



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

Caroline Neres de Andrade

Escrevivência e efeito estético
em *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo.

Brasília
2025

Caroline Neres de Andrade

Escrevivência e efeito estético
em *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais (PósLit), do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), do Instituto de Letras (IL), da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de doutora.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto.

Orientadora: Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa.

Brasília

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA554e ANDRADE, Caroline Neres de
 Escrevivência e efeito estético em Histórias de leves
enganos e parecenças, de Conceição Evaristo. / Caroline
Neres de ANDRADE; orientador Adriana de Fátima Alexandrino
Lima BARBOSA. Brasília, 2025.
 150 p.

 Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
2025.

 1. Escrevivência. 2. Estética. 3. Literatura. 4.
Conceição Evaristo . 5. Mulheres negras. I. BARBOSA, Adriana
de Fátima Alexandrino Lima, orient. II. Título.

Caroline Neres de Andrade

Escrevivência e efeito estético
em *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo.

Banca Examinadora

Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa - TEL/UnB
(Presidente)

Dra. Anna Herron More - TEL/UnB
(Membro Interno)

Dra. Calila das Mercês Oliveira - USP
(Membro Externo)

Dra. Mirian Cristina dos Santos - FALED/UNIFESSPA
(Membro Externo)

Dra. Fabricia Wallace Rodrigues - TEL/UnB
(Suplente)

*Dedico este trabalho a minha ancestralidade
e a todas as forças que me mantiveram com saúde.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora da Conceição e São José.

À minha mãe, Maria Floracy Neres,
pelo cuidado materno, carinho, escutas, abraços ternos, rezas e intercessões.

À professora doutora Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa,
pela longa parceria acadêmica, orientação, atenção, carinho e excelência.

Às professoras, escritoras, pesquisadoras e intelectuais, que participaram e me ofertaram preciosas e necessárias contribuições no processo de doutoramento (da qualificação à defesa).

Ao Victor Hugo Magalhães Rodrigues,
pelo amparo cuidadoso, escutas e leituras atenciosas, suporte e acolhida.

Aos meus amigos,
pelo amparo cuidadoso, escutas e o lazer essencial em momentos de cansaço.

A minha família, pelo amparo cuidadoso e a crença em minhas conquistas.

À Universidade de Brasília,
pela oportunidade de produção acadêmica desde a graduação.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior),
pelo financiamento desta pesquisa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Adinkra, Sankofa*.

Figura 2 – Retrato de Augusto Gomes Leal e da Ama-de-leite Mônica. Cartão-de-visita de João Ferreira Villela. Recife, c. 1860.

Figura 3 – *Adinkra Ananse Ntontan* (Teia de Aranha).

Figura 4 – *Adinkra Fafanto* (A borboleta).

Figura 5 – *Adinkra Kuntunkantan* (Orgulho inflado).

Figura 6 – *Adinkra Odo nyera fie kwan* (O amor ilumina seu próprio caminho, nunca se perde ao voltar para a casa).

*Quem somos nós, pretos, humanamente?
Podemos aceitar que nos estudem como seres primitivos?
Como expressão artística da sociedade brasileira?
Como classe social, confundida com todos os outros componentes da classe economicamente
rebaixada, como querem muitos?*

Beatriz Nascimento (2018, p. 44).

RESUMO

Este presente trabalho tem por estudo e análise a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), de Conceição Evaristo. O trabalho propõe apresentar uma reflexão sobre a escrevivência enquanto estética por meio da interpretação de narrativas selecionadas na obra mencionada. A partir dessa interpretação, será feita uma análise sobre a composição narrativa da obra. Desse modo, os elementos estéticos podem se articular com as questões sociais, culturais e éticas. Espera-se, assim, contribuir para a compreensão da escrevivência como uma forma ampla e potente de criação literária, estética e política. Além disso, espera-se também, que o estudo evidencie a presença da ética e das políticas inscritas na tessitura estética das narrativas, revelando como essas dimensões se entrelaçam na construção de sentidos na obra. Para tal fim, o referencial teórico desta pesquisa baseia-se nas obras de Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Abdias Nascimento, Cuti, bell hooks, entre outros. Em síntese, este trabalho pode colaborar para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais envolvidas na perpetuação do mito da democracia racial no Brasil, ao mesmo tempo em que ressalta a relevância da obra de Conceição Evaristo, como instrumento político de construção da autoimagem e da autodeterminação da população negra — mecanismos fundamentais no enfrentamento de estereótipos e preconceitos raciais.

Palavras-chave: Escrevivência; Estética; Conceição Evaristo; Literatura.

ABSTRACT

This study focuses on the analysis of the work *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), by Conceição Evaristo. It proposes a reflection on *escrevivência* as an aesthetic, through the interpretation of selected narratives from the aforementioned work. Based on this interpretation, an analysis of the narrative composition of the book will be carried out. In this way, we aim to highlight how aesthetic elements intertwine with social, cultural, and ethical issues. This study thus seeks to contribute to the understanding of *escrevivência* as a broad and powerful form of literary, aesthetic, and political creation. Furthermore, it is also expected that the research will reveal the presence of ethics and politics woven into the aesthetic fabric of the narratives, showing how these dimensions intersect in the construction of meaning within the work. To this end, the theoretical framework of this research is grounded in the works of Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Abdias Nascimento, Cuti, bell hooks, among others. In summary, this study may contribute to the understanding of the social and cultural dynamics involved in the perpetuation of the myth of racial democracy in Brazil, while also highlighting the relevance of Conceição Evaristo's work as a political instrument for constructing the self-image and self-determination of the Black population — mechanisms that are fundamental in confronting racial stereotypes and prejudices.

