tenho muito que aprender. Isso significa que ainda tenho muito a agradecer nesta vida.

Uma paixão profunda é a boia que me emerge.

Sei que o mistério subsiste além das águas.

Conceição Evaristo

RESUMO

BATISTA, Angélica Maria Santana. *Mundos possíveis, porém ignorados: a composição de personagens femininas em narrativas de Conceição Evaristo*. 2019. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A narrativa ficcional comunica mundos possíveis imaginados, que se estruturam sintática e semanticamente a partir de referentes acessados em mundos objetivos de base. A escritora negro-brasileira Conceição Evaristo arma mundos possíveis ficcionais para além da sexualidade, da miséria e da ignorância experienciadas por ela mesma, retomando suas vivências de mulher negra. A figuração de suas personagens envolve a luta pela preservação da memória, presente na realidade de culturas marginalizadas. A escritora plasma mundos possíveis ficcionais que relativizam o discurso hegemônico e manifestam a voz e o lugar de personagens femininas abafadas e subjugadas pelos centros de poder. Desse modo, a macroestrutura narrativa de seus textos combina e alterna submundos de personagens em conflito com a sociedade ao seu redor, e seus mundos possíveis ficcionais oscilam entre o realismo e o insólito, decalcando-se na ordenação de elementos narrativos que advêm dos submundos das personagens diaspóricas. Assim, a armação de mundos possíveis de Conceição Evaristo oportuniza o trânsito entre mundos excludentes e promove o questionamento da hegemonia.

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Mundo possível ficcional. Figuração de personagens. Armação realista. Armação insólita.

RESUMEN

BATISTA, Angélica Maria Santana. *Mundos posibles, pero ignorados: la composición de personajes femininas en narrativas de Conceição Evaristo*. 2019. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

La narrativa ficcional comunica mundos posibles imaginados, que se estructuran sintáctica y semánticamente a partir de referente accesados en mundos objetivos de base. La escritora negro-brasileña Conceição Evaristo arma mundos ficcionales posibles más allá de la sexualidad, de la miseria y de la ignorancia experimentadas por ella misma, retomando sus vivencias de mujer negra. La figuración de sus personajes involucra el preservación de la memoria, presente en la realidad de culturas marginalizadas. La escritora plasma mundos ficcionales posibles que relativizan el discurso hegemónico y manifiestan voz y lugar de personajes femeninos sofocados y subyugados por los centros de poder. De ese modo, la macroestructura narrativa de sus textos combina y alterna submundos de personajes en conflicto con la sociedad a su alrededor, y sus mundos ficcionales posibles oscilan entre el realismo y el insólito, imitando la ordenación de elementos narrativos que provienen de los submundos de los personajes diaspóricos. Así, el marco de los mundos posibles de Conceição Evaristo permite el tránsito entre mundos excluyentes y promueve el cuestionamiento de la hegemonía.

Palabras-llave: Conceição Evaristo. Mundo ficcional posible. Figuración de personajes. Armación realista. Armación insólita.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1.	LITERATURA(S) EM QUESTÃO	19
1.1	Literatura sobre o negro e literatura do negro: um resumo	36
2	MUNDOS POSSÍVEIS E PROCESSOS DE RECEPÇÃO	51
2.1	Os mundos possíveis ficcionais	60
3	PERSONAGENS, ESPAÇO E TEMPO	77
3.1	A personagem nos mundos possíveis ficcionais de Conceição Evaristo	81
3.2	O espaço evaristiano	92
3.3	O tempo na obra de Conceição Evaristo	96
4	PERSONAGENS DE FIGURAÇÃO REALISTA	102
4.1	Aramides Florença	108
4.2	Isaltina Campo Belo	112
4.3	Shirley Paixão	115
5	PERSONAGENS DE FIGURAÇÃO INSÓLITA	119
5.1	Ayoluwa	125
5.2	Halima, a suave	128
5.3	Sabela	136
	CONCLUSÃO	147
	REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Conceição Evaristo (1946 –) – poeta, contista, romancista, ensaísta, intelectual mineira – é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2011) e estuda, em paralelo à sua vida de escritora, as relações entre a literatura brasileira e as literaturas africanas de língua portuguesa. Participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra no país, estreou na literatura em 1990, quando passou a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*, do grupo paulistano *Quilombhoje Literatura*. Escreveu obras como *Ponciá Vicêncio* (2003); *Becos da memória* (2006); *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008); *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), além de artigos variados em revistas e sites especializados.

Sua obra é singular pela composição de mundos possíveis de personagens negras que estão para além de uma figuração decalcada em uma construção social e imagética em que os negros não sejam protagonistas de suas histórias e vontades. Por meio da representação de espaços ignorados da sociedade, ela consegue fazer o leitor acessar perspectivas até então pouco exploradas de forma contundente pela literatura canônica que, mesmo tendo a presença de personagens negras, muitas vezes não conseguiu abarcar suas subjetividades.

Em várias entrevistas, a escritora afirma que, mesmo com um diploma que a habilitava a lecionar, lhe foi negado espaço em escolas de sua cidade, Belo Horizonte. Não satisfeita, resolveu prestar concurso para o Rio de Janeiro e fez sua carreira no magistério, vindo a obter notoriedade no sistema literário do Brasil e do mundo, com suas obras sendo traduzidas para várias línguas. Em um crescente destaque literário, especialmente dentro do movimento negro, ganhou o Prêmio Jabuti de 2015 com *Olhos d'água*, além de ter *Ponciá Vivêncio* indicado como leitura obrigatória para o vestibular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2007. Ademais, foi homenageada no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) de 2019, com seus textos citados nos cadernos de questões. Sua trajetória é assim resumida por ela própria:

O primeiro lugar de recepção da minha obra foi o movimento social negro, nos encontros, saraus e rodas de poesia. Depois, professores e pesquisadores levaram para a sala (de aula). A militância levou esse

trabalho para outros lugares. É quando começa chegar nos cursos de Letras e, sem sombra de dúvida, isso vai se ampliando. Temos os professores Constância Lima Duarte e Eduardo de Assis, da Universidade Federal de Minas Gerais, as professoras Maria Nazareth Soares e Terezinha Taborda, ambas da PUC Minas. (2017)¹

Herdeira de mulheres marcadas pela pobreza e pela opressão, Conceição mudou sua vida por meio da leitura e da escrita. A leitura se transformou no momento em que ela, mergulhada na condição de menina pobre criada na periferia de Belo Horizonte, conseguia acessar mundos tão diferentes de sua realidade. A escrita, no momento em que se vingava de todos os descaminhos sofridos, de todos os não que ouvira por sua origem. Ainda menina, diz ela, “a escrita já era uma necessidade. Já era um alento e ao mesmo tempo também um local de tormento, um lugar onde eu colocava todas as minhas dúvidas” (2017)².

Em um de seus artigos, “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, ela afirma que a escrita é “modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo” (2005). Em outra entrevista, disse que:

Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também, desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar ou inserir para modificar. Essa inserção para mim pedia a escrita. E se inconscientemente desde pequena, nas redações escolares, eu inventava um outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra. (EVARISTO, 2007, p.20)

Pela leitura, Conceição conheceu autores e obras da literatura universal. Pela escrita, desafogou seu sofrimento. Por ambas, conseguiu se transformar não na réplica do que se tem por comum de tantas negras brasileiras, sem estudo ou esperança; não na próxima geração de empregadas domésticas advindas da favela onde crescera; mas em uma escritora que constrói mundos possíveis ficcionais em cujos espaços marginalizados personagens diferenciadas encontram lugar e voz na literatura diaspórica. Sua literatura tematiza as dimensões culturais e afetivas do desenraizamento de um dado grupo transnacional – no caso do Brasil, como

¹ Entrevista retirada do *site* <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/12/01/noticias-artes-e-livros,217765/entrevista-com-conceicao-evaristo-vencedora-do-premio-governo-de-mg.shtml>.

² Entrevista retirada do *site* <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-conceicao-evaristo-fa243ff84284>.

retratado pela escritora, de descendentes de pessoas que saíram de suas terras na condição de escravizadas. Esse comprometimento da autora é um traço com o qual muitos leitores se identificam porque, como ela mesma afirma:

tudo que escrevo, seja de um ponto de vista crítico, como pesquisadora, ou de um ponto de vista da criação literária, é profundamente marcado pela minha condição de mulher negra na sociedade brasileira. O que tenho percebido é o seguinte: essa “escrevivência” tem ajudado outras mulheres a se perceberem. Percebo cada vez mais que, na medida em que essas mulheres se encontram nos meus textos e encontram os meus textos, elas se apossam da vida com muito mais certeza. (2017)³

O reconhecimento do público-alvo de Conceição Evaristo é uma dupla face do reconhecimento do lugar cultural a que a escritora e seus prováveis leitores pertencem já que, como observa,

As personagens centrais de minha criação, seja ela ficcional ou crítica, nascem profundamente marcadas por minha condição de mulher negra e pobre na sociedade brasileira. Escrevo para os meus, mesmo sendo no nível do desejo. Pois é do cotidiano das classes populares que retiro o sumo da minha escrita. É desse meu lugar, é desse de “dentro para fora”, que minhas histórias brotam. Gostaria imensamente que essas histórias narradas voltassem como livro para as mãos das pessoas que me inspiram. (2017)⁴

Outro fato interessante para a construção do seu público-alvo é a composição de personagens femininas, em muitas situações, cumprindo função de narradoras, que questionam seus locais de fala em uma sociedade desigual, provocando maior identificação com o público feminino, em um processo de troca identitária por meio da investigação das falas e vivências solapadas pelo discurso hegemônico. A autora sinaliza:

Acho que a minha escrita tem possibilitado que essas mulheres acreditem mais em si mesmas, que se reconheçam, que sabemos ser muito difícil. A literatura que nós conhecemos, essa literatura canônica, ela não nos representa e quando nos representa é sempre de uma maneira limitada, de uma maneira estereotipada. Então o meu texto é um lugar onde as mulheres se sentem em casa, se sentem reconhecidas de verdade. (2017)⁵

Essa presença maciça de personagens femininas, caracterizadas, por vezes, na função de narrador, vistas como iguais entre si, é uma singularidade de sua narrativa, haja vista o prefácio de *Olhos d'água*:

Sem sentimentalismos facilitadores, mas sempre incorporando a tessitura poética à ficção, seus contos apresentam uma significativa galeria de

³ Entrevista retirada do *site* <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-conceicao-evaristo-fa243ff84284>.

⁴ Entrevista retirada do *site* <https://www.revistaprosaversoarte.com/conceicao-evaristo-escrita-racismo-e-resistencia/>.

⁵ Entrevista retirada do *site* <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-conceicao-evaristo-fa243ff84284>.

mulheres – Ana Davenga, a mendiga Duzu-Querença, Natalina, Luamanda, Cida, a menina Zaíta. Ou serão todas a mesma mulher, captada e recriada no caleidoscópio da literatura em variados instantâneos da vida? Elas diferem em idade e em conjunturas de experiências, mas compartilham da mesma vida de ferro, equilibrando-se na “frágil vara”. (EVARISTO, 2016, p.10)

Essa “vida de ferro”, experienciada e retratada por estratégias diferenciadas em cada texto, permeia a obra de Conceição Evaristo de forma a assegurar o direito de fala dos “de dentro”. Suas personagens são mulheres que vencem barreiras sociais e históricas, singularizando-se como sujeitos e manifestando suas vitórias e dores. Isso ocorre porque, conforme Sueli Carneiro,

As mulheres negras advêm de uma experiência histórica diferenciada, e o discurso clássico sobre a opressão da mulher não dá conta da diferença qualitativa da opressão sofrida pelas mulheres negras e o efeito que ela teve e tem ainda na identidade das mulheres negras. (1993, p.12)

A obra literária e crítica de Conceição Evaristo é um exemplo emblemático da produção negro-feminina brasileira, ancorada em repensar espaços público e privado em que transitam. Nesses espaços, elas experienciam diferentes opressões e violências. Sua vivência é diferenciada, e isso se espalha nos textos da escritora, já que:

A produção textual das mulheres negras é relevante, pois põe a descoberto muitos aspectos de nossa vivência e condição que não estão presentes nas definições dominantes de realidade e das pesquisas históricas. Partindo de um outro olhar, debatendo-se contra as amarras ideológicas e as imposições históricas, propicia uma reflexão revelando a face de um BrasilAfro (destaque no original) feminino, diferente do que se padronizou, humanizando esta mulher negra, imprimindo um rosto, um corpo e um sentir mulher com características próprias. (ALVES, 2010, p.67)

Conceição Evaristo, ao assumir o lugar de enunciação negro e feminino, produz textos que devedam as amarras contra as quais as mulheres negras brasileiras lutam. A prática da leitura e da escrita transformou a menina das Minas Gerais em uma escritora e, como tal, uma armadora de mundos possíveis ficcionais em que discursos variados intermedeiam expressões, representações e ideologias que nem sempre convivem harmoniosamente, pois existe a tematização das distâncias simbólicas presentes entre as diferentes classes sociais ou identitárias em espaços diversos na sociedade brasileira. Em outras palavras, são construídos mundos possíveis ficcionais até então ignorados pela literatura canônica, em uma concepção que está “acima e além da ilusão de fidelidade” (CANDIDO, 1974, p.67), visto que os modos de seleção e representação das personagens – perpassadas por

circunstâncias variadas que as definem e revitalizam – são exemplos de mundos possíveis em que “o essencial é sempre inventado” (CANDIDO, 1974, p.67).

Desse modo, refletir sobre a obra de Conceição Evaristo, ancorada em uma concepção de literatura negro-brasileira, além de calcada na construção de mundos possíveis em que as personagens são também representação de uma força contra-hegemônica, implica refletir sobre a consciência literária de uma sociedade que precisa questionar os estatutos de cânone, com a emergência de estratégias e temas dinamizadores e desestruturantes, ou seja, uma literatura que aproxima e revela vozes até então não levadas em consideração. Para Eduardo Assis Duarte:

Evaristo segue a tradição da literatura negra da diáspora, que impele os autores a falarem por si e por seus irmãos de cor, historicamente emudecidos por sua condição de remanescentes da escravidão. Identifica-se, portanto, com o programa que atravessa a escrita afrodescendente desde Langston Hughes e demais autores da Renascença do Harlem, da década de 20 do século XX, e que, ao longo do século, se faz presente em Ralph Ellison, Maya Angelou, Richard Wright, Toni Morrison, James Baldwin, Alice Walker e tantos mais, ao norte e ao sul do Equador. (2016)⁶

É a tradição que retoma uma concepção de mundo dinâmico e múltiplo, sem esquecer as preocupações das personagens femininas negras, que deve ser tomada como origem de um mundo possível ficcional evaristiano, cujo diferencial é uma dada concepção diaspórica. Tal concepção se vale de armações de mundo possível que expressam espaços de subalternidade e personagens que congregam vivências que compõem, divisam e questionam a identidade negra no Brasil. Para Maria Aparecida Andrade Salgueiro,

Conceição Evaristo se destaca hoje, junto a nomes como os de Geni Guimarães, Miriam Alves, Sonia Fátima da Conceição e outras, como representante de um movimento feminino com expressão literária que, aqui como nos Estados Unidos – só que com características próprias, locais, é claro – busca resgatar nomes esquecidos pela História literária e instigar o aparecimento de outros, assim como a expressão de emoções há mais de séculos recalçadas, caladas e oprimidas. (2004, p.120-127)

Esse resgate se fundamenta na revisão da cultura e, conseqüentemente, da própria literatura brasileira, visto que a cultura popular de base africana sempre foi objeto de preconceito e, assim, processos de apropriação cultural ou mesmo aculturação foram uma constante na construção da identidade literária nacional. Como presença crescente na literatura nacional contemporânea, Conceição Evaristo

⁶ Texto retirado do *site* <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/192-rubem-fonseca-e-conceicao-evaristo-olhares-distintos-sobre-a-violencia-critica>.

traz para a composição da pluralidade do mundo ficcional o discurso diaspórico, atualizando e resgatando o passado esquecido e esgarçado dos negros porque:

as várias tradições culturais africanas da diáspora sempre lidaram com esforços individuais e coletivos de guarda e preservação, reconstituição e reorganização de pedaços, narrativas, cânticos e *performances*, tecidos e traços, plantas e costumes entre outras bagagens que, junto com os corpos e almas, atravessaram o Atlântico. (SOUZA *apud* FERREIRA, 2013, p.21)

A reconstituição das diversas histórias e memórias dos negros do Brasil na obra de Conceição e de outros escritores simboliza a emergência de imagens que contrariam o que é comumente chamado de cânone literário, formado por forças diversas que, quando vistas abstratamente sob uma perspectiva diacrônica ou sincrônica, podem se transformar em vetores legitimadores de algumas tendências afins em dada época.

Isso não significa, no entanto, que nunca houve emergência sincrônica de tensões ou imaginários⁷ diferentes do cânone na formação de mundos possíveis ficcionais – pensar assim transformaria a literatura em mera imitação da sociedade de dada época, o que não ocorre porque “literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar” (CARPEAUX *apud* BOSI, 1992, p.07) –, visto que os processos que constroem uma literatura nacional são constituídos por elementos próprios que inauguram percepções para além do tempo histórico.

É evidente que a preocupação primeira da literatura não é formar a identidade nacional, mas é impossível negar que o sistema literário seja uma instituição de dimensão sociocultural identitária. As memórias e histórias perpetuadas pelo discurso nacional – representante do processo histórico-social de grupos diversos que podem estar unidos por tradições e afetos em comum – inauguram imagens literárias e manifestam mundos possíveis (ficcionais ou não). Tais imagens podem

⁷ O termo imaginário aparece, ao longo deste estudo, relacionado, basicamente, a duas perspectivas teóricas distintas, ainda que intercomunicantes entre si. Em certos momentos, vincula-se ao pensamento de Wolfgang Iser, aludindo a imaginário subjetivo ou coletivo; em outras passagens, determina o conjunto de imagens que compõem os mundos possíveis. No sentido apropriado em Iser, encontram-se tanto os referentes buscados nos mundos objetivos como base para as imagens compostas nos mundos possíveis, quanto essas mesmas imagens. Isso se dá porque os mundos objetivos são efetivamente inapreensíveis como tal, pois, sempre que acessados e comunicados, correspondem a mundos possíveis, ou, melhor ainda, a parcelas subjetiva e arbitrariamente selecionadas de mundo, logo, a submundos. Outro aspecto presente nesse fenômeno envolve as posições do leitor e do autor, o qual, toda vez que acessa um mundo objetivo em busca de referentes para a composição das imagens com que arma um mundo possível, também o faz como leitor de mundos.

fazer parte do imaginário nacional e ser identificadas como representantes de uma “nação”, além de serem transmutadas artisticamente de forma a construir um mundo possível ficcional que possa representar uma “voz literária nacional”. Dessa maneira,

as relações entre a literatura e a sociedade não se resumem à reduplicação que uma pode fazer da outra, mas se desdobram a partir dos vínculos de interdependência que estabelecem entre si. Por essa razão, as maneiras de definir as formas literárias podem variar de um período para outro e, não raro, dentro de um mesmo período coexistem modos diferenciados de percebê-las e praticá-las. As tensões decorrentes desse quadro dão origem às diferentes tendências literárias; estas, uma vez legitimadas pelo discurso de determinados grupos, se exprimem como realidades sociais espelhando (com modificações e interferências) os conflitos e as tentativas de negociação que desenham o rosto da sociedade e das práticas literárias. (PEREIRA, 2010)⁸

Pensar na existência estanque de uma literatura brasileira, claramente identitária, em especial na contemporaneidade, é limitador, tendo em vista as aproximações e distanciamentos entre o universal e o regional presentes na literatura, independentemente da nacionalidade. No entanto, o esquecimento ou ocultamento de muitos brasis pelo cânone é perceptível ao se fazer um rápido levantamento das obras nacionais tradicionalmente eleitas como importantes. Essas obras não conseguem abarcar todas as possibilidades do imaginário de um país tão plural, mas sua aparente limitação pode ser compreendida por aspectos histórico-sociais e ideológicos que permeiam a *intelligentsia* nacional, notadamente elitista e dependente da cultura eurocêntrica, que ignorou muitas obras e autores não alinhados aos padrões estéticos hegemônicos.

Se os discursos identitários são uma tônica para a literatura contemporânea, não foi fortuito Conceição Evaristo vir conseguindo maior projeção nas últimas décadas. O fato de seus escritos serem protagonizados por personagens negras também confirma que é necessário relativizar o discurso hegemônico e trazer à tona voz e lugar dos diferentes elementos da sociedade. Isso porque não é possível elencar conceitos, valores e padrões estéticos fixos para abarcar sociedade e literatura. Esta, também expressão do homem e de suas ideias, utiliza seu poder comunicativo como artefato cultural e simbólico de várias camadas de significação existentes em diferentes sociedades, visto ser a arte “um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (CANDIDO, 1976, p.21) que expressa percepções e sensibilidades plurais. As questões evocadas contemporaneamente deságuam em

⁸ O fragmento está em um artigo online no *site* http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1035-territorios-cruzados-relacoes-entre-canone-literario-e-literatura-negra-e-ou-afro-brasileira1#_ftnref1.

um tipo representacional diferenciado, que dá visibilidade a questões até então ignoradas. Para Tania Pellegrini, a literatura brasileira contemporânea representa demandas que:

estão envolvidas num processo de aceleração da história global, no qual o Brasil se descobre envolvido assim que terminou a ditadura militar, em 1985, processo esse impulsionado pela abundância de informações, por uma nova relação com o tempo e o espaço, com a multiplicação de estímulos e referências reais, imaginárias e simbólicas, com a proliferação de imagens e simulacros – a chamada pós-modernidade –, convivendo ainda com uma desigualdade social incontornável, gerando exclusão, insalubridade, ignorância e violência já há muito superadas na Europa e Estados Unidos, de onde continuam a chegar, em tempo real, fôrmas e formas. (2007, p.152)

Como discurso, a literatura também repensa fatos históricos. Na obra de Conceição Evaristo, há uma espécie de releitura da história pelo olhar dos marginalizados, em especial das mulheres negras, em uma busca identitária. Segundo Jacques Le Goff, “a ausência de um passado conhecido e reconhecido, à míngua de um passado, pode também ser fonte de grandes problemas de mentalidade ou identidade coletivas” (1992, p.204). Mulheres negras, as personagens de Conceição precisam trocar impressões como uma maneira de reconhecimento de si mesmas. As questões que elas levantam são também fruto da polivalência histórica contemporânea, que demonstra o desmoronamento ou flexibilização de ideologias e de discursos: cultura, identidade, subjetividade e gênero. São ficcionalizações entre as rachaduras da história, formando novas versões e novos significados, textos múltiplos com olhar particularizado. Para Linda Hutcheon,

o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses acontecimentos passados em “fatos” históricos e presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (1991, p.122)

As estratégias discursivas que denotam os mundos possíveis ficcionais identificados na prosa de Conceição Evaristo são importantes para se perceber os diferentes modos de viver encarnados pelas personagens femininas. Em um país em que ainda é necessário discutir relações étnico-raciais e de gênero, sua obra se agiganta pela consistência em representar uma parcela da sociedade que luta contra os processos de invisibilidade impostos por um padrão hegemônico eurocêntrico.

Para além de uma percepção meramente pragmática, é necessário pensar que a figuração das personagens femininas na armação de mundos possíveis ficcionais é uma maneira de reavaliar alguns dos modos da construção identitária brasileira, pensando-a como processo heterogêneo e paulatino que se expõe a partir da relação entre as personagens, o tempo e o espaço, manifestando, assim, diferentes, porém ignorados, brasis.

Conceição Evaristo se assume escritora negra, assim, o primeiro capítulo, LITERATURA(S) EM QUESTÃO, traz um breve histórico das lutas sociais e políticas dos negros, levando em conta a construção de uma vertente da literatura brasileira que se afirma, seja como temática, seja como postura ideológica. Além disso, traça-se um paralelo entre as obras escritas sobre negros e por negros em diferentes momentos da história do Brasil, elencando escritores e obras que funcionam como exemplos emblemáticos em determinados contextos.

O segundo capítulo, MUNDOS POSSÍVEIS E PROCESSOS DE RECEPÇÃO Abrange alguns aspectos da estética da recepção e a teoria dos mundos possíveis, levando em consideração os aspectos filosóficos e culturais que originaram a teoria dos estudos narrativos. Por meios semionarrativos variados, o ser humano visualiza, constrói e acessa mundos diferenciados e, a partir das linguagens acessíveis e acessadas, pode fundir diferentes produções culturais. Palavras, imagens, gestos, danças, rezas etc. são usados com o intuito de estabelecer significados e memórias múltiplos e dialógicos. Desse modo, pensa-se nos mundos possíveis sob perspectivas filosóficas e, finalmente, na concepção dos mundos possíveis ficcionais. Não se pode deixar de observar a narrativa de Conceição Evaristo como representante de uma narrativa diaspórica, que arma mundos possíveis ficcionais a partir do acesso a referentes que demarcam realidades cujas personagens diaspóricas são tidas como imagens de mundos plasmados como reais e verdadeiros.

O capítulo PERSONAGENS, ESPAÇO E TEMPO reflete a respeito do sentimento diaspórico na obra evaristina, levando em consideração que esta se arma em um processo de identidade e alteridade que promove enfrentamento com o conjunto de mundos não marginalizados. Percebe-se, desse modo, que a figuração de personagens, em consonância com o espaço e o tempo, prioriza mundos que retratam perspectivas que podem emergir em quaisquer espaços e tempos. Tal

postura se coaduna com a proposta de uma literatura comprometida com a armação de mundos contra-hegemônicos.

O capítulo PERSONAGENS DE FIGURAÇÃO REALISTA trata da armação realista e da figuração de personagens femininas das narrativas “Aramides Florença”, “Isaltina Campo Belo” e “Shirley Paixão”. São personagens imersas em um mundo excludente que buscam no recontar de suas vivências a exteriorização de sujeitos que congregam imagens atuais do povo negro, de forma simultaneamente individual e coletiva, sem, todavia, esquecer o passado escravagista, o que configura um discurso de enfrentamento.

O quinto capítulo, PERSONAGENS DE FIGURAÇÃO INSÓLITA, reflete sobre a armação insólita pensada como uma possibilidade de rever o passado e a memória dos negros nas narrativas “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, “Fios de ouro” e “Sabela”. A realidade que abarca o insólito é estruturada esteticamente como celebração das histórias, dos cantares e das sabedorias que nunca deixaram de fazer parte da identidade negro-brasileira. Tal busca identitária transforma o insólito no elo em que personagens de origens e temporalidades diferentes conseguem se identificar. Essa identificação faz com que a armação insólita seja uma estratégia que expressa a construção e a dinamização das relações dos submundos expressos por vivências paralelas conectadas por experiências mediadas por discursos que se fortificam por meio da troca de histórias e memórias.

Desse modo, visita-se a figuração de personagens femininas na obra de Conceição Evaristo levando-se em consideração os Estudos Narrativos e a teoria dos mundos possíveis, já que a figuração das personagens denota estratégias escolhidas para armar seus mundos possíveis ficcionais.

1 LITERATURA(S) EM QUESTÃO

Os mundos possíveis ficcionais se expressam na relação entre o artista – seu autor –, o meio – espaço em que o objeto-texto comunica – e o leitor – que o acessa e interpreta. A vida narrada no universo textual tem relação direta com a realidade referenciada, porque os modos de representação e leitura são fruto do entrechoque entre o vivido real ou imaginado pelos sujeitos autor e leitor, o comunicado pelo objeto-texto e o lido em todos os momentos de fruição. Os mundos possíveis ficcionais, produzidos sob forças da intencionalidade autoral, surgem a partir de escolhas subjetivas e arbitrárias do autor e se armam arquiteturalmente nas lacunas da linguagem, emergindo em imagens na mente do leitor, em ato primeiro de leitura do arquiteto do mundo possível comunicado e em atos seguidos de leitura de seus leitores. Conforme observa Umberto Eco, “se um texto tivesse de dizer tudo que o leitor deve compreender, não terminaria nunca” (1994, p.09), logo, a leitura de um mundo e a conseguinte armação de outro são sempre processos subjetivos e arbitrários, que implicam parcialidades. A narrativa configura-se, portanto, como um sistema em que a abrangência da realidade desejada sempre será uma unidade incompleta, pois os aspectos exteriores a ela, acessados para sua composição, contribuem seletivamente para sua ordenação.

As questões sociais que envolvem o convívio em sociedade, ainda que não tematizadas explicitamente por alguns ficcionistas, determinam inequivocamente o contexto de produção e recepção de toda obra, tanto em seu momento de produção, quanto nos de recepção, caracterizando modos de viver diferenciados e permitindo sua formação e aceitação, ou mesmo seu esquecimento no decorrer dos tempos. Em outras palavras,

O texto literário é um cronótopo, uma mensagem que depende de múltiplos códigos culturais não-literários que actuam – em fase de dissolução e descenso, ou em fase de crescimento e expansão, ou em fase de vigência plena – numa dada sociedade. Entre esses códigos, avulta o código das ideologias, que definiremos, em sentido amplo, como a “conotação final da totalidade das conotações do sinal ou do contexto de sinais”, e que envolve os sistemas de atitudes psicológicas, de posturas mentais, de convicções sócio-políticas, de princípios éticos e religiosos que caracterizam um indivíduo e o grupo em que se integra. (SILVA, 1973, p.35)

Os encontros e as assimilações filosófico-culturais que permeiam as sociedades propiciam mudanças no imaginário, podendo constituir ou ressignificar

modos de viver de sujeitos ou de grupos e evocando referentes reconfigurados em um processo representativo flutuante: daí a “inesgotabilidade” dos mundos possíveis ficcionais que se podem armar. Para Alfredo Bosi:

A literatura, ou a música, ou a pintura, ou o teatro estão e não estão dentro das instituições sociais, na medida em que vivem, ao mesmo tempo, tempos diversos e não raro conflitantes, como o tempo corporal da sensibilidade e da imaginação e o tempo social da divisão do trabalho. [...] a *expressão pessoal* e a *comunicação pública* são duas necessidades que acabam regulando a linguagem do criador e situando o seu trabalho na intersecção do corpo e da convenção social. (1992, p.343)

A intencionalidade do autor, sujeito leitor em primeira instância e produtor em segunda, corporifica-se em discursos verbais que conjuram imagens perceptíveis por seu leitor. Ambos os sujeitos da narrativa, emissor e receptor, e vice-versa, estão imersos em uma dada sociedade, sendo produto e produtores, interseccionalmente, dos sentidos múltiplos que se manifestam no objeto-texto. A textualidade, com seus elementos intrínsecos, dá sentido ao imaginário e, desse modo, as conexões entre artista, público e sociedade definem a permanência, finitude ou descoberta de obras em geral (CANDIDO, 1976), garantindo-lhes, ou não, maior ou menor sobrevivência. Muitos escritores arquitetam mundos possíveis ficcionais que permanecem no imaginário popular por séculos, bem como há universos acessados e apreciados apenas no tempo de sua produção ou, mesmo, somente séculos depois. Assim, tem-se que toda narrativa é fruto de contradições da sociedade em que se insere, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, e de combinações sucessivas de manifestações de imagens que a nutrem. Portanto,

A literatura é entendida como operação que converte a plasticidade humana em texto, tal plasticidade abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência, e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção. Naturalmente, o fictício e o imaginário estão presentes em qualquer atividade humana; na literatura, contudo, estes se apresentam segundo uma articulação organizada, que pode ser descrita em termos sincrônicos e diacrônicos. (BRANDÃO, 2005, p.13)

A história da literatura brasileira tendeu a consolidar e propagar determinados princípios que construíram uma espécie de genealogia de autores eleitos por suas características estéticas ou ideológicas. Isso significa que a homogeneidade cultural imposta por uma determinada elite não considerou a representação múltipla das particularidades locais, mas privilegiou a escolha de certos aspectos que negam, por exemplo, a alteridade a negros, indígenas, mulheres etc. Pensando na literatura

como produto do fazer humano, que pode ser fundação e propagação de um discurso sacralizante, Zilá Bernd afirma que:

A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário e de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de *uma palavra exclusiva*, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação *inventada* do outro. No caso da Literatura Brasileira este outro é o negro cuja representação é frequentemente *ocultada*, ou o índio cuja representação é, via de regra, *inventada*. [...] Certos escritores ao investirem sua escritura de uma mitologia da origem e do enraizamento dão início à construção da ideia de nação. (2011, p.33)

A nação brasileira começou a ser organicamente inventada, embora muito antes já invocada, apenas no decorrer do século XIX, com teorias do que seria a origem da cultura brasileira. Vista subalternamente como “apêndice” da literatura lusa, também periférica em relação ao resto da Europa⁹, a reflexão acerca das origens da literatura brasileira não pôde ocorrer sem levar em consideração o “complexo colonial de vida e de pensamento” (BOSI, 1997, p.13), porque:

A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito de sua história. Mas essa passagem fez-se no Brasil por um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios. Acompanhar este processo na esfera de nossa consciência histórica é pontilhar o direito e o avesso do fenômeno nativista, complemento necessário de todo complexo colonial. (BOSI, 1997, p.13)

Produto da “dialética do localismo e do cosmopolismo” (CANDIDO, 1976, p.109), a consciência intelectual do que seria a cultura feita no Brasil nasceu como apropriação de modas e temas das nações europeias. Não se pode esquecer que a concepção de nacionalidade e, conseqüentemente, de cânone literário, gestaram-se em nome de uma sacralização de temas e obras que, no fim, “revela concepções, juízos, preconceitos e interesses políticos. A história da literatura transforma-se, assim, em um microcampo de batalha cujos embates reduplicam conflitos ideológicos, aspirações coletivas, ambições e utopias” (ZILBERMAN, 2011, p.20).

De acordo José Luís Jobim, o Brasil pós-colonial¹⁰ moldou um ponto de vista nacional com o intuito de reinterpretar o passado e projetar o futuro, adaptando ideais europeus à realidade brasileira. Para ele,

⁹ A ideia da literatura brasileira como continuação da literatura portuguesa pode ser notada nos primeiros artigos críticos unionistas no decorrer do século XIX, que consideram a comunidade linguística mais importante que a localização espacial. Essa ideia foi ignorada no decorrer do século XX, mas ainda se desdobra no ensino tradicional de literatura na Educação Básica, que persiste no contraste entre Portugal e Brasil em diferentes estilos de época.

¹⁰ O termo pós-colonial é aqui empregado não apenas no sentido de recorte cronológico, determinando um momento histórico do Brasil após ter sido colônia, mas alude também ao conjunto

No caso específico da literatura, o olhar pós-colonial, com o intuito de contrapor-se às antigas metrópoles, gerou também uma perspectiva de que se deveria superar um suposto estado literário de “imitação” da respectiva ex-metrópole, para chegar a uma presumida “autonomia”. De algum modo, esse olhar acabava atribuindo à antiga matriz também uma identidade absoluta, supostamente geradora de “imitações” em outros territórios. (JOBIM, 2013, p.24-25)

Na esteira deste pensamento, o Romantismo brasileiro importou os ideais burgueses e liberais para uma sociedade rural e escravocrata, mostrando, mais uma vez, a dependência ideológica dos cânones europeus. A necessidade de recuperar e solidificar os mitos nacionais acabava por estabelecer “a estética da expressão eu-autoral, a presença deste eu-autoral na origem da obra, o presente do artista em oposição ao passado de sua arte” (JOBIM, 2013, p.29). No entanto, mesmo sendo esta uma tônica valorizada e ressignificada no século seguinte, não se preocupou em caracterizar personagens negras para além do preconceito e comiseração, visto que:

A escravidão havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo do esforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade. (CUTI, 2010, p.2016)

O Indianismo na literatura brasileira foi uma estratégia ideológico-estética a que se recorreu para esconder a presença dos negros na formação da nação, pois, em relação ao negro, “o indígena encarnava não só o mais autêntico como o mais ‘nobre’, no sentido de construir um passado honroso. Por oposição ao negro, que lembra a escravidão, o indígena permitia indicar uma origem mítica e unificadora” (SCHWARCZ, 1998, p.140). Em outras palavras, a escravidão e todas as suas consequências iam sendo abafadas no e pelo discurso oficial e hegemônico da literatura canônica, assim como os descendentes de escravizados foram sendo esquecidos e silenciados pelas políticas públicas claramente segregacionistas no decorrer da história brasileira.

No século seguinte, já ultrapassada a fase colonial, o Modernismo se valeu das vanguardas europeias para representar o imaginário brasileiro. Ao recorrer a manifestações culturais dos pobres, negros e indígenas, a arte moderna repensou as raízes nacionais e fundou um “pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o diverso, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras” (BERND, 2011, p.20), apesar de usar a cultura do outro

de fenômenos que determinam um imaginário cultural próprio, em que se imiscuem, em síntese, elementos advindos da fase colonial com elementos da fase pós-colonial.

apenas como motivo de experimentação, posto que “quer tão somente as manifestações folclóricas, não seus conflitos” (CUTI, 2010, p.18), em um processo de vitória e recuo, levando-se em conta o contexto social e cultural da época.

Para Antonio Candido, mesmo com todo esse processo de apropriação contínua da cultura hegemônica, a literatura brasileira teve, nas fases romântica e modernista, momentos de autoexpressão estética e desenvolveu sua crescente autonomia literária e crítica por meio de enfrentamentos e adaptações, formando, assim, autoconsciência artístico-literária (1976, p.112). A “identidade nacional” foi se compondo aos poucos, e temas constantes na historiografia literária construíram o imaginário literário canônico. Isso se coaduna com as ideias de Stuart Hall, que preconiza que:

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memória que conectam seu presente com seu passado e imagem que dela são construídas. (2006, p.51)

Na opinião de Bernd,

Só bem recentemente a literatura brasileira começa a operar a síntese – ainda inacabada – deste jogo dialético, associando o resgate dos mitos à sua constante desmistificação, o redescobrimto da memória coletiva a um movimentar contínuo de textos, o que equivale a um perseverante questionamento de si mesma. (2011, p.20)

Desse modo, pensar em formação do cânone literário brasileiro é fazer um constante diálogo com textos, figuras e imagens construídos em um jogo em que os modos de conceber e propagar identidades enfrentam uma espécie de “estabilidade” forçada por um “desejo de tradição” absolutamente excludente, porque:

O cânone da história da literatura brasileira, construído, não muito tranquilamente, pelos escritores românticos, permaneceu vivo ao longo dos anos, apesar das diferentes leituras e releituras, que dele fizeram os críticos das mais variadas tendências. Na verdade, o cânone literário é uma questão sempre polêmica, na medida em que é resultado de uma escolha por parte de autoridades críticas, inseridas necessariamente em contexto ideológico. Assim sendo, todo cânone é o cânone da exclusão. A existência e a permanência de um cânone literário hegemônico, numa sociedade voltada para as discussões em torno da construção da cidadania, jamais serão consensuais. (CAIRO, 2011, p.154-155)

Ao se pensar na identidade nacional promulgada pelo cânone, pode-se notar que as imagens estereotipadas do Brasil e de seus habitantes foram questionadas e relativizadas no decorrer dos séculos XIX e XX, adentrando o XXI. Os mundos ficcionais deram espaço, mesmo adaptando as ideias estrangeiras até certo ponto, a percepções que estavam aquém do que era importante para a manutenção de dada

elite intelectual. Isso se dá porque, no decorrer do século XX, o questionamento do que seria o discurso tradicional, em confronto com as dinâmicas raciais e de gênero, dentre outras, deu margem ao desenvolvimento de uma concepção contra-hegemônica. Os Estudos Culturais – em especial após a década de 1970, com o surgimento dos estudos feministas e das minorias, da Nova História, da nova Antropologia Cultural dentre outros – fortaleceram-se, e o paradigma instituído foi deslocado dos tradicionais centros de poder para regiões e grupos até então ignorados, trazendo à tona o considerado periférico, em processos de empoderamento de histórias e memórias não necessariamente consoantes com o estabelecido. Tal mudança de perspectiva demonstra a riqueza que existe para além do cânone, porque:

No que diz respeito à identidade coletiva, é preciso encará-la como um conceito plural: os conceitos estáveis de “caráter nacional” e “identidade autêntica” são modernamente substituídos por uma noção pluridimensional na qual as identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos de sua história se justapõem para constituir um mosaico, as partes se organizam para formar o todo. (BERND, 2011, p.17)

A ideia de que as forças que constituem uma dada nação são um mosaico é bastante profícua quando se pensa nos modos de perceber e consumir a literatura. Existe, desse modo,

uma tendência, nessa virada de séculos, para a possibilidade de uma diversidade paradigmática no rol de textos que vem a constituir não mais o cânone hegemônico, mas diferentes cânones para inúmeras variáveis de histórias literárias que eventualmente possam vir a ser inventadas pelas autoridades das diversas comunidades interpretativas. (CAIRO, 2011, p.155)

Para Eric Hobsbawm, essa atitude questionadora no decorrer do século XX estava em consonância com a uma nova ordem mundial que se instaurava. Hobsbawm considerou:

Que a “Europa” (com o que a maioria das pessoas no Ocidente, entre 1947 e 1989, queria dizer “Europa Ocidental”) não era mais a magna casa das grandes artes, tornara-se uma observação corriqueira. Nova York orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais, com o que pretendia dizer o mercado de arte ou o lugar onde artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço. Mais significativamente, o júri do Prêmio Nobel de literatura, um corpo cujo senso político em geral é mais interessante que seus julgamentos literários, começou a levar a sério a literatura não europeia a partir da década de 1960, depois de ignorá-la quase inteiramente, a não ser pela América do Norte (que ganhou prêmios regularmente a partir de 1930, quando Sinclair Lewis se tornou seu primeiro laureado). Nenhum leitor sério de romances podia, na década de 1970, ter deixado de entrar em contato com a brilhante escola de escritores latino-americanos. Nenhum fã de cinema sério podia deixar de admirar, ou pelo menos falar como se admirasse, os grandes diretores japoneses que, começando com Akira Kurosawa (1910 –) na década de 1950,

conquistaram os festivais internacionais de cinema, ou o bengalês Satyajit Ray (1921 – 92). Ninguém se surpreendeu quando em 1986 o primeiro africano subsaariano, o nigeriano Wole Soyinka (1934 –), ganhou um Prêmio Nobel. (HOBSBAWM, 1995, p.485)

Esta transferência de forças imprime um novo olhar, ou mesmo erosão, para a instituição do que seria o canônico. No Brasil em especial, houve maior consciência da pluralidade e dos processos de apagamento das singularidades nacionais. Em outras palavras, uma maior demanda para se relativizarem as manifestações ficcionais se fortaleceu, pensando nelas como imagens e discursos que legitimariam certos modos de conceber os mundos possíveis ficcionais que emergiam nas macroestruturas textuais da literatura brasileira. Por conta do passado escravocrata e de todas as violências mascaradas que ainda persistiam e persistem no Brasil de hoje, muitas das imagens nacionais foram sendo construídas e propagadas em consonância com uma ótica branca e elitista interessada em apagar os rastros da escravidão e da negritude, o que se desdobrou na pouca visibilidade dos negros na produção e recepção da literatura nacional. Este processo naturalizou o preconceito e neutralizou as discussões sobre racismo, formando uma cultura em que a presença do negro como sujeito e produtor de saberes fosse vista como exótica mesmo para muitos dos negros brasileiros. Assumir e preservar a identidade negra é resistir ao silenciamento e à invisibilidade impostos por essa elite. Conforme Cuti,

O preconceito (conjunto de ideias e sentimentos genéricos a respeito de um determinado tipo de pessoa) antinegro está enraizados nos não negros e nos próprios negros. Tem sua origem na escravidão e no racismo (teoria que buscou justificativas para o processo de violência e dominação dos povos de origem africana, disseminada cotidianamente nos produtos culturais, por meio do rádio, jornal, televisão, cinema, artes plásticas, literatura etc.). A discriminação (prática do preconceito que se constitui na rejeição do outro, seja por desqualificação verbal, seja por agressão física) instala-se não apenas no relacionamento entre as pessoas. A discriminação se faz presente no ato da produção cultural, inclusive na produção literária. Quando o escritor produz seu texto, manipula o seu acervo de memória onde habitam seus preconceitos. É assim que se dá um círculo vicioso que alimenta os preconceitos já existentes, as rupturas desse círculo têm sido realizadas principalmente pelas suas próprias vítimas e por aqueles que não se negam a refletir profundamente acerca das relações raciais no Brasil. (2010, p.25)

A revisão dos espaços identitários e imagéticos dos negros brasileiros se equipara a outros países nos campos político e artístico no decorrer do século XX. Uma corrente muito importante foi o pan-africanismo, fundado por William DuBois (1868 – 1963). Trata-se de um movimento político, filosófico e social que teve como

lema a “África para os africanos!”, além de pressupor uma união identitária e política para todos os que estivessem vinculados à África, os seres da diáspora. A Negritude, outro movimento artístico iniciado na década de 1930 pelo poeta Aimé Césaire (1913 – 2008), nascido na Martinica, e outros artistas negros de língua francesa, foi uma tentativa de redescoberta do sentimento de orgulho e dignidade da herança africana, mesmo que muitos dos poetas nunca tivessem pisado na África. Mais que pregar um retorno físico, e muitas vezes impossível, ao continente, esforçou-se para “fortalecer o povo negro, não por meios políticos abertos, mas injetando neles um sentido de história e cultura como posto das qualidades características derivadas da África” (CASHMORE, 2000, p.390). Outro importante fator foram as lutas do movimento negro estadunidense para a superação da segregação racial, para o sufrágio e combate ao racismo. Ademais, a literatura negro-americana é extremamente engajada politicamente, e há uma tradição crítico-acadêmica sobre ela, além de centros especializados em suas universidades. O nativismo latino-americano e o negrismo cubano também são casos emblemáticos na luta por reconhecimento social e político das minorias.