Keywords: *Escrevivência*; Aesthetic; Conceição Evaristo; Literature.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objet d'étude et d'analyse l'œuvre *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), de Conceição Evaristo. Il propose une réflexion sur la *escrevivência* en tant qu'esthétique, à travers l'interprétation de récits sélectionnés de l'œuvre mentionnée. À partir de cette interprétation, une analyse de la composition narrative de l'ouvrage sera réalisée. Ainsi, nous mettrons en évidence comment les éléments esthétiques s'articulent avec des enjeux sociaux, culturels et éthiques. Ce travail vise donc à contribuer à la compréhension de la *escrevivência* comme une forme vaste et puissante de création littéraire, esthétique et politique. En outre, il est également attendu que cette étude mette en lumière la présence de l'éthique et du politique inscrits dans la trame esthétique des récits, révélant comment ces dimensions s'entrelacent dans la construction de sens au sein de l'œuvre. À cette fin, le cadre théorique de cette recherche s'appuie sur les travaux de Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Abdias Nascimento, Cuti, bell hooks, entre autres. En somme, ce travail peut contribuer à la compréhension des dynamiques sociales et culturelles impliquées dans la perpétuation du mythe de la démocratie raciale au Brésil, tout en soulignant la pertinence de l'œuvre de Conceição Evaristo en tant qu'instrument politique de construction de l'image de soi et de l'autodétermination de la population noire — des mécanismes fondamentaux dans la lutte contre les stéréotypes et les préjugés raciaux.

Mots-clés: *Escrevivência*; Esthétique; Conceição Evaristo; Littérature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CONFLUÊNCIAS	21
EIXOS ESPELHADOS	25
PROTAGONISMO FEMININO	29
CAMINHOS SEMÂNTICOS	31
A TRAJETÓRIA DOS PERSONAGENS	39
DAS NARRATIVAS	42
NARRATIVAS EM SOBREPOSIÇÃO	43
PROSA-POESIA: A DANÇA DOS RITMOS	46
FICÇÃO E A NOSSA AFRO-BRASILIDADE	51
PERFORMANCES DA ORALIDADE	57
TERRITÓRIO ANCESTRAL	71
O FEITIÇO DO SENSÍVEL: ESTÉTICA	75
ESCREVIVÊNCIA: POÉTICAS E POLÍTICAS	86
ÚTERO-MÃE	89
AMOR E BANZO: POLÍTICAS SOBRE-VIVÊNCIAS	95
ORA-YÊ-YÊ-Ô! EMPODERAMENTO NEGRO	106
RAÍZES: LUGAR-SÍMBOLO	116
HERANÇAS: MEMÓRIA BRAVIA, RECORDAR É PRECISO	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

Ao escrever...

*Ao escrever a fome
com as palmas das mãos vazias
quando o buraco-estômago
expele famélicos desejos
há neste demente movimento
o sonho-esperança
de alguma migalha alimento.*

*Ao escrever o frio
com a ponta de meus ossos
e tendo no corpo o tremor
da dor e do desabrigo,
há neste tenso movimento
o calor-esperança
de alguma mísera veste.*

*Ao escrever a dor,
sozinha,
buscando a ressonância
do outro em mim
há neste constante movimento
a ilusão-esperança
da dupla sonância nossa.*

*Ao escrever a vida
no tubo de ensaio da partida
esmaecida nadando,
há neste inútil movimento
a enganosa-esperança
de laçar o tempo
e afagar o eterno.*

Conceição Evaristo (2021, p. 90).

INTRODUÇÃO

Ser mulher, ler mulheres e escrever a partir das vozes de mulheres são atuações políticas necessárias contra as discriminações que se apresentam na sociedade. E mais, o protagonismo de mulheres negras na literatura brasileira pode ser considerado um manifesto político, histórico e sociocultural de resistência e dismantelamento de opressões. Ao afirmar a presença das vozes de mulheres negras, torna-se possível assegurar a presença da subjetividade negro-feminina e, em simultâneo, legitimar os corpos negros-femininos.

Ao racializar as relações discursivas e sociais pode-se reforçar existências e promover políticas que denunciem as desigualdades. De acordo com Neusa Santos Souza, intelectual e psicanalista, esse processo de afirmação social da negritude é um instrumento de fortalecimento da identidade sequestrada, é assumir com dignidade a humanidade e legitimar a subjetividade negro-brasileira. Segundo a obra *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social* (2021),

Ser negro é tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. (SOUSA, 2021, p. 115).

Assumir a negritude ao tornar-se negro, além de sugerir um lugar de retomada, por vezes, através da dor, também sugere um processo de acolhimento e pertencimento da própria negritude. Por essa razão, este trabalho tem como compromisso salientar o exercício da racialização das relações discursivas na construção da estética e na compreensão da escrevivência, enquanto rica fonte de composição literária e de fortalecimento da subjetividade negro-brasileira. De modo que a literatura, enquanto arte essencialmente humana, possa oferecer meios para combater as desigualdades e as opressões.

Além disso, a análise literária a ser feita neste trabalho terá como processo de investigação o emprego da arte como confronto. Essa forma de lidar com o conteúdo artístico, segundo Denise Ferreira da Silva, “é uma intervenção anticolonial precisamente porque transforma o espaço entre o artista e o público numa trincheira”¹. Esse espaço entre a arte e a recepção é atravessado pelos sentidos produzidos pela composição dos efeitos estéticos, como afirma Denise Ferreira a seguir,

¹ (SILVA, 2021, p. 295).

a arte anticolonial forja uma experiência estética que expõe a própria violência que é o pensamento moderno precisamente por causa da in/diferença entre o palco e o museu como espaços de exibição. Ambos espaços oferecem precisamente aquilo que a performance de Yasmine Edi Sabbagh recusa (seu movimento de corrosão), que é o “pacto ético” realizado por uma garantia de diferença entre o “Eu” (espectador/colonizador/aplicador de Direitos Humanos) e o “outro” (objeto/colonizado/vítima). É exatamente por conta desta diferença que se tem justificado (com razão, causa ou significado) a própria violência. (SILVA, 2021, p. 295).