Tais correntes foram importantes para o movimento negro no Brasil, como a Frente Negra Brasileira (FNB), fundada em 1931, que agregou homens e mulheres negros politicamente. A chamada imprensa negra também teve papel importante para a educação dos negros ao lidar com temas ignorados pela imprensa social. Abdias Nascimento (1914 – 2011) fundou, em 1944, o Teatro Experimental do negro (TEN), de extrema importância para a valorização da cultura negro-brasileira.

Segundo Ynaê Lopes dos Santos, além de recuperar heranças africanas, o “TEN promoveu congressos e, principalmente, provou que o Brasil tinha talentosos atores, poetas, bailarinos e músicos negros” (2017, p. 264), além de haver fomentado o orgulho negro crescente no Brasil, expresso em movimentos que “estavam em pleno diálogo com movimentos existentes nos Estados Unidos (como o Black power) e em outros países americanos, (o reggae da Jamaica) e africanos” (2017, p. 265). Tudo isso eclodiu, na década de 1980, na fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) que, unido a outras organizações, tem lutado pelos direitos dos negros no Brasil.

A conquista pelas cotas raciais para a entrada de negros nas universidades e nos concursos públicos foi outra luta para um país com menos discriminação social, e, com isso, mais espaços políticos e simbólicos vêm sendo conquistados pelos

negros. O processo de reconhecimento e demarcação de terras quilombolas foi outro marco para a relativização do conhecimento histórico e geográfico brasileiro, passando-se a conhecer personagens, fatos e espaços até então ignorados. O resultado mais importante desse processo é a atual ressignificação da luta dos negros. Ainda para Santos,

Junto ao novo *status* jurídico que algumas comunidades quilombolas conseguiram, o reconhecimento da escravidão como crime contra a humanidade (desde 2001) e a organização de diferentes vertentes do movimento negro permitiram que novas memórias fossem lembradas. Atualmente, é possível conhecer parte da história do Brasil a partir de novos olhares, de outras perspectivas. (2017, p.269)

Essa revisão histórica se desdobrou na lei 10.639/2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade do estudo da História e Cultura afro-brasileiras. Em 2008, a lei 11.645 exigiu a inclusão da História e Cultura dos povos indígenas. Assim, a pluralidade da sociedade brasileira vem sendo contemplada no currículo escolar com a presença de projetos e material didático adaptados para as necessidades da população negra e indígena, embora o momento atual, subordinado a levantes de forças político-ideológicas reacionárias à direita, venha pondo em xeque esses avanços conquistados ao longo dos tempos de luta e resiliência.

Apesar dos avanços conquistados no decorrer do século XX e já no XXI, a literatura negra teve pouca projeção fora dos circuitos alternativos, e os conceitos de literatura afro-brasileira e negro-brasileira tomou força no espaço acadêmico apenas nas últimas décadas do século XX. Cuti defende que,

No tocante à literatura, é com o surgimento de leitores negros no horizonte de expectativa do escritor, bem como de uma crítica com tal característica, que haverá um entusiasmo para que a vertente negra da literatura brasileira se descongele da omissão ou do receio de dizer a sua subjetividade. Um marco importante para isso se deu no final da década de 1970 do século XX, mais precisamente no ano de 1978, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo; surgia o Movimento Negro Unificado contra Discriminação Racial, cuja sigla logo passou de MNCDR para MNU – movimento negro unificado. Esse evento histórico dinamizou as entidades. No bojo de toda essa movimentação social que gerou, no mesmo ano, ocorre o lançamento da série *Cadernos Negros*. (2011, p.29)

A série *Cadernos Negros*, produzida pelo grupo Quilombhoje, publica e divulga, há quarenta anos, autores negros, além de fomentar e estimular a produção literária periférica. Unida a outras manifestações culturais espalhadas pelo Brasil afora, é uma força que demonstra a resistência e o empoderamento dos movimentos sociais e políticos, visto que cresceu sem auxílio ou aceitação das grandes editoras.

Concordando com Moema Parente Rangel, pode-se afirmar que a série é um exemplo de contestação ao sistema literário excludente, já que:

Sem lobby de qualquer tipo, sem recursos financeiros próprios e logicamente sem a oportunidade de se ver acobertada por uma editora, a produção coletiva mostrou-se como uma possível solução. Foi nos *Cadernos negros* que se abriu a oportunidade singular de um espaço para dar a voz a um punhado de escritores que, sem acesso a editoras, sem meios próprios para uma edição do autor como tantas vezes acontece no Brasil, ali encontrar a possibilidade de se fazerem divulgados. O sistema dos *Cadernos negros* é de um coletivo, cada autor contribuindo financeiramente com o correspondente ao número de páginas que publica. O Quilombhoje publica também anualmente um livro individual de um dos participantes do grupo. Além das publicações dos *Cadernos Negros*, consegui computar cerca de meia centena de livros individuais, muitos deles pequenos e modestos cadernos de até menos de trinta páginas, mas que circulam em um não pequeno círculo de leitoras e leitores, sobretudo afro-brasileiros. O que mostra o quanto essas publicações vêm responder a uma demanda de um público cada vez mais largo, faltando apenas o meio financeiro para essas obras circularem. Um recurso frequente da imprensa alternativa é a confecção de *posters*, cartazes de tamanhos variados, às vezes individuais, mas até mesmo este modesto recurso tem muitas vezes que ser dividido por vários autores. Algumas das produções das mulheres afro-brasileiras conheceram esse tipo de divulgação.¹¹

Isso não significa que a presença de negros, como tema ou como crítica, na literatura nacional tenha sido completamente inexistente no sistema literário, apenas nunca houve uma forte identificação do cânone com as manifestações culturais relacionadas à raça negra. Tal ocorreu porque:

Quando se estudam as questões atinentes à presença do negro na literatura brasileira, vamos encontrar, na maior parte da produção de autores brancos, as personagens negras como verdadeiras caricaturas [...]. O sujeito étnico branco do discurso bloqueia a humanidade da personagem negra, seja promovendo sua invisibilização, seja tornando-a mero adereço das personagens brancas ou apetrecho de cenário natural [...]. Aparece mas não tem função, não muda nada, e se o faz é por mera manifestação instintiva, por um acaso. Por isso tais personagens não têm história, não têm parentes, surgem como se tivessem origem no nada. A humanidade do negro, se agride a humanidade do branco, é porque esta última se sustenta sobre as falácias do racismo. (CUTI, 2010, p.88-89)

Para Benedita Gouveia Damasceno:

Foi somente com o advento do Modernismo que o intelectual brasileiro começou a reconhecer que o Brasil mostrava uma estrutura sócio-cultural muito diversa da Europa e que o mito do ancestral indígena, nobre e heroico, criado pelos românticos, não refletia a realidade étnico-cultural do país. Certas características próprias do Modernismo – a valorização dos elementos primitivos do Brasil, a aceitação de todos os temas e ritmos, entre outras – fizeram com que só a partir desse movimento a poesia negra encontrasse suas melhores formas de expressar esteticamente a alma e a cultura africanas. (2003, p.12)

¹¹ Texto retirado de <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/157-moema-parente-augel-e-agora-falamos-nos>.

Além do preconceito inerente a tudo o que é identificado como sendo negro, há certa resistência ao termo “literatura negra”, vista na perspectiva pan-africana, aplicado à realidade brasileira. É inegável que as condições históricas dos negros brasileiros foram e são muito diferentes em relação a outros países. A perseguição sistemática das manifestações de matriz africana, até mesmo institucionalmente, fora do contexto figurativo, dificultou uma evidente identificação do negro brasileiro com a África. Desse modo, “A negritude no Brasil não podia se transformar em um movimento de retorno à Mãe-África. Ela se inseriu num contexto nacional de sociedade multi-racial e tinha por função recuperar as forças vivas do proletariado negro em favor de um Brasil Maior” (BASTIDE *apud* DAMASCENO, 2003, p.66).

Historicamente no Brasil, o afastamento de tudo relacionado ao negro oportunizou a ascensão e o reconhecimento sociais para muitos indivíduos. Concomitantemente, a imagem do negro como produtor de conhecimento sempre foi ignorada ou desconhecida, o que perpetuou discursos preconceituosos. Ana Maria Gonçalves cita um desses equívocos amplamente divulgados. Diz ela:

A literatura produzida por negros é tão ignorada por essa elite que tivemos o poeta Ferreira Gullar escrevendo que “os negros, que para cá vieram na condição de escravos, não tinham literatura, já que essa manifestação não fazia parte de sua cultura. Consequentemente, foi aqui que tomaram conhecimento dela e, com os anos, passaram a cultivá-la”. Ou seja, segundo Ferreira Gullar, literatura é coisa de branco europeu, ou o que o branco diz que é, ignorando saberes e fazeres diferentes dos seus. O que Gullar não consegue admitir é a oralidade como literatura, visto que o domínio da escrita foi usado, durante a escravidão, como método de distinção, pois escravos eram proibidos de estudar. Ironicamente, muitos escravos malês eram comprados para servirem de tutores e professores de filhos de donos de escravos, pois dominavam a escrita e as ciências mais exatas que seus donos desconheciam. E o que Gullar ignora completamente, porque nunca se interessou em ir atrás, é que há registros de literatura – aquela única que ele consegue conceber como tal, a escrita – na costa oriental da África ainda no século X (2017).¹²

Como consequência disso, a identificação de um movimento literário negro uniforme ou mesmo uma linha teórica que levasse em consideração a produção negra era algo risível até bem pouco tempo. Além do desconhecimento de tudo o que é negro, ainda há um discurso de que a literatura é universal e questões raciais não deveriam definir uma vertente. Sobre o assunto, Conceição Evaristo pergunta:

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

¹² Entrevista retirada do *site* <https://www.geledes.org.br/ana-maria-goncalves-fala-de-leituras-escritas-e-producao-literaria-negra>. Acesso em 6 de maio de 2019.

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? (2009, p.19)

A despeito das críticas, o termo literatura negra vem sendo utilizado em muitas antologias como recurso editorial, seu público-alvo vem crescendo gradativamente e pesquisas acadêmicas sobre o assunto já são uma realidade incontestável. No entanto, a visão do que seria literatura negra é passível de questionamentos, tendo em vista a reconsideração teórica ainda recente e a resistência a “guetização” inerente ao termo.

Outro problema conceitual seria como definir os autores de literatura negra. Pela cor da pele, temática ou simpatia política? Para Damasceno, a cor dos escritores não deve ser levada em consideração para a identificação de uma literatura negra, visto que “estética branca” e “estética negra” não existem (2003, p.13), apesar de considerar que a poesia escrita por negros seja diferente da escrita por brancos, pois se trata de uma “estética de base psicossocial” (2003, p.65). Outros autores também entraram na discussão e o termo ainda é controverso. Para Eduardo de Assis Duarte:

Deixando de lado polêmicas de fundo sociológico, político ou antropológico, também é certo que não há, sobretudo no Brasil, uma literatura 100% negra, tomada aqui a palavra como sinônimo de africana. Nem a África é uma só, como nos demonstra Apiah (1997), nem o romance, o conto ou o poema são construções provindas unicamente do Atlântico Negro. Num universo cultural como o nosso – onde verdadeiras constelações discursivas, localizadas tanto regionalmente, quanto no que Nora denomina “lugares de memória”, se dispõem ao constante reprocessamento –, insistir num viés essencialista pode gerar mais polêmicas do que operadores teórico-críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores. (2015, p.26)

Tal posicionamento se coaduna com o de Luiza Lobo, que afirma que “para arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral que a trata como tema folclórico, exótico, ou como estereótipo, é preciso que ela seja, necessariamente, uma literatura afro-brasileira” (1993, p.215). Ela defende que “é preciso uma convicção ideológica que a corrobore na postura do autor [...] a busca da ‘negridão’, no atual estágio da literatura negra, é um encontro existencial consigo mesmo e ideológico com a cultura afro-brasileira” (1993, p.167). Maria Nazareth Soares Fonseca resume bem a discussão sobre o termo, dizendo que:

A expressão literatura afro-brasileira, parece-me, tem uma motivação norte-americana, mas procura também diluir o essencialismo que o termo “negra”, associado à palavra literatura, pode indicar. Como bem acentua Duarte (2006), a expressão “afro-brasileira” procura também se afastar de questões

postas pela crítica e não respondidas de forma satisfatória. Uma delas se relaciona com a dificuldade de se responder à pergunta “O que é literatura negra”, sem se esbarrar no ranço das discussões sobre a negritude. A estudiosa Zilá Bernd (1988) chama a atenção para o fato de que “ao se autoproclamarem negros, os autores ainda uma vez estão enunciando seu discurso de acordo com o contrato estabelecido pelos brancos” (p.21). A opinião da estudiosa remonta à observação de Frantz Fanon quando discutia o fato de que, no discurso da colonização, negro e branco são formações discursivas postas em oposição. Procurando sair desse “círculo de giz”, Bernd considera que a literatura negra se anuncia pelo “surgimento de um eu enunciativo que se quer negro” (p.23). Tal proposta já deu muito pano pra manga e discussões que sempre caem em particularismos. Mas, passado o calor da hora, é possível perceber que o agenciamento do texto é que vai indicar a pertinência de sua nomeação. Mais que definir o texto por expressões como “literatura negra” – sempre encurralada no paradoxo da cor da pele e da intenção do texto – ou “literatura afro-brasileira”, que vem se confirmando como regra geral, é pertinente auscultar o texto e perceber os sentidos que ele ajuda a construir na contramão, nos caminhos marginais, mas por isso mesmo, menos percorridos por parafernália teórica. (2014)¹³

Para Domício Proença Filho, em um texto do início do século XXI, existem a literatura sobre o negro e a literatura do negro. Haveria, então, uma espécie de enunciação de pertencimento com gradações. Para ele, a primeira seria uma constante na literatura brasileira, posto que:

A visão distanciada configura-se em textos nos quais o negro ou o descendente de negro reconhecido como tal é personagem, ou em que aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema. Envolve, entretanto, procedimentos que, com poucas exceções, indiciam ideologias, atitudes e estereótipos da estética *branca* dominante. (2004, p.161)

A segunda estaria relacionada ao posicionamento político do autor negro, o que configuraria um “sujeito negro”, pois:

O posicionamento engajado só começa a corporificar-se efetivamente a partir de vozes precursoras, nos anos de 1930 e 1940, ganha força a partir dos anos de 1960 e presença destacada através de grupos de escritores assumidos ostensivamente como negros ou descendentes de negros, nos anos de 1970 e no curso da década de 1980, preocupados com marcar, em suas obras, a afirmação cultural da condição negra na realidade brasileira. As vozes continuam nos anos de 1990 e na atualidade, embora com menor presença na repercussão pública. (2004, p.176)

Para Duarte, algumas características constantes são necessárias para se pensar nessa expressão literária, uma vez que:

Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e

¹³ Artigo retirado do site <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/159-maria-nazareth-soares-fonseca-literatura-negra-os-sentidos-e-as-ramificacoes>

culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (2009, p.122)

Ainda na discussão do que seria uma literatura afro-brasileira, Duarte enaltece a temática negra, voltada ao regate das tradições culturais e religiosas advindas de África, como forma de recuperar a oralidade inerente ao povo negro. A temática negra seria a relativização da história oficial, trazendo a versão dos negros para momentos históricos emblemáticos. Para ele, “a temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o Novo Mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade” (2010, 123). A literatura afro-brasileira “situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão” (2010, p. 124). Consequentemente, “como decorrência desse processo, surgem nos textos o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao branqueamento, a marginalidade, a prisão” (2010, p.124).

É evidente que apenas a temática não pode se constituir como elemento principal de uma literatura afro-brasileira, devendo estar relacionada a outros fatores como autoria, ponto de vista e linguagem. Como elemento controverso, visto que pode se confundir com a cor de pele do autor, a autoria deve ser vista como “uma *constante discursiva* integrada à materialidade da construção” (DUARTE, 2010, p.125). Para Duarte, “a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto *tradução textual* de uma história própria ou coletiva” (2010, p.127). O ponto de vista é importante porque:

O ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções, até mesmo as vocabulares, presentes na representação. Diante disso, a ascendência africana ou a utilização do tema são insuficientes. É necessária ainda a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população. (DUARTE, 2010, p.127)

A linguagem, fator que corporifica o texto e a partir de escolhas lexicais não fortuitas, consegue manifestar imagens múltiplas, não pode ser esquecida como fator importante para a caracterização da literatura afro-brasileira, posto que:

A afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que

ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira. (DUARTE, 2010, p.131)

Além desses fatores, a formação de um público-alvo é algo a ser levado em consideração, visto que não é possível pensar na literatura afro-brasileira sem a formação de grupos, reuniões, fóruns de discussão. Duarte considera que:

A formação de um horizonte recepional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distingue-a do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. A constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro [...] o sujeito que escreve o faz não apenas com vistas a atingir um determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel do escritor como porta-voz da comunidade. Isto explica a reversão de valores e o combate aos estereótipos, procedimentos que enfatizam o papel social da literatura na construção da autoestima. Acrescente-se o fato de que títulos como *Axé*, *Cadernos Negros* ou *Quilombo de palavras* explicitam de imediato um público-alvo a cujas expectativas o escritor espera atender. (2010, p.133-134)

Para ele, é a partir da relação entre temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público que se pode pensar em um conceito de literatura afro-brasileira, e conclui:

Literatura Afro-brasileira: processo, devir. Além de segmento ou linhagem, componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo “dentro e fora” da literatura brasileira, como já defendia, na década de 1980, Octavio Ianni (1988, p.208). Uma produção que implica, evidentemente, redirecionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história literária estabelecida. Uma produção que está *dentro* porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária. (2010, p.135)

Fazendo uma crítica ao que seria afro-brasileiro ou afrodescendente, Cuti faz algumas interrogações levando em consideração a semântica da palavra “negro”, que aglutinaria uma identificação maior que afro. Em suas palavras,

O critério da cor da pele dos autores, em se tratando do texto escrito, em que medida é importante, considerando que “afro” não implica necessariamente ser negro? O referido prefixo abriga não negros (mestiços e brancos), portanto, pessoas a quem o racismo não atinge, para as quais a

identidade da herança africana não está no corpo, portanto, não passa pela experiência em face da discriminação racial. Quando se fala em “poetas negros”, estariam os que usam tal expressão referindo-se à cor da pele? Parece-nos que sim, porém, não apenas isso. Então, além do dado da cor, teria de haver o dado da escrita. Que escrita será essa? Parece-nos que a escrita afro-brasileira ou afrodescendente tenderia a se diferenciar da escrita negro-brasileira em algum ponto. O ponto nevrálgico é o racismo e seus significados no tocante à manifestação das subjetividades negra, mestiça e branca. Quais as experiências vividas, que sentimentos nutrem as pessoas, que fantasias, que vivências, que reações, enfim, são experimentadas por elas diante das consequências da discriminação racial e de sua presença psíquica, o preconceito? Esse é o ponto!” (2010, p.38-39.)

Ainda de acordo com Cuti:

A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa brancura que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas para se fortalecer. Por se tratar de participação na vida nacional, o realce a essa vertente literária deve estar referenciado à sua gênese social ativa. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negra”. (2010, p.44-45)

A utilização da palavra negro(a) como elemento formador da expressão designativa, ora empregada como substantivo, ora como adjetivo, seria uma maneira de assumir uma identidade “atenuada” pelo emprego de afro, visto que nem todo afro-brasileiro teria a experiência de discriminação racial. A utilização dos conceitos negra ou afro-brasileira não abarcaria, na totalidade, a complexidade do que é ser um negro no Brasil. Conceber uma literatura negro-brasileira seria encarar que existem vivências, afetos e memórias dos negros que precisam ser enfrentadas, questionadas e valorizadas sem medo.

As discussões sobre a melhor designação que se possa ou deva dar à literatura de/para/sobre negros são essenciais para o questionamento do lugar do negro não apenas como personagem ou tema, mas também como produtor de conhecimento. É inegável que o esforço de conceituação não é algo aleatório, mas uma necessidade de criticar a hierarquização dos saberes e o privilégio epistêmico branco hegemônico. A ideia de conceituar e fortalecer a literatura negro-brasileira parece ser uma maneira de promover uma discussão que precisa ser levantada a fim de corroer a manutenção de um poder opressor e excludente, criando espaços de identificação e compartilhamento diversos e plurais.

A escolha do termo literatura negro-brasileira é uma tomada de decisão que transborda os aspectos estéticos e toca em questões ainda não resolvidas: o racismo

camuflado e a não aceitação do que é negro. Aceitar e defender que há uma literatura negro-brasileira é visto não somente como uma questão estética, mas como a expressão das lutas e conquistas dos negros que foram escravizados e de seus descendentes. Ser ou tornar-se negro, sem mediações e atenuações, também perpassa na escolha de termos autodefinidores para demonstrar o lugar do negro como produtor e receptor de produtos culturais.

Independentemente do termo a ser escolhido para tal designação, deve-se concordar com Conceição Evaristo quando esta afirma que:

O que caracteriza uma literatura negra não é somente a cor da pele ou as origens étnicas do escritor, mas a maneira como ele vai viver em si a condição e a aventura de ser um negro escritor. Não podemos deixar de considerar que a experiência negra numa sociedade definida, arrumada e orientada por valores brancos é pessoal e intransferível. E, se há um comprometimento entre o fazer literário do escritor e essa experiência pessoal, singular, única, se ele se faz enunciar enunciando essa vivência negra, marcando ideologicamente o seu espaço, a sua presença, a sua escolha por uma fala afirmativa, de um discurso outro – diferente e diferenciador do discurso institucionalizado sobre o negro – podemos ler em sua criação referências de uma literatura negra.¹⁴

Discutir os conceitos é primordial para não transformar a literatura negro-brasileira em uma falsa contraposição da literatura brasileira, mas entendê-la como uma das forças que compõem a literatura nacional, apresentando mais uma face do que é o Brasil e os brasileiros, sem necessidade de máscaras.

Pensando especificamente em Conceição Evaristo, pode-se dizer que a experiência de ser mulher e negra no Brasil denota uma vivência que se revela em diferentes significações e perspectivas, pois experiências diversas produzem textos diversos na esfera do sensível e do simbólico, o que combina com as palavras de Miriam Alves, diferenciando escritoras negras e brancas. Diz ela:

Estas identidades que pode parecer, a espectadores apressados em conclusões, um cordão de isolamento entre as mulheres brancas e negras, é na verdade um chamado para a consciência da complexidade da divisão social do papel da Mulher. Ao assumir esta identidade literária, as afro-brasileiras ultrapassam o cordão de isolamento, colocam o bloco na Avenida Brasil da literatura. Rompe-se, neste ato, com a parcialidade que é falar de literatura feminina (ou escrita por mulheres) sem levar em conta a amplitude das vivências relatadas pelas afrodescendentes. Não se trata de mera divisão temática somente, mas de um chamado à revisão de conceitos, não só literários, mas de transformações da sociedade brasileira no cerne da mentalidade patriarcal subjacente, nascida claramente na instituição de um sistema escravocrata. (ALVES, 2010, p.188)

Isso significa que a consciência ficcional também deve levar em consideração aspectos extraliterários para a representação dos textos sem medo de tocar em

¹⁴ Texto encontrado em <https://docero.com.br/doc/se551s>.

feridas expostas. A experiência estética do que é ser negro diferencia a literatura negro-brasileira, mas não a separa da literatura brasileira como um todo. Concordando com Angela Davis, não é possível ignorar que “hoje as mulheres negras ainda são compelidas a expor a invisibilidade à qual nós temos sido relegadas, tanto na prática, no interior de amplos setores do movimento de mulheres tradicional (2017, p.29) e que “o pessoal é político. Há uma profunda força relacional que liga as lutas contra as instituições e as lutas para reinventar nossa vida pessoal e nos remodelarmos” (2018, p.101).

Desse modo, a concepção de uma escrita negro-brasileira é aqui vista como consciência de que o fazer literário é perpassado por várias questões que exigem ser revisadas e discutidas, por meio de enfrentamento, em todos os espaços instituídos e/ou construídos. Diferenciada, a literatura negro-brasileira nunca será “panfletagem” das agruras sofridas pelos negros, mas a necessidade de se abarcar novos sujeitos e subjetividades que não necessariamente instituem um novo cânone, mas que manifestem um imaginário plural da sociedade brasileira.

1.1 Literatura sobre o negro e literatura do negro: um resumo

Todos os teóricos que tratam das figurações do negro na literatura brasileira concordam que as personagens negras foram tradicionalmente consideradas servis, infantilizadas, irracionais, vilões, vítimas, nada enaltecidas. A visão distanciada transformou o negro no outro que deve ser combatido ou mesmo ancorado a temáticas fixas, sem preocupação de aprofundamento. Textos de autores canônicos da literatura nacional apresentam estereótipos abundantes.

Por outro lado, hoje é possível elencar conexões e apropriações de textos de autores preocupados em tratar das subjetividades de personagens negras em diversos momentos da literatura nacional, muitos deles produzidos por autores negros. Tais textos foram excluídos e/ou ignorados pelo cânone, mas não foram totalmente apagados da história da literatura brasileira, mostrando que forças dinâmicas e díspares sempre existiram, independente da época.

Desse modo, faz-se necessário elencar algumas obras em que é possível perceber os processos de composição de personagens, levando em consideração a

literatura sobre o negro e a literatura do negro (ressignificando a ideia de enunciação de Domício Proença Filho), tentando fazer assim dois recortes que refletem as escolhas estéticas e ideológicas da literatura nacional.

A literatura sobre o negro: exotismo forçado

Desde o Brasil colônia, a relação de poder hierárquico e de repulsa aos negros, que se estende aos mulatos, é visualizada de forma dúbia, o ódio a todos os negros pode se transformar em desejo sexual para as negras. No poema “Juízo anatómico dos achaques que padece o corpo da república em todos os seus membros e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia”, de Gregório de Matos (1633 – 1696), percebe-se que a frustração do eu poético, infeliz com os desafetos políticos na Bahia, explode em ira ao vislumbrae dos negros e mulatos andando pela cidade, figurando-os como animais. Além de poemas políticos, há também a utilização recorrente de mulatas e negras como objeto de desejo e de sexo fácil, não observável nos poemas dedicados a mulheres brancas, vistas como seres inacessíveis. Tal dicotomia entre a branca pura e a negra e mulata deleitáveis tornou-se uma constante no imaginário nacional, tendo reflexos atuais.

No Romantismo, com o sentimento antiescravagista, a tônica mudou um pouco. Surgiu, nessa época, a figura do escravo melancólico e saudoso de sua terra. Em Castro Alves, mesmo com todo o ineditismo e coragem de ter tematizado a escravidão como vergonha nacional, o negro é representado com características relativamente estáveis. Em alguns poemas, são encenadas idealizadamente a dor da escravidão, da saudade e da revolta, imprimindo no escravizado uma marca de vitimismo e resignação. Seus dissabores relacionam-se com a crueldade do sistema e não com a preocupação de transformar o negro em sujeito. Para Cuti,

Os abolicionistas, pelo viés da comiseração, tentavam sensibilizar a sociedade como um todo para a injustiça da escravização. Assim, outra que não fosse a perspectiva do fim do estatuto escravista não lhes passava pela mente, ou seja, o pós-Abolição. Nesses termos, a consideração para com os africanos e sua descendência tinha um limite histórico datado. Promulgada a Lei Áurea, realmente os abolicionistas encerraram sua preocupação com a população egressa do cativo. A possibilidade da perspectiva negro-brasileira na literatura tinha, assim, seu limite na recepção. Como um dado da realidade, a recepção que se estabelecia impunha, previamente, seu código de aceitabilidade. Personagens negras deveriam mostrar tão somente os males da escravidão como estatuto legal. A humanidade dos escravizados só por esse viés teria importância. Ameaçar a predominante concepção de hierarquia das raças seria uma ousadia não admissível. (2010, p.27-28)

Toda a representação dos negros e mulatos estava fadada à recepção crítica dos brancos, o que se desdobrou na negação do que seria negro. Proença Filho chega a citar as obras *Escrava Isaura*, de Bernardo de Guimaraes e *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, como exemplos de embranquecimento físico e moral dos escravos, fazendo deles seres nobres, porém submissos. Para ele, “essa *nobreza* identifica-se claramente com a aceitação da submissão, apesar da bandeira abolicionista que o primeiro pretende empunhar e da denúncia do preconceito assumida pelo segundo” (2004, p.162). Com a proposta de ligar os negros a um grupo definido, algumas obras caracterizaram-nos como personagens estáticas, sem aprofundamento psicológico. *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, mostra a vilania, a preguiça e a degenerescência moral dos negros, o que ilustra a degradação dos brancos que vivem entre eles.

Jean Marcel Carvalho França, tratando do romance urbano oitocentista, aponta que a animalidade e a instabilidade eram características esperadas das personagens negras. Ele afirma:

Na construção dos personagens negros, prevalecia uma distinção que foi fartamente explorada pelos nossos ficcionistas do oitocentos: as mulheres eram mais arrebatadas pela sensibilidade e os homens mais razoáveis. Todavia, um traço comum tornava os dois sexos da raça negra muito próximos: a animalidade, a sensualidade extremada. [...] Misto de herança cultural e produtos do meio, esse instinto animal peculiar aos negros das páginas de ficção, além de predispor-los para os excessos sexuais, tornava-os presas fáceis para uma copiosa série de vícios. Isso não quer dizer, como veremos mais tarde, que no Rio ficcional todos os negros sejam cruéis, criminosos, libertinos e outras coisas desse gênero. Ao contrário, nas páginas da ficção, podemos encontrar muitos negros fiéis, ordeiros e de moralidade impecável. Desviantes ou ajustados, contudo, todos indistintamente são portadores de um temperamento instável, imprevisível. (1998, p.72-73)

A atitude de distanciamento de tudo o que seria negro, visto como irracional, telúrico e inculto, tornou-se tão comum que essas imagens não apareciam apenas nos textos de escritores brancos. Machado de Assis, por exemplo, sempre foi lido como escritor branco e com poucas representações do negro. Alguns teóricos afirmam que não há em sua obra preocupação alguma com o retrato dos negros. Benedita Damasceno atenua, dizendo que “o tema negro pouco interessou literariamente a Machado de Assis; entretanto, isso não indica sua indiferença pela sorte dos escravos, mas apenas a eleição de um padrão estético que não incluía os negros” (2003, p.43-44), algo que, para ela, foi comum a muitos escritores negros e

mulatos da época. Por outro lado, Duarte traz uma nova concepção da obra machadiana, ao afirmar que,

Por trás da aparente superficialidade de muitos de seus contos e romances, como *Helena*, está a crítica ao discurso senhorial e à *branquitude* que busca naturalizar esse discurso como verdadeiro. Machado é precursor da literatura afro-brasileira por diversas razões. Ressalte-se apenas duas, a segunda decorrente da primeira: o ponto de vista afro-identificado, não branco e não racista, apesar de toda a discricção e compostura do “caramujo”; e o fato de matar o senhor de escravos em seus romances, criando um universo ficcional que é alegoria do fim da escravidão e da decadência da classe que dela se beneficiou, ao longo de mais de 300 anos de nossa história. (2013, p.149)

Cruz e Souza também é bastante incompreendido, pois, mesmo falando de sua condição de negro, é tradicionalmente visto como tendo incorporado os ideais brancos da época, relacionando a negritude ao negativo e ao recalcado. O poeta encenava a frustração e a derrota do negro diante da imposição de seguir ideais estranhos à sua cor e ascendência, ou seja,

Seu Simbolismo é de cores trágicas; o branco é o homem branco, o europeu, o cristianismo, a virtude, mas também a esterilidade, a frialdade, a neve mortífera. Negra é a volúpia, o pecado, o fetichismo, mas também a vida, a fertilidade, a força criadora e a dor. Da tensão entre as duas culturas nasce a força, a beleza e o brilho de sua obra, que não encontrou muita compreensão em sua época. [...] Aqui o negro se faz beleza, sublimando o penoso sentimento de frustração e emparedamento que tragicamente expressa. (DAMASCENO, 2003, p.49)

A obra de Cruz e Souza reflete a imensa dor de um homem dilacerado pela desigualdade, visto que:

O ressentimento do poeta volta-se contra a filosofia e a ciência da época, alicerçadas na aceitação do princípio da desigualdade entre as raças humanas, e que foram “acumulando pedra sobre pedra” na construção das paredes que acabaram por emparedar o poeta dentro de seu sonho. Ao longo do texto é esta voz ignota, que vem do fundo da alma, que fala ao poeta através da segunda pessoa (tu) num tom imperativo para que o poeta não esqueça que ele é um estranho no ninho dos brancos, no máximo a exceção que vem confirmar a regra. [...] Estamos, portanto diante de um limiar de consciência identitária, de uma consciência dilacerada entre dois mundos: de um lado sente-se profundamente atraído pela estética simbolista que admira e pratica de maneira quase religiosa, de outro, sente-se revoltado por não ser aceito neste mundo cujas regras de enunciação aprendeu a dominar. (BERND, 2011, p.106-107)

Não se pode, contudo, fazer julgamentos sobre a atitude desses e de outros autores, imersos em uma cultura europeizante. A representação dos negros sempre esteve associada à inferioridade mental, moral e social. Assim, humanizar personagens negras talvez não fosse possível para alguns naquele contexto social e literário. O respeito ao cânone deveria ser mais acachapante para os negros, visto que “uma das maneiras de passar a barreira da cor era o uso de temas literários

acentuadamente brancos, porque só assim conseguiriam ganhar autoridade e serem respeitados pelos brancos” (DAMASCENO, 2003, p.38). Como forma de sobrevivência e de busca por respeito, era mais vantajoso replicar ou recriar os temas e paisagens aceitos e consagrados.

Com o Modernismo, obras como *Urucungo – poemas negros* (1932), de Raul Bopp, e *Poemas negros* (1947), de Jorge de Lima, recriam histórias, memórias e vocabulário da cultura negro-brasileira. São poemas que imergem na mitologia e no cotidiano popular como maneira de repensar a raça negra em detrimento do poderio português, além de dar certa voz para as alteridades ignoradas pela sociedade. O negro e o indígena são considerados parte da agenda revisional do Modernismo.

Escritor responsável por disseminar a cultura negra de forma mais “simpática”, Jorge Amado também imprimiu estereótipos na composição da personagem negra, transformando personagens negras em seres voltados para a sensualidade. Em *Gabriela cravo e canela*, por exemplo, a protagonista é uma mulher de sexualidade latente e ingenuidade quase infantil¹⁵, além de estéril, que nunca poderá ser vista como mãe e, conseqüentemente, adulta.

Em resumo, a literatura que trata do negro de forma estereotipada tem raízes no racismo e na episteme eurocêntrica. As múltiplas violências contra os negros se traduziam no cerceamento do ser negro, silenciado e objetificado como animal, subalternizando e horizontalizando as múltiplas individualidades. Assim, as identidades negras foram continuamente dilaceradas e suas vivências foram ignoradas sob a justificativa do racismo e da inferioridade.

A literatura do negro: apagamento e resiliência

A literatura que fala do negro é pouco conhecida e disseminada, visto que o sujeito negro foi pouco explorado na literatura nacional e escritores negros foram ignorados na formação do cânone literário. Consoante com Conceição Evaristo:

A literatura brasileira é repleta de escritores afro-brasileiros que, no entanto, por vários motivos, permanecem desconhecidos, inclusive nos compêndios escolares. Muitos pesquisadores e críticos literários negam ou ignoram a existência de uma literatura afro-brasileira. [...] Afirmando um contradiscurso à literatura produzida pela cultura hegemônica, os textos afro-brasileiros surgem pautados pela vivência de sujeitos negros/as na

¹⁵ Vale ressaltar que a personagem foi figurada na mídia como uma mulata, o que demonstra a necessidade de embranquecimento da sociedade brasileira.

sociedade brasileira e trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua. (2009, p.27)

Os precursores da literatura negro-brasileira no século XIX, e mesmo no XX, foram completamente ignorados e vêm sendo revisitados após alguns esforços. *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, romance folhetinesco em que as personagens negras são vistas de forma humanizada e convivem horizontalmente com as personagens brancas, foi uma obra esquecida por muitos anos, e, hoje, a autora é “apontada como a primeira romancista e primeira mulher a escrever um romance abolicionista no Brasil” (EVARISTO, 2009, p.25). Publicado pela primeira vez em 1859, em São Luís do Maranhão, foi assinado “por uma maranhense”, recurso bastante usado por algumas mulheres que escreviam na época, e algo diferente das demais obras abolicionistas canônicas porque:

Maria Firmina dos Reis, com essa obra, deu ao negro configuração até então negada: a de ser humano privilegiado, portador de sentimentos, memória e alma. Não coisas obsoletas, como a ideologia dos escravocratas os faziam acreditar, sempre subestimando a capacidade da raça africana. [...] São as personagens negras e escravas que fazem com que o romance adquira um tom de denúncia, assim como expressa sentimentos de igualdade, fraternidade e liberdade, misturados a resignação e revolta. Enquanto outros autores da literatura do século XIX punham mordanças nas bocas dos negros, Maria Firmina lhes dá voz, para expressarem suas angústias e anseios na terra estranha. (MENDES, 2006, p.98-99)

Outro exemplo emblemático é *Trovas burlescas de Getulinho*, incorporando o pseudônimo de Luiz Gama, advogado, abolicionista e um dos primeiros escritores a expressar um eu lírico notadamente negro. Gama produziu poemas satíricos sobre a sociedade racista utilizando as técnicas expressivas existentes na época. Com o soneto, forma tradicional e claramente europeia, Gama tematizou a realidade da época com humor e pôs em xeque a identidade da sociedade brasileira como um todo. Há em sua obra a crítica aos que desejavam “limpar a pele” e apagar toda a marca latente de negritude, o que fez dele, assim como Maria Firmina dos Reis, um escritor que conseguiu congrega temáticas canônicas com a subjetividade negra. Jean Marcel Carvalho França chama atenção para o fato de que o caso de Luiz da Gama é uma raridade na literatura da época, contrastando com outros autores como Silva Alvarenga e Teixeira e Sousa. Segundo França,

Gama, ao contrário, assume-se como um mestiço – sem pejo, como afirma Silvio Romero – e, enquanto tal, canta os de sua raça. Mais que isso, o poeta, que fora escravo na sua juventude, conseguiu posteriormente libertar-se, estudar humanidades, fazer-se advogado, exercer o jornalismo e transformar-se num hábil e apaixonado defensor da causa abolicionista. O enfoque que dá à temática negra difere um pouco daquilo que temos visto até agora. É verdade que ele não deixou de referir-se à escrava infeliz (“A

cativa”), à sepultura de um mísero cativo vítima da tirania (“No cemitério de S. Benedito em São Paulo”), ou ao africano assolado pela melancolia, pelo banzo (“A coleirinha”). Há, no entanto, notas bastante singulares nos seus versos. (1998, p.49)

A exiguidade de exemplos como os de Maria Firmina dos Reis e Luiz Gama se explica pelo fato de que:

Os ideais de igualdade pregados pelo Romantismo impediam o nascimento de uma poesia lírica afro-brasileira, já que o caminho para essa poesia só poderia ser encontrado na compreensão da falsidade desses ideais [...] foi na sátira que ele encontrou o caminho para a crítica à sociedade da época, seus vícios, sua pretensa nobreza e branquidade. (DAMASCENO, 2003, p.45)

Clara dos Anjos e Recordações do escrivão Isaías Caminha, de Lima Barreto, são exemplos de como a vida dos descendentes de negros pode ser asfixiante em uma sociedade estratificada. Clara dos Anjos, seduzida e abandonada por um rapaz branco, precisa criar sozinha seu filho em uma sociedade racista e patriarcal. Por outro lado, Isaías não consegue alcançar seus sonhos pelas barreiras impostas pela sociedade, transformando-o em um ser raivoso e frustrado. São personagens configuradas de modo a denunciar o racismo da época, que negava ao negro um lugar como sujeito, utilizando práticas perversas de silenciamento e opressão. As práticas de branqueamento eram uma realidade e,:

Na compreensão geral, o passado do escravo é uma herança que se atribui muito mais aos africanos e seus descendentes do que a índios e caboclos. Em regra geral, este passado escravo de grandes sofrimentos e humilhações sempre foi coisa de se guardar em silêncio. (GANDON, 1997, p.149)

No decorrer do século XX, houve uma mudança a partir dos ideais modernistas, pois a ruptura com as estruturas estabelecidas ofereceu aos artistas maior liberdade de expressão e experimentalismo. Em relação à poesia dita negra:

É bem verdade que os modernistas pregavam a valorização das culturas primitivas do Brasil. Entretanto, antes de se atribuir ao Modernismo a maior parcela da reabilitação da cultura negra, é importante lembrar que o Modernismo teve correntes diversas e até mesmo opostas. Algumas dessas correntes, como o Antropofagismo, nem sequer cogitaram da existência do negro. [...] Mas o interesse crescente pelo homem comum, pelos problemas sociais e um afã de descobrir o Brasil com todas as suas características de uma sociedade mestiça, que teve origem no Modernismo, permitiu uma abertura maior para a afirmação de setores marginais, dentre os quais se colocava a poesia negra. (DAMASCENO, 2003, p.54-55)

A poesia negra de que trata Damasceno não teve projeção suficiente para firmar-se como uma linha conceitual, visto ser uma manifestação com pouca coesão e direcionamentos vários, característica do próprio movimento modernista. Um dos primeiros expoentes da poesia negra modernista foi Lino Guedes (1897 – 1951),

jornalista e escritor muito atuante no movimento negro, apesar de não problematizar a condição do negro descendente por questões sociais, porque “considerava que a culpa da marginalização era devida ao próprio negro que, após a Abolição, aceitou o paternalismo do opressor branco” (DAMASCENO, 2003, p.73), o que condizia com o discurso de resignação e culpabilidade imposto pela sociedade em processo contínuo de embranquecimento, disposta a ignorar a falta de políticas públicas voltadas para a população negra e manter a hierarquização dos saberes e espaços hegemônicos.

A mentalidade do negro brasileiro, vendo-o ligado ao lúdico e não ao trabalho e à educação, é uma tônica na poesia de Lino Guedes, ignorando-se os problemas sociais em nome da “evolução individual” do negro. Seus poemas apontam o branco como opressor, denunciando as diferenças raciais e sociais do Brasil. Por outro lado, existe uma certa fatalidade diante da impossível superação das diferenças sociais e raciais.