Ao trazer a leitura da arte como confronto, como expõe Denise Ferreira, há alguns elementos primordiais na compreensão dessa perspectiva: a experiência estética e a ética aplicada na trincheira de interação do “Eu” e do “outro”. A dinâmica exposta, nessa relação apontada, revela a necessidade de ler a arte literária de Conceição Evaristo por meio desses elementos estéticos e éticos, já que a arte de mulheres negras também fomenta esse lugar do confronto. Quando o confronto surge como lugar de atuação da produção artística, verifica-se também, a escrita resistente, como indica Alfredo Bosi, já que essa composição artística

não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única pessoa testemunha [...] também o que é calado no curso da conversação banal, por medo angústia ou pudor, soar no monólogo narrativo, no diálogo dramático. E aqui são os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional (BOSI, 2002, p. 135).

As tensões que afloram no texto ficcional são formadas pelo encontro da recepção com o texto. Essas tensões podem gerar a construção do sensível. Essa construção alimenta a subjetividade negro-brasileira, que se forma pelo sensível ao emergir e refletir uma construção histórica. Por essa razão, neste trabalho, a historicidade ocupará um papel relevante na compreensão da realidade. Assim, a leitura da obra de Conceição Evaristo pode promover a integridade do sensível, um lugar em que a literatura é trabalhada dentro da historicidade e fortalecida pela memória.

A obra escolhida para o estudo neste trabalho é a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), da professora mestra e doutora em literatura, romancista, poetisa, contista, ensaísta, vencedora do prêmio Jabuti de literatura, em 2015, Maria da Conceição Evaristo de Brito. E, como afirma Allan da Rosa,

Em seu mais recente livro, *Histórias de leves enganos e parecenças* (Malê Editora), de bela, simples e fundamental feitura pela nova editora Malê, Conceição Evaristo mergulha com ainda mais fôlego em princípios que já se desenhavam nas atmosferas de seus romances Ponciá Vicêncio e Becos da Memória (ambos pela Mazza Editora). Os mapas ainda tem as mesmas cores e silhuetas, estampam as curvas da Minas Gerais que é Congo e das alturas do Rio de Janeiro que é Angola antiga, hoje em nós. Trazemos os sussurros, desabafos e revides de quem há 500 anos girando moinhos

elabora malícia e gana nas esquivas pela necessidade de manter a coluna aprumada e a prole viva. O texto de Conceição Evaristo alarga o colo e o suspense das rodas de conversa noturna. Estende motes antigos servindo novas perguntas e espaços a pessoas que povoaram histórias de roças e de quatinhos recheados de crianças com avós partilhando o que a pouca farinha pudesse contemplar. Mescla prismas da mais digna altivez e da mirada de baixo pra cima, própria da humildade e também do cangote curvado por viciosa resignação ou estratégia (ROSA, 2016, p. 2).

Como o disposto no texto *Pilares e silhuetas do texto negro de Conceição Evaristo* (2016), é mister compreender a importância literária das obras de Conceição Evaristo. A escritora movimenta o lugar ancestral da palavra em suas performances e composições. Conceição Evaristo é a escritora dos romances: *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006) e *Canção para ninar menino grande* (2022); *Macabéa: flor de mulungu* (2023); da coletânea de poemas que compõem a obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) e das obras de contos e histórias dispostos em: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016).

Esse conjunto de obras, de rico valor artístico, movimenta estratégias políticas e criações estéticas. Desse modo, para o estudo da obra, torna-se relevante a análise da escrevivência. Esse conceito, elaborado pela intelectual Conceição Evaristo, foi construído e apresentado em seu trabalho *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996). Segundo Conceição Evaristo, “a escrevivência do corpo negro é realizada não só pela apresentação física desse corpo em si, de seus movimentos religiosos ou lúdicos, mas também pela construção material que esse corpo opera, que esse corpo produz”².

Posto isto, a escrevivência pode atuar no fortalecimento ancestral, por meio das performances literárias. A escrevivência é o desejo esperançoso do devir negro, e muito mais, é o eco de vozes-mulheres em suas presenças e existências insubmissas. Sobre a categoria elaborada a partir de sua composição narrativa, Conceição Evaristo afirma que,

queria escrever histórias de mulheres, mas não deixando mais minhas parentas sucumbirem à morte. Não as deixaria se degradarem na fome e no desamparo. Passariam por tudo, mas recuperariam a vida. Queria escrever sobre as dores mais profundas dessas mulheres. Queria falar de um sofrimento e de uma carência que não significassem somente a falta do pão, de água ou de teto. Queria escrever sobre mulheres vitoriosas, insubmissas ao destino (EVARISTO, 2014, p. 32).

A partir da movimentação do imaginário e da criação de ficções, as liberdades incidem. A arte possibilita a criação de um lar simbólico, há a contemplação do território fortalecido pelas subjetividades. Nesse momento, por ser arte, ela se torna um instrumento de movimento

² (EVARISTO, 1996, p. 98).

livre. Essa liberdade incide em criação simbólica de mundos que podem promover o exercício social da liberdade e da subjetividade. A arte inaugura lugares de existência plena. E por esse motivo, a fonte da investigação e da análise a ser feita neste trabalho se dará por meio das interpretações da obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), de Conceição Evaristo.

Em “Histórias de Leves Enganos e Parecenças”, como levanta manhoso o próprio título, o que parece e aparece é vigoroso em si, dispensando qualquer aval que o sustente como real sem considerar que a imagem e o que muitos pintam como inexato, descartável ou enganoso é mesmo o miolo ou a tradução de um jeito de sentir o tempo e as relações humanas. Não orna com o materialismo cartesiano que desqualifica o que seus limites eurocêtricos não compreendem e que limita o imaginário como se este fosse um vizinho de parede-meia e não um habitante principal do nosso templo que é o próprio corpo e que na carne, no gesto, na coluna, na memória e no sonho contempla e orienta nossas maneiras de organizar e sentir a vida. É um livro aos capazes ou desejosos de compreender o namoro e as tretas entre racionalidade e encanto. (ROSA, 2016, p. 3).

De acordo com as histórias presentes na obra, será possível investigar as perspectivas da instância narrativa que lida com as escolhas semânticas de organização da composição narrativa e os efeitos estéticos que a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), pode proporcionar à recepção. Não obstante, será necessário estabelecer uma relação próxima e atenta à composição dos personagens, visto que a obra será analisada por meio da narrativa em sua construção de efeitos e intencionalidades. Este trabalho pretende observar construção da narradora em suas composições e escolhas ao criar lugares discursivos sensíveis.

Nessa proposta, a partilha das subjetividades pode alcançar a/o sujeita/o em seu pertencimento uma cosmovisão coletiva de muitas e tantas narrativas. Para compor este trabalho, as terminologias em mistura com o encantamento das palavras manifestadas pela obra. Há uma tentativa de elaborar um trabalho em confluência harmônica, sejam elas na dança das perspectivas, no ritmo dos conceitos e no eixo das teorias.

De acordo com Antônio Bispo dos Santos, “não existe coincidências, mas confluências”. Essa forma de observar a realidade e as suas demandas caracteriza um exercício de tensionar, contrariar e rechaçar o repertório colonialista, para isso, Antônio Bispo avalia que,

A guerra das denominações é uma disputa de repertório, nós precisamos anular o repertório colonialista. Isso... anular não, contrariar, anular é violento, nós temos que contrariar o repertório colonialista. Então é dizer que nem cosmo-educação, nem cosmo-política, nem cosmo adjetivado. Cada vez que você adjetiva uma questão é porque você não consegue apresentar a imagem dessa questão. Então o que eu quero dizer é que não é cosmo-educação é educação própria. Não é nem educação... Aliás, taí, gostei da pergunta! Educar é a mesma coisa de adestrar. A educação é um adestramento e você adestra para quê? Ou para o trabalho ou para o entretenimento, então não é educação, é formação! Formação cosmológica! Essas são as palavras que nos movem para a confluência (BISPO DOS SANTOS; GOLDMAN, 2020).

Essa confluência de análises, conceitos e teorias servirá para fortalecer e ampliar as possibilidades em torno da obra. Ainda de acordo com Bispo dos Santos, “um dos meios necessários para chegarmos a esse lugar é transformarmos as nossas divergências em diversidades, e na diversidade atingirmos a confluência de todas as nossas experiências”³. E para isso, o referencial teórico utilizado será composto por Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, Leda Maria Martins, Abdias Nascimento, Cuti, Frantz Fanon, bell hooks entre outros.

A partir do estudo da obra e do arcabouço teórico mencionado, será possível organizar o trabalho por meio da condução de temáticas que consigam lidar com a escrevivência enquanto estética. O mundo da obra é o mundo dos significados e, a partir disso, num primeiro momento, este trabalho irá apresentar a análise das estruturas que organizam a obra, de modo a compreender a disposição das histórias em sua lógica de ordenação sumária.

A partir da investigação sobre a organização das histórias, será possível compreender as estratégias que a narradora apresenta desde o princípio da obra, até a constatação de que a escrevivência em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), e as perspectivas sobre a composição estética da obra visam considerar a importância da representatividade negra e feminina, já que são formas possíveis de crítica, ressignificação e práticas sociais-literárias.

Em seguida, num segundo momento do trabalho, serão desenvolvidas análises sobre a escrevivência e as suas raízes ancestrais, em sua historicidade, nas pessoas do discurso que dizem sobre a composição da escrevivência e como ela constrói e amplia a estética. Dessa maneira, em continuidade, na terceira parte do trabalho, a pesquisa pretende desenvolver uma argumentação que compreenda a composição narrativa em união à organização das histórias e aos movimentos da escrevivência diante dos mais diversos dilemas sociais presentes na obra.

Durante esse momento final, o remate será apresentado em torno do gênero social, isto é, em como a escrevivência movimenta os significados, as criações de mundos em seus efeitos estéticos e como a estética contempla a ética em suas políticas do cotidiano. De acordo com a performance da oralidade em seu lugar de fala, será relevante compreender que a estética na obra traz a focalização da narração de autoria negro-feminina.

Assim, a ancestralidade e a ética direcionam para as políticas sociais. Dessa maneira, a subjetividade e a interpretação da realidade também irão se posicionar como eixos que constroem narrativas essenciais na criação de memórias, histórias e mitos que dissolvam,

³ (2015, p. 91).

apaguem, borrem estereótipos e demais discriminações, que são sustentadas pela ideologia do mito da democracia racial no Brasil.

Neste trabalho, essa construção será evidenciada pelos temas que dizem sobre a amorosidade em suas ausências e abundâncias. E mais, em como o lugar do amor é a marca central da composição narrativa em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017) ao denunciar os estereótipos, as imagens de controles e combater o genocídio negro-brasileiro. Há na escrita de Conceição Evaristo, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), um caminho que se nega à morte, que constrói heranças, sabedorias e conhecimentos, que proporciona continuidade às vozes-mulheres, a fim de gerar significados que fortaleçam o orgulho étnico, a beleza negra, o amor à negritude, num *continuum* de vivências, escrevivências.

Fêmia-fênix

Para Léa Garcia

*Navego-me eu-mulher e não temo,
sei da falsa maciez das águas
e quando o receio
me busca, não temo o medo,
sei que posso me deslizar
nas pedras e me sair ilesa,
com o corpo marcado pelo odor
da lama.*

*Abraso-me eu-mulher e não temo,
sei do inebriante calor da queima
e, quando o temor
me visita, não temo o receio,
sei que posso me lançar ao fogo
e da fogueira me sair inunda,
com o corpo ameigado pelo odor
da chama.*

*Deserto-me meu-eu-mulher e não temo,
sei do cativante vazio da miragem,
e quando o pavor
em mim aloja, não temo o medo,
sei que posso me fundir ao só
e em solo ressurgir inteira
com o corpo banhado pelo suor
da faina.*

*Vivifico-me eu-mulher e teimo,
na vital carícia de meu cio,
na cálida coragem de meu corpo,
no infindo laço da vida,
que jaz em mim
e renasce flor fecunda.
Vivifico-me eu-mulher.
Fêmea. Fênix. Eu fecundo.*

Conceição Evaristo (2021, p. 28).

CONFLUÊNCIAS

Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: “Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?”. E respondi: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento”.

Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolonização... e assim por diante. Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar!”.

Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguiça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou. Temos que enfeitiçar a língua. Posso dizer que sou feiticeiro, qual é o problema? Mas sou feiticeiro e milagreiro, porque sou politeísta e sei fazer o efeito tanto pelo milagre como pelo feitiço.

Semeei as palavras biointeração, confluência, saber orgânico, saber sintético, saber circular, saber linear, colonialismo, contracolonialismo... Semeei as sementes que eram nossas e as que não eram nossas. Transformei as nossas mentes em roças e joguei uma cuia de sementes. Quando apresentei essas sementes, essas imagens, essas palavras germinantes, eu tinha a impressão de que a palavra biointeração germinaria mais do que as outras, tanto é que me esforcei muito nesse sentido. Mas o que aconteceu foi que a palavra que melhor germinou foi

confluência. Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a confluência, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 3-5).

Em coletivo, o caminho da palavra está aberto pela confluência. Antônio Bispo direciona e potencializa a linguagem, sobretudo o idioma, em seus feitiços de variantes e amplitudes do conhecimento. Por esse caminho, do qual não se esgota, este trabalho caminha. Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), as principais características observadas são: a sensação de coletivo e o pertencimento.

Eles estão presentes por meio das escolhas semânticas e na disposição das narrativas. Há no texto um agrupamento de sensibilidades, para que a realidade seja capturada pela artista e trabalhada por meio do gênero memória literária. Esse processo que utiliza os recursos da realidade e da memória pode fortalecer o texto ficcional, já que lida com efeitos de verossimilhança em sua composição.

Assim, a criação do trabalho artístico é conduzida e estruturada por uma voz narrativa memorialista. Em *História de leves enganos e parecenças* (2017), essa voz apresenta a

capacidade de condução rítmica das histórias e a construção das mediações entre as pessoas do discurso. Isso ocorre nas aproximações e distanciamentos da narradora ao conduzir a narrativa. Essas escolhas indicam uma construção estética, que amplia a forma de interpretar as estratégias literárias na composição narrativa.

Em um primeiro momento, neste trabalho, será utilizada a nomenclatura escolhida pela narradora (disposto no título da obra) para nomear as narrativas, isto é, não será utilizada a terminologia contos, em vez disso, será utilizado o termo histórias. Por conseguinte, para iniciar a construção da análise que se pretende fazer neste trabalho, é relevante apresentar a organização disposta no sumário da obra:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de Aranha
A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata
Grotas fundas
Nossa Senhora das Luminescências
O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e puxadinhos
Sabela

Como apresentado acima, essa forma de disposição sequencial das histórias está de acordo com a organização do sumário apresentada na obra. A partir dessa organização, é possível iniciar a investigação narrativa. De acordo com o sumário, pode-se notar algumas semelhanças temáticas e narrativas presentes na obra, como, por exemplo: os protagonismos, os efeitos semânticos, as temáticas propostas, as trajetórias das/os personagens e a própria composição narrativa em suas sobreposições, encaixes e paralelismos.

Desse modo, neste momento, identifica-se algumas imagens interpretadas pelos significados, semelhanças e diferenças dispostas nas histórias da obra. Com isso, a organização das histórias que compõem a obra se tornará uma categoria de análise relevante na construção, no sentido e na elaboração dos efeitos estéticos. De acordo com Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006),

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra.
(CANDIDO, 2006, p. 187).

Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há a apresentação de um mundo reorganizado pelo trabalho artístico, assim como mencionado acima por Antonio Candido. No entanto, a obra de Conceição Evaristo ao trazer princípio de organização manifestado na instância narrativa, promove e tensiona uma amplitude de possibilidades de criação do trabalho artístico. O oposto do que identifica Candido, ocorre quando Evaristo organiza a situação literária dada, em Conceição Evaristo é observada a subversão dos limites pressupostos na crítica literária brasileira.

A organização do sumário, por exemplo, direciona uma organização preestabelecida. No entanto, as histórias não precisam ser lidas e interpretadas em ordem sequencial, nem serem lidas e interpretadas em um conjunto ordenado para serem inteligíveis. Desse modo, é possível propor que a captura artística da realidade, em suas raízes fecundas do cotidiano, fundamenta-se na relevância da organização intra e extratextual das histórias dispostas na obra. Por essa razão, tornou-se necessário compreender como a composição das histórias fortalecem a subjetividade.

A estética contribui como elemento essencial do valor artístico. Desse modo, ao trazer as sensibilidades que constroem a estética, essas por sua vez, são afloradas por meio do belo – posto pela tradição grega em suas filosofias e constituições morais, éticas e estéticas – e a ressignificação indireta do conceito por Conceição Evaristo, já que o belo se revela por meio da mitologia africana e brasileira ao impulsionar filosofias e constituem conhecimentos morais, éticos e estéticos distantes da norma colonial.

Assim cria-se um lugar necessário para compreensão do efeito artístico na escrevivência. A estética ressignificada pode atuar como ente basilar das interpretações e relações que alimentam as sensibilidades essencialmente humanas. Nesse contexto, a estética pode captar toda uma dimensão social, cultural, econômica e a apresentar enquanto diversidade coesa do todo que diz sobre o humano para o humano.

O humano tonifica a estética e é capaz de potencializar a arte enquanto organização das escolhas discursivas e demais modulações narrativas. Para tal fim, é preciso estar atento às minúcias narrativas de cada escolha linguística, da disposição do tempo e do espaço, na manifestação discursiva pela a sua ordem e disposição lexical, visto que nenhum movimento narrativo, de preenchimento ou de disposição lacunar, ocorre de modo alheio à organização narrativa.

O fazer literário pode oferecer à narrativa um trabalho artístico de grande rigor e excelência. Desse modo, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), é necessário compreender que cada história guarda em sua singularidade estruturas próprias de formação de

subjetividades. Assim, durante a leitura e a interpretação das histórias, foi perceptível estabelecer um paralelo de interpretação entre duas histórias.