Solano Trindade (1908 – 1971), poeta muito atuante em seu tempo, foi um dos fundadores do TEN e de centros de pesquisa como a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileiro, juntamente com o poeta Ascenso Ferreira, o pintor Barros e o escritor José Vicente Lima. Trindade lutou pela igualdade das raças sem, no entanto, esquecer-se das dicotomias sociais. Seus poemas são um misto de resistência e esperança. Resistência ao esquecimento das raízes negras, e esperança da superação das diferenças sociais por meio da atuação política. Mesmo tendo participado ativamente dos movimentos artísticos da época, além de ter sido citado e referenciado por vários escritores que o conheceram, Trindade não é estudado nas escolas como poeta modernista. Para Florentina Souza,

O caminho percorrido por Solano Trindade pode ser percebido como parte do grande movimento de fertilização de marcos culturais continuamente depreciados. É caminho de resistência, que se constituiu no diálogo com outras formas culturais e no intenso desejo de sobreviver pessoal e culturalmente. Esses atributos que não faltaram àqueles antepassados africanos e afrodescendentes que foram protagonistas de eventos libertários no Brasil, como Palmares e outros que inspiraram o poeta. Contemporaneamente este processo de luta está vinculado à necessidade de transformação dos espaços hierárquicos em espaços democráticos que viabilizem atuações politicamente produtivas de setores considerados minoritários; encontra-se também ligado à necessidade de criar instrumentos e estratégias que demarquem tanto os laços de pertencimento como as possibilidades de influenciar e interferir nos territórios de poder. (2004, p.291-292)

Nos anos 1950, *Quarto de despejo: memória de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, surge como uma obra ímpar na literatura nacional, não só demonstrando a luta de uma mulher em busca do direito de ter sua própria escrita, como também retratando as agruras da favela de forma horizontalizada, que não trata como espaço algo exótico, mas como um todo orgânico. O diário traz a raiva, o desespero, a espoliação dos favelados em contraste com o afeto e a delicadeza das personagens que tentam sobreviver nesse espaço marginalizado. Carolina tinha a necessidade de demonstrar que a mulher negra e favelada poderia ser autora e narradora de sua vida e história. Centrada no sujeito, sua narrativa autobiográfica ultrapassa as barreiras entre o individual e o coletivo, o literário e o extraliterário, o canônico e o marginal. Assim, como sintetiza Evaristo,

O que se torna interessante para discutir sobre a escrita de Carolina Maria é o desejo de escrever vivido por uma mulher negra e favelada. O desejo, a crença e a luta pelo direito de ser reconhecida como escritora, enquanto tentava fazer da pobreza, do lixo, algo narrável. Quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento. Uma favelada, que não maneja a língua portuguesa – como querem os gramáticos ou os aguerridos defensores de uma linguagem erudita – e que insiste em escrever, no lixo, restos de cadernos, folhas soltas, o lixo em que vivia, assume uma atitude que já é um atrevimento contra a instituição literária. Carolina Maria de Jesus e sua escrita surgem “maculando” – sob o olhar de muitos – uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca. (2009, p.28)

A necessidade de identificação de uma classe negra, que exige se enxergar nos diversos espaços da sociedade brasileira, é um dos fatores que tem dado maior visibilidade à literatura negro-brasileira. No sistema literário como um todo, a formação dos escritores e a identificação do público-alvo é de extrema importância. Sobre esse assunto, Gonçalves pontua, com propriedade, que:

Precisamos formar mais escritoras e escritores que, a partir de experiências e formações distintas, insiram suas próprias histórias na construção desse imaginário que chamamos de Brasil. Desta maneira, um grande público leitor potencial poderia ser formado, pois passaria a se identificar também, ao se ver representado. Conseguindo se transportar para dentro da história, literatura vira prazer, uma grande fonte de sonhos e de universos reais e possíveis. Conhecimento e, principalmente, a sua produção, é poder. (2017)¹⁶

A literatura negro-brasileira, com destaque para a produzida após os anos 1970, devido a vários fatores sociais, culturais e econômicos, conquista espaços de poder e inaugura mundos possíveis ficcionais com personagens figuradas para além

¹⁶ Entrevista retirada do *site* <https://www.geledes.org.br/ana-maria-goncalves-fala-de-leituras-escritas-e-producao-literaria-negra>.

dos estereótipos, ancorando-se em um lugar de enunciação no qual a alteridade é a tônica. Assim,

Em essência, uma das coisas que tais grupos buscam, além da apresentação de uma voz até então pouco (ou não) ouvida, é a rediscussão das formas de estabelecimento do cânon literário. Na medida em que grupos se reorganizam dentro da sociedade, tal quadro é obviamente refletido pela produção cultural, e a literatura se posiciona sob a égide de um novo perfil. Grupos até então considerados sem produção literária começam a apresentá-la e, principalmente, vêm a conhecimento produções anteriores suas até então desconhecidas ou julgadas inexistentes. (SALGUEIRO, 2004, p.115)

Originalmente produzida e distribuída em especial por coletivos e grupos negros, a literatura negro-brasileira vem ganhando projeção e prêmios no Brasil e no exterior. Isso ocorre porque:

Esta literatura afro-brasileira é gestada em meio a um processo de negociação, que é ideológico e, por sua vez, busca o reconhecimento, a inserção e a legitimação da importância do negro e de sua cultura dentro do campo literário brasileiro. Trata-se de dar voz à escrita produzida pelos afro-brasileiros a partir de um ponto de vista interno em que o centro de referência seja a sua história, as suas identidades, a sua memória. Assim, os textos produzidos dentro da concepção de literatura afro-brasileira são vistos como um espaço interdisciplinar em que a temática, a autoria negra e os sujeitos afrodescendentes se fazem presentes tanto no plano sociopolítico, humano, ideológico quanto no artístico, cultura etc. São textos construídos e nutridos por narrativas orais e escritas, oralituras, poéticas e tessituras textuais, que trazem distintos apontamentos para discussão, entre os quais me interessam as relações estabelecidas com as identidades, as memórias, as religiões, as formas de representação e de leitura do outro em suas subjetividades e em sua imbricação direta com a sua enunciação, com o meio em que vive e aquele em que se vê confrontado, desvelando, muitas vezes, nuances que evidenciam rastros de sua errância diaspórica e as formas de violência sofrida. Desta maneira, as vozes diaspóricas se constituem como um dos elementos fundamentais para a leitura dos textos que compõem a literatura afro-brasileira. (ALEXANDRE, 2018, p.32)

O importante, também, é perceber que os escritores estão se colocando no sistema literário nacional de forma incisiva. Os sujeitos negros vêm se posicionando em várias áreas, e a negação do racismo vem sendo corroída ao se questionarem os espaços hegemônicos de poder. A literatura negro-brasileira, assim como os esforços crítico-teóricos de vários intelectuais negros, está revelando as diversas violências físicas e simbólicas que não podem mais ser caladas ou ignoradas. Desse modo:

Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. (DUARTE, 2010, p.133)

Como exemplo da nova geração de autores negros, pode-se citar Luís Silva (1951 –), conhecido como Cuti, de que aqui já se falou como ensaísta e pensador, que possui uma obra multifacetada e efervescente, sendo um dos intelectuais mais ativos na atualidade. Figura presente no movimento negro e um dos fundadores de *Cadernos negros*, ele tem se destacado na prosa, na poesia, no teatro e na crítica literária. Seus poemas conversam com o público-leitor, levando à revisão do papel do negro como produtor de sua individualidade. O poeta paulista Cuti busca:

chamar a atenção à problemática em que vivem os seus irmãos de cor, ilustrando em sua obra os dilemas imbuídos no amálgama histórico-cultural. Além do mais, Cuti, atualmente, ganha notabilidade nos meios acadêmicos e literários, tendo sua produção literária cada vez mais como marca principal e metonímica de uma consciência étnica afrodescendente. (OLIVEIRA, 2010, p.26)

Sua obra literária denota a centralização de uma voz negra combativa, o que se coaduna com sua atuação político-ideológica. Em seu artigo “Quem tem medo da palavra negro?”, ele questiona o papel da arte negro-brasileira, revelando seu papel de revolver as entranhas de uma sociedade que se nega racista. Em suas palavras,

A capacidade de resistência pressupõe um discurso de resistência que, na conquista do espaço devido, ouse tematizar o racismo enquanto conflito humano consequente, pois a arte negro-brasileira, quando atua no imaginário geral da população brasileira, liberta não apenas o negro das garras do racismo silencioso, mas também o branco e o mestiço naquilo que têm ou ainda lhes resta de se imaginarem “Super Homem”. São as pesquisas sobre a historicidade do racismo associadas às pesquisas das matrizes africanas é que constituem o estofado de uma arte negro-brasileira vigorosa. A fragilidade de grupos e artistas solitários está em compactuar com o chamado “racismo cordial”, pois a maioria aprofunda-se na pesquisa das formas culturais de origem africana e descuidam (em geral por medo) completamente da pesquisa relacionada ao racismo. As produções acabam derivando para o folclore, para a ingenuidade sem densidade humana. Esta densidade se alcança pela valorização do conflito, por mais “intestinal” que ele seja. Ao empregarem a estratégia de silenciar o conflito para serem melhor aceitos ou menos rejeitados, não atingem o aprofundamento humano de suas criações, sobretudo por não aproveitarem suas próprias vidas e a de outros negros enquanto inspiração criadora. A existência (e não a essência) da população negra, na sua relação com a população mestiça e branca no contexto mundo, é o material primordial da arte e de uma nova estética, para que essa última não seja uma mera imitação de modismos (inclusive tecnológicos) de uma arte brasileira alienada.¹⁷

Salgueiro diz que,

No Brasil, assim como nos Estados Unidos – consideradas as diferenças econômicas e culturais – as mulheres afro-brasileiras vêm escrevendo e publicando de forma organizada há alguns anos, representando um grupo de traços próprios. [...] em poemas, contos, romances e ensaios demonstradores de rara sensibilidade no domínio da palavra, tal literatura aponta, em vários sentidos, assim como na Afro-América, para uma geração

¹⁷ Texto encontrado em:

http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf.

em busca da identidade perdida, traduzindo mais uma vez a hoje tão debatida *quest for selfhood*. Muitos dos itens de resgate e busca também se apresentam na literatura afro-brasileira. (2004, p.113)

Esse resgate se traduz em uma produção literária e teórica consistente, formada por escritoras que oferecem um contraponto à branquitude e ao machismo porque:

A insistência de mulheres negras auto definirem-se, auto avaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo masculino branco. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (COLLINS *apud* RIBEIRO, 2017, p.44)

A produção negro-feminina manifesta as vivências das mulheres negras que convivem com “uma multiplicidade de situações de desigualdade de poder, tanto na esfera pública, quanto na esfera privada” (SANTOS, 2018, p.20), e demonstra que a atuação das mulheres é algo importante para a perpetuação das histórias e memórias dos negros. Concordando com Salgueiro, deve-se admitir que:

Os temas da maternidade, da tradição e da identidade são apenas três dos muito tópicos abordados pelas escritoras afro-brasileiras contemporâneas. Os efeitos de raça, gênero e classe se fazem evidentes na interpretação desses temas, os elementos criativos, afirmativos e subversivos expressos em suas obras são formas de resistência, destinadas a combater o racismo e o sexismo. As escritoras afro-brasileiras, a partir de sua História, dentro de sua luta, retratam a razão e o coração da mulher negra brasileira e se estabelecem com o tempo como referência obrigatória do panorama da literatura contemporânea de seu país. (2004, p.119)

Além disso,

A escrita de autoras negras tem uma trama própria; como uma de suas faces apresenta o que chamo de “dialética da violência”, podendo ser, assim, engajada com a situação histórico-social da mulher negra no Brasil. Compreendo “dialética da violência” como esse movimento de dissecar a história das palavras, cenas, contextos e personagens demonstrando a dor e as marcas das arbitrariedades sofridas, seja por uma memória individual contemporânea, seja pela memória coletiva ligada ao passado de um determinado grupo social. (FIGUEIREDO *apud* SANTOS, 2018, p.41)

As violências física, sexual, psicológica e patrimonial sofridas pelas mulheres negras se desdobram em vozes e personagens que expressam a atuação consciente de escritoras. Essas personagens assim figuradas buscam deixar as

suas marcas na construção de uma sociedade mais igualitária, imprimindo em seu fazer literário suas experiências vividas e/ou lembradas. Isso singulariza a produção negro-feminina configurando:

um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. Interrogando, se interroga. Cobrando, se cobra. Indignada, se indigna. Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe. A partir de sua posição de raça e classe, apropria-se de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio, e o faz por meio do seu olhar e fala desnudando os conflitos da sociedade brasileira. Revela o que existe no universo emotivo daquelas mulheres que, nos textos literários das escritoras brancas brasileiras, moram nos quartos dos fundos, das quais mal se pressupõem uma vida, voz, existência e subjetividade própria. Essa escrita tira o véu, descobre-se e toca, mediante as palavras, o próprio corpo sem escamotear os conflitos de raça e cor, tira as máscaras das relações de gênero e raça da sociedade onde está inserida. Muito mais que isso, traz à tona a voz, o rosto (re)interpretados em emoções próprias para registrar e se autorrepresentar no território da Literatura. (ALVES, 2010, p.185-186)

É possível, dessa forma, elencar as escritoras Geni Guimarães (1947 –), Miriam Alves (1952 –) e Ana Maria Gonçalves (1970 –), cujos pensamentos ensaísticos já foram aqui referidos, como exemplos dessa produção efervescente que demonstra as várias facetas da escrita da mulher negra.

Guimarães, professora, poeta e ficcionista, usa da memória para compor imagens da infância e da negritude. Seu livro infanto-juvenil *Cor da ternura* (1979) teve várias edições e narra em primeira pessoa vários episódios da vida de uma menina que começa a perceber os diversos obstáculos sofridos por sua família negra. A narradora se percebe como diferente de todos no ambiente escolar e passa por momentos de vergonha e preconceito. O livro recebeu os prêmios Jabuti, em 1990, e Adolf Aizen, em 1992, e vem sendo reeditado e distribuído nas escolas. Mesmo tendo sido escrito há tantos anos, é possível para o leitor reconhecer várias práticas segregacionistas e racistas ainda presentes nos corredores escolares.

Alves, também fundadora dos *Cadernos negros*, é uma escritora e feminista atuante. Seus escritos tratam da condição da mulher, além de discutirem o prazer erótico e a melancolia. Tem uma escrita que se coaduna com a sua vivência como intelectual negra. Para ela:

Ser mulher e escritora no Brasil é romper com o silêncio, a “não-fala” e transpor os espaços que definem procederes e funções preestabelecidas. Ser mulher escritora no Brasil é ultrapassar os limites do “do lar”, onde a mulher foi confinada, com o propósito de proteção do contato (contágio) externo. Ser mulher escritora no Brasil é também dispensar a mediação da fala do desejo delegada e exercida em última instância pelo homem investido do poder “falocrático”. Contra a situação de injustiça, submissão e abuso diverso desfavorável à mulher, o feminismo vem bradando há muitos

séculos – a partir do XVIII, no mínimo –, às vezes, de modo tímido, outras, em alto e bom tom. (2010, p.183)

Como representante desse momento efervescente da literatura negro-brasileira, Alves possui uma escrita que se preocupa com a negritude e com o papel da mulher na sociedade, exigindo que essas questões sejam dimensionadas e ressignificadas na tentativa de questionar os privilégios de gênero, étnico-raciais e de classe. Para Bernd:

O importante na poesia de Miriam Alves é que talvez seja ela das poucas poetisas a conseguir conciliar a busca de duas dimensões de sua identidade: a identidade negra é buscada sem anular a dimensão da identidade feminina com a qual a autora também se preocupa. A decifração de si mesma passa pela indagação de seu papel na sociedade ao mesmo tempo como negra e como mulher. O ser oprimido é aqui o negro, sendo a primeira do grupo Quilombhoje – ao qual pertence desde seus primórdios no final dos anos 1970 – a introduzir questões de gênero em sua poética. Assim, sua poesia deixa de enclausurar-se na construção de uma única dimensão identitária, introduzindo outros temas como a valorização da sabedoria que recebeu da ancestralidade pela linha materna, ampliando, assim, o horizonte de recepção de sua obra. (2011, p.36)

Gonçalves, cuja obra *Um defeito de cor* (2006) foi ganhadora do Prêmio Casa de las Américas, é outro destaque nesse cenário. Trata-se de um texto denso em que a história do Brasil é vista sob o olhar de uma escrava, mostrando as dificuldades dos negros pelo viés das mulheres. Para a escritora, dar visibilidade aos negros é uma maneira de atrair os leitores por meio da representatividade. Ela diz:

Acredito de verdade que a longa e rica tradição literária herdada dos africanos, aliada a temas que são muito mais sensíveis e caros aos seus descendentes, depois de séculos de represamento, censura, preconceito e negação por parte de um país que se beneficiou mas que nunca quis assumir as consequências da escravidão, tem tudo para nos tirar desse marasmo que atinge também os canais de notícia (apenas 6 dos 555 colunistas fixos dos 8 maiores jornais, revistas e portais de notícias brasileiros são negros), a TV de entretenimento, o teatro, o cinema e por aí vai. Alguns veículos ou mercados já se atentaram para o esgotamento das velhas fórmulas e perceberam que, pela sobrevivência, precisam se reinventar. Temos que qualificar profissionais para atender à potente e crescente demanda por histórias que nunca foram contadas e por temas que nunca foram tratados com profundidade; não apenas porque o mercado começa a enxergar nela uma possibilidade de renovação, junto a um público mais atento, crítico e exigente, mas porque já passou da hora de contarmos mais e melhor as nossas próprias histórias. (2015)¹⁸

Nesse conjunto de escritores, está Conceição Evaristo, cuja obra manifesta sujeitos negros na contemporaneidade por meio da escrevivência. Sua produção demonstra mais uma tônica da literatura negro-brasileira contemporânea, visto que,

¹⁸ Entrevista retirada do site <https://www.geledes.org.br/ana-maria-goncalves-fala-de-leituras-escritas-e-producao-literaria>.

Pensando em uma poética da alteridade em Conceição Evaristo, devemos reconhecer que a escrevivência é o grande salto que a autora realiza colocando-a num patamar valorizado dentro da produção literária contemporânea. A transgressão aqui está na criação de uma contra narrativa que se apoia na tradição dos seus, na ancestralidade e por isso é reversa, dupla. É o impossível devir literário que mobiliza essa escrita, num gesto de sabotagem da língua instituída, na gagueira, surge o silêncio que rasura o discurso do opressor e aponta para a força da língua menor, da particularidade dos povos e na vontade política que dialoga com as estratégias discursivas da linguagem literária. (CÔRTEZ, 2018, p.59)

Por tudo isso, não é possível ignorar que as estratégias de existência e resistência negras deram origem a uma cultura que formou laços desde os tempos da colonização, estabelecendo fronteiras imaginárias entre o que era do colonizador e do que era seu por meio da formação de comunidades cujos elos não eram necessariamente consanguíneos, mas sim formados pelas semelhanças e diferenças dos indivíduos que eram desumanizados pelo sistema.

Salienta-se que a literatura negro-brasileira não é um apêndice da literatura brasileira, mas uma vertente tradicionalmente ignorada que vem se afirmando nos novos tempos por meio de muitas lutas e produções consistentes. Os escritores negros contemporâneos atuam como herdeiros de uma tradição que trata do negro não pelo viés do exotismo, mas da alteridade e subjetividade. Para Duarte,

Pode-se aquilatar o peso da *diferença* produzida pela literatura de autoria afrodescendente, que hoje se afirma cada vez mais. Na poesia de Oswald de Camargo, Éle Semog, Oliveira Silveira, Cuti, Miriam Alves, Edimilson de Almeida Pereira, Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Salgado Maranhão e Cristiane Sobral, entre outros, expressa de diversas formas a positividade do ser negro, mulher ou homem; revisita a história, celebra os ancestrais e as divindades do culto afro; e denuncia, às vezes de forma explicitamente militante, a discriminação contemporânea. Mas trata também de tópicos universais, a exemplo do amor e do erotismo, situando-os em nova perspectiva.

Na ficção, reproduz estas linhas de força, em especial a recuperação crítica do passado; persiste ainda uma linhagem contundente sem se descuidar da leveza vinda do humor, a exemplo *Mulher mat(r)iz*, de Miriam Alves ou *Só as mulheres sangram*, de Lia Vieira. São obras que circulam majoritariamente em circuitos alternativos, infelizmente. Resta torcer para que consigam atingir maior visibilidade e, quem sabe, cumprir a utopia que os move: formar um público leitor afrodescendente que com eles se identifique. Pois é outro o negro que ali se apresenta. (2013, p.152)

A literatura negro-brasileira vem tomando espaço devido a autores que se dispõem a escrever e publicar textos a ela indetectáveis, a editores que se prontificam a lançá-la no mercado, a leitores ávidos para consumi-la, e a uma fortuna crítica que vem aumentando, consideravelmente, dia a dia. É possível visualizar o aumento de eventos, fóruns de discussão, clubes do livro etc. que se atêm à questão, configurando um cenário propício a sua afirmação.

2 MUNDOS POSSÍVEIS E PROCESSOS DE RECEPÇÃO

Seres humanos, dotados de razão e ancorados no mundo que os circunda, apreendem o que os cerca de forma inconclusa e circunstancial, visto que não é possível estar consciente de todas as informações oferecidas pelo mundo ao mesmo tempo. Essa incompletude epistemológica obriga-os a dar logicidade a um conjunto de versões e particularidades comuns. Instintivamente, por meio dos sentidos, consideram a realidade que acessam como algo dado e palpável. Daí que, subjetivamente e por experiência, acreditam transitar em um mundo único, mundo em ato, na visão aristotélica, tendo em conta que seja lógico por ser efetivamente aquele em que os seres humanos se situam. Esse mundo seria atualizado, pela vivência e atuação quotidianas do homem, por meio de linguagem.

Para além das percepções puramente sensoriais, filosoficamente falando, o mundo se coloca como possibilidades sobrepostas que, quando não contraditórias, formam um todo coerente apreendido conscientemente de forma lógica. Continuamente comunicado em jogos retóricos, o mundo possível é percebido como conjunto de concepções e modos de vida congruentes e concomitantes, os submundos, ou seja, apropriações do mundo por meio de experiências variadas (DOLEZEL, 1999). Em outras palavras, a consistência de um mundo possível é claramente modal, visto que se constrói por meio de consciências coincidentes, jamais esgotadas, orientadas por olhares variados que suscitam copiosas versões, fazendo com que os mundos sejam variados, ou seja, possíveis. Portanto,

ao considerar a infinidade de alternativas para o modo como as coisas são, os proponentes da noção de mundos possíveis defendem a existência de uma pluralidade de mundos possíveis, dentre este o mundo atual. O mundo atual é possível porque tudo que há nele é logicamente possível, em outras palavras, o mundo atual, como qualquer mundo possível, abomina a contradição lógica. Observemos, no entanto que tudo que é logicamente possível não se esgota no mundo atual. (MENDONÇA, 2016, p.262)

A ideia do mundo como algo dado, com uma ordenação exterior à consciência do homem, sustenta-se no fato de que este seria lançado em uma realidade que não escolheu, cabendo-lhe aceitá-la. A maneira mais corrente e tradicional de conceber o mundo circundante seria considerá-lo como expressão da vontade divina, pois:

para o homem e a mulher pré-modernos, verdade e realidade, combinadas numa só, eram produto da intenção de Deus, encarnada de uma vez para sempre na forma de Criação de Deus. Fora concedida desde o momento da criação e, portanto, não requeria nada além de respeitosa contemplação,

quando muito um estudo cuidadoso. A determinação, a obviedade, a natureza atribuída e imutável do lugar de cada homem ou mulher na cadeia do ser, tudo sugeria tal entendimento do mundo – como consumação de uma intenção supra-humana, divina. (BAUMAN, 1998, p.154)

Partindo deste princípio, que não se esgota na concepção de mundo pré-moderno, pode-se afirmar que o pensamento acerca dos mundos possíveis surgiu na filosofia lógica e analítica e espalhou-se por vários campos do saber. Aristóteles acreditava na unicidade do mundo, ou seja, que a Terra está em um lugar natural no cosmo, que era o ponto fixo e eterno, envolto pelo primeiro céu (*Ouranos*), um todo perfeito. Conforme salienta Anne Cauquelin,

Aristóteles coloca a Terra, massa pesada e imóvel, no centro de uma roda (a esfera dos planetas); esta, por sua vez, está envolta por outra roda, que contém as estrelas fixas, limite último se partirmos da observação terrestre, mas primeiro céu na ordem ontológica. Pois esse primeiro céu (*Ouranos*) é eterno, divino: equivale, na mecânica celeste, ao motor primeiro da metafísica, que move sem ser movido. Não se distingue do princípio que anima *Ouranos*. Princípio do movimento e, portanto, do mundo tal como se move em seu conjunto, o primeiro céu é seu próprio princípio. O primeiro céu não é a emanção de um princípio eterno, é o princípio em si, o Todo. (2011, p.27)

Para ela,

Trata-se de um corpo-mundo. Toda matéria existente se encontra, de fato, no interior do círculo de *Ouranos*. Fora dele, nada. Nem mesmo o vácuo, que os estoicos, embora não o quisessem em seu mundo, o introduziram no exterior, enquanto incorpóreo. Aqui, no esquema aristotélico, o universo não requer nenhum complemento, ele basta a si próprio. Ele é único e não suporta nenhum outro “mundo” ao seu lado. (2011, p.28)

A finitude do mundo foi questionada pelo filósofo, teólogo, escritor e frade italiano Giordano Bruno (1548 – 1600), que revisou as até então ignoradas teorias dos estoicos e epicuristas¹⁹, assim como os estudos sobre o sistema heliocêntrico do matemático grego Aristarco de Samos (310a.C – 230a.C) e do astrônomo polonês Nicolau Copérnico (1473 – 1543)²⁰. A partir disso, o lugar natural do planeta foi relativizado, transformando a imóvel unicidade aristotélica em um conjunto infinito de partes finitas não hierarquizadas. Mesmo não reconhecidas na época, suas ideias abalaram algumas premissas aceitas até então e ampliaram o conceito de mundo, de universo e de infinito. Ainda de acordo com Cauquelin,

O universo é o Todo, mas não encerra um conjunto como fazia o *Ouranos* aristotélico; é uma totalidade infinita, da mesma natureza do vácuo externo

¹⁹ Para Epicuro e os epicuristas, assim como para os estoicos atomistas, existia o vácuo ilimitado que admitiria um número ilimitado de mundos.

²⁰ Aristarco de Samos e Copérnico refutaram a imobilidade da Terra e seu lugar no centro do universo. Para eles, o centro do universo era o sol e a Terra girava em torno dele, o que ia contra o imobilismo aristotélico.

dos estoicos, ou seja, não limitado, indiferente ao que possa ou não conter, sem nenhum centro ou hierarquização (alto/baixo ou leve/pesado). Neste espaço infinito e neutro, nosso mundo finito e muitos outros mundos podem conviver qual pequenas esferas girando em torno dos planetas, como a Terra em torno do sol. Se ali se aloja o nosso mundo, por que não haveria outros? Se está bom para nós, por que não seria bom para outros mundos? (2011, p.47)

Tais conceitos foram tomando forma na história das ideias. O filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716) acreditava que a existência dos mundos possíveis era claramente metafísica, ou seja, Deus até poderia criar mundos diferentes, mas oferecia aos humanos apenas uma parcela deles. Isto é, o acesso a outros mundos em paralelo seria negado ao homem porque este estaria ancorado no “mundo real” ou no “mundo escolhido por Deus” (Cauquelin, 2011) porque:

Podemos qualificar esses mundos infinitos possíveis como existentes? Sim e não. Sim, porque eles existem em Deus; não, porque não existem para nós. Essa existência, que é a do nosso mundo, Deus não lhes concedeu. O que não significa que eles não a tenham de forma absoluta, ou seja, abstrata, conceitual, no âmbito da inteligência divina: dessa existência abstrata separada da outra, concreta e mundana, vem a ideia de uma existência virtual. (CAUQUELIN, 2011, p.58-59)

No decorrer do século XX, muitos filósofos se debruçaram sobre a lógica modal e enriqueceram os estudos dos mundos possíveis. Dentre eles, o americano David K. Lewis (1941 – 2001) afirmava a existência de mundos reais, possíveis, verdadeiros e paralelos ao nosso. Ele defendia o seguinte:

Acredito que haja outros mundos possíveis tanto quanto há o nosso mundo. Se um argumento é necessário para isto é o seguinte: é incontroverso que coisas verdadeiras poderiam ter sido diferentes do que são. Acredito, e você também, que as coisas poderiam ter sido diferentes de incontáveis modos. Mas o que isto significa? A linguagem ordinária permite parafrasear: muitas coisas poderiam ter sido de outro modo, além do modo que atualmente são. [...] Digo que existem muitas entidades para uma certa descrição “modos como as coisas poderiam ter sido”. Acredito que coisas poderiam ter sido diferentes de incontáveis modos. [...] acredito, portanto, em entidades que poderiam chamar-se “modos como as coisas poderiam ter sido”: Mas prefiro chamá-los de mundos possíveis. (LEWIS *apud* MENDONÇA, 2015, p.264)

Para Lewis, o fato de os mundos serem inacessíveis não significava que não fossem verdadeiros e isolados entre si, com natureza e organização independentes, sem uma relação de sobreposição entre eles. A identidade dos seres em cada mundo diverso substituir-se-ia pela identidade de semelhança ou similaridade ou pela identidade de contraparte. Desse modo,

a relação de contraparte é nosso substituto para a identidade entre as coisas de diferentes mundos. [...] Eu prefiro dizer (então) que você está no mundo atual e em nenhum outro, mas você tem contrapartes em diversos

outros mundos. Sua contraparte se assemelha mais a você do que a outras coisas nesse mundo [...]. (LEWIS *apud* MENDONÇA, 2015, p.267)

Para o estadunidense Robert Stalnaker (1940 –), representante de outra corrente filosófica, os mundos possíveis além do nosso são composições abstratas, isto é,

Embora mundos possíveis sejam reais tanto quanto o mundo atual, não é da mesma natureza que aqueles. Para o realismo moderado, a definição de mundo atual como “o modo como as coisas são” especifica uma propriedade ou estado do mundo não o mundo em si mesmo. Neste sentido, Stalnaker (2003) observa, em objeção a Lewis, que o entendimento, segundo o qual, mundos possíveis são modos como as coisas poderiam ter sido não implica que mundos possíveis sejam somas mereológicas de objetos espaço-temporalmente relacionados. Tal suposição consiste numa confusão entre objetos e as maneiras como esses objetos são. Conforme explica Jacinto (2013, p.11) “Ser uma maneira como um objeto é, é ser uma propriedade ou estado do objeto, não o objeto ele mesmo”. (MENDONÇA, 2015, p.2017)

Sob a ótica do americano Saul Kripke (1940 –), a questão da acessibilidade entre os mundos é um ponto nevrálgico para os novos estudos dos mundos possíveis, em uma versão mais metodológica e conceitual. Assim,

Na verdade, Kripke desloca o centro do problema que girava em torno de existência física dos mundos possíveis, o que exigia um critério de identidade para os objetos nestes mundos, para a defesa de uma postura anti-realista, sobretudo, na sua semântica da quantificação da lógica modal, em que a ideia de mundos possíveis supõe uma atividade mental dos agentes localizados no mundo atual. Todavia, Kripke em *Naming and Necessity*, compartilha uma concepção mais objetiva ao sugerir mundos possíveis como estados possíveis ou situações contrafatuais do objeto localizado no mundo atual. Assim, concordo com Roy (1993, p.357), quando afirma que “Talvez a ideia é que o processo imaginativo e estipulativo não determine o que os mundos são, mas somente que mundos estão em consideração em um dado contexto”. (MENDONÇA, 2015, p.276)

As teorias filosóficas sobre os mundos possíveis são importante reflexão a respeito de como as concepções de mundo podem interferir nas ideias e comportamento humanos, porque, de acordo com Ludomir Dolezel,

Considerar los mundos posibles como construcciones humanas afea el concepto del pedestal metafísico y lo convierte en una herramienta potencial de la teorización empírica. Es posible estipular diversos tipos de mundos posibles para distintos objetivos cognitivos. Los mundos posibles de la semántica lógica son *modelos interpretativos* que prestan la esfera de referencia necesaria para la interpretación semántica de las afirmaciones subjetivas, las fórmulas modales, los contextos comprensivos, y así sucesivamente. Los mundos posibles de la filosofía son *cosmologías coherentes* que se derivan de algunos axiomas o presuposiciones. El alcance de los mundos posibles de la religión es igualmente ambicioso, pero son construcciones de creencias comunales a los que se les da habitualmente la forma de *narraciones cosmológicas*. Los mundos posibles de la ciencia natural son *diseños alternativos del universo* que se construyen al variar las constantes físicas básicas (Rees 1989). Los mundos posibles de la historiografía son escenarios sunjetivos que nos ayudan a

entender la historia del mundo real. De manera parecida, los mundos posibles de la teoría de la acción explican el comportamiento humano por medio de la observación de los distintos *cursos posibles* de la biografía del agente (von Wright 1963b). Los mundos posibles de la ficción son *artefactos* producidos por actividades estéticas – la composición poética y la musical, la mitología y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etc. Puesto que son los sistemas semióticos – el lenguaje, los colores, las formas, los tonos, la acción, etc. – los que los construyen, tenemos razón al denominarlos objetos semióticos. (1999, p.32-33)

À medida em que o ser humano forma mundos dentro de sua própria realidade e o seu modo de viver inaugura alternativas para os cenários circundantes e as realidades palpáveis, diferentes mundos possíveis são armados. Sob essa perspectiva, a percepção humana torna-se um manancial de referências e sentidos nem sempre confluentes, que tendem a construir e evocar imagens e figuras em diferentes combinações. Por meios discursivos variados, o homem visualiza e compõe mundos possíveis diferenciados. A partir das linguagens acessíveis e acessadas, funde diferentes produções culturais. Palavras, imagens, gestos, danças, rezas etc. são usados com o intuito de estabelecer significados e memórias múltiplos e dialógicos. Para Ernest Fischer,

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade. (1981, p.13)

Por conseguinte, constroem-se mundos possíveis que se colocam como perspectivas, haja vista a impossibilidade de se abarcar a totalidade de um mundo qualquer. Revelado pela linguagem, um mundo possível, encontro de submundos múltiplos construídos de forma sincrônica e diacrônica, começa a ter maior tangibilidade não por sua impossível unicidade, mas pela soma de possibilidades que reúne²¹. O todo, dotado de uma lógica não totalmente cognoscível, é apreendido aos poucos por meio da apreensão dos submundos. A necessidade de representá-lo em diferentes suportes pode ser lida como uma espécie de ilusão de congelar e compreender o volátil e o multifacetado.

Os mundos possíveis tornam-se, dessa forma, armações semionarrativas²² diferenciadas, sistemas orgânicos com modos de percepção e concepção próprios,

²¹ No que diz respeito aos mundos possíveis ficcionais, pensar-se-á aqui a narrativa como mundo possível e a figuração das personagens como submundos.

²² Trata-se aqui de elencar as diferentes estratégias textuais em uma relação contextual que denotam sentidos diversos nas narrativas em questão, anteriores às estruturas discursivas e figurativas, com

em que emergem elementos constantes combinados dinamicamente, formando estruturas-modelo lidas como instituição de expectativa de leitura de abundantes referentes. De acordo com Tomás Albaladejo Mayordomo,

El referente de un signo lingüístico puede ser un objeto, una persona, una entidade abstracta, una acción, un processo o un estado existentes en la realidad. Y el propio concepto de realidad há de ser tomado en consideración cuidadosamente en las reflexiones sobre la referencia, ya que no es completamente equivalente al concepto de realidad efectiva, esto es, realidade objetivamente existente. Por ello, en la realidade extrasignica, extralingüística, puede existir um referente que sólo se encuentre en la mente o en la fantasía de los hombres y no en la realidad efectiva. (1992, p.25)

Partindo da noção filosófica de mundos possíveis, é necessário pensar na arte como origem da manifestação de submundos expressos em diferentes semioses. Ao tomar o mundo objetivo por referência, a arte consegue compor modos de vida alinhados a estratégias semionarrativas, isto é, consegue denotar sentidos por meio de discursos variados. A referência, interpretação semântica dos mundos possíveis, importa para a arte como erguimento de modelos intencionais, com modos de compreensão e interpretação particulares, dependendo do suporte comunicativo e das leituras que se façam, desses modelos. Pela produção artística, a observação ativa da realidade transforma-se em mundos mais compreensíveis e, em certa medida, mais confiáveis para os sujeitos autor e leitor. Como formas discursivas independentes, os mundos possíveis são:

formas diversas de combinar los componentes del mundo de las realia, que intentan decir como podrían ser los estados de cosas (que se creen, desean, piensan, sueñan, sospechan, imaginan), dadas ciertas proposiciones contrafactuales del tipo de ¿como serian las cosas en un mundo concebido con tales propiedades? Entonces, según las propiedades necesarias con las que amueblan dichos mundos (de individuos, espacios, tempos, y leyes biológicas, cosmológicas, sociales, que los rigen internamente) se establece la mayor o menor proximidad concedida al mundo de referencia, fechado y conocido, em un estágio cultural dado. Porque lo que llamamos Mundo Real, también puede ser definido por una estrutura que tiene la forma de una Enciclopedia potencial, maximal y completa. **El mundo real es también un constructo cultural, compuesto por diferentes submundos epistémicos, que también pueden ser descriptos según un estado dado de cosas.** Por lo tanto los Mundos Posibles son formantes de la Enciclopedia, están generados por ella y establecen diferentes formas de acessibilidades. La accescibilidad entre mundos es la posibilidad que tiene um mundo de ser entendido o interpretado desde la enciclopédia de outro y esto puede llegar a ser um hecho más frecuente de lo que se cree em las interacciones discursivas cotidianas. Porque un mundo possible es en primer término um conjunto proposicional mediante el cual un sujeto puede afirmar a existencia de universos semejanter, diferentes o alternativos los que, por más insólitos

que parezan em relación al mundo de referencia son pensandos, descriptos y expresados por el sujeto que en ellos se instala. (ARÁN, 1999, p.35-36)

Se os mundos possíveis são fruto de objetivos diferenciados, pode-se então pensar na pertinência em utilizar sua noção para além da concepção de um modelo alternativo para o mundo real²³, vendo-a como ponto de partida para a conceitualização dos mundos ficcionais²⁴ e, conseqüentemente, da revisão da ficcionalidade²⁵, posto que:

A los estudiosos de la literatura les ha atraído la estructura de los mundos posibles desde que descubrieron su potencial para a fundación de una teoría innovadora de la ficcionalidade [...]. Al perfeccionar la vieja idea de los mundos imaginarios, el concepto macroestructural de los mundos posibles inspira una teoría de la ficcionalidade que no descansa em ejemplos aislados, seleccionados *ad hoc*. Tratamos las entidades ficcionales como componentes de una estructura “emergente” de orden superior, el mundo ficcional. Deberíamos tener presente, sin embargo, que una transferencia mecánica del lenguaje de los mundos posibles a la teoría literaria sólo añadiría más metáforas a un metalenguaje ya sobrecargado de términos dudosos. (DOLEZEL, 1999, p.34)

A identificação e análise dos mundos constroem realidades e identidades que auxiliam a criação humana e alicerçam os mundos possíveis ficcionais, produtos singulares que selecionam e modificam referentes do mundo circundante, ou seja, a fixação de espaços, tempos e personagens que convivem em um mundo ilusório e, paradoxalmente, verdadeiro. Como salienta Thomas Pavel,

En etapas ulteriores, sin embargo, al ir cediendo la intransigencia y las intenciones reformistas de la filosofía analítica para dar paso a una visión más tolerante de la variedad de los usos lingüísticos, los filósofos de la lógica y del lenguaje empezaron a cuestionar la validez de limitar la indagación al mero discurso referencial. La nueva orientación originada por las investigaciones de la lógica modal y la semántica de mundos posibles ha hecho que los lógicos fijen su atención en el estrecho vínculo entre posibilidad y ficción: la ficción, antes desestimada, empieza a ser usada como medio para explorar el poder explicativo de las hipótesis y los modelos lógicos. Como el discurso de ficción permite cualquier tipo imaginable de confabulación sin restricciones, y como las propiedades subversivas de la ficción mitológica y literaria presentan un reto a la mayoría de los modelos y parecen desafiar la regimentación fácil, se puede considerar que los fenómenos literarios proporcionan un riguroso campo de pruebas a la semántica formal. (1995, p.10)

²³ Com efeito, ao se considerar o mundo real, estabelece-se a concepção de que este é o mundo cotidiano percebido como o mundo em ato. Para não haver dúvidas, a partir de agora, os termos mundo referencial de base (PAVEL, 1995) e mundo objetivo (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998) serão utilizados como sinônimos de mundo real.

²⁴ O mundo possível ficcional, como será definido mais detidamente no decorrer do trabalho, é o mundo que possui como referente o mundo objetivo, mas possui regras definidas pela verossimilhança e ficcionalidade.

²⁵ Considerar-se-á ficcionalidade como “propriedade nuclear do que é ficcional” (REIS, 2018, p.156), propriedade esta que é intencional, textual, sintática e semântica.

Os mundos possíveis estudados pela lógica modal importam para pensar os mundos possíveis armados pela ficção, mesmo que “no es posible identificar estrictamente la ficción con la metafísica de los mundos posibles” (PAVEL, 1995, p.65), visto que seus modelos possuem regras diversas das da realidade referencial de base. Preocupado com isso, Pavel exorta que “en lugar de una semántica rigurosamente unificada, la ficción necesita una tipología de mundos que represente la variedad del ejercicio de la ficción” (1995, p.67) e conclui, dizendo que:

si por una parte los mundos posibles técnicamente impecables están definidos demasiado estrechamente para proporcionar un modelo a la teoría de la ficción, por otra parte, la noción de mundo como metáfora ontológica para la ficción resulta demasiado atractiva para prescindir de ella. Debería hacerse un intento por relajar y calificar esta noción crucial. (1995, p.67)

Como objetos semionarrativos, os mundos possíveis ficcionais possuem composições diferentes para abarcar as combinações de submundos nem sempre facilmente perceptíveis, mas existentes e mutáveis. Nascidos do imaginário e da interação entre mundos, as produções ficcionais criam, continuamente, regras de representação com diferentes efeitos e, assim, permitem que o homem também seja um demiurgo, compondo imagens a partir dos referentes acessados.

Ao pensar na ordenação de um mundo possível, é importante observar que este se corporifica por meio de linguagem. Esta constrói modos discursivos que interagem entre si e conseguem compor possibilidades plurais e concomitantes. Para se compreender os valores e propriedades dos mundos possíveis, não se pode deixar de pensar neles como percepções em trânsito, uma vez que são também exercícios compositivos constantes e mutáveis.

Como “modelo alternativo ao mundo real” (REIS, 2018, p.274), o mundo possível é percebido como uma possibilidade semiótico-discursiva, ou seja, oferece um estado de coisas lógico e completo que emerge do imaginário coletivo, ganhando concretude em outro conjunto de imagens, que mantêm correlação direta com seus referentes, acessados no mundo objetivo. A partir da figura, isto é, de “toda a entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados” (REIS, 2018, p.162), é possível perceber os processos de figuração dos mundos possíveis ficcionais. Para Carlos Reis, a manifestação da entidade designada como

figura são personagens, narrador e narratário²⁶ (2018, p.162). Considerar-se-á aqui o espaço e o tempo como aspectos imprescindíveis que, combinados com aquelas figuras, compõem as bases dos mundos possíveis ficcionais.

Entendendo figuração como “um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizados em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens” (REIS, 2018, p.165), é necessário pensar nos discursos que sustentam figurações diferenciadas.

Representação antropomórfica por excelência, a personagem manifesta “valores e propriedades abstratas que transitam do real para a ficção e vice-versa” (REIS, 2018, p.167). Quando instaurada e atualizada pelo imaginário, representa entidades discursivas que congregam modos de atuação e percepção de forma autônoma. A figuração de personagens que compõem o ideário de um dado mundo possível está na relação entre uma ideia personificada pela personagem e a lógica que esta representa na ordenação desse mundo. As personagens históricas (REIS, 2018) são um bom exemplo disso, pois simbolizam uma face do discurso histórico institucionalizado ou mesmo questionado em diálogo constante com outros discursos. Sua composição ecoa em estátuas, relatos, quadros etc. que definem, modelam e remodelam sua figura de acordo com as mudanças sociais e espaciotemporais.

Zumbi dos Palmares (1655 – 1695) pode ser apontado como exemplo dessa figuração de personagens históricas configuradas e reconfiguradas. Líder quilombola com referências bibliográficas ignoradas por mais de duzentos anos, após a publicação de *O quilombo dos Palmares* (1947), de Edson Carneiro, unido a outras obras historiográficas, incorporou o ideal da resistência negra e teve sua imagem figurada em retratos e estátuas em muitos estados brasileiros, além de estar em livros didáticos e séries televisivas em diferentes momentos. Sua importância se traduziu na instituição do Dia da Consciência Negra, 20 de novembro, que é o dia de sua morte, o que faz com que ele seja considerado herói nacional por alguns setores da sociedade. Outro fator importante é a precariedade de informações históricas

²⁶ O narratário é “o destinatário do discurso do narrador, constituindo, nesse sentido, uma entidade inerente à narrativa e, como tal, assumindo uma dimensão puramente textual [...] como figura ficcional, o narratário é um “ser de papel”, dependendo direta e correlatamente desse outro “ser de papel” que é o narrador” (REIS, 2018, p.298) e não deve se confundir com o leitor empírico, real.

confiáveis sobre ele. Isso implica opacidade de sua imagem, o que oferece, paradoxalmente, maior liberdade para figurações diferenciadas.

Em paralelo às personagens históricas, também é possível pensar nos heróis desportivos, nos líderes políticos e religiosos, nos ativistas e em outras figuras que denotam qualidades ou defeitos percebidos por uma narratividade imagética que os singulariza (REIS, 2015). Assim, o mundo possível em que essas personagens interagem se projeta por meio de existências que se concretizam como entidades vinculadas a um tempo e a uma modelação específicos.