Esse processo inicial de análise, que diz sobre a organização da obra, foi percebido pela leitura das histórias *Grota Funda* e *Nossa Senhora das Luminescências*. Como disposto anteriormente, essa percepção se deu por meio das semelhanças que ocorrem na estrutura narrativa e na apresentação do enredo. Logo, foi verificado que cada história, em suas semelhanças e oposições, podem ampliar a compreensão dos efeitos estéticos.

EIXOS ESPELHADOS

Para dar início a esta parte do trabalho, será utilizado, em forma de tabela, a ordenação e as marcações necessárias do sumário para exemplificar como essas estratégias de organização da obra ocorrem em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017). Dito isso, foi verificado que ambas as narrativas, *Grota Funda* e *Nossa Senhora das Luminescências*, ocupavam a posição central na obra, como destacado em negrito a seguir:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha
A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata
Grota funda
Nossa Senhora das Luminescências
O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e puxadinhos
Sabela

Por meio do estudo dessas duas histórias, foi possível perceber que elas apresentavam uma combinação semelhante em suas formas de expressar o sentido narrativo. Na história de *Grota Funda*, a narradora apresenta Alípio de Sá como um personagem masculino que atua em nome da coragem e no que resulta dessa tentativa corajosa, nos silêncios e nos segredos. Em *Nossa Senhora das Luminescências*, a narradora apresenta uma personagem mulher-entidade, que também traz muitos mistérios e uma coragem, uma força que a faz ser quem é. Há a simbologia da luz, que guia, ajuda e ampara em horas difíceis.

A narrativa de Alípio discorre sobre mortes e tristezas, já a narrativa seguinte, da Dona Luminescências caminha no fortalecimento de imagens que afirmam a vida e os milagres. Ambas reforçam os segredos e os mistérios, mas lidam com perspectivas em dualidade temática de vida e morte. Esse espelhamento, que ocorre no centro da obra, lida com as contradições da existência humana. A dualidade também ocorre na apresentação do protagonismo. Em *Grota Funda*, há a figura masculina e em *Nossa Senhora das Luminescências*, o protagonismo feminino.

De acordo com o posicionamento ilustrado na ordem do sumário apresentada anteriormente, ambas as histórias separam cinco narrativas anteriores e outras cinco narrativas posteriores, e neste momento, é observada a separação da história Sabela. Por essa razão, é sugerido o espelhamento que revela e reflete o encaixe narrativo das histórias, que ocorre tanto em *Grota funda* quanto em *Nossa Senhora das Luminescências*.

Na história de *Grota Funda*, Alípio de Sá se aventura na descida de “uma enorme fenda”⁴, um abismo que guarda segredos, corpos e “mil histórias” que eram “contadas através do tempo”⁵, e “causavam um confessado temor em várias pessoas da cidade”⁶. Em *Nossa Senhora das Luminescências*, há o aparecimento dessa mulher-entidade que traz “em uma das mãos porta uma pequena cuia e dentro dela uma infinidade de velas que nunca se apagam”⁷ auxiliando “qualquer um” que esteja “vivendo o doloroso sentimento do abandono”⁸. Segundo Allan da Rosa,

“Grota Funda”, por exemplo é magistral. Trata do mistério de um abismo montanhoso e de variações que a cidade conta, emaranhado mini-contos dentro de uma historinha imensa e inesquecível. Aqui, ritmando a tensão entre convenções e repiques, Conceição aborda a sanha, os castigos da coragem, o pus do pudor e da covardia. (ROSA, 2016, p. 3).

Nas narrativas de Alípio e Luminescências, há uma instância narrativa que abriga outras histórias. Essa organização intratextual surge como um efeito narrativo que produz a verossimilhança nos acontecimentos narrados, porque dessa forma, a narradora seleciona temas e apresenta em cada história outras três histórias para compor uma metalinguagem.

Para isso, a narradora utiliza marcadores discursivos indefinidos, conectivos e verbos na terceira pessoa do plural, a fim de construir um sujeito indeterminado para dar ênfase no

⁴ (EVARISTO, 2017, p. 32).

⁵ (EVARISTO, 2017, P. 32).

⁶ (EVARISTO, 2017, p. 32).

⁷ (EVARISTO, 2017, p. 35).

⁸ (EVARISTO, 2017, p. 36).

efeito semântico e, desse modo, estabelecer um ambiente de transferência de juízo de valor sobre a veracidade das histórias. Essas escolhas discursivas ocorrem nas histórias: de Alípio e de Luminescências, da seguinte forma: “*diziam uns* que”⁹, “*outras* pessoas *diziam* que”¹⁰, “*uns defendiam*”¹¹, “*me contaram* que”¹². Por meio desse recurso estilístico e lexical, há uma intencionalidade de apresentar e enfatizar os efeitos e a veracidade das histórias.

Assim, as semelhanças entre as narrativas das histórias de *Grota Funda* e *Nossa Senhora das Luminescências*, dizem sobre o recurso das narrativas encaixadas. Em ambas as histórias, a narradora recorre à contação de três outras histórias encaixadas a fim de fortalecer a verossimilhança e os efeitos semânticos. Na história de Alípio foram incorporadas três narrativas: a do “clérigo desesperado por amor que ele não podia viver”¹³; de “um recém-nascido que ali fora jogado por um pai”¹⁴ e “de duas mulheres” “impedidas de viverem um amor”¹⁵.

Já em *Nossa Senhora das Luminescências*, também há três narrativas incorporadas à narrativa principal. A primeira história ocorre quando a narradora-personagem foi auxiliada por Dona das Luminescências; a segunda narrativa ocorre quando “uma criança no afã de comer um peixe”¹⁶, “ficou sufocada com um espinho agarrado na garganta”¹⁷; e por fim, a terceira aparição acontece em momentos de passagem (nascimento e morte), quando a Senhora das Luminescências iluminou “o interior da parturiente”¹⁸ para que a criança encontrasse “o caminho de saída e se”¹⁹ juntasse “aos seus”²⁰.

Durante esse momento da terceira aparição de Nossa Senhora das Luminescências, a narradora, neste momento em terceira pessoa, anuncia que a Mãe das Luminescências “também guia o retorno dos vivos para o lugar de onde viemos”²¹. Por essa razão, foi possível estabelecer, por meio das interpretações e análises das histórias, que as narrativas podem ser complementares, visto que após passar pelo abismo magistral, pelos silêncios, mortes e as

⁹ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹⁰ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹¹ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹² (EVARISTO, 2017, p. 35).