Refletir sobre a figuração dos mundos possíveis é importante para se pensar na simbologia que as personagens podem alcançar por meio de narratividades em trânsito. Ao perceber que figuras emblemáticas da cultura também podem ser configuradas e reconfiguradas à vontade, fica mais perceptível a força de armação arquiestrutural dos mundos possíveis ficcionais, que utilizam consciente e intencionalmente a ficcionalidade como expressão do imaginário.

2.1 Os mundos possíveis ficcionais

A literatura, como expressão humana, leva e é levada a múltiplos modos de interpretação, pois “o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela” (ISER, 2013, p.25). Esses modos evidenciam o potencial da literatura, que se transforma em “espelho da plasticidade humana” (ISER, 2013, p.27) e na resistência “a uma consciência que a desmascara como aparência, por já não poder descartá-la como mero engano” (ISER, 2013, p.27). Construída como aparência de uma verdade por si só, em uma relação de verossimilhança, ela compõe mundos possíveis. Em outras palavras, todo texto ficcional revela ao leitor um mundo possível, em que a ficcionalidade corrói as fronteiras entre fatural e ficcional, estabelecendo relações possíveis e intercambiáveis, visto que:

como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo (*Weltzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele inserida. Inserir não significa imitar as estruturas existentes de organização, mas decompô-las. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesma (sic) literária. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real

acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso vale tanto para os sistemas contextuais quanto para os textos literários a que os novos textos se referem. Entretanto, sucede ainda algo mais. Ressaltam-se, em primeiro lugar, os campos de referência enquanto tais, uma vez que a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma de organização daí resultante os supõem como campos de referência. Enquanto eles representam, como sistemas, a forma de organização de nosso mundo sociocultural, coincidem a tal ponto com suas funções reguladoras que mal são observados; são tomados como própria realidade. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto de percepção. A qualidade de tornar-se perceptível, no entanto, não é parte integrante dos sistemas correspondentes, pois só a intervenção resultante do ato de seleção provoca esta possibilidade. Decorre daí que o ato da seleção dá a conhecer os campos de referência do texto como os sistemas existentes em seu contexto, campos que se dão a saber no momento em que são transgredidos. A forma de organização e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos; isso vale tanto para normas e valores quanto para citações e alusões. Os elementos que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir, pelo qual os sistemas, como campos de referência, são delimitados entre si, pois suas fronteiras são transgredidas. (ISER, 2013, p.35)

As referências do mundo extraliterário são selecionadas e depuradas no texto ficcional em um sistema único e verdadeiro que não se opõe à realidade, mas se nutre dela de forma interdependente. A combinação de elementos estratégicos dentro de um texto permite interpretações prováveis que se firmam no jogo de ausência e presença, e “o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença” (ISER, 2013, p.36). As ausências e presenças são reconhecíveis em:

convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como “discurso encenado”. (ISER, 2013, p.42)

Em outras palavras, há um desnudamento do texto ficcional pela perspectivação de singularidades de um dado mundo possível representado ficcionalmente, e este “se oferece como aparência da realidade, de que ela, neste caso, necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendente de constituição da realidade” (ISER, 2013, p.42).

As obras de ficção inauguram um tipo específico de mundo possível, em que a relação entre o mundo e a linguagem que o comunica é um exercício lógico, estruturado linguística e semioticamente pelas imagens acessadas no mundo objetivo e nele compostas. Em decorrência disso, o mundo ficcional “es un pequeño mundo posible, moldeado por limitaciones globales concretas, que contiene un

número finito de indivíduos que son composibles” (DOLEZEL, 1999, p.42). O ficcional constrói simulacros definidos que figuram realidades possíveis, e as personagens denotam perspectivas que, amalgamadas, estruturam um mundo real e verdadeiro dentro das possibilidades criadas pelo e no ficcional. Jairo Dias Carvalho afirma que:

“mundo ficcional” é um pequeno mundo possível, moldado por limitações globais concretas, que conteria um número finito de indivíduos possíveis. Um mundo ficcional se apresenta como um conjunto de particulares ficcionais possíveis caracterizados por determinada organização global e macroestrutural. Cada concepção macroestrutural dos mundos fictícios impõe constrangimentos globais sobre estes mundos possíveis ficcionais produzindo uma variedade de tipos de mundos. (2013, p.224)

Conseqüentemente:

este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado devem ser suspensos. Assim, nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. (ISER. 2013, p.43)

Portanto, “os mundos possíveis ficcionais se colocam como a combinação de submundos de personagens, que funcionam como índices de leitura referenciais que são forças que exprimem valores variados. Eles “son un tipo especial de mundo posible; son artefactos estéticos construídos, conservados y em circulación en el médio de los textos ficcionales” (DOLOZEL, 1999, p.34-35).

A literatura é uma atividade que tem fim em si mesma, pois possui seus próprios protocolos e convenções. Mesmo que possua relativa dependência do mundo referencial de base, é uma “atividade estética” (SILVA, 1973, p.25) vinculada à literariedade, isto é, a “elementos e valores que configuram e singularizam o discurso literário” (SILVA, 1973, p.26), em uma atuação direta sobre a realidade por meio da linguagem verbal. Mediante inventos criativos, ela manifesta possibilidades de submundos de suas personagens, visto que:

A verdade é que a literatura, especialmente no campo da narrativa, institui simulacros de realidade: ainda que os factos expostos não se verifiquem, são sempre isomorfos a factos ocorridos ou a factos possíveis; do mesmo modo que evoca personagens, ainda que não históricas, semelhantes às pessoas que se movem no palco da vida. Por mais que as características, os poderes e os actos das personagens se distingam do tipo e do gênero daqueles que se podem confrontar com a experiência, a existência da relação é inegável, ficando apenas para examinar, historicamente ou em

abstracto, as possibilidades de oscilação entre real e imaginário. (SEGRE, 1999, p.252)

Tais simulacros da realidade são importantes como possibilidade de mundos que estão em diálogo dinâmico com o mundo referencial de base. Há um modelo de mundo simulado pela ficção, com regras e estrutura percebidas no entrelugar formado pela escrita do sujeito autor em paralelo com compreensão do sujeito leitor, em um processo nunca concluído, visto que o ato de leitura é perpassado por experiências e vivências que aproximam e distanciam o escrito e o lido. O mundo imaginado pelo autor precisa ser acessado pelo leitor. Na opinião de Dolezel,

Los lectores acceden a los mundos ficcionales durante la recepción, al leer y procesar los textos literarios. Las actividades de procesamiento de textos suponen muchas destrezas diferentes y dependen de muchas variables tales como el tipo de lector, el estilo y el propósito de su lectura, etc. Pero la semántica de los mundos posibles insiste en que es el autor quien construye el mundo y en que es el papel del lector es reconstruirlo. El texto que los esfuerzos del escritor compusieron es un conjunto de instrucciones para el lector de acuerdo con las cuales tiene lugar la reconstrucción del mundo (Iser 1978, 65). El lector, tras haber reconstruido el mundo ficcional como una imagen mental, puede reflexionar sobre él y convertirlo en parte de su experiencia, del mismo modo que se apropia del mundo real a través de la experiencia. La apropiación, que va del placer a la adquisición de conocimiento, pasando por seguirlo como si fuese un guión, integra los mundos ficcionales en la realidad del lector. (1999, p.44)

Todo produto de ficção pode ser encarado como possibilidade semiótica. Ao se distanciar do mundo objetivo, consegue-se percebê-lo de uma ótica diferente. Formados por linguagem, os mundos possíveis ficcionais projetam a percepção do real, transfigurando-o, uma vez que:

Nas palavras e nas letras encerra-se (cabalisticamente) o mundo, progressivamente formado por meio da nossa atividade de nomear e denominar. Palavras e letras, com a infinidade das suas combinações possíveis, não encerram apenas aquilo que já foi e aquilo que será dito e feito, mas também tudo aquilo que não o foi nem o será: assim, é nelas que consiste a equivalência entre os mundos possíveis, dos quais, um, e apenas um, é o nosso. (SEGRE, 1999, p.265)

O mundo possível representado na literatura não pode ser considerado uma descrição do mundo referencial, mas uma projeção estética diferenciada de uma dada mensagem, produzida em dado contexto cultural, que pode ser lida e sentida infinitas vezes. O respeito às convenções literárias e à combinação de elementos, mais do que a discussão entre fatural e o ficcional, torna-se a tônica para se refletirem os mundos possíveis ficcionais, tendo em vista a macroestrutura produzida por elementos modais coexistentes. Reis afirma que:

De um ponto de vista modal, os textos narrativos literários concretizam um processo de representação eminentemente dinâmica [...] ao mesmo tempo,

a narrativa literária estrutura-se em dois planos fundamentais: o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, articulados num ato de enunciação que é a instância da narração. A partir da demarcação desses diversos níveis – que obviamente não devem ser encarados como domínios isolados, mas como estratos funcionais em processo de interação –, particularizam-se categorias narrativas distribuídas por aqueles níveis de inserção: a personagem, suscetível a ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional; o espaço e as suas diferentes modalidades de configuração; a ação e suas variedades compositivas; o tempo e as suas múltiplas (e complexas) virtualidades de tratamento; a perspectiva narrativa, permitindo opções de representações com inevitáveis projeções subjetivas; a pessoa (isto é, o narrador) que enuncia a narrativa, implicando relações de vária ordem com a história contada. (2013, p.246)

Cada obra literária pode estabelecer um modelo de mundo com regras próprias, sem possuir necessariamente a obrigação de descrever a vida humana, além de instituir uma espécie de seleção de modos de leitura e de fruição que podem atribuir efeitos diferenciados, a depender de como os elementos narrativos estejam dispostos. A partir da simbiose do mundo ordenado pelo autor e do processo de leitura e interpretação do leitor, a pluralidade dos mundos possíveis ficcionais se efetiva, e a descoberta de novos sentidos se revela por meio da consciência de diferentes pontos de vista, que estão, sempre e indissociavelmente, vinculados a seleções subjetivas e arbitrárias de referentes acessados e de imagens que se possam compor a partir deles.

No nível da diegese²⁷, os elementos narrativos em suas diferentes combinações são primordiais para demonstrar a complexidade dos mundos em questão, já que o acesso a díspares crenças, relações, ideais é efetuado pela aceitação da coexistência desses discursos contrastantes, expressada pelo dito e não dito no jogo narrativo que se instaura. A heterogeneidade se faz pelas diferentes vozes narrativas que inauguram verdades que muitas vezes só podem existir no mundo ficcional. Instaura-se, dessa maneira, um pacto em que:

Para que exista comunicación felizmente realizada es necesario que los comunicantes posean, además del mismo código lingüístico o competencia de la misma lengua, el mismo tipo de modelo de mundo, de tal modo que el receptor pueda confrontar las informaciones semántico-intensionales que obtiene en su recepción con un modelo de mundo que no sea de tipo diferente del establecido por el productor para la constitución de la estructura de conjunto referencial representada por su texto. (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p.29)

Os textos ficcionais “emplean los mismos mecanismos referenciales y modales que los demás usos del language, y que la lógica dos dichos textos se

²⁷ A diegese é vista aqui como “conjunto de elementos significativos que integram a história contada numa narrativa” (REIS, 2018, p.87).

entende mejor si se le relaciona com la de otros fenómenos culturales” (PAVEL, 1995, p.165). Eles não precisam ser julgados diante da maior ou menor aproximação do mundo objetivo que tomam por base referencial, visto que se colocam como uma esfera independente. Conforme aponta Pavel,

Los mundos de ficción son los principales depósitos de los rasgos estructurales empleados con propósitos referenciales. Em la mayoría de los casos suelen estar relacionados com los mundos de sentido común y están signados por supuestos ontológicos y epistémicos, pero también reflejan el refinamiento técnico del autor y su medio y los diferentes propósitos que lá construcción se propone alcanzar. (1995, p.177)

Pode-se concordar com Aguiar e Silva, quando afirma que “a linguagem literária pode ser explicada, não verificada: ela constitui um discurso contextualmente fechado e semanticamente orgânico que constitui uma verdade própria” (1973, p.42), e com Eco, quando declara que:

Na verdade, os mundos possíveis ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade. (1994, p.91)

Todo texto é “lugar de manifestação da linguagem e dos sentidos, estrutura única ou aberta de significados” (CEIA, 1999, p.114). O texto é um conjunto de códigos organizados de forma falsamente fluida com significados múltiplos e elementos constitutivos relativamente estáveis, já que é uma construção culturalmente instituída e se transforma em experiência por meio da qual transparecem aspectos dos mundos possíveis imaginários (SEGRE, 1999), de forma a ser uma imagem das realidades plasmadas pela linguagem.

A definição de texto literário não é fechada, porque a ideia de ficção pode se modificar dependendo dos contextos de produção e de recepção. Para Pavel,

la distancia, la pertinencia y el vértigo, mezclados de manera diversa, dan a cada época su sabor peculiar, pero casi nunca falta uno de estos tres componentes. Los ordenamientos culturales pueden muy bien tratar de estabilizar estos componentes recurrentes de la ficción en esquemas consensuales duraderos; su perenne fracasso para detener la multiplicidad caleidoscópica da pie al despliegue de la historia de la ficción. Por otra parte, este inevitable desplazamiento hace surgir incesantemente los elementos familiares, y la historia misma no es más que la sorprendente oscilación de colores irradiados por unos pocos fragmentos brillantes, siempre los mismos. (1995, p.178-179)

Os mundos expressos são possibilidades de efeitos de leitura e interpretação, a depender da época, e não uma simples fórmula estereotipada de expressão e de pensamento. Neles, questões humanas são continuamente rearranjadas e

reformuladas. Segundo Wolfgang Iser, a obra literária seria uma realidade virtual transposta para a consciência do leitor, podendo fazer sentido em diferentes contextos, ou seja, são verdades e realidades incontestáveis porque, concordando com Dolezel:

La afirmación de que los textos ficcionales poseen una categoría condicionada a la verdad especial no significa que sean menos reales que los textos representativos de la ciencia, del periodismo o de la conversación diaria. Los textos ficcionales están compuestos por autores reales (narradores, escritores) que utilizan los recursos de un lenguaje humano real y están destinados a lectores reales. Se les denomina ficcionales por motivos funcionales como medios para la creación, la conservación, y la comunicación de mundos ficcionales. Son reservas de ficcionalidad dentro del mundo de lo real, donde los productos de la imaginación de los escritores están permanentemente a disposición de los lectores receptivos. Aunque puedan estar distantes – históricamente, geográficamente, culturalmente – del acto de creación del mundo, los lectores tienen una invitación permanente para visitar o hacer uso de la inmensa biblioteca donde se conservan los reinos imaginarios. (DOLEZEL, 1999, p.54)

Os mundos possíveis ficcionais se deparam com “uma reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes” (ISER, 1999, p.21). Como local de manifestação da linguagem, o texto literário denuncia a polivalência ficcional. Ao expressar o que não existe como se existisse, atravessa as “fronteiras entre dois mundos que sempre inclui, o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa” (ISER, 1999, p.68). A interseção entre mundos possíveis traz combinações variadas que representam a realidade ficcional. A combinação de mundos propicia a emergência de imagens advindas do imaginário que, reconfiguradas, compõem possibilidades e expandem a experiência narrativa.

Outro fator preponderante na concepção dos textos literários, que permite a permutação entre os mundos possíveis ficcionais, é a sua porosidade, ou melhor, a existência de vazios que devem ser paulatinamente preenchidos nos diferentes atos leitores. Tais vazios importam para a aproximação e o distanciamento da realidade extraliterária, além de suscitarem percepções e interpretações, já que, “ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas” (ECO, 1994, p.09), que podem ser lidas como chaves de leitura, pistas que o leitor acessa no decorrer do ato de leitura. Para Iser:

Mesmo essa carência é um traço decisivo para caracterizar-se a relação texto-leitor e oferece, neste ponto, um elo decisivo com a interação diática, que autoriza e toma-se a relação texto-leitor como uma forma de interação. [...] Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. [...] Como, entretanto, o vazio mobiliza representações projetivas (*projektive*

Vorstellungen), a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. (ISER, 1999, p.88)

Pela linguagem, que exprime discursos e identidades, o modelo de mundo possível ficcional congrega concepções de seu autor em consonância com a leitura do receptor, visto que “al estar diferenciado de la realidade objetiva este modelo de mundo, la obtención del mismo implica construcción de realidade situada más allá de los límites de la realidade objetiva” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p.29), o que estrutura um mundo possível ficcional cuja ordenação é fruto da relação entre o olhar do autor e a aceitação do leitor. Nutrindo-se da realidade referencial, o autor reelabora elementos extratextuais de forma a estabelecer sentidos nem sempre destacados na sociedade em que vive, e estes são revisados pelo leitor no ato de leitura²⁸. Em outras palavras,

A linguagem como mediadora da realidade é veiculada ao nível da ficção ou apresentada metalinguisticamente. O autor comunica uma realidade apresentada através de sua própria arquitetura ficcional e verbal, na visão que possui dos fatos. E através da representação ficcional que indaga a realidade. (JOZEF, 2006, p.168)

A figuração, encarada como conjunto de processos presentes na composição de tempo, espaço, personagens e relações paradigmáticas da efabulação, manifesta-se por meio da articulação de estratégias intratextuais que especificam os comportamentos e sentidos expressos pelo mundo possível ficcional. Segundo Reis,

entende-se por figuração o processo discursivo e metaficcional que, em diferentes momentos da composição de um relato, conduz à individualização de uma personagem num universo ficcional. A figuração desenvolve-se gradualmente ao longo da narrativa, convoca dispositivos de diversa ordem e remete para as dominantes semântico-pragmáticas do relato; por fim, a figuração provoca efeitos cognitivos muito variados e permite dizer da personagem que ela é uma figura ficcional. A figuração situa-se num plano ontológico que liberta as figuras ficcionais do conceito de mentira e das valorizações ético-morais que tal conceito implica. (2014)²⁹

Além disso,

dizemos que a figuração é dinâmica, gradual e complexa, significando isto três coisas: primeira, que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; segunda, que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; terceira, que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição de personagem, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. Assim, a figuração deve ser encarada como um

²⁸ A estética da recepção, formulada por Hans Robert Jauss, defende que a relação literatura-leitor é fator primordial para o sistema literário. Para ele, é a dimensão da recepção e efeito (estético) sobre o leitor que se deve pensar na obra literária.

²⁹ Texto retirado do *site* Figuras da Ficção. <https://figurasdaficcao.wordpress.com/about/>.

macrodispositivo mais amplo, englobante e consequente do que a caracterização. (REIS, 2018, p.166)

Pode-se pensar na figuração como modo discursivo continuamente revelado no decorrer do ato de leitura, sendo então possível aproximá-la do conceito de discursivização de Renato Prada Oropeza (2009), que aborda quatro elementos da expressão literária.

O primeiro desses elementos é o tempo, a partir do qual é possível perceber o desenrolar da diegese. Seja cronológico e explícito, seja subjetivo e implícito, o tempo figurado é uma experiência sentida de forma dinâmica. Como aponta o teórico:

La *temporalización*, en cuanto: I. a su configuración: cómo se describe el tiempo de la acción; II. su relación con las acciones y sus espacios (si una acción rompe la interrelación o correspondencia con el tiempo de su desarrollo...); III. sus parámetros que la convención narrativa realista ha impuesto (incluso con la ruptura convencional de los mismos: las analepsis y prolepsis): un pasado o un futuro, que no es del eje temporal en el que se realizan las acciones «reales», sino que corresponde a otro eje de acciones que se confunde o entrecruza y no establece una distinción precisa entre ambos. (2009, p.59)

O tempo na narrativa é visto de forma múltipla e relacional, e a maneira como é figurado está para além de uma cronologia fixa. Ele é dimensionado pela “sua existência como componente da história e a sua formulação ao nível do discurso” (REIS, 2018, p.507), o que denota a relação entre o tempo narrado e o tempo do narrar de forma interligada. Para Reis:

O tempo do discurso procede, então, à representação narrativa do tempo da história. Enquanto este é múltiplo e desdobrado pela diversidade de personagens que o vivem, o tempo do discurso é linear e sujeita-se à sequencialidade metonímica que é própria da narrativa. Em outras palavras: na história, várias personagens vivem individualmente o tempo, em locais por vezes muito distantes entre si; para que, no discurso, se processe a representação desse tempo plural, é necessário que o narrador estabeleça prioridades, relatando sucessivamente as ocorrências individuais desses vários tempos. Daí a tendência seletiva do tempo do discurso, pelo reconhecimento de que é impossível respeitar nele a plenitude temporal da história. (2018, p.509)

O tempo é figurado pela memória dos fatos e pela discursividade do presente, do passado e do futuro, sendo percebido por indicadores linguísticos que denotam as diferentes vivências das personagens. Para Benedito Nunes, o tempo é experienciado pelo leitor por meio do ato de leitura porque:

a dinâmica dos atos de preenchimento, que ocorre pelas trilhas do discurso, ajusta o tempo vivido, extratextual ao leitor com a suma de sua experiência cultural e social, em que se incluem as convenções literárias, as oscilações temporais do texto entre presente, passado e futuro. É o leitor que abre essa rede temporal do discurso, malha de muitos fios reais, no plano do

imaginário, efetuando, com o mundo da obra que reconfigurou o mundo real, a dimensão do tempo fictício. (2000, p.76)

O segundo daqueles elementos é o espaço, movimento de organização e constituição concomitante aos comportamentos. Ao privilegiar um espaço definido, o autor imprime em seu mundo possível ficcional uma gama de sentidos e condutas que coincidem com os modelos de espaço manifestados. Os espaços, móveis, fixos, abertos, fechados etc., “disciplinam” ações, atividades e afetos que, integrados, denotam e engendram comportamentos singulares. Conforme Prada Oropeza:

La *espacialización*, en cuanto a cómo se configura: describe o presenta el topos de la acción (sin caer en la configuración propia al relato gótico y de fantasmas): la incoherencia con una previa presentación; II. su relación con las acciones (el espacio de la preparación del cambio [paratópico], el espacio del cambio [utópico]) o el «mundo» del personaje (traslado a otro mundo por el cambio de espacio); III. el entrecruzamiento de espacios diferentes gracias al traspaso de una puerta, de un espejo u otro elemento. (2009, p.59)

Compreender o espaço como um signo que denota a delimitação social e afetiva das personagens não é algo fortuito, levando-se em conta o fato de que:

Falar na relação conflituosa de uma personagem com o espaço corresponde a mencionar a ação como domínio diegético em que esse conflito se estrutura. Entendida como processo de desenvolvimento de eventos singulares, a ação depende, para a sua concretização, da conjugação de, pelo menos, os seguintes elementos: um ou mais sujeitos que nela se empenham, um tempo em que ela se desenrola e transformações que propiciam a passagem de certos estados a outros estados. (REIS, 2013, p.258)

O espaço é elemento constitutivo importante na composição de mundos possíveis. No mundo possível ficcional especificamente, ele interfere nos modos de viver das personagens, porque:

Apresenta-se, juntamente com o *tempo*, como a categoria narrativa de maior relevo para a ancoragem de personagens e ações num universo referencial dado. Numa qualquer narrativa, as personagens estabelecem sempre um conjunto de relações físicas e afetivas com os objectos que compõem o espaço fictício, forçosamente distintos daquilo que representam. (LOPES, 2009)³⁰

De acordo com Reis, o espaço compreende duas instâncias:

em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário á história: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como as psicológicas (espaço psicológico). (2013, p.257)

³⁰ O verbete espaço está no e-dicionário de termos literários <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/espaco/>.

A atuação das personagens, escolhida como eixo principal de análise da expressão narrativa, é um elemento importante para a expressão literária. A partir de ações e reações das personagens diante dos acontecimentos, a armação do mundo possível ficcional se torna mais palpável. Assim,

La *actorialización*, en cuanto: I. la «naturaleza» del personaje (un ser que se antepone al «real»: que cruce murallas, por ejemplo para citar uno de los personajes célebres de Aymé); II. su configuración que niega las convenciones del realismo; III. una doble o indefinida identidad que le instaura como sujeto de dos niveles del relato: sujeto de la enunciación (que se establece como un eje narrativo y del enunciado con su propio eje), pues no se trata de un personaje como los instaurados en algunos de sus relatos y novelas por Pirandello que no gozan de la identidad unívoca, pero sólo en un nivel o eje diegético; incluso cuando los personajes interpelan a su autor no lo trasladan a su mundo. (PRADA OROPEZA, 2009, p.59)

São as relações pragmáticas entre tempo, espaço e personagens que revelam os sentidos em mundo possível ficcional. Prada Oropeza salienta que:

Los niveles de relación «pragmática»: I. en cuanto el nivel de la enunciación (la acción) se entrecruza con el del enunciado; II. la alteración de la diferencia entre los elementos de la «comunicación»: un «yo» que es un «él» o un «tú» (la célebre novela de Dostoievski, *El doble*: una de las narraciones precursoras de la literatura del siglo XX); III. la ruptura de los factores: autor, relato, lector. (2009, p.59)

A figuração apontada pela coexistência desses elementos demonstra a porosidade dos mundos possíveis ficcionais, ou melhor, delinea-os sem os delimitar. Sua performance se dá em constante movimento de interpretação e reinterpretação por meio de vazios que funcionam como chaves de leitura. Como agente que exprime os discursos confluentes e concomitantes de um texto, a personagem é vista como signo que exprime os relacionamentos intratextuais, pois “cada relação estabelecida não só altera a faticidade dos elementos, mas os converte em posições que obtêm sua estabilidade através do que excluem” (ISER, 2013, p.38), e as ações exercidas ou sofridas pelas personagens “importam enquanto representam possibilidades de relacionamento” (ISER, 2013, p.40).

A personagem materializa a logicidade, a ação e o sentido dos mundos possíveis ficcionais em consonância com o tempo e o espaço. Ao refletir sobre a composição da personagem como elemento nevrálgico da narrativa literária, Reis acentua seu valor de signo inter-relacionável com outros signos narrativos e afirma:

Tende-se [...] a entender a personagem como signo, o que corresponde a acentuar a sua condição de unidade suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com

outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (2013, p.256)

Esse dinamismo, que está para além da caracterização, ou melhor, “a representação narrativa de propriedades físicas, psicológicas, morais, culturais, sociais e outras que são atribuídas a uma personagem, contribuindo-se assim para a sua identificação e diferenciação” (REIS, 2018, p.49), permite perceber as personagens como signo a partir da inter-relação entre significante e significado. Os sentidos expressos por elas revelam ideologias variadas a depender do mundo possível ficcional armado. Para Dolezel,

la persona es una entidad que posee, además de propiedades físicas, una vida mental (estados, propiedades, sucesos e actos mentales). Los sucesos que la persona provoca son desencadeados por sucesos mentales específicos – intenciones – y se denominan acciones. La actuación productiva de la persona enriquece el mundo a través de una nueva clase de objeto: los artefactos. La actuación comprende actos semióticos, en particular actos de habla, en los que la persona emplea signos para transmitir información. (1999, p.58)

A figuração da personagem, cujo suporte é a linguagem, possui uma profundidade infinita. As personagens se mostram como existência móvel que cria semelhança e identificação com o mundo extratextual. Elas não podem ser encaradas como formas estanques. São construções de figuras concebidas como produto aberto, o que denota múltiplos processos de interpretação e atualização.

De forma geral, a personagem é caracterizada por seus traços gerais e particulares, permeados por sua atuação no mundo possível ficcional armado em que intervém. A composição da personagem é circunscrita por escolhas relativamente identificáveis, e o mundo armado é representado e ressignificado por meio de ações, atos, posicionamentos e pensamentos das personagens ou aquilo que sobre ela se diz.

O narrador³¹, entidade que enuncia uma narração que pode ter em si projetadas “convicções e atitudes ideológicas, éticas ou culturais que dá a conhecer em textos programáticos, em intervenções críticas, em polémicas, etc” (REIS, 2018, p.288), é outra figura importante. Ele modela o mundo possível ficcional que se arma ao longo da composição da narrativa. A partir da identidade do narrador, é possível conferir um caráter específico ao texto e à figuração das personagens.

³¹ Devido à poética do texto de Conceição Evaristo, considerar-se-á o narrador como figura que, mesmo com funções diferentes das da personagem, possuirá requisitos comuns a esta, visto que há um jogo enunciativo flutuante entre narrador e personagem no *corpus* escolhido. Isso será melhor definido mais tarde e explorado nos capítulos de análise.

O narrador é figurado de forma a “interferir” na figuração das demais figuras. Os níveis de concentração, seleção, densidade e estilização que formam o texto demonstram seu maior ou menor comprometimento, influenciando na figuração das personagens, tempo e espaço. Portanto, mesmo sendo uma figura, ele influi nos processos de focalização, ou seja, no procedimento de mediação dos elementos de uma história, a partir de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem inserida na ação, quer seja o do narrador (REIS, 2018, p.170).

Walter Benjamin considera essa figura como sendo aquela que se entrega à “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p.201). Para ele, a narrativa:

não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão de oleiro na argila do vaso. (1994, p.201)

Benjamin destaca que o narrador narra não somente pela experiência tida, mas pelo próprio ato de narrar, recorrendo à rememoração dos fatos, ao que aconteceu no passado. O posicionamento do narrador diante do narrado é uma estratégia discursiva de extrema importância para a diegese, graças aos níveis de parcialidades ou imparcialidades presentes no texto.

Em claro diálogo com Benjamin, Silviano Santiago discute o ato de narrar como duas experiências. Para ele, o narrador transmite uma vivência ou passa uma informação sobre outra figura. Assim, “no primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado” (1989, p.38). Em ambos os casos, figuram-se personagens de forma diferenciada, o que assinala distintas perspectivas. De qualquer forma, “o que está em questão é a noção de autenticidade” (SANTIAGO, 1989, p.38). O narrador e o narrado se entrecruzam, e os fatos se colocam *a partir* da perspectiva do narrador, mesmo que este não participe efetivamente do narrado, o que muda as estratégias de figuração e configuração do narrador e das personagens. O que se privilegia é o *olhar*, não a ação. A ação acaba por ser filtrada pelo olhar, conforme Santiago conclui:

Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. (1989, p.51)

Essa relação entre ação e olhar é dinâmica, pois:

da figuração do narrador digo igualmente que é dinâmica, gradual e complexa, formando um macrodispositivo que conjuga procedimentos de feição e de alcance muito diverso: por exemplo, a simples notação do nome (“Call me Ishmael”) ou a adoção de um imperativo ético (“é essa a nossa obrigação”, declara o narrador do *Memorial do Convento*). (REIS, 2018)³²

Se o ato narrativo encerra um espetáculo em que os jogos linguísticos, carregados de significados, afetos e emoções, prevalecem, a atuação das personagens concretiza, com seus corpos e falas, o roteiro dos mundos possíveis. Tal modelo permite, a partir das ações das personagens, a visualização consistente de uma espécie de metáfora ontológica.

Para Anatol Rosenfeld, é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (1974, p.21). Além disso, “é geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma **situação concreta** em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária” (ROSENFELD, 1974, p.23). A personagem, forma corpórea de ações e afetos manifestados em tempo e espaço definidos textualmente, incorpora a realidade histórica dos mundos possíveis, posto que é o contorno mais palpável do texto ficcional narrativo, é um signo (REIS, 2018) construído à imagem, nem sempre fiel, das pulsões e dos desejos humanos. Pode-se, portanto, afirmar que,

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia – às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção. (ROSENFELD, 1974, p.27)

Motivada por processos e expectativas de produção e leitura, a personagem possui uma “dimensão transhistórica” (REIS, 2015, p.15) que permite a correlação de diferentes contextos inter e extratextuais, o que suscita incontáveis imagens mentais identificáveis. As personagens “possuem vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a do seu autor” (REIS, 2015, p.34).

Dessa forma,

Tanto no que respeita o teatro como nos relatos narrativos, a personagem constitui o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola toda a acção. A história do teatro e a vasta criação narrativa apresentam uma grande variedade de personagens que representam diversas realidades, ou seja, há personagens que pela sua individualidade e características específicas,

³² Retirado da página <https://figurasdaficcao.wordpress.com/about/>.

podem aparecer como representantes de uma conduta específica, de uma classe social ou de uma herança literária, como são o caso das figuras cridas por Gil Vicente nos seus autos, estereótipos de uma sociedade e de várias classes sociais que o autor caracterizou, ou ainda a figura do bobo que foi evoluindo de acordo com as épocas, tendo atravessado vários séculos do teatro europeu. Ainda dentro desta caracterização podemos encontrar aquelas personagens que são conhecidas como portadoras de um conjunto de características psicológicas e morais que o público identifica de imediato não só pelo seu aspecto físico como também pela sua conduta. Dentro deste contexto há ainda as personagens que se destacam pelo seu carácter individual e tanto na narrativa como no teatro podemos contar com a originalidade de figuras como D. Quixote, Hamlet ou Madame Bovary. (MIGUEL, 2009)³³

A personagem revela, seja por sua participação no decorrer do enredo, seja pela exposição concisa ou minuciosa do narrador (MOISÉIS, 1974, p.399), a imagem plural do mundo ficcional expresso. Por meio de seus diálogos, conflitos e associações, descortinam-se as questões humanas encenadas. Sua caracterização e complexidade ancoram-se às necessidades do texto, desdobrando-se em contextos plásticos definidos de forma sensível e transformando-se em seres palpáveis. Ainda de acordo com Rosenfeld,

Precisamente pela limitação de orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos, de seres totalmente projetados por orações. (1974, p.35)

As personagens possuem um número limitado de ações e diálogos expressos no texto, e a densidade do texto transmite um mundo possível pulsante. Paradoxalmente, a identificação da personagem não esgota sua leitura interpretativa em uma única característica. Pelo contrário, como representante da complexidade humana, apresenta “aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real” (ROSENFELD, 1974, p.35).

A realidade do texto é um *continuum* interpretativo sociocultural, e sua decodificação e significação não podem ser unívocas, já que os modos de leitura nunca o são. Quando as personagens se deparam com conflitos e acontecimentos

³³ O verbete personagem foi retirado do e-dicionário de termos literários, no site <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/personagem/>.

múltiplos, podem encenar situações-limite não necessariamente vividas ou equacionadas na vida real observável nos mundos objetivos, evocando diferentes interpretações a depender do contexto de leitura. Nessa perspectiva,

O leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. [...] É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (ROSENFELD, 1974, p.46)

A atuação das personagens congrega modos de viver mais transparentes e permite uma visão mais abrangente do mundo possível instituído. A narrativa se utiliza das personagens como maneira de manifestar a instabilidade ou não dos discursos que encerra e, ao não se preocupar com os limites do “real” e da “verdade”, transmite maior autonomia. Ancorada em dado contexto de produção e recepção, a personagem é livre para transmigrar entre mundos intra e extraliterários, porque possui uma natureza dialógica. Sua atuação se aproxima ou distancia da realidade e da atuação humana e se desdobra em conjuntos de possibilidades. Para Reis:

Quando os escritores (os romancistas) dão nomes e feições humanas a figuras disseminadas nas ficções que engendram (algo mais do que peças de xadrez), não fazem outra coisa que não seja atribuir corpo, voz e olhar carnal às ideias, aos valores e aos temas que os filósofos pensaram. Os campos de batalha e os mares borrascosos por onde se espalham as ideias feitas personagens são cidades e conflitos sociais, paisagens e mutações históricas, tensões amorosas, ambições recônditas, ofensas e perdões, pecados e atos de contrição, invejas e gestos de tolerância. Combinações infinitas, em suma. Só no mundo ficcional das ações romanescas aquelas ideias e aqueles temas (o sentido da vida, a vivência do tempo, a inevitabilidade da morte, a questionação do Além, o absurdo da existência) ganham densidade e concretude. É por essa densidade e por essa concretude que somos tocados, enquanto leitores comuns de personagens às vezes incomuns, sejam Dom Quixote ou Ema Bovary, Leopold Bloom ou Ana Ozores, Brás Cubas ou Julien Sorel. (2013)³⁴

A substância identitária dos mundos possíveis ficcionais é a relação interconectada dos submundos das personagens em consonância com o tempo e o espaço. Por meio dos processos de composição das personagens, que evocam e rompem discursos no decorrer da narrativa, a ação dos mundos possíveis ficcionais é metaforizada dinamicamente. Como seres mutáveis, compostos para criar certa

³⁴ Retirado do site <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/01/24/chegam-as-personagens/comment-page-1/>.

semelhança constante com as pessoas, as personagens transitam entre mundos diferenciados e surpreendentes, não dependendo necessariamente da ordenação referencial. Elas são possibilidades, interpretações provisórias, ainda que encerrem verdades essenciais.

3 PERSONAGENS, ESPAÇO E TEMPO

Refletindo sobre a nação como a construção de um processo essencializado, não se pode pensar no Brasil e nos negros sem pensar na diáspora, ou seja, na formação de uma comunidade transnacional que possui uma “consciência individual de uma extensão de conexões descentralizadas e multilocalizadas” (CASHMORE, 2000, p.170). A diáspora africana foi o fluxo migratório forçado de diversas etnias africanas em direção ao continente americano. A dispersão desses sujeitos deixou marcas profundas nas Américas e o corpo negro foi coisificado na condição de mercadoria. Em consequência disso, suas identidades originárias foram dilaceradas, e suas vivências, ignoradas pela colonização, sob o jugo do racismo que justificava a inferioridade de diversas vidas

No que se refere à chamada diáspora africana, ela é vista hoje de forma a reavaliar o papel do negro na história oficial. Em contraste com a diáspora judaica, ela possui idiossincrasias porque:

Do mesmo modo, o conceito diáspora passou a ser utilizado por religiosos, ativistas e intelectuais ligados às tradições africanas e à luta antirracista. Assim, também como os judeus, os descendentes de africanos espalharam-se pelo mundo. Contudo, a marcante diferença encontra-se no fato de que estes o fizeram, sobretudo, de modo compulsório e como resultado da escravidão. Uma vez instalados em quaisquer dos continentes, por mais que as tradições fossem represadas ou aniquiladas, os descendentes de africanos davam início a um processo de criação, invenção e re-criação da memória cultural dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade. Com esta rede de interação, as múltiplas culturas africanas, que se espalharam pelo mundo, preservaram visíveis traços das inúmeras comunidades étnicas a que pertenciam, sendo os mais marcantes aqueles manifestos por meio da força do ritmo musical, dos movimentos assimétricos na dança, na culinária e nas sabedorias de cura extraídas da fauna e da flora tropical. (TAVARES, 2008/2010, p.81)

Essas trocas não se resumiram ao campo cultural. Os laços perpetuados pela oralidade e pela memória foram importantes para a construção de uma identidade negra por muito tempo sufocada. Não se pode ignorar que os descendentes dos escravizados vindos para o Brasil ainda sentem a ferida aberta pelo colonialismo. No entanto, também não é possível ignorar que as estratégias de existência e resistência negras deram origem a uma cultura que formou laços desde os tempos da colonização, estabelecendo fronteiras imaginárias entre o que era do colonizador e do que era seu por meio da formação de comunidades cujos elos não eram

necessariamente consanguíneos, mas formados pelas semelhanças e diferenças dos indivíduos que eram desumanizados pelo sistema. Em outras palavras:

As múltiplas configurações que a cultura africana negra toma quando fora do continente africano são importantes, pois asseveram que as pessoas, ao serem deslocadas das Áfricas e ao entrarem em contato com o outro sujeito social – as culturas asiáticas e europeias –, são impelidas a lidar com estranhas e aviltantes realidades, e, diante disso, obrigadas a criar um conjunto de artifícios com vistas de sustentar a vida na dinâmica cotidiana. Ao longo do tempo, as produções culturais negras, “culturas de resistências”, antes de serem entendidas em sua “pureza”, como manutenção ou retorno às tradições ou legados da “África”, são produções híbridas, nascidas nos intercruzamentos de culturas, como combinações de transgressões, submissões, negociações, interdições, trocas, rupturas e subversões. (SOUZA, 2011, p.41)

As transformações forçadas foram paulatinamente ganhando significados transitórios e imaginados em trocas culturais em que a diferença funciona como lugar de passagem (HALL, 2013). Esse lugar não possui fronteiras rígidas e esbarra em questões coletivas dolorosas, já que “nossa modernidade é marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial” (HALL, 2013, p.33). Para Kabengele Munanga:

Os assuntos controversos como a violência, o trabalho forçado e a pobreza foram evitados na literatura da historiografia oficial. Quando o discurso sobre a construção da identidade nacional se desencadeia claramente depois da independência do país, colocou-se a questão de conhecer o passado para compreender o presente e projetar o futuro. Ora, nessa construção do passado, a memória dos descendentes de africanos foi apagada ou representada negativamente até o fim do século XIX. Quando se começa, a partir do século XX, a construir essa memória identitária, seus contornos são definidos pelas ideologias de mestiçagem e de democracia racial num país sem conflitos raciais. Mas apesar da mestiçagem, o pilar da nação é baseado somente sobre os elementos da cultura europeia. (2015, p.29)

O fato de a criatividade e o prazer conseguirem encontrar uma fissura dentro de uma cultura exploratória demonstra que o mundo negro se firma em uma pluralidade de saberes ampla e resistente. Assim, no que diz respeito à literatura, tal consciência se destaca nas vozes elencadas na obra de Conceição Evaristo, tendo em vista que a vivência da diáspora evaristiana é ressignificada desde o momento em que as narradoras e as personagens colocam-se como pertencentes de um imaginário comum, o que constrói pontes entre elas. Isso ocorre porque:

A obra literária de Conceição Evaristo é voltada para a ressignificação das identidades e enunciação negras. Em seus textos, os afrodescendentes são o centro de sua letra contestatória, palavras reminiscências de memórias que nos permitem repensar os lugares de representação aos quais os sujeitos negros são e estão relegados em nossa sociedade. Assim, a escritora, por meio de sua obra ensaística e literária, não defende apenas uma escrita negra, mas uma escrita das [sobre as] mulheres negras,

aspecto que considero fundamental para leitura de seus romances, poemas e contos. (ALEXANDRE, 2018, p.36)

Tal atitude dialoga com os escritos de Hall, quando este afirma: “o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (2013, p.36). Essa diferenciação entre “dentro” e “fora” expressa nas narrativas se vale de imagens que funcionam como emergência de vivências ignoradas, visto que expressam realidades obliteradas pela subalternidade e pela violência simbólica e/ou física. Percebe-se que os mundos possíveis ficcionais inaugurados compõem em si as diferentes formas de vivenciar a diáspora e a negritude e divisam perspectivas múltiplas que podem se colocar como questionamento do lugar dos afro-brasileiros e, em especial, da mulher negra, com todos os desafios de raça e gênero em um Brasil com lenta mudança de mentalidade. São as relações entre as personagens que denotam a diferença e a identidade na narrativa evaristiana. Para Zilá Bernd:

o impacto da cultura do outro sobre si e de nossa própria cultura sobre o outro dá origem a algo novo que surge da relação com o outro na diversidade. Logo, não apenas as questões ligadas à identidade são relevantes, mas também aquelas atinentes à alteridade e sobretudo ao caráter relacional das relações culturais. (2013, p.27)

É a partir do entrecruzamento entre olhares e culturas que as identidades se confirmam e, no que se refere à obra ficcional de Conceição Evaristo, a identidade feminina negra se dá na relação de vozes e vivências de mulheres por meio da escrevivência. Em outras palavras

O Escopo da escrevivência está ali: criação de uma tradição que tece a dor num faz de conta impactante, ascende os seus, joga luz onde só havia relampejos, dá voz ou inventa formas de adentrar o silêncio daqueles que não se reconhecem na tagarelice da pós-modernidade ainda cartesiana. [...] O conceito, então, se destaca pela aproximação por um lado e distanciamento por outro da realidade transformada em ficção com o objetivo de trazer um diferente olhar para a cena literária habitual em que os estereótipos e os lugares dos negros, brancos, pobres e ricos estão muito demarcados. Levando a questão da identidade e diferença para o texto literário, a escrevivência teria esse duplo papel de releitura ou rasura da história e de reversão do estereótipo da mulher negra no país, pois tem à frente mulheres intelectuais e conscientes do poder de transformação da leitura e da escrita. (CÓRTEZ, 2018, p.52-53).

Refletindo esse lugar de enunciação não apenas como uma localização geopolítica dentro do sistema mundial, mas também como saberes marcados pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre corpos e subjetividades, a concepção de mundos possíveis e, em especial, de mundos

possíveis ficcionais, é revigorada, posto que os olhar dos sujeitos diaspóricos perspectiviza as discussões sobre hegemonia/contra-hegemonia e centro/periferia, dando maior liberdade para a emergência de novos discursos em armações diferenciadas.

Tal atitude aprofunda a visão de que as personagens evaristianas, que representam sujeitos diaspóricos perpassados por questões sociopolíticas concomitantes, funcionam como manifestação do descentramento da formação de um cânone único. Se antes os centros de saber eram eurocêntricos, novas vozes estão corroendo por dentro os velhos discursos, adaptando-os a novas concepções e a novos olhares. Essa prática se expressa na revisão da história, do cânone e dos discursos de poder. As personagens evaristianas corporificam uma tomada de posição que retoma a resistência negra e vão contra estereótipos ao utilizar discursos até então abafados, mostrando assim mundos possíveis que exteriorizam subjetividades que se negam a ser invisibilizadas e se insurgem contra discursos instituídos.