¹³ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹⁴ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹⁵ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹⁶ (EVARISTO, 2017, p. 35).

¹⁷ (EVARISTO, 2017, p. 35).

¹⁸ (EVARISTO, 2017, p. 36).

¹⁹ (EVARISTO, 2017, p. 36).

²⁰ (EVARISTO, 2017, p. 36).

²¹ (EVARISTO, 2017, p. 36).

diversas impossibilidades de receber e ofertar amorosidades, há uma mulher, uma entidade, que “carrega, nos modos de ser, uma esperança para o desamparo de todos”²².

Por essa razão, foi possível perceber uma continuidade, uma complementação e uma semelhança nas composições entre as duas histórias. Num primeiro momento, durante a leitura da obra, apenas as duas narrativas foram relacionadas pelas características apresentadas no que dizia sobre o seguimento do sentido narrativo, pela dualidade de gêneros dos protagonismos, pelas escolhas lexicais e pelas narrativas encaixadas em ambas as histórias.

E foi por meio dessa investigação, que foi possível estabelecer uma atenciosa pesquisa e mapeamento das semelhanças e oposições distribuídas em toda a obra. Essas características apontadas sugerem uma grande originalidade composicional. Segundo Leda Maria Martins,

A encruzilhada, locus *tangencial*, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção.
(MARTINS, 1997, p. 28).

A abertura da análise se deu no centro, e é mister começar pelo centro, a partir da encruzilhada, geratriz de produção. A partir do eixo, da encruzilhada que se abriu os caminhos e as comunicações possíveis nesta investigação. Assim, foi estabelecido um olhar atencioso e suspeito à narrativa e às suas organizações. Um traço em intersecção das escolhas semânticas, do encaixe, das vozes, dos enganos e das parecenças exploradas pelas narrativas, que pode contribuir para que seja possível verificar as formas e as estratégias de análise das histórias.

Dessa forma, o modo sequencial das histórias, presente no sumário da obra, apresenta as histórias em um arranjo artístico que demarca a potência dos sentidos e das sensibilidades humanas, já que é capaz de criar imagens poéticas que lidam com a construção da literatura em confronto aos estereótipos e às discriminações. O modo sequencial das histórias surge como um elo, uma unidade capaz de movimentar o imaginário de possibilidades, na reivindicação do humano em sua humanidade. Assim, as histórias interpretadas em linearidade capitular fortalecem os efeitos da narrativa. Desse modo, pode-se sugerir que as composições narrativas foram estruturadas na construção de símbolos organizados de modo estratégico.

Essa agudeza artística certifica-se por meio das relações, das contradições e das complexidades humanas presentes nas histórias, além de fortalecer os mistérios e os

²² (EVARISTO, 2017, p. 35).

segredos. À vista disso, a partir das análises dos parâmetros que foram encontrados na investigação das histórias centrais, sendo elas: a questão do gênero, do sentido narrativo, das escolhas lexicais, estilísticas, semânticas e nas criações simbólicas. Desse modo, foi possível ampliar a investigação e a análise das outras histórias.

PROTAGONISMO FEMININO

A centralidade da ação é um traço importante na instância narrativa. Para isso, é preciso direcionar a relevância da ação e quem age ao centralizar o feitiço desse elo de forças. Assim, o poder de manifestar a ação em sua inteireza é apresentado na ação ocasionada pelo movimento do enredo. Neste momento, o que nos interessa é identificar a/o sujeita/sujeito do discurso, a/o agente das movimentações. Para isso, as histórias serão organizadas de acordo com os protagonismos que sustentam as narrativas. A organização dos personagens em seus protagonismos apresenta-se da seguinte forma:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha Minuzinha Paredes
Uma mãe e os seus quatro filhos
Dóris da Conceição Aparecida
Fémina Jasmine
Alípio de Sá
Nossa Senhora/ Dona/ Mãe das Luminescências
Andina Magnólia dos Santos
Davenir
Dolores Feliciano
Halima
Os moradores das mansões e dos puxadinhos

Sabela, sua descendência, Madrepia, Rouxinol, Irisverde, Amorescente, Antuntal, Manascente e suas meninas, Padre Precioso e os seminaristas.

A partir dos protagonistas indicados acima, observa-se que a história da personagem Sabela, por ser mais extensa em construção de enredo, foi preenchida de muitas riquezas que dizem sobre o espaço-tempo, personagens, ações e ancestralidade. Por essa razão, a história *Sabela* merece um trabalho específico e maior para dar conta de sua riqueza.

E por isso, não fará parte da organização estabelecida neste trabalho, visto que ela impulsiona e amplia uma análise particular por apresentar outras estratégias de composição narrativa. Dito isso, a organização feita pela interpretação das análises de acordo com os protagonismos femininos nas histórias se dispõe destacado em negrito da seguinte maneira:

Rosa Maria Rosa

Inguitinha

Teias de Aranha

A moça de vestido amarelo

A menina e a gravata

Grota funda

Nossa Senhora das Luminescências

O sagrado pão dos filhos

Os pés do dançarino

Os guris de Dolores Feliciano

Fios de ouro

Mansões e puxadinhos

Sabela

Diante da estrutura estabelecida acima, nota-se que algumas parecenças na composição que diz sobre a/o sujeita/o do discurso na atuação das ações centrais do enredo em cada história. Como observado acima, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há, em sua maioria, o protagonismo feminino. Essas personagens femininas apontam e projetam o lugar central das mulheres negras na obra e na literatura de Conceição Evaristo.

No entanto, esse destaque dos protagonismos é para demonstrar as semelhanças interpretadas. Não há hierarquia ou exclusão do agente social, nem uma separação política e ética dos efeitos que configuram o coletivo. Em análise social e política, o coletivo e a escrita de Conceição Evaristo fortalecem culturalmente o pertencimento e o desmantelamento de diversos preconceitos. Há apenas o apontamento da composição rítmica dos protagonismos nas histórias da obra.