Essa revisão de uma identidade negra feminina demonstra o ativismo da escritora como mulher feminista negra, em um movimento de desobediência epistemológica (ou seja, uma opção frente ao conhecimento masculino e branco) em que o político e a construção teórico-ficcional estão amalgamados, o que combina com as palavras de Angela Davis:

O feminismo envolve muito mais do que a igualdade de gênero. E envolve muito mais do que gênero [...] Ele deve envolver uma consciência em relação ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, às pós-colonialidade, às capacidades físicas, a mais gêneros do que jamais imaginamos, a mais sexualidades do que pensamos poder nomear. O feminismo não nos ajudou apenas a reconhecer uma série de conexões entre discursos, instituições, identidades e ideologias que tendemos a examinar separadamente. Ele também nos ajudou a desenvolver estratégias epistemológicas e de organização que nos levam além das categorias de “mulher” e “gênero”. [...] O feminismo insiste em métodos de pensamento e de ação que nos encorajam a uma reflexão que une coisas que parecem ser separadas e que desagrega coisas que parecem estar naturalmente unidas. (DAVIS, 2018, p.99)

A postura feminista, portanto, ao refletir as violências impostas às mulheres, também reflete os espaços de poder institucionalizado da sociedade. Na produção de Conceição Evaristo e de outras escritoras feministas, isso ocorre por meio de um projeto preocupado em expor as desigualdades e as diferenças que convivem com a esperança e a empatia de um mundo possível em que negros não são mais subalternos e as negras, não mais “retratadas como antimusas brasileiras”

(CARNEIRO *apud* Ribeiro, 2017, p.48). Isso está ancorado com as próprias palavras da escritora, ao afirmar:

Tenho dito que tudo que escrevo, crítica, ensaio, escrita literária, toda minha criação surge marcada pela minha condição de mulher negra na sociedade brasileira. As escolhas temáticas, o vocabulário, as personagens, os modos de construção das mesmas, o enredo, nada nasce imune ao que sou, às minhas experiências, à minha vivência. Escrevo uma vivência, que pode ser ou não, a real, a vivida por mim, mas que pode se con(fundir)com a minha. (EVARISTO, 2017)

Na narrativa de Conceição Evaristo, a composição das personagens se dá no diálogo entre os espaços subalternos e o tempo resgatado pela memória ancestral, vista como vestígio de um passado forçosamente esquecido pelo discurso oficial. Estas instâncias são importantes para se perceber as violências físicas e simbólicas sentidas pelas personagens em mundos possíveis ficcionais que representam a violência. As personagens femininas, em especial, formam imagens que incutem vivências violadas por vários processos de exclusão: o fato de ser mulher, ser negra e viver na periferia (espacial e/ou simbólica) delineia a caracterização de um mundo ficcional que se coloca como opção de uma dada realidade “tradicional”, ou seja, a mulher negra é um ser histórico que precisa ser levado em conta, sua imagem necessita, assim, ser redimensionada

3.1 A personagem nos mundos possíveis ficcionais de Conceição Evaristo

Por meio dos processos compositivos das narradoras e personagens, pode-se depreender alguns aspectos relevantes para a construção da identidade da mulher negra na ficção de Conceição Evaristo. É evidente que este processo não se dá de forma assente em todas as narrativas da autora. O que existe é uma permanente revisão identitária do feminino, visto que todo “lugar” do discurso deve ser equacionado em relação a outros lugares, a outros mundos, pois não é possível negar que o discurso dos marginalizados situa-se na fronteira entre os “de dentro” e os “de fora”. Em outras palavras, posto que todo mundo é uma possibilidade, a narrativa evaristiana arma-se em um processo de identidade e alteridade. Isso se manifesta no reconhecimento entre mulheres que se igualam quando percebem as diferentes desigualdades praticadas contra elas. Além disso, é também contra a

caracterização da personagem negra meramente sexualizada e subalternizada que é possível se debruçar sobre a obra de Conceição Evaristo.

No momento em que oferece ao leitor maior visibilidade dos submundos das personagens femininas negras, a narrativa evaristiana denuncia o processo de apagamento que os negros em geral sofreram no Brasil. O extravasamento da tensão entre o eu e o outro presente nas narrativas da autora reelabora a identidade esgarçada de cada voz que denuncia a opressão sofrida. Seres desprovidos de direitos, as personagens externam discursos que são testemunho de uma vivência e de uma escrita que necessitam de repetidas interferências e interlocuções para conseguirem erguer-se contra o silenciamento imposto. Pela união de vozes e narrativas das personagens, o mundo possível ficcional de Conceição Evaristo se plasma e cresce.

Ao equacionar as múltiplas vivências como tentativa de abarcar a realidade referencial, transformando-a em algo além das dificuldades inerentes à existência da pobreza e da opressão, a ordenação dos mundos possíveis ficcionais evaristianos manifesta representações ainda pouco exploradas na literatura brasileira canônica. Isso se relaciona com a vivência da autora quando esta relembra sua infância na favela de Belo Horizonte ao afirmar:

A limitação do espaço físico e a pobreza econômica em que vivíamos eram resolvidas por meio de uma ficção inocente, único meio possível que me era apresentado para viver os meus sonhos. Se naquela época eu não tinha nenhuma possibilidade concreta de romper com o círculo de imposições que a vida nos oferecia, nada, porém freava os meus desejos. Eu menina, dona de uma tenaz esperança e de uma sabedoria precoce, reconhecia que a vida não poderia ser somente aquele pouco que nos era oferecido. Se muito de minha infância pobre, muito pobre, me doía, havia felicidades também incontáveis. As margaridas, as dalias e outras flores de nosso pequeno jardim. As frutas nos pés a matar a nossa fome. Os bolinhos de comida que mãe amassava com as mãos e enfiava em nossas bocas. As bonecas de capim ou bruxas de panos que nasciam com nome e história de suas mãos. O céu, as nuvens, as estrelas, sinais do infinito que minha e mãe e tia nos ensinaram a olhar e a sentir. E desse assuntar a vida, que foi ensinado por elas, ficou essa minha mania de buscar a alma, o íntimo das coisas. De recolher os restos, os pedaços, os vestígios, pois creio que a escrita, pelo menos para mim, é o pretensioso desejo de recuperar o vivido. A escrita pode eternizar o efêmero... (2009)³⁵

Utilizando estrategicamente as armações realista e insólita³⁶ como modos de expressar as identidades negras, seja no sentido mais denotativo, com laivos de violência e opressão, seja no âmbito do mítico e da memória ancestral, como forma

³⁵ Entrevista retirada do *site* <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>.

³⁶ Os conceitos de armação realista e armação insólita serão aprofundados mais adiante.

de resgate de uma história abafada pelo esquecimento imposto, a narrativa evaristiana prioriza mundos que retratam possibilidades manifestadas pelo olhar negro, em um processo de identificação de uma comunidade imaginada (HALL, 2013), ou seja, de uma comunidade que, mesmo com vazios memoriais impostos pela colonização, tem vestígios que persistem em se mesclar, formando conexões entre os negros e, em especial, entre as mulheres negras. Tal postura se coaduna com a proposta de uma literatura negro-brasileira comprometida com a construção de mundos contra-hegemônicos, em especial, no caso de Conceição Evaristo, de uma literatura negro-brasileira feminina, uma vez que,

Escrevendo da perspectiva “mulher” e “negra” – e ainda segundo alguns críticos, “pobre” – nossas escritoras de origem africana examinam a individualidade e as relações pessoais como uma forma de compreensão de questões sociais complexas. Analisando dados como racismo e sexismo, institucionalizados não só na sociedade, mas também na própria família e relações íntimas, as referidas autoras focalizam dilemas que atingem a todos, independente de raça e sexo. No entanto, como nas afro-americanas, através da dor e da raiva, valorizam acima de tudo a diferença, muitas vezes expressa em um otimismo construtivo, em que essa aparece como elemento de construção e crescimento. (SALGUEIRO, 2004, p.114)

Os discursos das personagens são permeados por duas instâncias que importam para a delimitação da figuração das personagens: o espaço e a escrevivência unem-se como partes dos diálogos funcionando como índices de leitura, revelando o lugar em que cada mundo se origina. O espaço, físico e/ou simbólico, situa o local em que as personagens vivem ou transitam. A escrevivência, a escolha de imagens por meio de uma focalização narrativa consciente, trabalha com a reconstrução do tempo por meio da memória.

Na prosa de Conceição Evaristo, um aspecto diferenciado é o posicionamento do narrador – normalmente figurado como mulher e negra, com um foco narrativo geralmente autodiegético³⁷ e homodiegético³⁸ – que se compromete com a representação polifônica das personagens. No lugar de caracterização detalhada das personagens, a narradora é construída de forma a expressar uma relação de empatia entre ela e as demais personagens, acentuando, assim, o lugar de escuta e afeto projetado e firmado por mulheres. Esse posicionamento demonstra que a narradora se coloca ora como ouvinte, ora como detentora da memória dos antepassados, construindo uma perspectiva comunitária, compondo uma descrição

³⁷ Narrador autodiegético é “entidade que relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS, 2018, p.293).

³⁸ Narrador homodiegético é “não o protagonista, mas uma figura secundária, quer numa posição distanciada, quer muito próxima e solidária com ele” (REIS, 2018, p.297).

de espaços periféricos e tempos resgatados pela memória de forma horizontal. Desse modo, os procedimentos elencados pela narradora de Conceição Evaristo se colocam como uma mistura de experiências e afetos. As personagens conquistam seus lugares de fala e narram suas histórias: a narradora, uma igual, se configura como uma mediadora, não a verdadeira contadora das histórias narradas. A escrevivência então simboliza um exercício memorial coletivo, pois:

O que a autora chama de escrevivência, seria uma maneira de preservar o narrador que lê a própria língua de uma forma particular e ao mesmo tempo coletiva. Suas experiências pessoais são convertidas numa perspectiva comunitária. O seu discurso sabota o oficial porque cria um devir mais justo e coerente com o povo que quer representar. Essa narrativa une experiência à linguagem para resgatar o passado ou vivificar a memória. Esse resgate possui uma dimensão política conectada a uma ideia de coletivo, que foge da representação e da interiorização em que insiste na resistência do povo silenciado e na persistência em cravar no campo da escrita essa lacuna existente pela ausência da representatividade. (CÔRTEZ, 2018, p.56)

Paradoxalmente, mesmo que se empenhe em ser uma transmissora de experiências, a narradora de Conceição, que em alguns textos se confunde com a voz autoral, o que dá outra camada de significação à narrativa, exterioriza explicitadamente sua consciência ficcional. Ela admite que muitas das histórias foram inventadas e não vividas, o que combina com o narrador pós-moderno³⁹, visto que este:

é puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo de vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (SANTIAGO, 1989, p.40)

O relato das personagens e a focalização da narradora são modos de composição do mundo evaristiano. As memórias das personagens, orientadas pela escuta da narradora, tornam-se fios que, entrelaçados, corporificam seus modos de viver em contraste com o esquecimento imposto pelo discurso oficial. A conscientização do lugar de fala de cada personagem compõe uma memória identitária, pois “é no momento em que examina seu passado, [que] o grupo nota que continua o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo” (HALBWACHS, 2006, p.108). A ideia de um grupo autorreferenciado e autoidentificado por meio da memória lembra as ideias de Maurice Halbwachs, visto que, para ele, a memória coletiva:

³⁹ Conceito defendido por Silvano Santiago no artigo O narrador pós-moderno (1989).

é o grupo visto de dentro, e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana que lhe é, frequentemente, bem inferior. Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele se reconhece sempre dentro dessas imagens sucessivas. A memória coletiva é um quadro de analogias, e é natural que ela se convença que o grupo permanece, e permaneceu o mesmo, porque ela fixa sua atenção sobre o grupo, e o que mudou, foram as relações ou contatos do grupo com os outros. Uma vez que o grupo é sempre o mesmo, é preciso que as mudanças sejam aparentes: as mudanças, isto é, os acontecimentos que se produziram dentro do grupo, se resolvem elas mesmas em similitudes, já que parecem ter como papel desenvolver sob diversos aspectos um conteúdo idêntico, quer dizer, os diversos traços fundamentais do próprio grupo. (2006, p.109)

Pensando nisso, é possível adotar o termo *cunhado* pela autora, a *escrevivência*, lido como um exercício imaginativo da memória e da identidade de um grupo formado por mulheres e homens negros. A escritora sempre afirmou que a figuração de suas personagens se dá por sua vivência e por sua memória. As imagens evocadas por elas são chaves de leitura que transcendem o simples registro, mostrando os diferentes matizes do povo negro. Escrever sobre elas denota a *escrevivência*, porque:

Nesse sentido, o que a minha memória escreveu em mim e sobre mim, mesmo que toda a paisagem externa tenha sofrido uma profunda transformação, as lembranças, mesmo que esfiapadas, sobrevivem. E na tentativa de recompor esse tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento. Inventei, confundi Ponciá Vicêncio nos becos de minha memória. E dos becos de minha memória imaginei, criei. Aproveitei a imagem de uma velha Rita que eu havia conhecido um dia. E ainda desses mesmos becos, posso ter tirado de lá Ana e Davenga. Quem sabe Davenga não era primo de Negro Alírio? (2009)⁴⁰

A *escrevivência* é, então, uma estratégia narrativa cujo diferencial é a representação das personagens negras que reivindicam o reconhecimento de sua identidade, mesmo que fragmentada, calcada também na autorreferencialidade e na projeção não contingente de vivências. As imagens ativadas dos seres de papel são redimensionadas de forma a compor submundos de olhares e afetos e, conseqüentemente, o mundo ficcional evaristiano é armado.

Portanto, o modo de narrar na ficção evaristiana é, na verdade, uma amálgama de imagens mentais corporificadas pelas personagens e ratificadas pela narradora. A fusão dessas figuras desvela e aprofunda o mundo possível ficcional de modo a presentificar perspectivas plurais pouco exploradas pela literatura canônica,

⁴⁰ Entrevista retirada do *site* <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>.

o que demonstra a necessidade de revisão e ressignificação dos modos de viver. Isso não acontece como simples retorno às origens, mas como exercício ativo de configuração da identidade cultural.

Ademais, o que se configura não é simplesmente questionar o real por meio da ficção, mas como o passado de um povo foi construído por meio de histórias que não levaram em conta as diversas vivências dos negros e, conseqüentemente, as suas histórias, relegadas tradicionalmente ao espaço da fala (o que é representado por personagens que não tiveram acesso à escola). Isso faz com que haja interrogações a respeito do lugar das subjetividades expressas pela oralidade em meio a uma sociedade pretensamente letrada.

Os processos que denotam o posicionamento das narradoras ficam por trás de sua representação: elas podem funcionar como descendentes dos antigos *griots*, os guardiões das histórias e contadores dos antepassados, ou seja, são um artifício narrativo de uma necessidade de recontar, reviver e revisar as histórias e cantares a fim de conservar e transmitir (por meio da ficcionalidade), um mundo possível que funciona na diversidade.

A modalização da voz da narradora também se coloca como uma composição identitária, uma forma de sanar a ausência causada por uma história oficial excludente. O esquecimento das raízes dos negros causou uma espécie de sofrimento que procura ser curado pela reconstrução de uma genealogia imaginada, composta por vazios e deslocamentos que precisavam (e ainda precisam) ser recompostos por meio do recontar das memórias muitas vezes preservadas de forma fragmentada, em manifestações culturais e na oralidade. Essas memórias seriam vivificadas na formação e manutenção de um mundo presentificado pelas relações entre as personagens e as suas experiências. Isso ocorre porque:

A grande dificuldade para os escravos e seus descendentes de construir seu processo identitário está no vazio memorial, já que, chegados às Américas, na condição de “migrantes nus”, como refere Glissant, a única coisa que tinham para compartilhar eram suas memórias, que conservavam e difundiam as veillées (vigílias), durante as quais eram transmitidos os descendentes cantos, rezas, artes de fazer e trechos das epopeias que os contadores guardavam de memória. Essa transmissão fragmentar, lacunar e precária foi a base de um processo de humanização para aqueles que o regime escravista tentava desumanizar. (BERND, 2018, p.31)

Essa lacuna, aliada ao jogo discursivo que oblitera a cultura e vivência negras não pode ser esquecida na leitura dos textos evaristianos porque estes podem ser vistos como manifestação de vivências de mulheres, ou seja, estruturam a

“recuperação de reminiscências relegadas ao avesso do afresco histórico das representações brasileiras” (NASCIMENTO, 2006, p.78). São mundos possíveis ficcionais formados por submundos que, entrelaçados, resistem ao discurso hegemônico.

Contra esse esquecimento forçado, o processo de narrar as histórias de uma comunidade é importante para a formação desta, visto que a repetição e manutenção das memórias compartilhadas auxilia na resistência a um discurso falacioso e excludente. Os vestígios das histórias negras estabelecem um todo discursivo que resiste à seleção da história canônica. Ao recordar, compartilhar e estabelecer narrativas fundadoras não oficiais, as personagens evaristianas conseguem instaurar laços que recuperam uma história comum, além de oferecer uma narrativa que recusa o esquecimento.

A composição da figura da mulher negra, para além da sexualidade selvagem e estéril presente no imaginário nacional, é fator nevrálgico na configuração das personagens evaristianas. Em seus escritos não ficcionais, Conceição Evaristo defende que a representação da mulher negra na literatura nacional sempre esteve atrelada ao corpo e ao trabalho servil, sendo-lhe negado o papel de mãe, intelectual, escritora etc. Ela questiona que:

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se em uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Mulheres infecundas e, portanto, perigosas, como Bertoleza, sempre animalizada no interior da narrativa e que morre focinhando, ou como Rita Baiana, marcada por uma sexualidade perigosa, que macula a família portuguesa, ambas personagens da obra **O cortiço** (1980), de Aluísio de Azevedo. Há ainda a mulher-natureza, incapaz de entender determinadas normas sociais, cujo exemplo é a personagem central do romance **Gabriela, cravo e canela** (1958), de Jorge Amado, com a sua postura de uma ingênua conduta sexual. O que se busca argumentar, aqui, é o que essa falta de representação materna para a mulher negra, na literatura brasileira, pode significar. Estaria a literatura procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? O imaginário da literatura tenderia a ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional? (EVARISTO, 2009, p.24)

Para a autora, as mulheres negras sofrem interditos na sociedade por conta da cor e do gênero, e necessitam de uma representação que leve em consideração as subjetividades e modos de viver delas, sem o apagamento de seus discursos, revelando o que é comumente ignorado. Ainda de acordo com Conceição:

Investindo contra várias formas de silenciamento, as mulheres negras continuam buscando se fazerem ouvir na sociedade brasileira, conservadora de um imaginário contra o negro. Imagens nascidas de uma sociedade escravocrata perpassam, até hoje, profundamente, pelos modos das relações sociais brasileiras. (2005, p.5)

A coisificação das mulheres negras desde a colonização é uma realidade e tem como resultado a invisibilidade e a fragilidade sociais que as negras vivem mesmo em pleno século XXI. A violência real e simbólica reservada às mulheres negras tem raízes profundas na história nacional. Para a historiadora Mary del Priore:

Negras da terra seriam o mesmo que as prostitutas de Lisboa no imaginário dos colonos brasileiros: mulheres “aptas à fornicção” em troca de alguma paga. E, na falta de mulheres brancas, fossem para casar ou fornicar, caberia mesmo às mulheres de cor o papel de meretrizes de ofício ou amantes solteiras na história inteira da colonização. Nos séculos seguintes, a degradação das índias, bem como seu consumo como objetos sexuais, se somaria à das mulatas, africanas, ladinas e caboclas – todas inferiorizadas pela condição feminina, racial e servil do imaginário feminino. (2013, p.36-37)

Para Conceição, “a escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (2005, p.06). Tal condição é presente na figuração das personagens femininas, imersas em uma sociedade patriarcal e estratificada, em que a mulher não é vista como pertencente de si mesma, mas como um objeto em que sentidos, valores e ideologias do outro (homem e branco) se acumulam.

Em *O canibalismo amoroso*, Affonso Romano de Sant’anna discute a posição ambígua da mulher negra na sociedade brasileira, constantemente mediada pelo teor sexual que a transforma ora em rainha da cama ora em escrava de seus instintos. O escritor aponta:

Ambiguidade que está não somente nos termos rainha/escrava conferidos à mulher, mas na própria prática social, quando se estabelece que o endeusamento da mulata nas avenidas do carnaval, nos espetáculos é um coroamento compensatório e limitado, porque o homem/senhor delimita o espaço em que ela pode ser senhora em vez de escrava. O que, em última instância, reforça os mecanismos de sujeição, malgrado a liberação aparente das situações.

Essa ambiguidade mistura-se ao que já está misturado na vivência ideológica da comunidade: um sentimento de *negrofilia*, *negrofagia* e *negrofobia*. Um amor pela negra, que se mistura à necessidade de comê-la e dominá-la e que, em alguns casos, também se mostra ambíguo, resvalando para o medo. O amar, o comer e o temer estão mesclados, representando os mais diversos papéis. (1993, p.36)

Os diferentes papéis representados pela mulher negra na cultura e literatura brasileiras são, para o autor, medidos pelo erotismo: “a interdição social junta-se à interdição sexual, determinando o sistema de dominação” (SANT’ANNA, 1993, p.62). Essa dominação social e sexual era diferente para as mulheres negras, consideradas como inferiores até entre seus pares. Tal diferença era sentida em espaços diversos como a rua, a casa e o trabalho. Para Miriam Alves:

Enquanto as sinhazinhas brancas tinham como imposição manter a virgindade como um dos pressupostos da pureza, as mulheres negras vivenciavam a violência sexual cometida pelo senhor de escravo e pelo capataz, tanto no espaço doméstico como no campo, ou seja, no local destinado à execução de tarefas na época em que reinava no Brasil o escravismo como forma de divisão de trabalho. (2010, p.62)

Tais ideias vão ao encontro dos escritos de Conceição Evaristo, que relativiza e decompõe os papéis femininos e questiona os objetos culturais que utilizam a figura da mulher negra. Vistas tradicionalmente como o outro, o exótico, o lúdico por vários bens simbólicos, as personagens negras tentam desvencilhar-se dos discursos opressivos e configuram-se também como vozes produtoras de realidades múltiplas. Na narrativa evaristiana, suas imagens renovam-se continuamente pela negação do silenciamento imposto e têm eco na consciência e na subjetividade que relativizam a construção de mundos possíveis ficcionais. Assim, pode-se afirmar que a emergência de múltiplas vozes e perspectivas na obra de Conceição Evaristo é o reconhecimento da profusão de mundos incompletos, visto que:

para construir sistemas de ficción que den cuenta de las difíciles situaciones ontológicas em que nos encontramos, no tenemos por qué llevar al máximo la incompletude o la ideterminación. A los escritores contemporâneos les queda la importante opción de reconhecer con elegância la dificuldade de hallarle um sentido fijo al mundo y a la vez arriergarse a inventar um mito de la completitud y la determinación. (PAVEL, 1995, p.136)

A incompletude ontológica sentida pelo homem também se espraia nos mundos possíveis ficcionais, dado que não há como definir seu tamanho, mesmo que limitado textualmente por letras e frases. O descentramento, a erosão e a fragmentação são tônicas que estão presentes na ficção contemporânea. A incompletude dos mundos evaristianos está expressa na incompletude das personagens, seres em construção polifônica constante em uma sociedade em que

questões como gênero, sexualidade, raça, dentre outros aspectos, estão em contínuo diálogo. A cada fala, a cada vivência, mais um nível de significação vai sendo erigido e, assim, o mundo ficcional vai se expandindo mais e mais. Assim,

Na escrita de Conceição, em suma, o sujeito contemporâneo, esse que está no presente, percorre caminhos de consciência diaspórica, vendo as obscuridades que pertencem ao seu tempo, mas também enxergando suas potencialidades, ainda que longínquas. Essa esperança se constitui, a meu ver, uma marca textual da autora. (MORAIS, 2018, p.69)

O ato de figuração das personagens ocorre em um jogo em que a personagem negra é caracterizada tendo em vista sua individualidade, sua coletividade, sua inserção social, sua memória cultural dentre outros fatores, trazendo o seu devir fora do espaço intratextual. Reis afirma que:

A vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica, beneficiários diretos da autonomização das ditas personagens, permitindo dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram. (2012)⁴¹

A vitalidade das personagens evaristianas está na permeabilidade entre realidade e ficção, em um diálogo não só com os objetos culturais extraliterários, mas também com as diferentes representações dos negros na literatura brasileira como um todo. Esse diálogo se coaduna com o projeto literário da autora, pois:

A obra de Conceição Evaristo no contexto histórico da produção literária brasileira revela o compromisso e a identificação da intelectual afrodescendente com os sujeitos colocados às margens, e permite resgatar as vozes de vários escritores negros silenciados ao longo dos séculos. Por sua vez, recupera os vários personagens emudecidos pela história que percorrem a sua escrita, promovendo um diálogo entre o passado e o presente, refletindo sobre aqueles que estiveram às margens das instâncias de canonização. (OLIVEIRA, 2015, p.73)

Para Cândido, “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (1976, p.30). Assim, não se pode desvincular a narrativa de Conceição Evaristo do questionamento da realidade dos negros brasileiros sob a ótica do passado escravocrata, do racismo, do gênero e da religiosidade de matriz africana em diálogo com outras denominações religiosas. Nela, são relacionados vários segmentos históricos, sociais e ideológicos que podem ser lidos como a relação entre a literatura, a história e a sociedade, visto que o nível de elaboração da realidade do mundo ficcional evaristiano é antes de tudo a representação de uma sociedade ambígua e híbrida, cuja síntese é difícil de se obter

⁴¹ Retirado de <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/09/23/a-sobrevida-das-personagens-1/>.

devido ao número de submundos entrecruzados (muitas vezes de forma violenta e opositora). Isso se dá porque

a “verdade” do texto é o próprio texto onde se entrecruzam outros textos e coexistem vários discursos em tensão, uma intertextualidade que consiste no diálogo com todos os textos culturais. Por isso, o texto, em seu espaço literário, abarca a totalidade. (JOZEF, 2006, p.168)

Tal totalidade equaciona vozes de personagens que convivem em espaços de subalternidade e opressão, ora por grupo social, ora por gênero. A emergência das tensões figuradas pelos seres de papel seria um modo de projetar discursos de permanência do preconceito em contraste com forças de resistência.

Os processos de composição de um texto encadeiam maneiras diferentes de leitura e percepção dos mundos apresentados. A configuração de uma narrativa oferece diferentes modos de representação realista ou insólita, a depender do maior ou menor grau de compromisso com o mundo objetivo. Os mundos possíveis ficcionais de Conceição Evaristo são compostos de forma a configurar as armações realista e insólita que correspondem a arquiteturas com objetivos diversos. Tal estrutura se calca na ordenação dos elementos narrativos escolhidos pela narradora e pela ação das personagens em consonância com o tempo e espaço configurados.

Os critérios de combinação e alternância de submundos no espaço ficcional evaristiano são determinados pela atuação das personagens em conflito com a sociedade, isto é, “la estructura modelo se convierte en una estructura modelo cuantificada si se le agrega una función que asigne a cada mundo un conjunto de individuos llamado el dominio del mundo em cuestión” (PAVEL,1995, p.61). Tal domínio transmuta-se em modelos identificáveis e prováveis, em que elementos são logicamente colocados como testemunho de um mundo violento e excludente a ser equacionado pelos atos da fala e da escrita, pois o ficcional particular representa o universo real (ABALADEJO MAYORDOMO, 1992, p.22) e, portanto, a figuração das personagens destaca-se como tônica de um mundo onde desigualdades não podem ser falsamente naturalizadas. Inseridas em armações realista e insólita, as ações das personagens nas narrativas evaristianas questionam a subversão da hegemonia heteronormativa e a resistência a determinados discursos ainda presentes na sociedade.

3.2 O espaço evaristiano

Na obra de Conceição Evaristo, o espaço está intimamente relacionado aos afetos de personagens que se sentem à margem da sociedade. Normalmente, eles são caracterizados como locais subalternizados e distantes do centro. Muitas vezes, existem apenas na memória das personagens, porque foram destruídos em nome de uma nova configuração da cidade, fortalecendo assim o desenraizamento da comunidade. Os espaços são importantes para a leitura de quaisquer textos narrativos, e funcionam na obra evaristiana como elemento que demonstra a marginalização e a exploração das personagens. A partir da ordenação dos espaços, são simbolizadas diferentes relações entre as personagens femininas e a sociedade que as cerca. Dessa maneira,

as personagens e eu-líricos [da obra de Conceição Evaristo] são capazes de perceber no espaço que transitam as suas obscuridades, mas ao mesmo tempo também suas possibilidades, vivenciando o espaço como “uma grandeza aberta e em constante reconstrução” (MASSEY, 2009, p.29). Nesse espaço aberto, interacional, há sempre conexões ainda por serem feitas, justaposições ainda a desabrochar em interação (ou não, pois nem todas as conexões potenciais têm de ser estabelecidas), relações que podem ou não ser realizadas (p.32). (MORAIS, 2018, p.63)

Pensando nisso, os espaços na narrativa evaristiana podem ser lidos como interação entre o sufocado e o conquistado, que se move em determinados lugares, demonstrando aspectos sociais e econômicos. Isso ocorre porque as práticas comunicativas e representacionais que denotam o poder do discurso oficial se reverberaram na ordenação dos espaços: centro e periferia são construções sociais. Por não ter visibilidade na construção da identidade nacional, determinados grupos foram confinados em locais específicos com pouco ou nenhum acesso a recursos e serviços.

Determinados territórios são desse modo marcas geográficas em que os sujeitos foram ou impelidos por questões econômicas (como as periferias e as comunidades) ou mesmo fincaram suas raízes a despeito dos impedimentos (como os quilombos que ainda perseveram). Além disso, os espaços denotam as fronteiras simbólicas entre os de dentro e os de fora, e pertencer ou não a eles demonstra diferentes modos de ser. Transitar em locais diversos exige convivências e trocas diferenciadas, pois cada um personifica uma maneira de vivenciar um mundo possível.

O espaço preponderante na obra de Conceição Evaristo é a favela, onde as personagens voltam após um dia de trabalho e trocam experiências. Entre as vielas maltratadas da comunidade, transitam personagens múltiplas que tentam sobreviver em meio à violência e desesperança. Por outro lado, há troca de experiências e auxílio entre elas, em especial as femininas, que tentam proteger suas vizinhas e seus filhos da fome e da opressão, mesmo sendo também famintas e oprimidas.

O espaço da rua também é muito explorado. A rua representa a falta de proteção de qualquer um que passa por ela. Nesse local, crianças estão expostas a todo tipo de violência, mulheres e homens procuram emprego e não conseguem, mendigos roubam comida e a indiferença dos passantes é uma realidade opressiva. A rua simboliza, assim, o abandono e o desespero dos que não contam para a sociedade.

O contraste campo e cidade, muito profícuo em várias obras da literatura nacional, também tem lugar na obra de Conceição. O primeiro, tradicionalmente ancorado ao bucólico e um contraponto positivo da segunda, é visto na obra evaristiana de forma bem diferente. Seja uma lembrança antiga ou uma realidade no tempo da diegese, o campo é um local de falta de crescimento e de trabalho sem fim. Também demonstra uma revisão da história dos negros, haja vista a manutenção da escravidão campesina, figurada pelos negros analfabetos que lavram as terras dos brancos sem nenhuma esperança. A cidade, por seu turno, é o local para onde muitos fogem cheios de esperança mas terminam derrotados, ou é o espaço em que novas formas de escravidão e de exclusão são instituídas, pois as personagens configuradas muitas vezes são trabalhadores braçais ou empregadas domésticas com pouco estudo, obrigadas a fazer deslocamentos da casa dos patrões para a favela, sem chance de voltar para o campo ou mesmo mudar de vida.

Por fim, a casa, centro do mundo, imagem do universo e símbolo do feminino (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012), é expressão do interior das personagens femininas. Ela tanto pode ser vista como local de refúgio e de poderio das mulheres, como também é o espaço em que as diferenças de gênero não são mascaradas e a violência é uma constante. Ou a casa funciona como local de proteção onde a maternidade e a acolhida são uma realidade (o que provoca um retorno contínuo e circular), ou ela abriga as cisões de raça e gênero com a presença ameaçadora de pais e maridos opressores que corrompem o espaço (provocando um clima de sufocamento e desesperança).

Locais apertados, frágeis e de acesso limitado são caracterizados nas narrativas e um sentimento de segregação é instaurado. Ao transitar por esses lugares específicos as personagens demonstram as suas origens a sua relação com o resto da sociedade. Isso não significa que a favela, os constantes e tensos deslocamentos entre o centro e o subúrbio, o espaço campesino ou mesmo os contrastes entre espaços sociais diferentes nunca tenham sido tematizados pela literatura canônica e que Conceição Evaristo seja um caso único na literatura brasileira. Por outro lado, a atitude das narradoras elaboradas na narrativa evaristiana traz um novo viés para esses locais, naturalizando-os a ponto de serem expressão de subjetividades que pertencem a um dado grupo. Desse modo,

a grande maioria dos grupos forja suas lembranças coletivas em um contexto espacial definido (a casa, o apartamento, a igreja, a escola, o bairro, a cidade) e assim cada grupo representa o espaço a seu modo e a rememoração das lembranças de um grupo constituído em um lugar determinado será realizada a partir da evocação dos contornos desse lugar como em um quadro. Existem, portanto, tantas memórias quanto forem os grupos, sendo elas por natureza múltiplas, coletivas, plurais e individualizadas. (BERND, 2013, p.32-33)

Em seus precários espaços repetidamente reconstruídos e/ou realocados de acordo com a necessidade alheia, as personagens femininas precisam encontrar formas de lidar com a opressão social e familiar. Este processo as transforma em estrangeiras, visto que suas experiências não são levadas em conta e, conseqüentemente, há modos de invisibilização de seus corpos e saberes. Para Julia Kristeva, o estrangeiro é aquele que vive em suspensão, por ter negadas a sua história, a sua memória e a sua voz porque:

Ninguém o escuta, a palavra jamais é sua, ou então, quando você tem a coragem de tomá-la, rapidamente ela é apagada frente aos propósitos da comunidade, quase sempre mais volúveis e cheios de desembaraço. A sua palavra não tem passado e não terá poder sobre o futuro do grupo. Porque a escutariam? Você não tem cacife suficiente – não tem “peso social” – para tornar a sua palavra útil. Ela pode ser desejável, surpreendente também, estranha ou atraente até. Porém tais atrativos tem um peso fraco diante do interesse – que falta, precisamente – dos interlocutores. O interesse é interesseiro, ele quer poder utilizar os seus propósitos contando com a sua influência que, como qualquer influência, está vinculada aos laços sociais. Ora, precisamente estes você não os tem. As suas palavras, ainda que fascinantes por sua própria estranheza não terão conseqüências, efeitos, e não provocarão, portanto, nenhuma melhoria da imagem ou do renome de seus interlocutores. Somente o escutarão distraidamente, como uma diversão, e o esquecerão rapidamente para poderem tratar de coisas mais sérias. A palavra do estrangeiro pode contar somente com a sua pura força retórica e com a imanência dos desejos nela investidos. Mas ela é desprovida de qualquer apoio da realidade exterior, pois exatamente o estrangeiro é mantido afastado dela. (KRISTEVA, 1994, p.27-28)

Narrar suas trajetórias, desta maneira, torna-se um ponto de resistência ao sentimento de inadequação e de não pertencimento. Esses locais de enunciação são importantes para reafirmar o lugar de fala das mulheres negras em uma sociedade que as quer silenciadas. Desse modo, espaços antes marginalizados transformam e enriquecem os mundos em confronto por não negar a oposição e a distância social das diferentes personagens em trânsito, imersas em suas memórias identitárias individuais e coletivas. Essa postura está em consonância com a de outros escritores negro-brasileiros, já que:

Assim como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, escritores como Paulo Lins, Ferréz, Lia Vieira, Nei Lopes dentre outros, abordaram a discussão sobre a segregação urbana, apresentando a existência de pessoas que vivem limitadas e aprisionadas nos muros invisíveis da favela, mostrando a face insalubre e desordenada desses espaços, trazendo em seus discursos o cotidiano de moradores humilhados, trabalhadores, malandros, alcoólatras, entre outros que integram o panorama social da exclusão urbana. A partir disso, esses autores registram um novo olhar, um ponto de vista interno que se contrapõe à visão engendrada pelos “higienistas”, pois não há, nesses textos, um interesse em remover a sujeira e a desordem dos grandes centros de maneira a assegurar uma imagem de desenvolvimento. Ao contrário, os discursos deslocam para o centro da narrativa esses espaços de precariedade, evidenciando a presença do homem nesses lugares segregados.

Portanto, muito mais que representação das consequências do processo de modernização e “higienização” nas grandes cidades, esses textos se estabelecem como uma discussão sobre como esse sistema é visto por suas vítimas e representado pela própria literatura. No momento em que a questão da violência urbana vem sendo cada vez mais debatida, a relevância dessas narrativas é destacada pela contribuição na configuração de identidades à margem e em conflito com a história oficial. (OLIVEIRA, 2015, p.21)

A humanização desses espaços e dessas vivências coloca em xeque o próprio conceito de periferia (seja na cidade, seja no campo). Esta, sempre vista como antros de vilania, degradação e pobreza, é agora considerada como mais um dos universos que compõem os mundos possíveis da sociedade brasileira, com histórias e memórias que nutrem a composição de mundos possíveis ficcionais, já que ela não é mais um espaço em que subalternos transitam, mas onde sujeitos atuam. As casas erigidas nestes locais não são apenas reflexo de diferenças sócio-históricas, mas espaços de entrelaçamento de afetos e individualidades.

A passagem de estados é uma retomada de espaços antes marginalizados e ignorados. Ao se relacionarem com o local em que atuam, as personagens evaristianas expressam suas diferenças. Se o papel da literatura é também a representação do choque entre forças sociais contrastantes, é evidente que a utilização estratégica de espaços limítrofes auxilia no transbordamento de questões

não resolvidas na sociedade brasileira. Por outro lado, minar o discurso oficial por meio da arte não é simples confrontação, mas a exteriorização de sujeitos de enunciação que congregam imagens atuais do povo negro, de forma simultaneamente individual e coletiva, sem, todavia, esquecer o passado escravocrata, o que configura um discurso contra-hegemônico. Na ficção evaristiana, nega-se o esquecimento pela exposição de feridas, dores e subjetividades não sufocadas por meio de uma oralidade desafiadora e de um esforço de transmissão rememorado pelos espaços tocados pelos tempos e memórias. O espaço vivido pelas personagens também permite tal construção, visto que as personagens necessitam transitar em um ambiente seguro que acolha as suas vivências. Os espaços ocupados pelas personagens são preponderantes para a ordenação de suas histórias cruzadas e rememoradas.

3.3 O tempo na obra de Conceição Evaristo

Se o passado não pode ser reproduzido e se a emergência de vozes dissonantes ao discurso oficial são percepções, sentidos, objetos e espaços redimensionados de maneira a criar representações múltiplas, deve-se pensar no questionamento do passado oficial na obra de Conceição Evaristo como um processo de trocas entre sujeitos e afetos, em que a memória é ponte entre passado, presente e futuro. O sentido de passado, redimensionado pelo olhar dos negros, é uma estratégia que configura uma necessidade de compor uma história própria. Assim, é contra a história hegemônica que se insurgem as vozes das personagens evaristianas, recuperando seu passado por meio de histórias rememoradas constantemente a fim de conservar sua identidade e resistir ao apagamento de seus corpos e memórias. Tal postura é importante porque:

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos, que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1992, p.422)

A conservação de recordações (mesmo as dolorosas) que se negam a serem apagadas é uma forma de rechaço ao controle imposto e a eclosão de uma memória coletiva questionada, visto que:

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (LE GOFF, 1992, p.475)

O resgate da memória por meio da escrita é, assim, necessário como resistência por conta da falta de sentido de passado das comunidades diaspóricas negras, já que muito de suas histórias foi disperso nos deslocamentos forçados e no contato com outras etnias, o que faz com que os vestígios memoriais sejam importantes para a identificação dos negros. Mesmo que espaço físico tenha sido destruído ou modificado com o decorrer do tempo, as memórias permanecem como testemunho do vivido em um esforço consciente. Por meio desse esforço, há a recusa em se apagar as múltiplas experiências vividas, o que confere às personagens ficcionalizadas um sentido de passado. Assim,

A função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p.46-47)

Desse modo, a individualidade, permeada pelo coletivo e vice-versa, permite representações várias do passado, já que a lembrança “é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado” (BOSI, 1994, p.413). Isso é importantíssimo para a configuração dos mundos possíveis ficcionais de Evaristo, porque:

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de reconfiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. (RICOEUR, 2007, p.455)

O esquecimento é combatido pela fala e escrita das vivências das figuras da narrativa evaristiana. Os vestígios insistentes de um tempo obliterado (porém pulsante) incorporam o sensível e o simbólico de modo a dar sentido a uma identidade fragmentada. Isso se dá de forma intensa na prosa de Conceição Evaristo porque:

Não é só através da memória cultural que rememoramos mitos, rituais e celebrações, obras artísticas e textos literários, que povoaram nosso imaginário, mas também através da tradição, da vivência compartilhada de grandes traumas como o Holocausto e a escravidão, da comunicação no âmbito familiar e social. Memória voluntária e involuntária desencadeiam a memória cultural, já que elementos memoriais traumáticos podem voltar à superfície depois de longo período de amnésia, silêncio e temor ou impossibilidade psíquica de rememorá-los. (BERND, 2014, p.16)

Como espaço individual compartilhado, a história oculta das personagens coloca em xeque a memória. Por conseguinte, o passado “não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra’, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência” (BOSI, 1987, p.22). A memória é então um exercício de ininterrupta ressignificação, em que as práticas e mobilidades culturais são deslocadas continuamente de acordo com o local de enunciação dos sujeitos, o que é um exercício muito profícuo para a contemporaneidade, tendo em vista que:

Toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata em grande parte fabricada ao acaso pelo *media*, caminha na direção de um mundo acrescido de memórias coletivas e a história estaria, muito mais que antes ou recentemente, sob a pressão dessas memórias coletivas. (LE GOFF, 1992, p.473)

Se o passado dos negros foi apagado em nome de uma história oficial que os excluiu, as memórias individuais devem possuir maior força na concepção de um mundo apresentado como alternativa do discurso hegemônico. O passado torna-se então uma ausência que:

Gera fronteiras porosas entre memória e imaginação. Com a distância temporal, cria-se o enigma de que o passado está presente na imagem como signo da ausência. Será essa ausência que a memória irá se esforçar por trazer da ausência. (BERND, 2013, p.34)

Transmitidas em círculos menores que vão se agrupando, essas memórias, incorporadas pelas personagens, perfazem uma trajetória que tenta abarcar certa consciência do passado a fim de conceber uma memória coletiva outra, mais afeita aos processos identitários dos negros brasileiros. A ficção então se coloca como

possibilidade para construir e reconstruir narrativas que podem dar sentido ao grupo a que a obra de Conceição Evaristo se destina. Retomando Hobsbawm:

Mais cedo ou mais tarde, é provável que se atinja um ponto em que o passado já não possa mais ser concretamente reproduzido ou mesmo restaurado. Nesse momento o passado fica tão distante da realidade atual ou mesmo lembrada que no final pode se transformar em pouco mais que uma linguagem para definir em termos históricos certas aspirações de hoje que não são necessariamente conservadoras. (1998, p.27)

Assim, o passado não é buscado para instituir uma verdade, mas como um artifício linguístico que denota as relações de poder de uma dada sociedade além de ser uma estratégia para se repensar o local de pertencimento dos negros. Pensar no passado como estratégia narrativa é uma maneira de reconfigurar e ressignificar o mundo possível ficcional que tem como característica expor as dores diaspóricas. É a porosidade dos discursos e o diálogo entre eles que permite a delineação da identidade das comunidades negras, cuja identificação se dá pela consciência de um passado traumático em comum, a travessia forçada do Atlântico. Ao comparar Conceição Evaristo a outras escritoras brasileiras contemporâneas, Bernd aponta:

Reviver a modernidade do trauma vivido por gerações passadas através da literatura foi a forma encontrada pelas autoras analisadas de exorcizar não somente seus próprios fantasmas familiares, mas também o de toda uma geração. O fato de colocarem em perspectiva locais traumáticos, locais de recordação e locais geracionais faz com que, como refere Assamnn, essas diferentes camadas se sobreponham na “na paisagem da memória como os traços de escrita em um palimpsesto” (2011, p.361). (2018, p.102)

O passado se transforma em leitura e “parecemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens e estereótipos pop sobre esse passado, que, por sua vez, fica para sempre fora de nosso alcance” (JAMENSON, 1993, p.34), o que obriga uma constante revisão das memórias individuais que, agrupadas, dão significado ao tempo rememorado, o que demonstra “a sagacidade dos autores em perceber ‘zonas marginais e obscuras’ do passado e em ressignificá-las no presente” (BERND, 2018, p.102), constituindo, assim, a memória cultural. Portanto, é significativo aqui pensar na memória cultural como um pilar para a formação da comunidade negra diaspórica e, concordando com Bernd:

Nesse sentido, podemos dizer que é através da memória cultural que podemos recuperar os vestígios, *les traces*, ou seja, os elementos que foram deixados à margem na construção das histórias oficiais de cada país das Américas. [...] tudo aquilo que não mereceu registro oficial, tudo aquilo que diz respeito à esfera do sensível e do simbólico, os quais escapam ao registro hegemônico do poder e sua tentativa de apagar os rastros memoriais que interferem nos projetos de construção da identidade nacional. Para além da memória coletiva e social, a memória cultural é composta de resíduos, de traços memoriais recompostos de forma

fragmentária. Nessa medida, qualquer tentativa de captar o encontro dos imaginários das Américas só pode se dar pela via da “recordação”, cuja etimologia remete – como sabemos – a passar novamente pelo coração (*cor/cordis*). (2018, p.128)

A necessidade de metaforizar o passado como elo entre as personagens é uma das funções das narradoras de Conceição Evaristo, que retomam as vivências e experiências da mulher negra para além da sexualidade, da miséria e da ignorância: elementos imagéticos que camuflam as estratégias de esquecimento engendradas pelo discurso oficial. Os vestígios encontrados entre as fendas do instituído demonstram a força da memória cultural, pois o acúmulo de vivências e memórias individuais se transforma na formação histórica e social das personagens – cujas percepções entrelaçadas compõem mundos concomitantes e confluentes descortinados no ato de enunciação narrativa.

A reescritura do passado em um novo contexto, sem esquecer das manifestações orais, acaba por ser importante maneira de perpetuação identitária. Ao dissertar sobre a relação entre o indivíduo e a memória familiar, Bernd resume que a transmissão como função preponderante da memória é:

o passado que quer se perpetuar: a memória dos rituais e dos saberes da família precisam ser preservados do esquecimento. O tempo é passado, mas a perspectiva de transmissão é o futuro, sendo que, segundo a autora, o esquecimento não é contrário da transmissão, já que as passagens apagadas, os vestígios serão reapropriados no futuro, quando a história familiar for recontada. (2018, p.36)

Portanto, narrar a diversidade de histórias de diferentes mulheres negras pode perpetuar a memória de um grupo a que a narradora pertence, além de lutar contra a desmemória forçada, aspecto presente na realidade de culturas marginalizadas. Isso é perceptível no modo como as diferentes narradoras se relacionam com as personagens. Elas compartilham percepções e perspectivas. De acordo com Florentina Souza, este compartilhamento com o intuito de negar o esquecimento é algo inerente à cultura diaspórica porque:

A história das culturas afrodescendentes é tradicionalmente marcada por embates e discussões que envolvem reflexões sobre a temática da memória, da história, da identidade e das *performances*. Este debate tem seus marcos originais na história do tráfico e na existência de um ritual que envolvia circular em torno da “árvore do esquecimento” para garantir imunidade ao “banzo” e, principalmente, o apagamento dos nomes e das tradições culturais daqueles que seriam embarcados à força para diáspora. Assim, as várias tradições culturais africanas da diáspora sempre lidaram com esforços individuais e coletivos de guarda e preservação, reconstituição e reorganização de pedaços, narrativas, cânticos e *performances*, tecidos e traços, plantas e costumes entre outras bagagens que, junto com os corpos e almas, atravessaram o Atlântico. (2007, p.30-31)

Fala-se e escreve-se para não esquecer. Fala-se e escreve-se para continuar vivendo em meio a liquidez do mundo. A história e a memória são reconstruídas pela palavra. O lembrar, o esquecer e o lembrar, desse modo, ampliam-se e o passado oficial é questionado de várias maneiras, tendo em suas brechas as diferentes vozes dos que foram esquecidos pela narrativa histórica canônica. Este processo de reivindicação da palavra falada e escrita, iniciado há tanto tempo, está em paralelo com as diferentes manifestações contemporâneas, haja vista que:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos. (HUTCHEON, 1991, p.157)

Assim, o ato de escrever, incorporado pelo comprometimento da narradora em consonância com as falas das personagens, tem como foco a horizontalização das diferentes vozes que coexistem nas narrativas evaristianas. A escrita é um paradoxo, que, além de dar permanência à memória, também “simboliza uma perda de presença: a escrita chega quando a palavra se retira” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.387). Isto é, quando as histórias do povo negro não são mais faladas, necessita-se da escrita como “símbolo da palavra ausente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.387). A escrita é denúncia da tentativa de silenciamento das vozes femininas. A busca pela memória e o sentido de passado, aliada aos afetos impressos nos espaços reais e/ou imaginados, pode ser lida como a resposta ao jogo de poder na manipulação da memória cultural, o que se configura como uma atitude contra-hegemônica. Na narrativa evaristiana, não se pode esquecer que o acesso à ancestralidade até pode se dar pela escrita, mas esta encena a relação nevrálgica entre o ser humano e a palavra, ou seja, a necessidade de expressar os mundos possíveis que o homem acessa por meio da linguagem. Isso deságua na prosa evaristiana como revelação do passado por meio de uma escrita que metaforiza a transmissão de memórias.

4. PERSONAGENS DE FIGURAÇÃO REALISTA

Os mundos possíveis ficcionais são armações semântico-extensionais, subordinadas à intencionalidade do autor, compostas por figuras, a partir dos referentes por ele acessados nos mundos objetivos que toma por base. Essas armações envolvem diferentes processos compositivos, que incidem sobre personagens, espaço, tempo ou efabulação. Em qualquer mundo possível que se arme, os submundos expressos são compostos de forma a se aproximar, em maior ou menor grau, dos referentes dos mundos objetivos. Os mundos possíveis ficcionais deve sem ater à verossimilhança interna, sem necessária correspondência imediata com o mundo referencial de base.

Javier Rodríguez Pequeño, contrapõe-se às tendências majoritariamente mais comuns da teoria e da crítica dedicada à questão, e propõe que haveria “únicamente dos modelos generales de mundos, el real y el fantástico” (2008, p.136). O conjunto englobante de tipos de modelo de mundo que ele nomeia de modelo de mundo real reúne as variantes composicionais que têm por intenção uma representação realista dos referentes textuais e o que ele nomeia de modelo de mundo fantástico reuniria, grosso modo, as variantes composicionais que, contrariamente, têm por intenção uma representação insólita dos referentes textuais. Para ele:

El modelo de mundo real es el empírico, el gobernado por las leyes naturales, el regido por la razón; en oposición a él se encuentra el modelo de mundo fantástico, que se define precisamente por esta oposición, por la antítesis. Al modelo de mundo fantástico pertenece lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva, lo que escapa a la explicación racional. (2008, p.136)⁴²

Albaladejo Mayordomo, citado explicitamente por Rodríguez Pequeño, segue aquelas tendências e defende que haja uma maior diversidade de modelos de mundo. No entanto, a despeito de se concordar com um ou com outro, é fato que Albaladejo Mayordomo define com percuciência o continente que envolve a diversidade que Rodríguez Pequeño reúne sob a nomenclatura englobante de modelo de mundo realista. Em sua perspectiva,

La ficción realista tiene como uno de los fundamentos de su construcción el realismo de carácter ficcional como concepto general, entendido como característica de la que participan obras literarias de distintas épocas. La

⁴² Será essa a oposição distintiva que se vai empregar de agora em diante na leitura da figuração de personagens e dos processos armação de mundos possíveis ficcionais.

ficción realista tiene a la objetividad en la representación, lo que la concierte en construcción artística idónea para el cumplimiento de los fines de la estética realista. (1992, p.106)

Conceição Evaristo escreve narrativas ficcionais que se podem ler como submissíveis a processos de armação de mundo realista, uma vez que se identifica maior aproximação entre as imagens que compõem para o cenário de seus mundos possíveis e os referentes que acessa nos mundos objetivos. Essas narrativas representam seleções de submundos de personagens negras e levam ao questionamento de seus papéis na sociedade em que se inserem. Para a própria autora:

A grande parte da população negra brasileira tem um lugar de subalterno. Principalmente se a gente leva em consideração a situação em que estão colocadas as mulheres: trabalhando em situações que não são valorizadas, morando em favelas, ganhando um salário-mínimo ou menos ainda. [...] As pessoas tendem a dizer que o problema é social, que Brancos e Negros teriam as mesmas oportunidades. Não é não! Porque na medida em que o Negro sobe na escala social, que se encontra em uma posição na qual começa a competir com o Branco, esse racismo surge. É muito difícil mudar as mentalidades, porque a propagação das representações étnicas e sociais não passa unicamente pela escola, passa também pela mídia. E quando você tem uma mídia como a brasileira, que é profundamente racista... É muito difícil. (2017)⁴³

O realismo ficcional emanado de textos cuja armação de seu mundo possível seja inscrevível no modelo de mundo realista, em sentido amplo e abrangente, como proposto por Rodríguez Pequeño, pretende-se refratário dos referentes acessados no mundo efetivamente real com o qual mantém uma relação de acessibilidade. Esses textos assumem a pretensão de demonstrar dinâmicas das relações entre indivíduos de um dado grupo ou sociedade que se tenham por reais e verdadeiras. Representação artístico-discursiva, a literatura que se afirma realista quer ser lida como veículo possível de restauração do espaço extratextual, com leis próprias de composição que permitam o desenvolvimento de expectativas variadas. Comunicando diferentes e variados pontos de vista de personagens, narrador e narratário, poder-se-iam perceber perspectivas diversificadas dos referentes a que se recorreu para sua estruturação mimética.

De acordo com Bella Josef:

A característica mais importante da mimese artística é sua capacidade de criar formas de existência com leis próprias (desde que tenham a necessária coerência e organicidade internas) [...] O mundo ficcional é, pois, dotado de independência, com relação à realidade empírica, mas nunca deixará de referir-se simbolicamente a essa realidade seja baseado na

⁴³ Entrevista retirada de carnetsbrazil.wordpress.com.

verossimilhança como nas formas em que a realidade se distorcia. (JOZEF, 2006, p.168)

O limite das informações dadas por qualquer narrativa se subordina aos limites da própria sociedade em que ela se arma ou é acessada. Suas personagens determinam os nexos de verossimilhança com a referencialidade extratextual encenada no texto. Pode-se afirmar que o realismo ficcional está presente desde sempre nas representações artísticas, variando em menor ou maior escala de aproximação conforme a intencionalidade do sujeito-autor e perceptividade do sujeito-leitor. Todavia, é o objeto-texto que determina, tendo em vista seus processos de armação, o quão realista uma narrativa pode ser considerada, ou seja,

A mediação reside no objeto em si e não em alguma coisa entre objeto e aquilo a que é levado. Assim, trata-se de um processo intrínseco à realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, o que permite analisar cada produto cultural como constitutivo das relações sociais. (PELLEGRINI, 2007, p.142)

O ato da escrita, comunicado alegoricamente nos mundos possíveis textuais evaristianos como ato da escuta, transforma-se em uma dupla mediação da realidade. Optar pela armação de mundos possíveis de modelo realista implica uma maneira de consolidar diferentes experiências de realidades imaginadas a partir do acesso a referentes buscados nos mundos objetivos. As relações de recepção do objeto-texto são mediadas pelo narrador, figura comprometida com o registro, a reconstrução e a reconfiguração das informações dadas pelo texto, que suscitam maior ou menor identificação com os referentes acessados.

Em sua tragicidade, a “vida real”, entre aspas devido à sua indiscutível fugacidade, é encenada no realismo ficcional não apenas descritivamente, mas como produto de tensões e ambivalências experienciadas pelas personagens em uma atmosfera ético-sensível (AUERBACH, 1971, p.413). Desse modo, é lícito afirmar que a ficção realista de Conceição Evaristo funda-se em “una forma especial de referencia literária em la que el referente ficcional se aleja lo menos posible de la realidade, lo cual hace que los cimientos de su explicación sean necesariamente semânticos” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p.13). Na representação contrastante dos submundos das personagens em geral e da narradora com a referencialidade extratextual, as mulheres negras imaginadas por Conceição Evaristo assumem vozes que denunciam as diferenças sociais e de gênero.

O realismo ficcional não é retrato fidedigno da sociedade que encena, mas, especialmente no final do século XIX e no decorrer do XX, os códigos de

representação da realidade e, conseqüentemente, do que se tinha por verdade foram relativizados, fazendo com que os textos cujo mundo possível ficcional se inscrevessem no modelo de mundo realista fossem uma espécie de refúgio da verdade, mesmo que esta fosse posta em xeque em seu universo discursivo. A consciência de que coexistem múltiplas subjetividades e identidades levou ao questionamento do que seriam os limites da realidade e da verdade nos mundos objetivos. Fragmentadas e incognoscíveis, elas ecoam nos mundos possíveis ficcionais como ideia inapreensível ou ilusão inalcançável. Para Zygmund Bauman, remontando a Eco, a verdade ficcional é primordial quando a verdade extratextual é inconstante, pois, para ele, “quanto mais o mundo real oscila sob a pressão indômita de genuínas ou supostas certezas, mais tocante e atraente se torna esse outro aspecto da realidade imaginada e ficcional do romance” (1998, p.152). O texto ficcional armado sob procedimentos próprios do modelo de mundo real seria apenas uma realidade plausível, não deixando de considerar os submundos de suas personagens. Isso porque,

como *método*, é possível associar uma visão do todo, considerado em profundidade, e uma visão da parte, do fragmento, uma vez que este resulta não do estilhaçamento em elementos independentes, perdidos uns dos outros, mas de sua refração, como num prisma, inseparáveis do todo que os refrata na origem. (PELLEGRINI, 2007, p.154)

O desvelamento da existência humana de modo pretensamente realista na contística evaristiana, evitando sutilezas ou distanciamentos, denuncia a encarnação de estilhaços de vidas desagregadas que tentam se fundir por meio da palavra, única certeza diante da crueldade corrosiva e sistemática perpetrada. Conceição Evaristo se preocupa com a representação da mulher não apenas como vítima da violência física ou simbólica, mas como uma espécie de celebração da vida, mesmo sofrida, de tantas mulheres que precisam, como forma de redenção e renovação, contar suas agruras no “premeditado ato de traçar uma escrevivência” (EVARISTO, 2016, p.07). Suas narrativas expressam um paradoxo. Nelas,

Isso é conseguido por um perfeito paradoxo; porque, enquanto a literatura modernista se comprazia no afastamento auto-reflexivo daquilo que considerava um mundo real sólido e mudamente não-discursivo, o mundo real transformou-se em literatura – numa questão de textos, representações, discursos. O vínculo entre texto e mundo é remoldado no pós-modernismo não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno ao real, mas por uma intensificação da textualidade que a torna co-extensiva com o real. Uma vez que o real se transformou no discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta. (CONNOR, 2000, p.107)

Os espaços subalternos são retratados e o lugar do negro é questionado pelo local de fala das personagens, em submundos ignorados pela sociedade racista e elitista. A favela, os pontos de ônibus, as linhas de trem e as zonas periféricas em geral, na cidade e no campo, são os espaços de atuação das mulheres, resistindo a vários interditos cotidianos.

No conjunto de narrativas de Conceição Evaristo que se podem ler como armadas com base em procedimentos discursivo-textuais do modelo de mundo realista, encontram-se “Aramides Florença”, “Isaltina Campo Belo” e “Shirley Paixão”, de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016). Todas as personagens no momento da diegese estão em suas casas, remontando suas memórias e as compartilhando com a narradora. Há o estabelecimento paulatino de conexões afetivas entre elas. Todas as mulheres retratadas na obra funcionam com partes da imagem fragmentada da insubmissão das mulheres.

O fato de a narradora ir até as personagens importa para a composição destas porque é a rememoração dos fatos a verdadeira protagonista das narrativas escolhidas. Tal rememoração é protegida pelo respeito da narradora e pela conquista da palavra das personagens, fortalecidas pelo apoio e identificação da narradora. Além disso, mesmo encarnando a maternidade de maneiras diferentes, todas são mães que tudo fazem por seus filhos, inclusive ir contra a dominação masculina.

Em “Aramides Florença”, a exaltação da maternidade transforma o corpo da personagem-título em alimento para seu filho, transmutando todo o seu sofrimento em uma felicidade solitária. “Isaltina Campo Belo” possui uma relação dúbia com o seu corpo e a sua gravidez é vista como um castigo, logo transformado em amor incondicional por sua filha. Guardiã de suas filhas, “Shirley Paixão” apela para a violência para exterminar o masculino castrador e aumentar a rede de mulheres da família.

Independente de suas histórias, todas se insurgiram contras as pressões sociais e de gênero em nome de suas vidas e de seus filhos, não aceitando o papel de vítimas e transformando o momento de rememoração em ato de amor por elas mesmas e pela narradora, fundindo suas lágrimas e fortalecendo-se

As personagens de *Insubmissas lágrimas de mulheres* desempenham o papel de representantes do diálogo afetivo de mulheres, contando suas histórias para uma narradora que as vê como iguais. A relação entre elas forma uma ideia de grupo e

de resistência ao apagamento das memórias femininas, seja por meio da construção de seu lugar de fala, seja pela proteção de seus filhos. A narradora admite ser ouvinte de várias vivências de personagens e afirma: “gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Da voz outra, faço a minha, as histórias também” (EVARISTO, 2016, p.07). Ela transita entre ser a ouvinte e a transmissora do narrado. Seu ato de escuta transforma-se em registro cheio de afeto, dando voz a histórias e memórias que se (con)fundem com as dela. Essa estratégia potencializa o ato de narrar, havendo interlocução entre mulheres que reivindicam seu lugar de fala.

Todas essas narrativas apresentam o nome das personagens centrais, o que configura uma chave de leitura estimulante para o leitor, já que

A relação do título com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa, assim desde logo colocada em destaque. A personagem é justamente uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo título. (REIS, 2002, p.416)

A utilização do nome da personagem no título da narrativa desafia o leitor a desvendar os submundos dessa personagem, já que “as personagens têm um nome próprio que funciona como dispositivo discursivo de figuração, às vezes com sugestão comportamental” (REIS, 2016, p.60). Ser que possui uma “lógica própria” (REIS, 2016, p.49), a personagem projeta sentidos pelas ações que exerce ou sofre, pelo que se diz dela, e seu nome proporciona efeitos de leitura desdobrados.

Esses efeitos são consequência dos procedimentos de armação do mundo possível ficcional, macroarticulando submundos de personagens em consonância com outros submundos, ou seja,

El mundo eu es el referente del texto está dividido en tantos mundos (submundos al estar incluidos en mundos) como personas forman parte del mismo, y cada uno de éstos está a su vez dividido en diversos (sub)submundos: el submundo real efectivo, el submundo conocido, el mundo deseado, el submundo temido, el submundo soñado, el submundo fingido, etc., de un mundo de persona, configurados por la realidad efectiva, los conocimientos, los deseos, los temores, los sueños, los fingimientos, etc., de éste. (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p.51)

O mundo possível ficcional engloba as interposições dos submundos de personagens que transitam em sua armação. A armação de mundo possível de modelo realista, articulada nessas narrativas evaristianas, em que os submundos de personagens negras denunciam a necessidade de firmar suas histórias de violências silenciadas, mantém relações estreitas de referencialidade com o mundo objetivo

acessado. Ao transitarem por seus submundos, as personagens conseguem dar maior plausibilidade aos mundos possíveis que habitam.

4.1 Aramides Florença

O estupro marital, constante na vida de muitas mulheres e motivo de questionamentos e divergências na sociedade, é tematizado em “Aramides Florença”. A figuração da personagem se dá no jogo intercalado de focalização, em que narradora e personagem alternam-se como focalizadoras⁴⁴. Essa permuta ratifica a horizontalização afetiva existente entre elas, anunciada no início da narrativa, quando a narradora a chama de “minha igual” (EVARISTO, 2016, p.10)

A história inicia com a narradora chegando à casa de “Aramides Florença, a minha igual” (EVARISTO, 2016, p.10), e apresenta a personagem sentada em uma cadeira de balanço com um bebê no colo. A imagem icônica da maternidade é revelada. A mãe e a criança, completamente alheias ao mundo e livres da figura masculina de um pai, brincam felizes. A placidez da cena antecipa contrastes com o relato que depois se descortinará. Nela, ve-se uma personagem simbolizando o contentamento materno, no qual a figura de um homem não é necessária. A criança, o menino Emildes Florença, começa a rir e balbuciar uma espécie de cantiga feliz. A cena anuncia a bem-aventurança dos dois. Aramides conta que a cantiga é entoada pela criança desde que o pai partira, e ela demonstra desprazer pela lembrança de seu antigo companheiro. Tem-se, nesse episódio, uma ponte com a realidade extratextual, já que a incidência de lares comandados por mulher, em especial mulheres negra, é muito frequente no Brasil.

Pode-se inferir que a partida do homem fora-lhe uma dádiva. Aramides, liberta do jugo masculino, é o alimento de Emildes, que se nutre somente do leite materno, mas ela não se importa em ser sua provedora, pelo contrário, sua satisfação é expressa pela cantiga feliz compartilhada. A única peleja travada entre eles se dá quando a mãe tenta alimentá-lo com sopinha.

⁴⁴ “[...] o *focalizador* é o agente da focalização, isto é, ‘o ponto a partir do qual os elementos [da história] são vistos’ (Bal, 1997: 146)” (REIS, 2018, p.182). A despeito das celeumas conceituais e metodológicas que envolvem o termo, ele será empregado como indicativo do sujeito da focalização, podendo ou não coincidir com figura do narrador.

O menino é figurado como sedutor, sempre vitorioso, e, entre risos, manhas e folguetos, os dois vivem uma vida quase idílica. O corpo de Aramides, agora protegido e guardado de toda a violência, na ausência do homem que se fora, é sinal de felicidade porque é fonte de vida e segurança para seu filho. “Entretanto, nem sempre fora assim, havia a figura do pai por perto” (EVARISTO, 2016, p.12). Essa informação inicia uma narrativa encaixada⁴⁵ e demonstra o terror personificado pelo masculino. Aramides principia sua história mostrando uma vida tranquila e feliz ao lado de seu homem. Ambos trabalhavam e possuíam uma vida relativamente confortável em um apartamento simples. A gravidez fora desejada e:

Durante nove meses, vivenciaram as excitações dos parentes e amigos em seus prognósticos. Um enxoval multicor foi preparado para atender se menino ou menina fosse [...] o pai, embevecido e encabulado com o milagre que ele também fazia acontecer, repartia os seus mil sorrisos ao lado da mãe. (EVARISTO, 2016, p.13-14)

O contentamento do casal é ameaçado por fatos corriqueiros, mas que desestabilizam a confiança de Aramides. Quanto mais próximo do parto, mais estranho e perturbador seu homem fica. Uma noite, um aparelho de barbear que deixa perdido na cama rasga um lado de seu ventre; em outro dia, ao abraçá-la, ele apaga um cigarro em sua barriga. São episódios que, unidos, constroem um clima de tensão entre o casal, fazendo com que a mulher tenha dúvidas sobre a sanidade de seu companheiro.

O parto ocorre, e a paz se instaura. O pai se mostra solícito e feliz, e “tanto era o desvelo, tanta era água trazida na peneira, que Aramides, a ‘rainha-mãe’, esqueceu por completo as dores e a tênue desconfiança vividas anteriormente” (EVARISTO, 2016, p.16). Desculpas foram inventadas e “com certeza, tudo tinha sido atrapalhão de marinheiro de primeira viagem” (EVARISTO, 2016, p.16). O homem começa a chamá-los de “Santíssima Trindade”, e Aramides gosta de seu papel de Virgem Maria e rainha.

Esta é a voz de uma vítima de violência que, no decorrer da história, não aceitará viver uma relação disfuncional, e tal ocorre no momento em que a personagem deixa entrever seu engano. Por não acreditar em seus instintos, a ideia de ter sua gravidez ameaçada torna-se uma simples loucura passageira. No entanto,

⁴⁵ As narrativas encaixadas ou emolduradas são aquelas que se dão dentro de outras, implicando, geralmente, que o narrador de uma primeira seja o narratário de outra segunda e assim sucessivamente. Trata-se de uma estratégia muito comum à armação de mundos possíveis do insólito ficcional, absorvíveis pelo modelo de mundo fantástico, na acepção de Rodríguez Pequeño.

passadas as duas primeiras semanas, começam os episódios de ódio e ciúme. “O homem, olhando para o filho no berço, perguntou a Aramides quando ela novamente seria dele, só dele. [...] Buscando apaziguar a insegurança do homem, ela se aconchegou a ele, que levantou rispidamente” (EVARISTO, 2016, p.16-17).

Percebe-se o desnível entre ser mãe e ser pai. A maternidade é exaltada, para não dizer sacralizada, e o amor materno torna-se uma bem-aventurança eterna. Ser mulher e mãe confere à Aramides uma completude que expulsa toda a necessidade do masculino. Já a paternidade será ligada ao ciúme e à violência. O homem não consegue ser completo corporalmente e necessita castrar e violentar para conseguir satisfação. Assim, a figuração do pai é sinônimo de trauma e banimento das vidas da mãe e da criança. O pai não é aquele que protege, mas ameaça seu filho, porque:

Ele é a figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é a representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.678)

A felicidade anterior contrasta com a maternidade que se alimenta de si mesma. Não mais necessário para a procriação, o pai decide cercear a felicidade da mãe. Ela festeja e anseia pelo parto desde o momento em que descobre estar grávida. O homem rejeita as mudanças do corpo da mulher e não suporta a presença do filho, fazendo-se mais e mais castrador. O medo e a insegurança tomam conta do cotidiano da “Trindade”, vista agora como dois espaços em luta: a mulher com sua prole e o homem com seu poder. Os olhares do homem incomodam a personagem:

Já não era mais um olhar sedutor, como fora inclusive durante quase toda a gravidez, e sim uma mirada de olhos como se ele quisesse agarrá-la a força. O bebê, ainda na fase de ser o corpo extensivo da mãe, com poucos dias de vida cá fora, parecia experimentar a mesma sensação de incômodo; abria-se em pranto, mesmo estando no colo da mãe, quando pressentia a aproximação do pai. (EVARISTO, 2016, p.17)

Os elementos da narrativa se estruturam de forma que o efeito de tensão se estabeleça em um crescendo angustiante. A dúvida se transforma em insegurança, e esta, em medo. As personagens confrontam-se em uma dança perigosa, e a explosão anunciada finalmente ocorre: o pai de Emildes chega a casa abruptamente, arranca o menino dos braços da mãe e, diz ela, “numa sucessão de

gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho” (EVARISTO, 2016, p.18).

A profanação do corpo da mulher, configurado desde o início como algo sagrado, sustento da vida, é uma maneira de desestabilização e dominação. No decorrer da narrativa, há a sugestão de que Aramides não depende econômica e emocionalmente do marido. Então a violência contra seu corpo acaba por ser a única maneira de impingir o poder masculino em sua vida.

De mulher feliz e rainha-mãe, ela se transforma em objeto do homem que escolhera. O asco de Aramides se estende até a hora em que não o nomeia mais. Ele passa a ser apenas “o pai de Emildes” ou “o pai de meu filho”, negando-lhe o direito de ser parte de sua nova vida. Assim, ele se transforma em presença fortuita e dolorosa que, paradoxalmente, teve o poder de a fazer mãe, de dar a vida, de representar a maternidade singela enunciada no início da narrativa. Por meio de sua história, Aramides recusa o papel de vítima e toma para si a responsabilidade de ser forte. Ela se transforma em uma mulher que retorna da profanação e da dor.

No desfecho da narrativa, demonstrando simbolicamente a separação total entre os dois, já anunciada desde o primeiro olhar enviesado do homem, a penetração do membro faz jorrar o sangue de Aramides:

E quando ele se levantou com o seu membro murcho e satisfeito, a escorrer o sangue que jorrava de mim, ainda murmurou entre os dentes que não me queria mais, pois eu não havia sido dele, como sempre fora, nos outros momentos de prazer. (EVARISTO, 2016, p.18)

Percebe-se, então, uma personagem que se configura e se realiza como mãe. Satisfeita com Emildes, satisfaz-se com papel de mãe. reconstrói seu lar e não se sujeita à violência e ao estupro. Está feliz em não fazer parte de uma trindade. Ao ser alimento do filho, Aramides demonstra a sua insubmissão. Seu sofrimento e suas lágrimas não foram em vão, mas fazem parte de sua história, que merece ser contada. Dissolvido o matrimônio, uma família ergue-se sob uma nova ordem, não mais influenciada pelo mal masculino castrador, como é notado pela narradora:

Teria, a criança, tão novinha, – pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides Florença, – se rejubilado também com a partida do pai? Só a mãe, só a mulher sozinha, lhe bastava? Aramides Florença buscava ser o alimento do filho. E, literalmente, era. (EVARISTO, 2016, p.10)

No que diz respeito à configuração do espaço, pode-se elencar a casa como um lugar de proteção e felicidade, em que o feminino e a maternidade estão em

primeiro plano. Mesmo que antes ela tenha sido cenário de violência e dor, acaba funcionando como desdobramento da protagonista, visto que ambas se preparam para preservar e cuidar da criança. A casa é arrumada para abrigar a família, e a personagem e a casa se relacionam de forma a preservar o contentamento e o bem-estar.

A narrativa se descortina não como relato de uma vítima, mas de uma mãe satisfeita. Aramides não aceita o papel de mulher brutalizada, e a perda de seu homem e a violência doméstica, mesmo que traumáticas, não a impedem de se apoderar do direito de contar a sua história. Essa atitude preserva a experiência do vivido, não de forma paralisante, mas como cura e libertação pela palavra compartilhada.

4.2 Isaltina Campo Belo

Em “Isaltina Campo Belo”, a narradora vai até a casa da personagem e descobre uma mulher alegre, inquieta e de idade indefinida, rosto sem rugas. No início da narrativa, o que faz a narradora afirmar sentir que elas são “antigas e íntimas companheiras” (EVARISTO, 2016, p.49). Isaltina, com o retrato da filha Walquíria nas mãos, toma a palavra, e a narradora entende que deve se calar. Ela afirma, então, “Eu tive a impressão de que Campo Belo falava para a filha e não para mim. Não fiz uma interferência, nenhuma pergunta. Guardei silêncio, o momento de fala não era meu” (EVARISTO, 2016, p.50).

Algo a ser ressaltado na narrativa é o repúdio ao corpo que Campo Belo (como a protagonista gostava de ser chamada) sentia e a relação tensa com sua família, que funciona como mantenedora das opressões de gênero existentes na sociedade. A narrativa tematiza a manutenção da hegemonia heteronormativa e o estupro corretivo. A insubmissão de Isaltina Campo Belo foi justamente se livrar das imposições perpetradas contra o gênero feminino e aceitar o seu corpo e a sua sexualidade.

Filha de um casal consciente de sua história de lutas contra escravidão, sempre recontada por ela e por seus irmãos na escola como motivo de orgulho e notoriedade, ou seja, como mulher que sabe das suas origens, ao contrário de

outras personagens aqui retratadas, Campo Belo sentia-se mal com o seu próprio corpo por acreditar ser um menino. Aos seis anos, em uma crise de apendicite, ficou muito feliz com a dor. Para ela, “o médico iria descobrir quem era eu, lá debaixo de mim, e contaria para todos. Então, o menino que eu carregava e que ninguém via, poderia soltar as suas asas e voar feliz” (EVARISTO, 2016, p.51).

A não aceitação do próprio corpo transforma Isaltina em algo diferente das demais personagens escolhidas. Enquanto as demais exaltam o corpo de mulher como algo sagrado, fonte de alimento para os filhos e desejo para os homens, ela cresce com a sensação de que está fora de lugar, sensação de ser uma mulher no corpo errado. E, por não conseguir se ajustar, tem uma relação de estranhamento com a mãe, algoz e ditadora das regras que pontuavam as diferenças de gênero, o que a magoava.

A chegada da menstruação e do desenvolvimento do corpo é motivo de descobertas e desejos reprimidos. Suas dúvidas e sofrimentos demonstram o cerceamento sofrido pelo gênero feminino, em especial o das mulheres negras. Ela confidencia:

Eu sabia que a história do sangue era nossa, isto é, de mulheres. Sabia também que só o corpo da mulher podia guardar dentro dele um bebê. Eu via o meu corpo-menina e, muitas vezes, gostava de me contemplar. O que me confundia era o caminho diferente que os meus desejos de beijos e afagos tendiam. E, por isso, acabei de crescer, contida. Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos. Toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. Recusava namorados, inventava explicações sobre o meu desinteresse sobre os meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado. (EVARISTO, 2016, p.54)

Sua sexualidade reprimida em consonância com seu corpo errado é motivo para sua saída de casa, indo estudar na capital. Ela precisa do anonimato da cidade grande, pois, estando em sua pequena cidade, sentia-se compelida a restringir seus desejos e constituir família, assim como todos os seus irmãos. Cansada de tantos subterfúgios para fugir dos homens, fica longe de casa e tenta encontrar um refúgio para suas inseguranças.

O deslocamento lhe é importante como forma de mostrar o seu não pertencimento à família e à cidade natal. Deslocar-se e tentar encontrar um lugar para si demonstrava resistência à repressão. Na capital, conhece um rapaz que afirma não se importar com sua falta de interesse. Por ter um “namorado”, começa a se sentir “normal”, mesmo que incomodada com aquele falso relacionamento. Tudo corre de forma tranquila e sem novidades, até que um dia o rapaz a convida para

uma festa e, junto com cinco homens desconhecidos, estupra Isaltina. Como ela conta, “diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher” (EVARISTO, 2016, p.56).

Forçar sexualmente uma mulher é uma forma de demonstração de poder masculino, fazendo-a sentir que o homem tem direito de tomar tudo o que deseja, além de estabelecer que a falta de desejo por ele deva ser combatida (RICH, 2010), por não ser considerado natural. O corpo e os apetites sexuais femininos sempre foram motivo de controle físico e mental, e quaisquer desvios precisam ser combatidos, mesmo que por meio de violência. Para Adrienne Rich,

Parece ser mais provável que os homens tenham medo, não realmente de serem forçados aos apetites sexuais das mulheres ou que as mulheres queiram sufocá-los e devorá-los, mas de que as mulheres possam ser completamente indiferentes a eles, de que os homens possam se permitir acesso sexual e emocional – portanto econômico – às mulheres nos termos exclusivos delas, de outra forma eles seriam deixados na periferia da matriz. (2010, p.29)

A violência sofrida por Isaltina é a confirmação do controle social e físico masculino. A desproporção de forças entre ela e seus opositores demonstra que ela, mulher sem desejo por homem, nunca poderia encontrar paz em uma sociedade patriarcal, fazendo com que ela, mesmo sendo uma vítima, naturalizasse o acontecimento, pensando nele como um castigo por não desejar um homem. O companheirismo masculino, formado por laços de dominação e medo feminino, ilustra a solidão de sua vida, pautada por culpa, autonegação e dor. O estupro é o coroamento de uma trajetória estigmatizada. Para Angela Davis:

Ainda que grande parte de nós tenha a tendência a imaginar os casos de estupro como ataques repentinos, imprevisíveis, praticados por estranhos perversos, na realidade a maioria das vítimas conhece seus estupradores e, de fato, mais da metade de todas as ocorrências acontece na casa da sobrevivente ou no infrator. Além disso, é frequente supor que o estupro é um ato de luxúria e, em consequência, que os estupradores são simplesmente homens que não conseguem controlar seus desejos sexuais. A verdade é que a maioria dos criminosos não estupra por impulso a fim de satisfazer uma incontrolável paixão sexual. Em vez disso, os motivos que levam os homens a estuprar com frequência surgem de sua necessidade socialmente imposta de exercer o poder e o controle sobre as mulheres por meio da violência. A maior parte dos estupradores não é de psicopatas, como somos levadas a crer pela representação midiática típica dos homens que cometem crimes de violência sexual. Ao contrário, a esmagadora maioria seria considerada “normal” pelos padrões sociais vigentes de normalidade masculina. (2017, p.45)

Grávida e envergonhada, ela volta para a sua cidade e nada conta à sua família. O tempo em que fica não é demarcado, e o silêncio se configura como outro momento de resistência. Ela, vitimizada, aceita a violação masculina como uma

realidade indiscutível e passa trinta e cinco anos sem nada dizer. Até este momento, percebe-se que a vergonha e o descompasso são a tônica da narrativa. Isaltina Campo Belo revela seu sofrimento à narradora a fim de superar seus traumas.

Eis que o deslocamento se faz necessário novamente, e Isaltina vai embora da cidade para viver sozinha com a sua filha, rebento inesperado daquele estupro. Percebe-se então que o afastamento da família é importante para seu crescimento. O trânsito da personagem é espacial e simbólico. Ela continua sua vida e, ao conhecer a professora do jardim de infância da filha, descobre finalmente o amor ao seu corpo:

Não havia um menino em mim, não havia nenhum homem dentro de mim. Eu, até então, encarava o estupro como um castigo merecido, por não me sentir seduzida por homens. Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem, e foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam. (EVARISTO, 2016, p.57-58.)

Os diferentes deslocamentos podem ser lidos como tentativas de Campo Belo encontrar o seu lugar no mundo. Ter, por fim, um lugar fixo após conhecer Miríades pode ser lido como reflexo da aceitação de sua sexualidade, de sua identidade de gênero. Ao não se sentir completa, Isaltina se sente estrangeira em seu corpo, junto à sua família, em sua cidade natal. Seu espaço e sua felicidade foram conquistados após anos de sofrimento e opressão, demonstrando diferentes formas de cerceamento.

Ao conhecer Miríades, Isaltina Campo Belo consegue mirar a si mesma e dar fim a anos de sofrimento. Seus traumas são curados quando expõe as feridas sentidas por sua alma e por seu corpo, transformando seus sofrimentos em palavras. Ela consegue tematizar a exclusão sentida durante toda a sua infância e adolescência, apropriando-se de seu lugar de enunciação, e, finalmente, corroendo o poderio patriarcal ao questionar os papéis de gênero.

4.3 “Shirley Paixão”

As relações de dominação e a noção de família são questionadas em “Shirley Paixão”. A narrativa inicia com a personagem principal admitindo que tentara matar o

marido, visto por ela como uma presença ameaçadora, precisando ser extirpada. Ela “queria matá-lo, queria acabar com aquele malacafento, mas ele é tão ruim que não morreu! Não adianta me perguntar se me arrependi. Arrependi não [, diz ela]. [...] no momento em que tudo aconteceu, eu só tinha uma certeza: aquele homem não merecia viver” (EVARISTO, 2016, p.25). Tamanha raiva, trinta anos após o acontecimento, demonstra o terror e a miséria que aquela presença masculina oferecia. Visto como símbolo de opressão, o ex-companheiro não nomeado é representado como um ser destoante de uma família claramente matriarcal.

Shirley possuía duas filhas de outra relação e o companheiro, três. Quando todos foram morar juntos, todas se irmanaram e formaram, junto com ela, uma confraria de mulheres. Amigas, possuíam uma relação de proteção mútua e feliz. O homem, sozinho, implicava com o comportamento das seis mulheres da casa, o que demonstrava um desnível de forças que se estendia até a explosão da violência. No entanto, Shirley afirma:

nunca me importei com as investidas dele contra a feminina aliança que nos fortalecia. Não sei explicar, mas, em alguns momentos, eu chegava a pensar que estávamos nos fortalecendo para um dia enfrentarmos uma luta. Uma batalha nos esperava e, no centro do combate, o inimigo seria ele. (EVARISTO, 2016, p.26)

O homem é figurado como inimigo, e, por consequência, não existia culpa pela tentativa de assassinato, visto que ele merecera por ser um monstro que tentava destruir a relação de amor entre as mulheres. Esse amor, que devia ser defendido, espraia-se no momento de fala e escuta entre elas. Sua confissão à narradora é um ato de afeto feito a uma mulher disposta a ouvi-la, e seus argumentos são calcados pelo amor de mãe e amiga, deixando entrever que apenas uma mulher poderia entender o que ela fez.

O diálogo-confissão significa aumento da irmandade de mulheres de Shirley, e a memória compartilhada acaba por ser a construção de um refúgio feminino primordial contra um masculino repressor. Funciona como um ato de amor, em que o passado é lembrado para fortalecimento do presente calmo e frutífero, ratificado no fim da narrativa. Desse modo,

Aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitação, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estranhas insurgências do passado no presente pois não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, vida a transformação do presente. (GAGNEBIN *apud* BERND, 2018, p.53)

O crime cometido por Shirley Paixão é justificável não apenas pelos atos vis do homem, mas também pela proteção extensiva entre as mulheres, dispostas a se defender de quaisquer tipos de violência. Decidida a provar sua tese inicial, Shirley começa a falar da filha mais velha do companheiro, Seni, dizendo que,

em meio às cinco, sobressaía-se pela timidez. Entretanto, ali pelos doze anos, já era uma mocinha feita, zelosa com ela mesma e, mais ainda, com as irmãs. Eu procurava desviá-la do caminho de uma responsabilidade, que não era dela, ao perceber o excesso de cuidado e os gestos de proteção com que ela cercava as irmãs e, às vezes, se eu permitisse, até a mim. (EVARISTO, 2016, p.27)

Ela admite pressentir que algo com a Seni não estava bem por causa do pai, que sempre a maltratava, além de desvalorizar os feitos da menina com palavras de deboche. A violência, neste momento simbólica, tendo como origem e vetor o homem, é tematizada por Shirley, que afirma ficar revoltada com as atitudes do companheiro, apesar de não conseguir fazer com que ele mude de atitude. Ela tenta compensar a menina dando-lhe mais carinho e aumentando a imagem de mãe protetora, na tentativa de diminuir a tirania do pai.

Essa situação continua até que a violência física se faz presente. Um dia, a professora da mocinha chamou Shirley para conversar, preocupada com a mania de perfeição e autocensura da aluna. A mulher tenta conversar com o companheiro sobre o assunto, mas ele tem um acesso de raiva ao saber e quase agride a filha. Neste momento, Shirley se coloca mais uma vez como protetora. Ela disse que “ele olhava de modo estranho para a filha. Temi por ela e por mim” (EVARISTO, 2016, p.28), que a protegeu com uma pancada na cabeça.

A brutalidade e a violência são naturalizadas neste momento, e a inocência de Shirley se calca no fato de que contra o homem não é possível diálogo, apenas uma ação rápida e violenta. Ela e o companheiro funcionam como forças antagônicas de proteção e medo. Tal dicotomia só pode ser extirpada pelo poder da violência física. A cada frase, a narradora-personagem desabafa sua raiva e compõe um quadro sufocante, em que a única saída seria a extirpação do masculino. Aos prantos, Shirley relembra o momento de desespero.

Horas depois de ter sido expulso, no meio da noite, o marido foi até o quarto das meninas, arrancou Seni da cama e tentou brutalizá-la. Em um primeiro momento, Shirley, apavorada e só ouvindo os gritos, chamou por socorro, sem

entender o que estava acontecendo. Depois, acreditou que o marido tinha ido brigar com a filha, mas, disse ela,

Foi quando assisti à cena mais dolorosa de minha vida. Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina, enquanto outras vozes suplicantes, desesperadas, desamparadas, chamavam por socorro. Pediam ajuda ao pai, sem perceberem que ele era o próprio algoz. Naquele instante, a vida para mim perdeu o sentido, ou ganhou mais, nem sei. Eu precisava salvar a minha filha que, literalmente, estava sob as garras daquele monstro! Seria matar ou morrer. (EVARISTO, 2016, p.29)

Toda a violência antevista pela narradora explode em um alarido de desespero e estupefato quando Shirley conta que:

As irmãs acordaram apavoradas, engrossando a gritaria e o pedido de socorro, em princípio, não reconheceram o pai – só podia ser um estranho – e começaram a chamar por ele e por mim. Nem assim o desgraçado recuou. E avançou sobre Seni, gritando, xingando os maiores impropérios, rasgando suas vestes e expondo à nudez aquele corpo ainda meio-menina, violentado diversas vezes por ele, desde quando a mãe dela falecera. (EVARISTO, 2016, p.29)

Ela encontrou uma barra de ferro e bateu forte na cabeça do homem. Não deu o segundo golpe porque fora impedida pela vizinha. Conseguiu, assim, proteger sua filha e afastar a ameaça. O homem não estava morto, e foi para a cadeia. Shirley ficou presa três anos. Seu único arrependimento era o de “ter confiado naquele homem, que contaminou de dores a vida de minhas meninas” (EVARISTO, 2016, p.28).

Trinta anos se passaram, e Shirley volta ao momento que narra a história. Três de suas filhas estão casadas e felizes. Seni e a mais nova moram com ela, e “a nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta” (EVARISTO, 2016, p.31). Ratifica-se a ideia de que a união feminina deve crescer e frutificar. Seni se transforma em uma pediatra e, aos poucos, busca “formas de suplantar as dores do passado” (EVARISTO, 2016, p.31).

A atuação da personagem pode ser vista como fonte de leituras temático-ideológicas. A personagem se coloca como mãe acolhedora e protetora, sempre disposta a aumentar a irmandade, protegendo outras mulheres. E se desdobra em mais e mais filhas, em uma espécie de perpetuação da força feminina.

A felicidade feminina do presente é uma resposta ao medo do masculino no passado. Não mais oprimida, Shirley não sente culpa, e o nascimento de outras mulheres a faz perceber-se melhor. Não há o excesso do feminino, mas uma preservação do seu lugar no mundo, livre de toda dominação.

5. PERSONAGENS DE FIGURAÇÃO INSÓLITA

As narrativas de Conceição Evaristo, cuja armação de mundos possíveis ficcionais enquadra-se no macromodelo de mundo insólito, arquitetam-se sobre o cantar da tradição que cada negro sente na pele, recusando a morte da memória ancestral, na busca de recompor o passado. A figuração de seus elementos compositivos, no plano discursivo-textual, abrange imagens de realidades paralelas à realidade acessada em seus referentes no plano das vivências cotidianas. Elas se valem do extranatural e do extraordinário, no resgate de lendas e mitos que percorrem e reavivam a memória da cultura negro-brasileira, incorporando-os ao discurso diaspórico que comunicam.

A metaforização da oralidade pela escrita que, na obra evaristiana, se faz presente em seus mundos possíveis ficcionais insólitos não é fortuita porque muitos de seus textos revelam uma aproximação com as histórias orais transmitidas de geração em geração. A própria autora admite que foi criada em meio a histórias orais de sua família e comunidade, e seu acesso à cultura letrada somente se deu posteriormente. Para ela “o dinamismo da forma oral, que é corpo e fala, é muito contagiante. E acho que nos dias de hoje, além de ser contagiante, ela é necessária” (2017)⁴⁶.

Percebe-se, nesses textos evaristianos, a escolha pela figuração insólita de seus elementos constitutivos, fissurando a ordenação referencial realista, com a instauração de imagens que remontam ou reformulam o mítico, fazendo com que novas maneiras de apreender o real sejam experienciadas por suas personagens, relacionando-se com o insólito de forma natural ou naturalizada. Isso ocorre porque:

a literatura contemporânea abandona a visão realista e a descrição direta do mundo declina. A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. (JOSEF, 2006, p.181)

O recurso ao insólito ficcional promove a desintegração das verdades. Logo, a ficção do insólito se coloca como produção literária que “apela [...] para a adequação da nova realidade à expressão antiga ou para a criação de uma nova expressão” (COVIZZI, 1978, p.36), o que não seria, em si, inédito. Nesse caso,

⁴⁶ Entrevista retirada do *site* <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-conceicao-evaristo-fa243ff84284>.

não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois ele está na própria condição do ser fictício. Apenas ele passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do século. E notamos que essas transformações incidem naquilo que singulariza o objeto ficcional, ou seja, um objeto que não guarda necessariamente um compromisso estrito e explícito com a realidade. Se se pode dizer assim, no nosso século a ficção é mais ficção, ela reivindica e afirma a sua própria condição. (COVIZZI, 1978, p.29)

Flavio García, ao discorrer a respeito do insólito ficcional, afirma que este é “traço literário cuja marca implicaria diferenças instauradas pela incoerência entre a representação mimética verossímil e sua referencialidade no plano da realidade exterior à ficção” (2013, p.21). O insólito ficcional seria, portanto, uma representação ficcional que questionaria os limites da realidade referencial. Para além de se valer do sobrenatural e do extraordinário, o insólito ficcional corresponderia a um tipo específico de discurso que se estruturaria tanto como desvelamento das realidades possíveis, nem sempre percebidas pela lente do real, quanto como ameaça à verdade e à segurança. Tal estruturação depende, no entanto, da concepção de real de dada sociedade, variando no tempo e no espaço, pois “realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere” (SEGRE *apud* ROAS, 2014, p.39). Sob essa perspectiva, Prada Oropeza defende que o insólito é a:

característica del nuevo relato fantástico contemporáneo. Esto nos lleva también a no caer en la tentación de apostar por la solución de que todo sólo ocurrió en la mente del narrador-personaje – que sería la solución realista, simplificadora por reducir todo a un dominio; es decir, la que nos lleve a suprimir la contribución del relato fantástico, su actitud “devastadora” de la verosimilitud realista; su contribución a un nuevo subgénero propio, opuesto precisamente al realista. (2006, p.64)

A figuração insólita, implicando composição com objetivos e funções diferentes da realista, desagua em mundos possíveis ficcionais do macromodelo de mundos que Rodríguez Pequeño nomeia por fantástico. A consciência ficcional advinda da figuração insólita faz com que a composição de seus elementos narrativos, aliada a temas que forcem a transgressão da ordem social, além de permitir o testemunho do interdito, implique uma ordenação ou efeito de corrosão ou suspensão, total ou parcial, da realidade referencial acessada.

A busca das imagens originárias é um exercício discursivo, porque o possível é a “troca entre o passado interpretado e o presente interpretante” (RICOUER *apud* BERND, 2018, p.30). Como sintetiza Bella Jozef,

Essa procura mítica de uma reintegração na totalidade é devida ao fato de que a realidade não se revela a não ser poeticamente. Os textos contemporâneos representam a testemunha de uma singularização diante da realidade como um instrumento poético da procura do real. (2006, p.216-217)

Os efeitos do recurso a estratégias discursivas do insólito ficcional, na armação de mundos possíveis, em parte da obra de Conceição Evaristo, tendo em vista a criação de novas possibilidades de mundos e submundos armados, singularizam sua linguagem metafórica de forma a reintegrar laços perdidos. Assim, a dor de perdas e esquecimentos é diminuída pela identificação entre pares, com a aceitação de que todos fazem parte de um mesmo mundo arquitetado, que está além da realidade referencial acessada.

Essa identificação faz com que as personagens, em seus processos figurativos e acionais, desestabilizem, aos poucos, os discursos hegemônicos, corroendo-os, seja por suas atitudes, seja pela união de diferentes vozes e focalizações narrativas. Instituem-se, conseqüentemente, jogos complexos de interrogações sobre a realidade acessada e imaginada, recorrendo à estratégia discursiva do discurso mítico. Isso se dá porque:

El mito puede ser abordado, atendendo a su funcionalidade, como um mecanismo ideológico complejo susceptible de ser utilizado tanto para imponer certo conjunto de representaciones em uma cultura como para ponerlas en discusión. Sin embargo, la dinámica mítica de uma cultura está representada más bien por un constante proceso de lucha y tensión entre diferentes versiones míticas: aquellas versiones dominantes que puján por mantenerse en posición de referente o rectores del sentido de realidad de una cultura, aquellas marginales que puján por ocupar esse lugar de directriz imaginaria, y otras que decaen o se encuentran em desuso, relegadas a los bordes de esse espacio de luchas. (MOLINA, 2011, p.31)

A verticalização das histórias acaba por ser uma espécie de resistência à história hegemônica oficial, visto que,

Através do ilusório e do maravilhoso, o artista tentará conter a marcha transformadora do tempo, contrapor às forças da evolução a imagem de um mundo estável e ideal, que é preciso fazer triunfar sobre a história, e o elemento de libertação será a linguagem cujo objetivo é a *co-realidade* (a nova realidade) imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, com objetos novos e autônomos contrapostos pelo escritor como uma parábola à realidade linear e factual. A obra não busca a continuidade no mundo real da ideologia nem a ingenuidade do mito puro, porque o homem não tolera o descontínuo. Assim, vai procurar a continuidade e o equilíbrio no não-codificado, para preencher uma ausência. (JOSEF, 2006, p.203)

O conhecimento se dá pelo discurso, que revela, muitas vezes, uma realidade contrastante com o contexto de opressão. Assim, o uso da palavra que incorpora o insólito ao mundo possível armado é uma estratégia narrativa utilizada para situar as

personagens nesse mundo e revelar o contexto em que estão inseridas, transformando o inusual em um tipo específico de verdade e de conhecimento, cujo diferencial é inculcar coesão e reconhecimento, porque:

a tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história. Divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (HAMBATE BÂ, 2010, p.169)

O insólito ficcional seria um elemento da arquiteculturalidade narrativa que funcionaria como estratégia de defesa das personagens, face aos referentes acessados no mundo objetivo, que as mantém imersas em um mundo frágil e perigoso, de melancolia e falta de acolhimento. Elas necessitam da atualização dos mitos como fonte de força e identificação. A partir da sensação de segurança, advinda da rememoração e despojada do estremecimento diante do sobrenatural ou extraordinário, elas podem se unir socialmente e mesclar suas vivências de forma a conceber outra realidade que aceita o diferente e mágico circundante em sua efetiva existência. Essas potências de vida, acessadas pelo mito, por elas revisado e redescoberto, incita-as a continuar contando suas vivências. A contação de suas histórias abole o caos e o esquecimento em meio a um cotidiano instável. A armação de mundos possíveis ficcionais de modelo fantástico, mundos que sobrelevam o insólito, funciona discursivamente como resposta à realidade aterradora, com maior comprometimento com a teia ficcional. Sua macroestrutura textual pode ser associada à reflexão de Irène Bressière a respeito da literatura maravilhosa:

Lo maravilloso es menos extraño o insólito de lo que parece; redime el rebelde universo real y lo vuelve conforme a lo que espera el sujeto, entendido a la vez como el representante del hombre universal y la comunidad. [...] a fin de excluir lo que arruina el orden tenido por natural, situa eses orden natural bajo el signo del prodigio. (2011, p.91)

A restituição de um tempo imemorial, ainda pulsante e presente, por meio do recurso a elementos de figuração insólita, é uma das facetas da armação de mundos possíveis ficcionais de base insólita. A realidade imaginada em seu universo textual se coloca como versão da realidade paulatinamente esquecida e subjugada no mundo objetivo, que, mesmo nele, se mantém, ainda e sempre, resistente.

Percebem-se ordens concomitantes, que, expressas por diferentes personagens, encontram-se nos espaços por elas ocupados. Desse modo,

Principalmente através das resoluções espaço-temporais, dá-se uma rasteira no tridimensionalismo, sugerindo a possibilidade de nova compreensão da realidade, ou, pelo menos, o questionamento da mesma. Mas, em seu próprio bojo, essa narrativa traz os elementos para combater o que poderia resultar uma alienação: essa fuga ao real só o é até o ponto em que se pretende uma visão menos restrigente, mais integral, da realidade. Não é uma ficção de simples fuga, mas principalmente o testemunho de um sistema de vida paradoxal através de sua expressão. (COVIZZI, 1978, p.39-40)

A realidade imaginada nesses mundos possíveis ficcionais faz com que as personagens de figuração insólita sejam produto compósito de síntese entre o natural e o extranatural. Iniciações, mortes, desejos, repressões são ficcionalizados no e pelo desvelamento de falas e corpos. Associam-se, em especial, aos elementos terra e água. Problematizam a visão da maternidade, da não dissociação, da origem e da morte.

“Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, “Fios de ouro” e “Sabela” são exemplos de narrativas evaristianas cujos mundos possíveis ficcionais armados podem ser associados ao macromodelo de mundo fantástico. Nelas, diferentes estratégias compositivas contribuem para a figuração de personagens sob a égide do insólito. Na primeira delas, percebe-se o resgate de uma sabedoria ancestral africana, presente na escolha de nomes africanos como Ayoluwa, Amina, Masud, Malika, Sele e Bwerani. A narrativa é estruturada como uma lenda. As outras duas tratam da ancestralidade pelo viés da lembrança de algum fato traumático ocorrido anteriormente.

“Ayoluwa, a alegria de nosso povo” é a última narrativa do premiado *Olhos d'água* (2016), composto por quinze contos. Trata-se de uma obra em que gênero, raça, violência e deslocamentos são tematizados de variadas e diferentes maneiras. Quase todas as histórias se desenrolam no espaço citadino. Conforme Adélcio de Sousa Cruz:

a escritora tece e costura cenas de profundo impacto, no que diz respeito à violência urbana, imprimindo a quase inexplicável leveza no trato do tema. Estes dois fatores que compõem seu modo de criação literária, a meu ver, operam como estratégia e/ou convite para que leitores sejam surpreendidos ao se perceberem imersos na história contada. Arrisco pensar que a voz que narra tais histórias, em terceira pessoa, é feminina e negra, o que por si só não seria suficiente para manter o tom poético no ato de narrar e/ou construir/sugerir as imagens e/ou características das personagens. Entretanto, é fundamental para representar a proximidade da voz que narra

aos acontecimentos que se desenvolvem vorazmente diante dos olhos-ouvidos do receptor. (2015)⁴⁷

As imagens suscitadas na obra são múltiplas e manifestam vivências de indivíduos negro-brasileiros, dando especial relevo à mulher, levando em conta que “essa mulher de muitas faces é emblemática de milhões de brasileiras na sociedade de exclusões que é a nossa” (EVARISTO, 2016, p.10). “Ayoluwa, a alegria de nosso povo” estrutura-se como mundo possível ficcional diverso, em que as imagens de violência são ressignificadas. A anterioridade e o tom de esperança expressos pela narradora denotam uma diferença em relação às outras narrativas que integram o livro. Ela possui elementos de composição insólita que originam as ações.

“Fios de ouro” e “Sabela” pertencem a *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), obra em que, assim como em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Conceição Evaristo compõe uma narradora-ouvinte que caminha entre vozes que expõem, como ela mesma afirma, histórias que “vieram das entranhas de meu povo” (2016, p.15). Sua narradora não “inventa” nada e muito menos participa das narrativas, admitindo apenas ter colhido as histórias sem intervenções. Ela adverte o narratário, dizendo que “cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito” (EVARISTO, 2016, p.15). Demonstra, assim, pendor para a primordialidade do narrado. Com isso, ela antecipa um mundo possível ficcional de armação insólita, em que “a razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola” (EVARISTO, 2016, p.15).

O mundo possível armado engloba interposições dos submundos de suas personagens, que transitam entre o real e o insólito sem, contudo, demonstrarem estremecimento ou dúvida diante dos fatos que desestabilizam a realidade lógica e aristotélica, conforme acessável nos referentes do mundo objetivo. A armação dos submundos das personagens negras demonstra a necessidade de ordenar seus mundos a partir de uma ideia de ancestralidade e de circularidade. Essa estratégia horizontaliza as relações entre o natural e o sobrenatural, permitindo a partilha de experiências extraordinárias. Dessa forma, as personagens não estão sozinhas em um mundo que as exclui, sendo acompanhadas por seus ancestrais vivos ou mortos.

⁴⁷ Retirado de <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/70-conceicao-evaristo-revelacoes-de-olhos-d-agua>.

5.1 Ayoluwa

“Ayoluwa, a alegria de nosso povo” é uma narrativa que se estrutura sob concepções de mundo alucinadas. A realidade imaginada no texto se coloca como algo à parte. Não há transgressão da ordem ou sobreposição ou entrecruzamento de ordens inconciliáveis. O insólito, personificado em Ayoluwa, é incorporado à vida cotidiana da personagem, que é, em si, uma suspensão. A construção narrativa obriga o narratário a compreender a realidade expressa no mundo possível ficcional armado como extensão da vontade dos ancestrais.

A narradora, cuja identidade de gênero permanece indefinida durante quase toda a trama, vindo somente a ser explicitada, ainda que de forma bem sutil, em seu final, compromete-se com o recontar da história de redenção de uma comunidade que está à beira da extinção, devido à morte dos mais velhos e ao não nascimento de novos membros. Não há perguntas diante do exposto, mas a narração recorre a técnicas discursivo-textuais que remontam a histórias orais. Há o compromisso de recontar as histórias de um povo, trazendo singularidade às personagens, mesmo que estas sejam apenas citadas ao longo da história. Sua singularidade está no sentido expresso de comunidade.

Ayoluwa, que não aparece na narrativa, que se centra no tempo anterior a seu nascimento, é anunciada como alegria e salvação de um povo. Ela é uma personagem diferente de todas as demais porque funciona como ideia de redenção. Apesar de ser a personagem-título da narrativa, ela não atua efetivamente, mas a referência à sua existência é o que movimenta toda a comunidade. Cabe à narradora construir os elos entre passado e presente, tendo como marco a anunciação e nascimento de Ayoluwa.

A narradora se coloca como aquela que se entrega à “faculdade de intercambiar experiências [...] [, e] a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p.198). Ela é uma camponesa que conhece as histórias e tradições da terra. Sua narração adentra os meandros do grupo social, importa para a descrição das personagens e leva à horizontalização entre ela e as personagens que se configuram como seres desejantes de uma salvação anunciada após tantos definhamentos.

A história se inicia com a descrição da vida dos colonos antes de Ayoluwa aparecer em suas vidas. Todos sofrem com um amolecimento e desejo de morte não explicado, que assim é descrito:

Quando a menina Ayoluwa, a alegria do nosso povo, nasceu, foi em boa hora para todos. Há muito que em nossa vida tudo pitimbava. Os nossos dias passavam com um café sambango, ralo, frio e sem gosto. Cada dia era sem quê nem porquê. E nós ali amolecidos, sem sustância alguma para apumar o nosso corpo. Repito: tudo era uma pitimba só. Escassez de tudo. Até a natureza minguava e nos confundia. Ora aparecia um sol desenrolado e que mais se assemelhava a uma bola murcha, lá na nascente. Um frio interior nos possuía então, e nós mal enfrentávamos o dia sob a nula ação da estrela desfeita. Ora gotejava uma chuva de pinguitos tão ralos e escassos que mal molhava as pontas de nossos dedos. (EVARISTO, 2016, p.111)

O mundo possível ficcional armado não sofre estremecimentos diante do extraordinário, pelo contrário, pode-se afirmar que os elementos mágicos que interagem em sua composição fazem parte da vida da comunidade imaginada. Homem e natureza são faces da mesma vontade mítica, e o mal inexplicável, a pitimba, exaure tudo e todos. Ao falar de “trabalho, alimentos, água, matéria para nossos pensamentos e sonhos, palavras para as nossas bocas, cantos para as nossas vozes, movimento, dança, desejos para nossos corpos” (EVARISTO, 2016, p.112), percebe-se que há uma visão holística do mundo, não havendo separação entre o que seja ou não matéria.

O definhamento da comunidade é sentido pelos mais velhos, que começam, assim, a clamar a morte:

Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente. Suas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo. O que fizeram, então? Deram de clamar pela morte. E a todo instante eles partiam. E, com a tristeza da falta de lugar em um mundo em que eles não se reconheciam e nem reconheciam mais, muitos se foram. Dentre eles, me lembro de vô Moyo, o que trazia boa saúde, de tio Masud, o afortunado, o velho Abede, o homem abençoado, e outros e outros. Todos estavam enfraquecidos e esquecidos da força que traziam no significado de seus próprios nomes. As velhas mulheres também. Elas, que sempre inventavam formas de enfrentar e vencer a dor, não acreditavam mais na eficácia delas próprias. Como os homens, deslembavam a potência que se achava resguardada partir de suas denominações. E pediam veementemente à vida que esquecesse delas e que as deixasse partir. Foi com esse estado de ânimo que muitas delas empreenderam a derradeira viagem: vovó Amina, a pacífica, tia Sele, a mulher forte como um elefante, mãe Asantewaa, a mulher de guerra, a guerreira, e ainda Malika, a rainha. (EVARISTO, 2016, p.112)

A morte dos mais velhos é a morte do passado e da história. A presença da narradora se faz mais importante quando eles morrem, uma vez que sem ela não se poderia conhecer suas histórias, a própria história. Ao desistirem de si mesmos, eles

desistem de seu povo e destroem parte da vila, pois não há mais a quem recorrer para saber das histórias e rememorar o passado. A narradora, então, clama: “com a ida de nossos mais velhos ficamos mais desamparados ainda. E o que dizer para os nossos jovens, a não ser as nossas tristezas?” (EVARISTO, 2016, p.112).

O não reconhecimento do mundo pelos antigos leva o caos para os mais jovens, que começam a morrer e definhar. As crianças são esquecidas e vivem aos prantos. Os partos se findam. A morte dos mais velhos é prenúncio da morte da comunidade, porque:

a tradição significa que a distância temporal que nos separa do passado não é um passado morto, mas uma transmissão geradora de sentido. Antes de ser um depósito inerte, a tradição é uma operação que só se compreende dialeticamente na troca entre o passado interpretado e o presente interpretante. (RICOUER *apud* BERND, 2018, p.30)

Até que, em uma noite de lamentos e de banzo ao redor do fogo, Bamidele anunciou que teria um filho. Todos se rejubilam, e o presente se enche de esperança, porque aquele ser era resposta à morte e a fecundação de uma nova vida. Neste ponto da narrativa, como se informa, Ayoluwa começa a ser figurada como sopro de vida para a comunidade:

A partir daquele momento, não houve quem não fosse fecundado pela esperança, dom que Bamidele trazia no sentido de seu nome. Toda a comunidade, mulheres, homens, os poucos velhos que ainda persistiam vivos, alguns mais jovens que escolheram não morrer, os pequeninhos que ainda não tinham sido contaminados totalmente pela tristeza, todos se engravidaram da criança nossa, do ser que ia chegar. E antes, muito antes de sabermos, a vida dele já estava escrita na linha circular de nosso tempo. Lá estava mais uma nossa descendência sendo lançada à vida pelas mãos de nossos ancestrais. (EVARISTO, 2016, p.113)

Este trecho demonstra também a circularidade africana, visto que a anterioridade de Ayoluwa estava vaticinada. A ordem mítica aproxima a narrativa do Maravilhoso, construindo um universo em que as categorias do empírico são alteradas ou abolidas, não se aceitando, por conseguinte, uma explicação lógica e uma descrição singular da realidade, dependentes da ordenação intratextual, sem a preocupação de se representar os referentes da realidade extratextual. Cabe ao receptor aceitar como verdadeiro o mundo representado, pois:

Estabelece-se, deste modo, com o que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolorosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico. (FURTADO, 1980, p.35)

Essa postura vai contra uma ordenação de mundo de base racional, sendo importante, porque:

De uma maneira geral o mundo maravilhoso é aquele cuja ordem mais primitiva é chamada de sobrenatural. O que integra e dá sentido às duas ordens é a lógica do sobrenatural. Ela se torna a macroordem explicativa do mundo ficcional. O sobrenatural é a macroestrutura de ordem do mundo ficcional que explica a existência da estrutura de ordem natural e a presença da ordem sobrenatural. (CARVALHO, 2015, p.234-235)

A comunidade pare Ayoluwa, e a ordem escrita pelos ancestrais é restabelecida. Em seu nascimento, Ayoluwa une a comunidade novamente, mas, dessa vez, pela dor do parto compartilhada, com a narrativa anunciando que “Todas nós sentimos, no instante em que Ayoluwa nascia, todas nós sentimos algo se contorcer em nossos ventres. Os homens também. Ninguém se assustou. Sabíamos que estávamos parindo em nós mesmo uma nova vida” (EVARISTO, 2016, p.114) .

Ao final, a narrativa se distancia do maravilhoso puro. Em seu “mundo desconcertado”, como comunica,

Ayoluwa, alegria de nosso povo, continua entre nós, ela veio não com a promessa de salvação, mas também não veio para morrer na cruz. Não digo que esse mundo desconsertado já se consertou. Mas Ayoluwa, a alegria de nosso povo, e sua mãe, Bamidele, a esperança, continua fermentando o pão nosso de cada dia. E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando solução. (EVARISTO, 2016, p.114)

Em clara intextertualidade com o discurso cristão, expresso nas expressões “morrer na cruz” e “pão nosso de cada dia”, há o enfrentamento de uma narrativa primordial única. Não é mais um homem sofredor que traz a redenção de uma comunidade, mas a alegria, filha da esperança, é que auxilia as pessoas, permitindo-lhes suportar o cotidiano e procurar novas maneiras para superar suas dores.

No desfecho, a própria vivência do povo negro, tão “pitimbado” por ser vítima de tantas violências, que não deixa a esperança de um mundo melhor e a alegria de viver morrerem, anuncia-se e se afirma. Ayoluwa, desse modo, é a personagem figurada pelo recurso aos estratagemas e às resistências do povo negro em diáspora.

5.2 Halima, a suave

Em “Fios de ouro”, o título salta aos olhos. É possível estabelecer relação intertextual com os contos de fada, visto que suas personagens, com cabelos dourados, são abundantes. Porém, a expectativa de que haverá uma personagem figurada com cabelos louros é logo rompida. As personagens são negras e escravizadas, não havendo referências às tradições eurocêntricas, o que é bastante instigante.

O fato de a personagem-título ser uma mulher escravizada também rompe com a história única, negando a coisificação e a desumanização imposta aos negros forçados a atravessar o Atlântico e trazendo uma história de resistência e liberdade, expressa por meio da recuperação de uma memória ancestral. Como observa Bernd:

verificamos aqui um verdadeiro esforço de recuperação da memória como arquivo, mas sobretudo de recriação de espaços de recordação, os quais alimentam-se dos descaminhos da memória, isto é, daquilo que foi relegado ao esquecimento: os fragmentos e os vestígios memoriais que constituem a memória cultural. (2018, p.102)

Os espaços de recordação são ocupados pela narradora, descendente da personagem-título, e os *mirabilia* não se fazem presentes em um mundo possível armado consoante a realidade própria da macroestrutural textual do Maravilhoso tradicional, mas em uma ordenação arquitetural pretensamente realista, rompida, todavia, pela manifestação do elemento insólito. Essa manifestação é vista como opção de libertação da escrava Halima e se apresenta como elo entre ela e sua descendente. Os fios de ouro de Halima, prenunciados no título, são o elo entre passado e presente.

A narrativa tem Halima, a suave, com o seu cabelo, símbolo de sua ancestralidade e objeto de maravilha, como fio condutor, transformando-se em fios de ouro no decorrer do texto. Os cabelos possuem “o dom de conservar relações íntimas com esse ser (humano), mesmo depois de separados do corpo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.153), logo, pode-se pensar neles como recurso discursivo-textual que componha imagens de constituintes da cultura negra ancestral, símbolo de resistência ao poderio branco. A figuração insólita atuaria como item sintetizador do simbolismo advindo do cabelo e da necessidade de se questionarem os parâmetros advindos dos referentes acessados no mundo objetivo. Para Nilma Lino Gomes:

Mesmo que reconheçamos que a manipulação do cabelo seja uma técnica corporal e um comportamento social presente nas mais diversas culturas,

para o negro, e mais especificamente para o negro brasileiro, esse processo não se dá sem conflitos. Estes embates podem expressar sentimentos de rejeição, aceitação, ressignificação e, até mesmo, de negação ao pertencimento étnico/racial. As múltiplas representações construídas sobre o cabelo do negro no contexto de uma sociedade racista influenciam o comportamento individual. Existem, em nossa sociedade, espaços sociais nos quais o negro transita desde criança, em que tais representações reforçam estereótipos e intensificam as experiências do negro com o seu cabelo e o seu corpo. (2002, p.44)

Ler um texto implica pensar nas múltiplas interferências culturais que perpassam a figuração de suas personagens, como de todos os demais elementos discursivos que o compõem. O cabelo ou sua ausência chamam atenção na figuração da personagem. Halima, a suave, é composta principalmente a partir das referências e implicações de suas madeixas, sendo impossível não relacionar o cabelo e o processo de identidade da comunidade negra em que ela se insere.

A história de Halima é recontada por outra Halima, herdeira do legado de sua ancestral. Por meio do discurso indireto livre, une sua voz à da personagem retratada, fazendo com que haja trechos em que não se pode diferenciar o passado e o presente. Já no início da história, a narradora se coloca como uma extensão da personagem principal. Elas têm um mesmo nome, como se apresenta: “Halima, trago em meu nome, a lembrança daquela que na linhagem familiar materna, foi a mãe de minha tataravó” (EVARISTO, 2016, p.49). Inicia-se, assim, uma aproximação que reverberará por toda a narrativa.

Halima tem a preocupação de contar e recontar a história de sua ancestral, formada por “pedaços de memória [que] viriam compor uma memória esgarçada, que os descendentes de Halima recontam como histórias de família” (EVARISTO, 2016, p.49). A memória é “tudo aquilo que escapa ao registro oficial, como o residual, o que foi obliterado ou que se tentou apagar” (BERND, 2018, p.21). Os vestígios de Halima estão nas histórias contadas e vividas por seus descendentes, atualizando a gênese e perpetuação de uma dada tradição.

O recontar histórias é importante na conservação da identidade de um grupo. A narradora tem necessidade de rememorar histórias de identificação entre passado, presente e futuro. Isso ocorre porque “as sociedades de cultura oral têm maior facilidade de transmitir devido ao sistema de memorização pelos *griots*, *conteurs*, cantadores e contadores de histórias” (BERN, 2018, p.29). A narradora pode ser vista como refiguração de mestres da memória coletiva. A oralidade se transforma

em uma estratégia textual. A escrita é a maneira como essa história chega ao destinatário.

Narradora e personagem se (con)fundem, e a história de Halima, a suave, que “desembarcou nas águas marítimas brasileiras, em 1852, a idade dela era de 12 anos” (EVARISTO, 2016, p.49), reverbera em *continuum*. O tempo da Halima-narradora persistente em rota fragmentada. Recontar a história de Halima, a suave, anunciando-se sua herdeira, traz, à superfície comunicativa do texto, interstícios da memória que auxiliam na consolidação do presente, com vistas ao futuro.

Essa transformação do presente a partir da lembrança do passado se representa em pontos flutuantes de referência entre narradora e personagem. O alinhamento de suas vozes dificulta a delimitação entre elas. Esse procedimento discursivo imprime maior força à genealogia reconstruída. A ausência de pronomes possessivos e de marcas temporais, além do ano de 1852, garante o efeito de continuidade na história, e a linearidade do tempo se transforma em ciclo sem fim. Conhecendo a história de sua ancestral, Halima localiza a sua própria história no tempo.

A narradora admite que pouco sabe de África, origem de sua ancestral, “um lugar impreciso por falta de informações históricas, portanto vazios de nossa história e de nossa memória” (EVARISTO, 2016, p.50). Sua assunção confere ainda mais sentido ao processo diaspórico presente na narrativa. O próprio conceito totalizador de África torna-se fugidio, continente recortado por muitos povos e culturas. Concordando com Hall, “sabemos que o termo ‘África’ é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem situava-se no tráfico de escravos” (HALL, 2018, p.34). Ele ainda levanta algumas questões importantes ao refletir sobre o lugar da África para alguns negros brasileiros, dizendo que,

Na verdade, cada movimento social e cada desenvolvimento criativo nas artes do Caribe neste século começaram com esse momento de tradução do reencontro com as tradições afrocaribenhas ou o incluíram. Não porque a África seja um ponto de referência antropológico fixo – a referência hifenizada já marca o funcionamento do processo de diáspora, a forma como a “África” foi apropriada e transformada pelo sistema de engenho do Novo Mundo. A razão para isso é que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou “o fato da negritude”. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe. E a “África” que a tem tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência. (HALL, 2018, p.45-46)

A metaforização da África no imaginário diaspórico permite estabelecer as origens ancestrais que chegaram ao presente por meio de vestígios e memórias sublimados por forças hegemônicas da história oficial. Os laços entre a África e o Brasil tecem fios de experiências compartilhadas, que a narradora anuncia, ao dizer que “o que está guardado na minha gente, em mim dorme um leve sono” (EVARISTO, 2016, p.15).

O cabelo exerce grande impacto na narrativa e, desde o início, é visto como sinal de identificação e poder entre as mulheres do clã de Halima, perdido na África imemorial, e a narradora, uma negra brasileira. A tradição de trançar cabelos na África demonstra o respeito pela tradição, sendo uma forma diferente de ordenar o mundo, conforme aponta a narradora:

a arte de tecer cabelos era exercida por mulheres mais velhas que imprimiam aos penteados as regras sociais do grupo. Na urdidura dos fios, no cruzamento ou distanciamento de uma trança ou outra, o indício do lugar social da pessoa, e no caso das mulheres, a indicação se ele casada, viúva, se tinha filhos... estilos diferentes estavam reservados às mulheres mais velhas, às jovens e às meninas na puberdade. (EVARISTO, 2016, p.49-50)

A narradora sabe apenas que o cabelo era um símbolo de beleza do clã de Halima, sua ancestral, e que ela fora a única sobrevivente de sua tribo. Cabe a Halima e aos seus descendentes construir uma nova história no Brasil, uma vez que voltar para a África, em termos físicos, não era possível. Nem mesmo em termos simbólicos, visto que perderam seus ancestrais africanos. Halima, a suave, transfigura-se na única ancestral conhecida pela narradora.

Ao afirmar que Halima pisou no Brasil em 1852 com sua “vasta cabeleira enfeitada por pequenas conchinhas, indicando sua condição de púbere” (EVARISTO, 2016, p.50), a narradora demonstra que o cabelo deve visto como elemento simbólico preponderante. Esta fixação no cabelo reflete a importância de identificação dos negros, já que:

O uso de tranças é uma técnica corporal que acompanha a história do negro desde a África. Porém, os significados de tal técnica foram alterados no tempo e no espaço. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, algumas famílias negras, ao arrumarem o cabelo das crianças, sobretudo das mulheres, fazendo na tentativa de romper com os estereótipos do negro descabelado e sujo. Outras fazem-no simplesmente como uma prática cultural de cuidar do corpo. Mas, de um modo geral, quando observamos crianças negras trançadas, notamos duas coisas: a variedade de tipos de tranças e o uso de adereços coloridos. Tal prática explicita a existência de um estilo negro de pentear-se e adornar-se, o qual é muito diferente das crianças brancas, mesmo que estas se apresentem enfeitadas. Essas situações ilustram a estreita relação entre o negro, o cabelo e a identidade

negra. A identidade negra compreende um complexo sistema estético. (2002, p.44)

O uso de tranças, penteados e adereços provam-se como elementos de identificação no cotidiano dos sujeitos diaspóricos, funcionando como (re)existência e resistência de modos de viver africano em terras brasileiras. Halima tem seus cabelos raspados assim que pisa na fazenda onde seria explorada por quase toda a vida. Esse fato corrobora com a realidade imposta sobre os corpos negros, relegados a mercadoria, sem história e cultura. Não dar relevo e importância aos cabelos de Halima é negar a subjetividade negra, espoliando-se sua identidade. Tal persiste em alguns momentos da sociedade brasileiro, com significados diferentes. Para Gomes:

Segundo Queiroz (2000, p.28), o estado dos cabelos pode revelar a trajetória de vida de uma pessoa, sua condição de existência e o momento vivido no interior de um determinado grupo social. O autor chama a atenção para o fato de que é comum cortar ou raspar os cabelos por ocasião dos ritos de passagem, o que também é comum entre nós quando do ingresso na universidade, em prisões, em instituições militares ou religiosas. Há, também, uma relação entre cabelo, poder e potência sexual. Por isso, cortá-lo ou raspá-lo pode equivaler, simbolicamente, à castração. Essa é a condição dos novatos, dos recém-admitidos em determinadas instituições. (2002, p.49)

A nova condição de Halima, escrava sem direito ao próprio corpo, é continuamente marcada no decorrer de sua vida pelos cortes de seu cabelo. A manipulação do corpo escravizado, revivido na narrativa, mostra apego a dados históricos definidos, pois é sabido que:

O discurso pedagógico proferido sobre o negro, mesmo sem referir-se explicitamente ao corpo, aborda e expressa impressões e representações sobre esse corpo. O cabelo tem sido um dos principais símbolos utilizados nesse processo, pois desde a escravidão tem sido usado como um dos elementos definidores do lugar do sujeito dentro do sistema de classificação racial brasileiro. (GOMES, 2002, p.43)

A armação de um mundo possível ficcional a partir do recurso a referenciais acessados no mundo objetivo, valendo-se de dados históricos reconhecíveis, expande ainda mais a força discursivo-textual dos procedimentos de composição insólitos. Essa força se desnuda após a velhice de Halima, deixada de lado em um canto da senzala por não conseguir trabalhar mais. Antes disso, no entanto, uma sequência de fatos vistos como corriqueiros será descrita de forma breve, com o uso de períodos curtos e sem presença de conjunções, como se a vida de Halima escravizada fosse uma série de cenas passadas a largo, sem significância alguma, conforme se lê:

Assim a vida seguiu. Halima escravizada em trabalhos de plantio e colheita. Escravizada como brinquedo das crianças da casa-grande, como corpo para o trabalho, para o prazer e para a reprodução de novos corpos escravos. Halima eleita como mãe-preta na casa-grande. Halima tendo o cabelo cortado, a mando dos que se faziam donos dela e de outros corpos escravizados. (EVARISTO, 2016, p.50)

A ausência de caracterização física da personagem, aliada à rapidez com que sua vida inteira foi narrada, pode ser vista como estratégia de hiperbolização de sua coisificação no período em que foi força de trabalho para seus donos. Escravizada, nada era. Sem cabelo, sofre duplamente. Perde identidade, classe, idade e qualquer outro fator de diferenciação, seja para a sua cultura, seja para cultura que se lhe impõem. Tornando-se objeto, insere-se em múltiplas funções dolorosas e repetitivas no cotidiano da fazenda.

O insólito emerge como elemento de cisão da realidade imaginada em relação à realidade acessada. Certo dia, Halima acorda com seus cabelos imensos, tão grandes que poderia pisar neles. Os fios demonstram sua força diante de tantos anos de coerção. Como se vê:

Foi como se todos os fios perdidos (cortados à força) ao longo da vida de Halima, procurassem a dona deles, a cabeça a qual eles pertenciam e viessem novamente para o lugar original, o lugar de nascença. E Halima, a suave, apesar de tantas dores acumuladas, desde criança nos porões dos tumbeiros, mais se suavizou. (EVARISTO, 2016, 50)

Os fios do cabelo de Halima se constituem elemento de resistência. Sua presença faz com que Halima se reconstrua e comece a ser mais do que um objeto para os brancos. A insubmissão dos fios de seu cabelo, continuamente raspados, desdobra-se na insubmissão da própria personagem. Sete dias passados, acontece outra maravilha. Os cabelos imensos de Halima tomaram um brilho de ouro, “tão reluzente a cabeleira dela que feria os olhos de quem contemplava Halima repentinamente. Era preciso ir olhando pouco a pouco” (EVARISTO, 2016, 51).

Todos recebem o acontecido com espanto. Logo, “a notícia correu, era um comentário só, da senzala à casa-grande. De uma fazenda à outra. A negra Halima tinha os cabelos cor de ouro, pareciam mesmo preciosos” (EVARISTO, 2016, p.51). As demais personagens não percebem o fato como algo comum, o que faz com que o evento insólito seja uma forma de interromper a sucessão de dias seguidos de escravidão e sofrimento. O tempo passa, e a novidade fenece. A personagem é esquecida, e a explicação para o cabelo dourado, assim como para a suavidade de Halima, assim se revelam:

Havia um segredo que só Halima sabia. Seus cabelos não pareciam ser de ouro, eram de ouro. Ainda pequena, antes do embarque, seu destino havia sido vaticinado. De tempos e tempos, uma pessoa do clã de Halima nascia com os cabelos de ouro, que só apareceriam depois de um longo tempo de maturação da pessoa, quando o tempo começasse a lhe oferecer a dádiva do sábio envelhecimento. Por isso, ela não desesperava toda vez que os agressores lhe cortavam os cabelos. O ouro nasceria um dia, no tempo exato, no corpo amadurecido dela. (EVARISTO, 2016, p.51)

Halima não aceita a escravidão de forma submissa. Ancora-se em um universo mítico em que as histórias de seu clã são alento para toda uma vida de ausências e violências. O aparente é destruído pelo sensível. A figuração da personagem é uma anteposição ao mundo dos seus donos. Por confiar nos vaticínios, ela não se entregou à degradação. Seu segredo, a profecia de seus ancestrais, restaura sua dignidade e seus descendentes. O corpo negro transmuta a violência imposta e sobrevive a despeito de todas as interdições, porque:

Naquele contexto, a manipulação do corpo, as danças, os cultos, os penteados, as tranças, a capoeira, o uso de ervas medicinais para cura de doenças e cicatrização das feridas deixadas pelos açoites foram maneiras específicas e libertadoras de trabalhar o corpo. Por esses costumes é possível percebermos o corpo como uma referência revolucionária da universalidade do homem, apontada por Martins (1999, p.54). Se o corpo fala a respeito do nosso estar no mundo, a relação histórica do escravo com o corpo expressa muito mais do que a ideia de submissão, insistentemente pregada pela sociedade da época e que ecoa até hoje em nossos ouvidos. (GOMES, 2002, p.42)

As diferentes formas de lidar com o corpo e, conseqüentemente, com o cabelo, determinam o modo de viver de Halima. Ela não se desespera por ser submissa, e tem um plano de libertação. Assim,

Aos poucos, para não despertar a maldade e a cobiça, depois de comprar a sua própria liberdade, Halima, a suave, foi comprando a carta de alforria de mulheres, de homens e de crianças que, escravizados como ela, viviam sob o jugo das feras. Tempos depois, abaixo da Serra da Lua Nova e perto da nascente do Rio do Ouro, lá, Halima e sua enorme comitiva edificaram uma das fazendas mais produtivas do estado. A fazenda que foi denominada “Fazenda Ouro dos Pretos”, continua fertilizando a descendência de Halima até hoje. (EVARISTO, 2016, p.51)

Os processos de composição dos elementos narrativos, em figuração insólita, cujas imagens são incorporadas por Halima-personagem no plano do mítico e unificador de temporalidades diferentes, representam a aceitação da ancestralidade e do legado de Halima-narradora. Ela constrói sua identidade individual e coletiva por meio do “testamento, [da] transmissão de uma herança e [da] preservação dos legados dos que já partiram” (BERND, 2018, p.37). Isso se dá de forma contundente no final da trama, como ela informa:

E eu, Halima, herdeira dela, em um tempo bastante distante, já sinto a profecia, segundo as outras mais velhas, cantada em meu nascimento se realizando. Desde ontem, meus cabelos que já estavam totalmente brancos, fios esparsos na frente começam a brilhar em ouro e, bem ali, na altura da moleira, onde se localiza o sopro da vida, um chumaço de fios áureos desponta no alto de minha cabeça. (EVARISTO, 2016, p.51-52)

Halima-narradora toma a vez de Halima-personagem e não só aceita o seu legado, como também revela que a tradição inaugurada por sua ancestral em outra terra deve persistir. Para Hall:

a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem seu matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão á nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (2018, p.49)

A figuração da personagem e, conseqüentemente, da narradora, se faz em um jogo discursivo em que memória, tradição e legado se misturam de forma a unir as personagens. A cabeleira das Halimas é um aspecto insólito que interfere em composição metafórica, demonstrando desalinho. Seu submundo possível é arquitetado sobre referentes acessados que demonstram o processo de coisificação da escravidão, em contraste com o mundo da personagem, imaginado com base no mítico e no sagrado, de matiz insólita. As personagens, portadoras do corpo transgressor em um mundo violentado, constroem-se e são construídas no tempo do discurso, em um mundo da circularidade memorial, o que evidencia a força inominável da mulher negra.

5.3 Sabela

Narrativa de maior extensão que as demais, “Sabela” tem a rememoração de um evento insólito por *leitmotiv*⁴⁸. Ao ser repetidamente narrado, esse evento faz

⁴⁸ Conforme António Lopes, “Termo alemão (pl. *Leitmotiv*) da autoria de Hans von Wolzogen (1848-1938) e que em português poderá traduzir-se por ‘motivo condutor’. Utiliza-se para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no seio de uma narrativa, se encontram intimamente

com que as personagens e os demais elementos da narrativa sejam figurados de modo insólito. Nessa composição insólita, a água se faz presente, e ela pode simbolizar “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.15). Presente nas imagens do corpo da personagem-título, da chuva estrondosa, da enchente ocasionada pela chuva e do rio em que as mulheres banham seus recém-nascidos, a água participa de boa parte dos acontecimentos narrados, podendo ser lida como representação da santificação do solo, da fertilidade e da afinidade entre o natural e o extranatural.

Estruturalmente, o texto é dividido em três partes. A primeira e a última são narradas pela filha da personagem-título, em focalização diversa, porém complementar, com objetivos e questionamentos diferentes. Na primeira parte, a narradora, ainda criança, participa dos eventos narrados. Na última, já adulta, retoma a narrativa desde o início e faz reflexões sobre o papel da escrita, da escuta e da verdade. A segunda parte apresenta narrativas encaixadas. Nela, personagens cujas histórias são narradas na primeira parte assumem a função de narrador e dão suas versões sobre os eventos narrados, valendo-se da escuta daquela narradora para lembrar as histórias da cidade. Trata-se de um movimento cíclico e sem fim de lembranças e retomadas sem a ambição de se alcançar uma verdade única.

No fim da primeira parte, a narradora desabafa, perguntando(-se) se:

Será que o contar de Sabela chegou a mim da maneira que ela contou ou da maneira que eu ouvi? Tenho pensado também que, se para um melhor entendimento do que foi a chuva, não carece da escuta de outras falas. Quem sabe se ajuntando pedaços das falas de uns, remendando com o contar de outros, não poderia eu chegar a uma narração mais próxima do realmente acontecido. Digo mais próxima, porque penso que diante de certos acontecimentos, a palavra é muda. Nem palavra, nem gesto dão conta do que que deveras aconteceu. (EVARISTO, 2016, p.86)

As personagens, os espaços, os tempos, os acontecimentos vão sendo reconfigurados a cada mudança de focalização, e esse procedimento faz com que a composição dos elementos narrativos seja um desafio de leitura, visto que traz à tona diferentes imagens a partir de um mesmo referente. As perspectivas das personagens integram-se e constituem a figuração da personagem-título. Devido à sua complexidade, só é possível delinear a figura de Sabela no fim da narrativa, quando as vozes finalmente se fundem em um jogo de idas e vindas. Passado e memória são tematizados, sem se deixarem de lado os elementos insólitos que

emergem no decorrer dos acontecimentos rememorados. O recurso ao insólito permite a construção de uma imagem arquetípica feminina. Inexorável, Sabela é a re-imaginação dos ritos e das memórias ancestrais.

A narrativa inicia *in media res*⁴⁹, já com as águas tomando conta de todo o espaço. A descrição da invasão das águas é feita de forma hiperbólica, reforçando caráter insólito da narrativa:

Quando no céu retumbaram trovões, gritos rasgados da boca do tempo, as vozes do Alto foram repetidas desde lá de dentro das entranhas da terra. Os buracos terrestres, mesmos bem-bem pequenos, como os minúsculos orifícios por onde penetram as menores formigas, a pé as crateras de onde jorram os momentos dos vulcões, todos copiaram os gritos celestes. Todas inimagináveis frinchas do chão manifestaram-se longo e profundo som. Todas as fendas do solo bradaram violentamente, inclusive a maior, a guardadora das imensas águas, o mar. (EVARISTO, 2016, p.59)

A narradora ainda fica admirada com a lembrança do barulho das águas, seguido do grito dos humanos, dos animais e da terra. Não é um simples temporal, mas quase uma união entre céu, terra, humanos e animais, conforme se pode perceber:

Tudo foi um só abalo, um transtorno só. Céu e terra como se tudo fosse uma única matéria em reboição. Eu me lembro que naquela tarde, os sonhos mais baixos provinham das vozes humanas em gritaria. Os cães ladravam em uníssono, misturando confusamente seus lamentos finos e irritadiços miados dos gatos. Os bichos de dois pés emitiam trinados, que de tão estridentes rachavam os bicos. (EVARISTO, 2016, p.59)

Memória da narradora, ainda criança, diante da tormenta, ela tenta aplacar seus temores ao buscar o olhar da mãe, tendo-se o primeiro vislumbre da figura de Sabela, como declara:

Olhei Sabela, Mamãe tinha expressão toda úmida. De sua roupa ensopada a água escorria. Lá fora a chuva nem começara ainda. Era sempre assim. O corpo da minha Mãe dava sinal do tempo. Em épocas de seca, ele também emitia avisos. A saliva ia rareando em sua boca e sua língua ficava fina, finíssima como uma folha desidratada. Durante quase todo o estio ela guardava silêncio, tornava-se meio muda. E quando ensaiava proferir alguma palavra, um hálito quente, incandescente, por mais que ela guardasse distância do interlocutor, se fazia sentir por todos. E naquele dia apesar do tempo ser de seca, o corpo de Mamãe anunciada chuva. A nossa casa amanhecera dando sinais de alagamentos futuros. Acordei escutando e sentindo movimentos de enxurrada por debaixo de nossa cama, nada se esparramava, porém. Eu, a menor de onze irmãs, dormiu com Sabela e amanheci tão molhada quanto minha Mãe. Lá fora, entretanto, tudo seco. (EVARISTO, 2016, p.59-60)

⁴⁹ “Como a expressão latina indica, o início *in media res* (‘no meio dos acontecimentos’) constitui, na *epopeia*, um processo deliberado de alterar a ordem dos eventos da *história*, no plano do *discurso*: o relato inicia-se por eventos situados num momento já adiantado da ação, recuperando depois os factos anteriores por meio de uma *analepse*.” (REIS, 2018, p.209)

Sabela possuía dons sobrenaturais, e não havia uma figura masculina no espaço familiar. Ela era a caçula da família e, assim, uma espécie de “herdeira” dos dons de Sabela, o que se confirma no fim da primeira parte. As diferentes focalizações ao longo do texto também denotam a intangibilidade das memórias da narradora. Utilizam-se letras maiúsculas ao escrever as palavras mãe ou mamãe, o que será repetido no termo vó e avó quando contar a história da mãe de Sabela, demonstrando respeito e consideração para com os mais velhos.

A caracterização da personagem principal também é fugidia. No primeiro momento, Sabela é uma extensão dos elementos climáticos, não lhe restando adjetivos singularizadores. Por meio do corpo, ela se agiganta e simboliza a força da sabedoria ancestral e iletrada, como afirma a narradora ao dizer que, “menina ainda, eu testemunhava toda a sabedoria que Mamãe guardava no corpo. Na cidade onde morávamos, as pessoas, principalmente os adultos letrados custavam perceber ou aceitar o corpo sábio de Sabela” (EVARISTO, 2016, p.59-60).

A narradora antecipa o caráter testemunhal da narrativa e demonstra a inadequação da personagem principal, que não tinha um papel predefinido na cidade. Era um ser fronteiro e sincronizado com eventos extraterrenos, de uma sabedoria ancorada no mítico e no ancestral. As influências da terra e da água se incorporam no corpo de Sabela, e sua sabedoria/magia é temida e respeitada por todos. Seu corpo é uma via de comunicação entre o natural e o sobrenatural. Ela estava “acostumada a lidar com todos os mistérios, os da natureza-natureza, os da natureza humana e os da natureza divina” (EVARISTO, 2016, p.61).

As águas assustam-na e obrigam-na a recorrer a rituais e rezas com o intuito de aplacar as forças da natureza. Mas isso será em vão, demonstrando mais uma vez a tramitação entre os mundos de Sabela, vista como uma espécie de mágica, já que,

Eram tantas águas, que só aquela torrente caseira, caso Sabela quisesse abrir as portas de nossa íntima comporta doméstica, inundaria o mundo. Vendo as águas prenunciadoras de um novo dilúvio, desta vez sem a arca e o seu comandante, Mamãe buscava salvar o mundo. De uma pequena sacola de pano, ela tirava alguns galhos bentos, serventia santa para aquela hora. [...] E por entre clamores a Cristo e a Santa Bárbara, aos poucos a voz de Mamãe ia alterando e por contágio a nossa, as de minhas irmãs e a minha. Não sei em que momento exato, o tom de nossa oração mudava. Uma fé engrandecida saltava de nossas preces, que se estende a outras regiões divinas. E então nosso clamor terminado em canto e dança. Entoávamos cantigas para lansã, pois é ela quem comanda os ventos, os raios, as tempestades e poderia, caso quisesse, aplacar o furor das águas que ameaçava sobre a cidade. (EVARISTO, 2016, p.62)

Nem os poderes de Sabela, nem o sincretismo religioso expresso no fragmento, contiveram as águas que, de tão fortes e aterrorizantes, deixaram várias crianças da cidade emudecidas, como se fica sabendo:

Havia crianças que não conheciam as águas que vinham do céu. E por nunca terem vivido as chuvas, ao perceberem a movimentação que vinha do alto, perderam a memória de toda e qualquer fala que haviam construído antes. Emudeceram-se para sempre, tamanho foi o susto sofrido. mais tarde, esse sobrevivente, nem com gestos, conseguiram exprimir a experiência do dilúvio que tinham vivido em idade tão pequena. (EVARISTO, 2016, p.61)

O terror das águas é repetido incessantemente e, em meio ao caos, a narradora relembra que o nome Sabela não representa apenas a personagem e suas antepassadas, mas também um povo de origem não muito bem definida, que apareceu na cidade pelo caminho das águas. Como ela informa,

Conseguiu-se saber que Vovó Sabela, era filha de outra Sabela, que por sua vez era descendente de uma anterior Sabela, que havia chegado ali pequenininha. As ancestrais de Sabela haviam nascido em algum lugar, uma terra que poderia ser: Manbela, Zimbela, Kumbela, Umbela... As pesquisas foram interrompidas neste ponto. Souberam apenas que as mulheres antecessoras de Sabela, assim como os homens, isto é, todo povo predecessor de Vovó tinha vindo de longe, muito longe. Povos que tinham vindo pelos caminhos das águas. Corria a história, de que as águas salgadas do mar, no momento em que esses povos, por vários motivos, faziam uma forçada travessia, gemiam sons dolorosos, como se fossem humanos lamentos. (EVARISTO, 2016, p.66)

Essas histórias do povo de Sabela se misturam com a própria história da menina Sabela, vista desde criança como diferente, além da história da própria cidade em que todos moram. Quando Sabela nasceu, passava-se por um período de seca e esterilidade das mulheres em sua cidade, e seu nascimento trouxe fertilidade para mulheres e terra. Mais uma vez, a água aparece simbolicamente na composição da personagem.

Sabela nasce no rio, mas este estava seco, e as mulheres, estéreis. O nascimento da protagonista traz fertilidade para tudo e todas, transformando a cidade em uma zona de interseção entre o ordinário e o extraordinário, conforme se diz:

Quando Vovó sentiu que a filha nadava dentro dela procurando o caminho de saída, se encaminhou para o leito de um rio que estava vazio há anos e anos. Chuva alguma havia conseguido ressuscitar as águas daquele vale. Mas, quando as águas do parto começaram a vazar do meio das coxas de Vovó, antes mesmo de Sabela ser expelida, o rio começou a encher. E sulco da terra, antes seco e cheio de rachaduras plenificou-se com uma água avermelhada, lembradiça a sangue. Após esse acontecimento, as mulheres do lugar, que antes haviam se tornado estéreis, começaram novamente a engravidar quando se banhavam nas águas do rio. E voltavam depois à beira do rio, para cumprir as alegrias do parto, misturando seus

líquidos à liquidez vazante da correnteza. A partir do nascimento de Mamãe, Vovó Sabela, uma mulher comum, passou a ser reverenciada por todos do lugar. Ela havia livrado a cidade de morrer à míngua de pessoas, pois, antes mulher alguma paria mais. (EVARISTO, 2016, p.64-65)

O rio simboliza a fertilidade, a morte, a purificação e a renovação, além de levar à indiferenciação e ao mundo não-vinculado (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012), e o caráter insólito acaba sendo incorporado por Sabela. O rio atravessa os mundos, perpassa o corpo da Vó Sabela, referenciada por todos após o nascimento da filha, e dá boas vindas à Mamãe Sabela, como anúncio de grandes mudanças. Local do primeiro banho das crianças da cidade, sua água é misturada ao sangue destas e de tantas outras mulheres parturientes. Passagem do nada para a consciência de si, já que o sangue é veículo da vida e se espraia em meio à água corrente do rio. Elemento simbólico importante, o rio reúne, de forma não disjuntiva o real e o irreal, sem estremeamentos diante da ocorrência de eventos sobrenaturais.

A fertilidade em toda a cidade, envolvendo personagens e a terra em si, se deu pelo rio, assim como sua destruição será provocada pela enchente desse mesmo rio. A circularidade dos eventos se ancora na estruturação referencial sintático-semântica do mito. O caráter insólito que intervém na composição dos elementos da narrativa não é percebido como tal porque está imerso em uma construção na qual a naturalização do extraordinário se identifica em imagens que retomam os mitos primevos, acessados no mundo objetivo de experiências reais. Sua aceitação é tão palpável em “Sabela”, que a personagem-título é sentenciada à morte, ainda criança, devido ao medo sentido pelas pessoas. Como se fica sabendo,

Tanta sapiência para quem tinha pouco tempo de vida no mundo, fez com que a sua sabedoria fosse entendida como coisas de menina bruxa. Tal crença lavrou uma sentença para Sabela da cidade. Os grandes da época decidiram que ela deveria ser queimada viva. E tudo foi preparado. Amarraram Sabela menina em uma árvore, bem no centro da cidade. Seu corpo, suas vestes foram embebidas em um tipo líquido sedutor de fogo. Em todos ardia o desejo de ver a menina se transformar em brasa. Na hora do evento se reuniram em volta dela, ninguém, porém teve a coragem de atirar a primeira fagulha. (EVARISTO, 2016, p.63)

Sem coragem para queimar a menina, resolvem afogá-la no rio. Assim, a segunda maravilha ocorre. Eles:

Decidiram então, outra punição para a menina. A morte por afogamento. Ela deveria ser lançada no fundo do rio. Da morte pelo sufoco das águas, os mais velhos ficaram encarregados. Seriam eles os algozes. Justo eles que pediam pela vida de Sabela, pois sabiam que o mundo sem ela seria o vácuo, o buraco branco do desconhecimento. E então os anciões, herdeiros dos milenares tempos com as barbas brancas luzindo em contrastes com a tez de seus rostos, em aconchego se aproximaram de Sabela. E cada qual, emaranhando os fios de suas barbas do outro, juntos eles teceram um

grande casulo em forma de um útero e ali guardaram a menina para que ela acabasse de crescer. Quando ela caiu no esquecimento de todos, os homens-mães puderam expelir Sabela do fundo de suas barbas. E depois, então, inebriados, quedaram-se por terra entoando canções de bendizer. Felizes entregavam-se à invisibilidade dos olhos dos que estão vivos, regressando para o lugar de onde vieram. Voltaram felizes dizendo que tinham cumprido o maior feito da vida deles. (EVARISTO, 2016, p.63-64)

Essas e outras histórias da vida de Sabela são narradas ao longo do texto, variando sua focalização. As diferentes maneiras como as personagens a encaram vão compondo paulatinamente a sua figura. Em consonância com sua figuração lenta, o mundo possível ficcional armado é arquitetado como amálgama de vozes contrastantes, tematizando um acontecimento traumático para toda a cidade. Tentam-se, em vão, entender os eventos e as atitudes das personagens.

A narrativa também tematiza fronteiras sociais e raciais existentes na cidade, reforçando a distância espacial e simbólica entre as personagens de diferentes grupos. A protagonista desempenha duas funções. Ela faz a ligação entre o natural e o sobrenatural e transita entre espaços e gentes. A cidade é constituída de palávis, beneventes, dalinrguenses, goldesnes, lindorngalenses, e Sabela não os distingue. Assim como a água, ela não pode ser contida por obstáculos sociais, espaciais ou naturais. Segundo se informa:

Na periferia da cidade, em que viviam Vovó Sabela e Mamãe, haviam um povo que era esquecido por todos. Eram os Palávis. Povos que, desde o sempre, habitavam, não só, aquele sítio, mas todo o território. Eram os povos primeiros. Porém, com a chegada dos lindorgalienses, dos benevutos e de outros, os Palávis foram se confinando cada vez mais nas terras que margeavam a cidade. Vovó os visitava à miúde e era sempre bem recebida por eles. E quando anos mais tarde, ela precisou de abrigo devido a filha ter sido acusado de menina bruxa, foi lá ao povo Palaví que Vovó encontrou guarida. (EVARISTO, 2016, p.66-67)

A maneira como a história de Sabela é narrada não dá margens a calafrios ou medos. O sobrenatural não metamorfoseia seu corpo, com ela se transformando em monstro ou qualquer outro ser assustador. A tensão entorno de “Sabela” não se dá na divisão entre natural e extraordinário. Ela se verifica na convivência entre as personagens, seres marcados por papéis sociais. Por outro lado, a enchente fez com que tais diferenças sejam horizontalizadas. Fica-se sabendo que:

Não só a população em área de risco foi levada pela correnteza. Casarões, clubes, igreja, delegacia, o quartel e o observatório de meteorologia local, tudo desabou. A casa ultramoderna do prefeito começou a incendiar-se por dentro. Fios queimados geravam uma fumaça poluente que marcava caminho entre a chuva. [...] Em meio a corpos de todos os tamanhos, cor, sexo, condição social e idade, nadavam, também vertiginosamente, cofres arrancados dos bancos que desminlinguiam feito caixas velhas de papelão.

Na enxurrada, dinheiro e documentos escapavam com água escorrendo por entre os dedos. (EVARISTO, 2016, p.68-69)

Em meio à enxurrada, todos estão no mesmo patamar, todos estão sob a força das águas e precisam se agarrar uns aos outros para conseguirem se manter vivos. Entre eles, há os que acreditam nas águas como fator de restauração de algo perdido, pois:

Houve ainda quem acreditasse estar empreendendo a viagem de volta. Esses arrancavam todas as vestes do corpo, tanto os adultos como as crianças e se davam às águas. Era como se quisessem apagar qualquer lembrança do território em que estavam vivendo até então. E entoando canções de júbilo afirmavam, uns aos outros, que estavam prestes a atingir a terra da salvação, pois estavam retornando para a casa materna. Muitos corpos foram localizados depois que as águas escorreram, porém, aqueles pertencentes aos convictos da possibilidade de retorno, não apareceram. Tomaram mesmo o rumo da volta, para ressuscitarem do outro lado, na terra-mãe de origem. Dizem que os descendentes dos povos, que vieram da região em que nasceram os ancestrais de Sabela, foram os que mais entregaram à alma das águas. Deram-se até a indistinção total, em que tudo se misturou; corpo-chuva, corpo-água, corpo-alma comendo uma matéria só. (EVARISTO, 2016, p.74).

Alguns “escaparam caminhando por cima das águas. Eram leves, apesar de muitos deles, serem gordos. Muitos, aparentemente frágeis, se salvaram como várias crianças e vários velhos” (EVARISTO, 2016, p.80).

A casa de Sabela ficou intacta, como se fica sabendo:

Em casa sabíamos da chuva lá fora e adivinhávamos todo o estrago que estava acontecendo para além do nosso terreno. Nem um pingo respingava em nosso teto. Todo movimento do dilúvio nos era dado a conhecer por meio da enxurrada que corria debaixo da cama de Sabela. Mamãe trazia o corpo encharcado até os ossos. Durante todo o tempo ela executava com as mãos movimentos dentro da enxurrada, resgatando centenas de corpos, salvando mais da metade da população da cidade. Quando a natureza abrandou, o terreno que cercava a nossa morada estava apinhado de pessoas. Crianças aguardavam o reaparecimento dos seus, dentro de nossa casa. Apesar do incômodo, nunca brinquei tanto e com tantas meninas e meninos ao mesmo tempo. Revi crianças Sabelas, que eu não via há muito, entretanto, nem todas as pessoas Sabelas vieram procurar Mamãe. Algumas aproveitaram as águas e retornaram, de vez, para lugar de onde tinham vindo, lembrando águas de outras correntezas, nas quais tinham sido embarcadas um dia. Mas não foi só a nossa casa que não ruiu, outras também resistiram. Salvaram-se a maternidade, a casa da mãe do prefeito, o hospital, em que ficavam encarceradas as pessoas julgadas insanas, a única cadeia da cidade e o prostíbulo. Permaneceram também ilesos o prédio da escola e o circo de uma família de ciganos, os Vencianos, protegidos sob as lonas do picadeiro. Sabela com a sua força para-raios nos livrou do mal da água, assim como nos livrou do mal do fogo, do frio e da fome. (EVARISTO, 2016, p.84).

A narradora conta a história de alguns sobreviventes, mesclando acontecimentos do passado e do presente, e põe em perspectiva a atuação de cada um deles na enchente. As histórias encaixadas auxiliam a composição

macroestrutural da narrativa. A cada um deles são dedicados alguns parágrafos, em que são postos em perspectiva, mas a narradora não se aprofunda na história de todos, porque:

De muita gente que se salvou, eu não vou contar a história, é muito para um só dizer, outros contarão depois ou silenciarão para sempre. Há também o registro considerado oficial do evento. O relato foi escrito por um parente distante do prefeito, que se salvando se dispôs a escrever os acontecimentos, carregando nas tintas em alguns fatos. Talvez, eu também possa estar carregando no peso de algumas palavras. (EVARISTO, 2016, p.81)

Estabelece-se uma ponte com a segunda parte da narrativa, em que diferentes personagens são ouvidas pela narradora. Nela, têm-se relatos em primeira pessoa, que falam da enchente sob várias focalizações⁵⁰. Reescrever o passado com tintas diferentes subverte a perspectiva oficial e hegemônica, dando sentido às vozes das personagens. Inicialmente perplexas por lhes ser dada voz para narrarem suas experiências, elas auxiliam a narradora principal na composição do mundo possível armado. Para Hall “as culturas, é claro, têm os seus locais. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo” (2018, p.40). Os focos são diferentes, mas suas similitudes constroem locais de identificação entre eles.

A necessidade de a narradora registrar essas histórias decorre de sua recusa em esquecer os acontecimentos. Sua tomada de posição é importante como resistência ao discurso oficial que não dá vez e voz às memórias dos excluídos. Assim como em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a conquista do lugar de fala que revigora as personagens implica um processo de identificação do grupo. Ao assumir papel de sujeito da fala, as personagens se inscrevem no mundo. Os eventos de caracterização insólita oferecem um espaço de troca e significação às personagens.

Na terceira parte, a narradora encontra um recorte de jornal e se insurge contra o que nele lê. Tratava da enchente pela perspectiva de um parente do prefeito. Veja-se, então, um jogo de poder entre os enunciadores dos fatos, porque:

Além da história que Sabela me contou sobre as águas e das que ouvi, para mais tarde juntar a esse relato, trago a notícia de jornal que acabo de recolher. A notícia recente saiu em um dos periódicos da cidade, na coluna “Fatos do Passado Distante”, assim diz o registro: “Há anos, em tempos muitos distantes do momento atual, ocorreu em nosso Município uma grande chuva. A cidade alagada. A chuva não poupou nem pobres, nem

⁵⁰ Deixou-se de tratar da segunda parte da narrativa porque seus relatos não se referem diretamente à personagem principal e à narradora, objeto desta leitura.

ricos. Um desastre imenso, jamais visto. Logo depois, as autoridades constituídas reconstruíram a cidade e o povo pôde esquecer o triste acontecimento”. (EVARISTO, 2016, p.104)

A cidade reconstruída, exemplo da força dos dirigentes, que possuem poder, e não da comunidade, está acima dos escombros e da lama em que muitos ressurgiram, sufocando suas identidades e relegando-as ao esquecimento. Logo, (re)contar as histórias é um modo de não admitir o silêncio. A construção de novos prédios não substitui as lembranças e vivências. Ao contrário, violenta-as por não as considerar importantes para o projeto da nova cidade. Para a narradora, não existe uma única história, mas o entrecruzamento de várias, já que:

Das Histórias, eu não sei dizer qual é mais. Como uma laboriosa aranha, tento tecer essa diversidade de fios. Não, meu labor é menor, os fios já me foram dados, me falta somente entretecê-los, cruzá-los e assim chegar à teia final. Tento apreender a história e seus sentidos. O sentido primeiro me veio de Sabela, pois com Mamãe, vivi todo o evento. Eu, menina, captei do corpo de Mãe, a chuva e seus alagamentos. De mãe herdei as águas e também o estio. Quem primeiro me mostrou a chuva foi Sabela. O seu corpo fundante de Mãe, depois como consequência, como elo, talvez o meu. As meninas, minhas irmãs, no silêncio guardam lembrança. Impossível que elas não tenham as suas águas. Da fala escolhi que a palavra é um direito e um dom. Muitos escolhem o silêncio à história. Por que é preciso esquecer? Alguém já disse que a fala e a mudez moram na mesma casa e que de vez em quando uma pia no pé da outra. O lembrar e o esquecer também coabitam sob o mesmo teto. Às vezes se trombam e sangram. (EVARISTO, 2016, p.103)

Os narradores sobreviventes rememoram a morte e a regeneração por meio das águas torrenciais. Para a narradora principal, filha de Sabela, já no término da narrativa, a fluidez entre diferentes olhares para o acontecimento e, conseqüentemente, para a personagem principal, é uma estratégia discursiva inevitável, devido à impossibilidade de abarcar a força primordial que Sabela representa, uma vez que:

A história que Sabela nos contou e que eu reconto a partir da palavra-vivência dela, é um relato constituído de nossos corpos, tanto aos que foram salvos, como os que perdidos na água ficaram. Em nossos corpos, memória e água. Sei que dizer algum dá conta do acontecimento. Palavra alguma, seja ela falada, escrita, consagrada, repudiada, inventada, nada diz tudo. Por isso várias, muitas. [...]
Sempre recontando a história das águas, conto a de Sabela, a minha e a de tantas pessoas. Vozes múltiplas e diversas me ajudam a ampliar, a aprofundar o sentido da história. Há ainda vazios, eu sei. Volto ao meu princípio para recontar sobre as águas. (EVARISTO, 2016, p.104-105)

O parágrafo inicial da narrativa é repetido, demonstrando que é a partir do constante contar e recontar que é possível envolver e plasmar um mundo que se recusa a ser esquecido. A escrevivência e o insólito, marcados pelos corpos dos

vivos e dos mortos, contribuem para a estruturação de um relato constituído por palavras se expandem para tematizar tanto as águas, quanto sua personagem principal, iluminando os pontos de interseção entre as diferentes vivências. Assim, as micronarrativas encaixam olhares que vão crescendo e acrescentando informações que delinham a armação do mundo possível ficcional encenado.

CONCLUSÃO

Todo o ato de escrita, seja técnica ou científica, seja ficcional, pressupõe, sempre, a antecedência de leituras e vivências diversas que se confrontam e se complementam no desafio perene de encontrar vozes e saberes múltiplos. A escrita de Conceição Evaristo revela a experiência de ser intelectual, mulher, negra, feminista, brasileira. Sua experiência plural constrói mundos possíveis ficcionais que congregam e combinam mundos e submundos e personagens pouco exploradas em nossa literatura canônica.

As leituras e vivências de Conceição Evaristo ecoam em sua escrita, tornando sua obra um vetor que demonstra a força contrária à desumanização imposta aos negros e, em especial, às mulheres negras. Suas personagens, imersas em mundos possíveis que tematizam a violência e a opressão, demonstram uma recusa à submissão. *Mundos possíveis, porém ignorados: a composição de personagens femininas em narrativas de Conceição Evaristo* aponta para algumas questões manifestadas por personagens negras de diferentes narrativas da escritora mineira, percorrendo os caminhos da teoria dos mundos possíveis, ordenados em dois macromodelos de mundo, o realista e o insólito, na expectativa de iluminar processos compositivos utilizados pela autora na figuração de suas personagens.

Lendo a Diáspora como um processo histórico que destrói os laços com a África, e o colonialismo como um conjunto de práticas exploratórias que transformou os negros em mercadoria sem raízes e cultura, com consequências imagéticas até os dias atuais, pode-se afirmar que parte da obra de Conceição Evaristo transparece a necessidade de compor a história dos negros brasileiros a partir de memórias, histórias e vestígios ignorados até então pelo discurso oficial. Enfrentar o silenciamento das vozes negras configura um projeto de revisão da história instituída, revelando os sonhos, as perdas e as esperanças de personagens figuradas de forma a manter viva a tradição negro-brasileira.

A linhagem negra, seja pela fixação da maternidade, seja pela manutenção das memórias, seja pelo compartilhamento de afetos, é questão importante para se refletir acerca das narrativas dessa negra das Minas Gerais. Ficcionalizada em suas obras, essa linhagem demonstra que as redes de solidariedade entre as mulheres negras são estratégias de sobrevivência coletiva com o intuito de salvaguardar as

memórias dos negros escravizados e de seus descendentes. Os mundos possíveis ficcionais armados pela escritora espelham diferentes modos de preservação da identidade negra a partir de trocas simbólicas e afetivas, auxiliando os movimentos de resistência ao cânone hegemônico, branco e eurocêntrico.

A preservação da memória e da tradição não silenciadas pela imposição do projeto colonial constitui uma memória que pulsa sob a memória oficial. Essa memória sobrevive na forma criativa e resiliente que os negros encontram para sobreviver em territórios diaspóricos. A autopreservação, preponderante para todos negros de ontem e de hoje, funciona como resposta à estrutura de poder desejosa de preservar a subalternidade daqueles que não se submetem ao discurso hegemônico eurocêntrico.

A pluralidade de experiências manifestadas nas narrativas evaristianas esbarra em questões coletivas muitas vezes dolorosas, devido à revisão da história brasileira pretensamente ignorada. Os múltiplos espaços e temporalidades expressos pelos mundos possíveis ficcionais evaristianos funcionam como uma tônica, em que as armações realista e insólita exprimem vivências heterogêneas que funcionam como modos de produzir e firmar um amplo e resistente mundo negro, visto que o trânsito de vozes diaspóricas em suas narrativas reafirma a necessidade de recriar histórias e memórias em diferentes locais de enunciação, em um constante exercício de escuta e escrita.

Os diálogos de diferentes locais de fala recriam o lugar de enunciação dos negros brasileiros, de forma a vivificar diferentes vozes e histórias silenciadas. Ocorre uma relação intercambiante de afetos e memórias que se recusam a ser obliteradas. Esse lugar de enunciação congrega saberes marcados pelas hierarquias raciais, sexuais e de gênero, de classe etc., que incidem sobre as subjetividades. Conseqüentemente, a concepção de mundos possíveis acaba sendo revigorada. Os olhares dos sujeitos diaspóricos perspectivizam discussões sobre hegemonia/contra-hegemonia e centro/periferia, dando maior liberdade para a emergência de novos discursos em armações de mundos possíveis ficcionais diversas.

O questionamento do lugar no negro na literatura e, portanto, na sociedade, é algo importante em tempos de transformação e reafirmação de identidades e espaços. Pensando nisso, é urgente refletir a respeito do próprio conceito de literatura negro-brasileira, visto que este, além de representar uma vertente da

literatura brasileira, expressa em seu próprio nome a problemática do que é ser negro e brasileiro em uma cultura globalizante que, mesmo tendo um discurso multicultural, tenta padronizar e uniformizar as subjetividades. Unida a essa concepção, não se pode ignorar que a discussão sobre o cânone literário perpassa por questões de hegemonia e elitização, ou seja, por jogos de poder, exclusão e opressão.

Desse modo, a leitura e narrativas de Conceição Evaristo obriga a um questionamento constante que abala várias camadas de apagamento impostas cotidianamente, seja pelo racismo estrutural, seja pelo abafamento de saberes não hegemônicos. Essas narrativas espelham as vivências de muitos brasileiros, silenciados em nome de uma padronização cujos modelos não representam boa parte da população, o que aprofunda ainda mais as diferenças de raça, gênero, espaços e poderes. Por conseguinte, elas apresentam mundos possíveis ficcionais armados de forma a revelar aspectos contundentes dessas diferenças.

Provocantes e provocativas, as narrativas exigem uma resposta de seus leitores. A linguagem utilizada pela autora desperta sentidos a partir da palavra empregada. As estratégias de escolha e combinação de elementos discursivos armam mundos possíveis ficcionais criados a partir de mundos e submundos de personagens identificadas não apenas como grandes cozinheiras, cuidadoras, dançarinas, cantoras e amantes, mas como seres múltiplos e profundos, distantes de uma imagética uniforme e redutora. Os processos de figuração das personagens são consequência de uma escrita comprometida com a exteriorização dos afetos e saberes não canônicos, originados na experimentação da palavra e no contar e recontar memórias soterradas.

A composição de elementos da narrativa, de tipo realista ou insólito, pode levar a uma leitura possível e necessária que revela mecanismos discursivos contra-hegemônicos frente a procedimentos de invisibilização das mulheres negras. Ao relembrar os caminhos percorridos por tantos negros e negras que lutaram para formar uma nação mais plural, a despeito das imposições do cânone branco elitista, pode-se afirmar que Conceição Evaristo herdou essa luta e vem formando leitores sensíveis aos processos excludentes impostos cotidianamente.

As narrativas de armação realista demonstram a brutalização da vida de personagens comuns, em especial com a presença constante das diversas violências contra as mulheres. As marcas do machismo e do abandono parental

forçam as personagens femininas a tomarem atitudes muitas vezes extremas para proteger seus filhos. A maternidade nessas narrativas não é idealizada ou distante, mas penosa e visceral. Mães protetoras e sobreviventes que não aceitam o papel de vítimas, elas procuram no compartilhamento de suas memórias encontrar nexos para as suas vivências. Esse processo de rememoração de histórias compartilhadas forma uma rede de afeto entre elas.

A utilização da armação realista valida o desvelamento de um processo histórico que banaliza as imposições sofridas pelas mulheres em geral. É evidente que as mulheres negras possuem histórias e memórias diferentes das brancas, visto que sempre foram encaradas como seres inferiores. As personagens evaristianas são figuradas de forma a exteriorizar os golpes sentidos pelas mulheres negras que, além de carregar o peso de serem mulheres em uma sociedade machista, são negras diaspóricas em um país que nega a existência do racismo e da segregação.

Por outro lado, as narrativas de armação insólita desvelam a construção de imagens extraordinárias destituídas do medo. Contrárias a uma lógica meramente racional, transformam a realidade representada em uma máscara a ser retirada a qualquer momento, tendo como prerrogativa a inserção do não palpável, o que se coaduna com uma nova maneira de concepção de mundo. Ao aceitar que as (des)fronteiras entre o sólito e insólito são o erigimento de uma ordem mítica, social e individual, o diferencial dessas narrativas seria a ordenação de um mundo possível ficcional que se encontra para além do tempo e do espaço, inserindo as personagens em um ciclo mítico, cuja ordenação estaria na ancestralidade e na anterioridade.

O insólito nas narrativas escolhidas revela um mundo possível ficcional em que a composição do passado pretensamente apagado pela história oficial se dá pela presentificação do mito e da circularidade entre o presente e o passado, ligados pelos contares e cantares de ancestrais. Desse modo, há uma horizontalização entre as personagens de forma a estabelecer uma linha contínua e perene que se firma. A reinvenção do passado por meio do insólito transmuta uma realidade opressora em um momento já vaticinado no início dos tempos. Logo, alguém ter ancestrais é uma maneira de saber seu lugar no mundo e, conseqüentemente, de perpetuar-se como força ancestral após a morte. Buscar a ancestralidade é buscar sua origem. Saber sua história, mesmo que interrompida, ajuda ao sentimento de pertencimento dos negros.

No que diz respeito às relações entre personagem, espaço e tempo, pode-se afirmar que os limites da narrativa evaristina são os limites da própria sociedade, vistos de forma verticalizada. Em outras palavras, a percepção das personagens, que transitam entre espaços e memórias, constrói nexos verossímeis que tentam coadunar os referentes extratextuais com a realidade imaginada no texto. O mundo textual engloba as interposições dos submundos de personagens que transitam nas armações de mundos possíveis fazendo com que novas maneiras de apreender o mundo referencial de base sejam acessadas por meio da atuação de personagens que se identificam de forma a esquecer a dor das perdas e do esquecimento formando, assim, numerosas identidades culturais.

Desse modo, as armações de mundos possíveis realista e insólita na obra de Conceição Evaristo possuem distintos modos de manifestar as subjetividades diaspóricas. Aramides, Isaltina, Shirley, Ayoluwa, Halima e Sabela são diferentes faces da mulher negra brasileira. Estar em contato com a tradição é importante não apenas para a identificação de uma literatura negro-brasileira, mas também para o questionamento do que seria ser negro e brasileiro, em uma sociedade em que imagens são construídas e esfaceladas continuamente. Daí a importância de ler e interpretar uma autora como Conceição Evaristo.

REFERÊNCIAS

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus univesitaria, 1992.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Análisis de las novelas cortas de Clarín. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Vozes diaspóricas e suas reverberações na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Contância Lima *et al.* *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2018. p.31-50.

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil – pensando a existência. In: *Revista da ABPN*. v.1, n.3, , p.181-189, nov.2010–fev.2011. Disponível em: <http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/280>. Acesso em: 5 maio 2019.

ALVES, Miriam. *Brasil Afro Autorrevelado: literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literário: aportes teóricos*. Córdoba: Narjava, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUGEL, Moema Parente. E agora falamos nós: literatura feminina afrobrasileira. In: *Literafro: Portal da Literatura Afro-brasileira*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/157-moema-parente-augel-e-agora-falamos-nos>. Acesso em: 05 maio 2019.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. *Revista Iberoamericana*, [s.l.], sep.1972, p.391-403. Disponível em: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>. Acesso em: 28 ago. 2018.

BAUMAN, Zigmund. *Mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política I: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p.15-24, 2016.

BERND, Zilá. *A persistência da memória: romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional*. Porto Alegre: Besourobox, 2018.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2011.

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea da América a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BERND, Zilá. Romance memorial (ou familiar) e memória cultural: a necessidade de transmitir em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves. *Organon*, Porto Alegre, v.29, n.57, jul/dez. 2014, p.15-27. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/48058>. Acesso em: 20 ago. 2018.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. Rio de Janeiro: Cia. das letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1997.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lamparina; Fale (UFMG), 2005.

BRESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Int., compilación de textos e bibliografía). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco; Libros S.L., 2001. p.83-104.

CAIRO, Luiz Roberto. Notas sobre o cânone da história da literatura brasileira na virada dos séculos. In: ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de et al. (org.). *Literatura e história: da instituição das disciplinas as releituras do cânone*. Uberlândia: EDUFU, 2011. p.153-181.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.51-80.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de uma teoria literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CARNEIRO, Sueli. Identidade feminina. In: *Caderno VI Geledés edição comemorativa*. São Paulo: Geledés, 1993. p.1-41.

CARVALHO, Jair Dias. O maravilhoso como mundo (ficcional) possível. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, Natal, v.20, n.34, 14 jul. 2015, p.217-237. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7543>. Acesso em: 10 set. 2017.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Selo Negro, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CEIA, Carlos. *A Literatura Ensina-se?: estudos de teoria literária*. Lisboa: Colibri, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 2000.

CÔRTEZ, Cristiane. Diálogos sobre escrevivência e silêncio. In: DUARTE, Contância Lima *et al. Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2018. p.51-60.

COSER, Stelamaris. Circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos. In: DUARTE, Contância Lima *et al. Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2018. p.15-30

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CRUZ, Adélcio de Sousa. Conceição Evaristo: insubmissas lágrimas de mulheres. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v.39, p.255-258, 2012.

CUTI, Luis Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo negro, 2010.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editoras, 2003.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

DOLEZEL, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Boston, año 61, n.81. p.19-43, 1. sem. 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n.14, p.305-308, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n1/a17v14n1.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Navegações*, Porto Alegre, v. 6, n.2, jul./dez. 2013, p.146-153. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/16787/10936>. Acesso em: 12 ago. 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, [S.l.], v.14, n.23, p.113-138, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953>. Acesso em: 03 dez. 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: olhares distintos sobre a violência. In: ZINANI, Cecil J. A.; SANTOS, Salete R. P. (org.). *Trajetórias de literatura e gênero*. Caxias do Sul-RS: Educs, 2016. p.25-36.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

EVARISTO, Conceição. *Conceição Evaristo por Conceição Evaristo*. Depoimento concedido durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo..> Acesso em: 20 dez. 2017.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martin; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia marginalidade e diáspora*. João pessoa: UFPB, 2005. p.201-212.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

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

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v.13, n.25, 2º sem. 2009, p.17-31. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 18 set. 2017.

EVARISTO, Conceição. Mulheres que escrevem entrevista. *Meu texto é um lugar onde as mulheres se sentem em casa*. Nov. 2017. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-conceicao-evaristo-fa243ff84284>. Acesso em: 20 dez.2017.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'agua*. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. Revista eletrônica UAI. *Leia a entrevista com Conceição Evaristo, vencedora do Prêmio MG*. Dezembro 2017. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/12/01/noticias-artes-e-livros,217765/entrevista-com-conceicao-evaristo-vencedora-do-premio-governo-de-mg.shtml>. Acesso em: 20 dez. 2017.

EVARISTO, Conceição. Revista prosa e verso e arte. *Conceição Evaristo: escrita, racismo e resistência*. 2017. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/conceicao-evaristo-escrita-racismo-e-resistencia/>. Acesso em: 20 dez. 2017.

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Faculdade de Letras da UFMG, 2013.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FLOCH, Jean. Marie. A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado. *Galaxia*, [Online], São Paulo, n. 27, p. 21-47, jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/19610>. Acesso em: 26 maio 2019.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

GANDON, T.A. *O índio e o negro: uma relação legendária*. Afro-Ásia, 19/20. Salvador: 1997, p.135-64.

GARCÍA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001. p.9-27.

GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, n. 21, p.40-51, set./out./nov./dez. 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p.167-212.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. Rio de Janeiro: Cia, das Letras, 1998.

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

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro. EDUERJ, 2013.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro *et al.* *Teoria da ficção: indagações sobre a obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro. EDUERJ, 1999. p.19-34.

JAMENSON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p.25-43.

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

JOSEF, Bela. *A máscara e o enigma: a modernidade: da representação à transgressão*. Francisco Alves/Eduel: Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, António. Leitmotif. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 27 maio 2019.

MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2012.

MENDES, Algemira de Macêdo. *Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MENDONÇA, Josailton Fernandes de. Da natureza metafísica dos mundos possíveis. *Dissertatio*. n.42, p.261-278 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio>. Acesso em: 03 fev. 2018.

MOLINA A.; E. Pablo. Constelación mítica y cielo de la saga: acerca de la relación mito/saga contemporánea. In: ARRIZABALAGA, María Inés et al. *Bajo el cielo de la saga: hacia una neoépica argentina*. Córdoba: Facultad de Lenguas, 2011. p.29-54.

MORAIS, Juliana Borges Oliveira de. Espaços e sujeitos contemporâneos: trânsitos e percursos. In: DUARTE, Contância Lima et al. *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2018. p.61-70.

MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? *Revista do Instituto de estudos Brasileiro*. Brasil. n.62, p.20-31, dez. 2015.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *Cadernos PENESB*. Niterói: EdUFF, 2004. p.17-34.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. Poéticas Afro-femininas. In: CORREA, Regina (org). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Edições Humanidades, 2006. p.73-90.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *Poéticas negras: representações do Negro em Castro Alves e Cuti*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

- OLIVEIRA, Margarete Aparecida de. *Narrativas de favela e identidades negras* [manuscrito]. 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2015.
- PAVEL, Thomas G. *Mundos de ficcion*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1995.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dez. 2007.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida; JUNIOR, Robert Daibert (org.). *Depois, o Atlântico*: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010, p.319-349.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.
- PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, n.3, p.53-76, 2006.
- PRIORE, Mary del. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*. São Paulo, v.18, n.50, p.161-193, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017. Acesso em: 10 jan.2018.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2013.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro*: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- REIS, Eliane Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*: a literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- ROAS, David. *A ameaça do Fantástico*: aproximações teóricas. São Paulo: UNESP, 2014
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real*: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.09-50.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas*. Estudos de narrativas – Estados Unidos e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. *O enigma vazio: impasses da arte da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In: SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p.38-52.

SANTOS, Miriam Cristina dos. *Intelectuais negras*. Prosa negro-brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SANTOS, Yanê Lopes do. *História da África e do Brasil afrodescendente*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

SCHWARCZ, L. *As barbas do imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SEGRE, Cesare. *Introdução à análise do texto literário*. Estampa: Lisboa, 1999.

SILVA, Vitor Manoel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

SOUZA, Ana Lucia Silva. Letramentos de reexistência no cotidiano. *In: SOUZA, Ana Lucia Silva. Letramento de reexistência – poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011. p.23-55.

SOUZA, Florentina. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. *In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p.30-39.

SOUZA, Florentina. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. *Afro-Ásia*, 31, p.277-293, 2004.

TAVARES, Julio César *Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nadyala, 2012.

TAVARES, Julio César. Diáspora africana: a experiência negra de interculturalidade. *Cadernos Penesb*, n.10, p.77-85, 2008-2010. Periódico do Programa de Educação sobre o Negrona Sociedade Brasileira – FEUFF. Rio de Janeiro/ Niterói – EdUFF.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. *In: BRASIL. Ministério da Educação. Valores afro-brasileiros na educação*. (Boletim 22). Brasília: MEC, 2005. p.30-36. Disponível em: <https://culturamess.files.wordpress.com/2012/01/valoresafrobrasileiros.pdf>. Acesso em: 21 fev.2018.

ZILBERMAN, Regina. História da literatura, literatura, história. *In*: ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de *et al.* (org). *Literatura e história: da instituição das disciplinas as releituras do cânone*. Uberlândia: EDUFU, 2011. p.15-25.