Nesse lugar do protagonismo negro-feminino, as vozes-mulheres possuem raízes profundas no fortalecimento da elaboração do efeito da estética e da narrativa. De acordo com essa manifestação da interpretação da organização das histórias, também se verifica algumas características narrativas em suas movimentações, a partir da estrutura do texto, já que a linguagem utilizada na obra pode manifestar o seu sentido enquanto expressão estética. Desse modo, a narrativa também proporciona semelhanças em suas escolhas linguísticas e morfossintáticas.

CAMINHOS SEMÂNTICOS

A escolha das palavras e como elas são trabalhadas na narrativa estabelece uma forma de interpretar e compreender a narrativa. Para tal fim, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), o uso das conjunções foi utilizado para agregar sentido ao efeito narrativo, a fim de construir uma característica significativa na mudança de enredo, como destacado no sumário das histórias destacadas em negrito a seguir:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha

A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata
Grotas fundas
Nossa Senhora das Luminescências
O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e Puxadinhos

Sabela

Algumas conjunções foram utilizadas nas histórias como método narrativo de anúncio de uma ação que confronta a ação anteriormente apresentada. Isso demonstra uma estratégia linguística utilizada para compor o efeito de oposição semântica. A conjunção e os demais marcadores que lidam com efeito de mudança de destino e anunciação de mistérios estão presentes da seguinte forma:

E, mais ainda, por que Rosa jamais se lançava nos braços de outrem? **Mas eis que em um dia** de calor intenso a moça se distraiu, e calmamente levantou os braços como se fosse uma ave em ensaio de voo. Todas as pessoas que estavam por perto viram. *A cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento.* Foi descoberto o seu *segredo* (EVARISTO, 2017, p. 20, grifo nosso).

Moça qual é a sua graça? Inguitinha Minuzinha Paredes – respondia ela – como se nem percebesse a insolência do ato. **Mas um dia**, Inguitinha deveras cansada de tanta zombaria resolveu reagir, e quando um idiota qualquer se postou diante dela com a debochada pergunta, o dito nem conseguiu ouvir a resposta costumeira. Em fração de segundos, lá estava o sujeito derrubado no chão, tentando se levantar entre espantos, tijolos e poeiras. Uma parede imensa repentinamente desabou, tão misteriosamente como havia surgido entre os dois, jogando o sujeito por terra. (EVARISTO, 2017, p. 21, grifo nosso).

No princípio a investida do menorzinho amargurava muito o mais velho. Com o tempo foi se acostumando e acabava dormindo enroscado no chão, em um pano

qualquer, debaixo da rede de qualquer um. **Mas um dia**, um sonho. Acho que um sonho, nem ele sabia. Todas as noites, aranhas teciam fios, dos fios a rede para acalantar o corpo sofrido do maiorzinho (EVARISTO, 2017, p. 22, grifo nosso).

Nos três trechos selecionados acima, há as histórias de *Rosa Maria Rosa*, *Inguetinha* e *Teias de aranha*, respectivamente. Nesses trechos, é possível observar as marcações das conjunções destacadas e como elas interferem semanticamente no desfecho das narrativas. A partir dos elementos semânticos repetidos e organizados, é construída uma forma de anunciar os mistérios e os segredos na instância narrativa.

A conjunção adversativa é o tipo de conjunção que aparece nas três histórias. Ela possui função de “ligar dois termos ou duas orações de igual função, acrescentando-lhe uma ideia contrária”²³. Dessa forma, o sentido de oposição construído pela escolha da conjunção, não é utilizado para anunciar um desfecho contrário, mas para reorganizar o por vir na narrativa. A anunciação da conjunção serve para abrir as possibilidades e movimentar o leitor por caminhos inesperados dentro da instância narrativa.

Desse modo, a partir da “recriação sintática e lexical e de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua”²⁴, pode auxiliar na composição semântica a fim de fortalecer os efeitos que despertam as sensações de acontecimentos inesperados na narrativa. Para isso, além da conjunção adversativa utilizada como marcador de mudança nas histórias, há a utilização da repetição de uma importante junção lexical: o artigo indefinido “um” e o substantivo “dia”.

Essa combinação reforça os segredos e os encantamentos pertencentes aos enredos. Assim, essas ferramentas estilísticas atuam com força semântica de mudança de destino. Esses marcadores discursivos também são utilizados em diferentes gêneros textuais, como em fábulas, contos de fadas e em histórias que misturam elementos reais e imaginários ou que se passam em ambientes mágicos e encantados.

Uma característica importante nesses gêneros textuais, é o elemento da contação oral das histórias. Histórias curtas, contadas por meio da atuação da oralidade, costumam utilizar essas ferramentas de composição discursiva a fim de dar ênfase na história. A utilização das conjunções e dos demais marcadores discursivos demonstra estratégias narrativas que estabelecem um organizado trabalho artístico da linguagem.

A partir da análise proposta no item anterior, é possível compreender que há uma organização da linguagem a fim de apresentar um efeito simbólico, que pode incidir no

²³ (CUNHA; CINTRA, 2017, p. 594).

²⁴ (LEITE, 2014, p. 34).

fortalecimento dos segredos que acompanham os personagens nas narrativas. Em continuidade, como também foi apresentado na organização do sumário anterior, diante da perspectiva das escolhas lexicais, é possível verificar que existem algumas formas de lidar com as mudanças de enredo. Entretanto, neste momento, as estratégias de organização da linguagem se orientam do seguinte modo:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha

A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata

Grota funda

Nossa Senhora das Luminescências
O sagrado pão dos filhos

Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano

Fios de ouro
Mansões e Puxadinhos

Sabela

Como apresentado acima, foi destacado de modo diferente as histórias na intenção de apontar que todas essas histórias em negrito possuem os marcadores de mudança analisados anteriormente. No entanto, as que estão destacadas em itálico, possuem uma proximidade semântica no modo de apresentar os marcadores discursivos, como em *A moça de vestido amarelo* e *O sagrado pão dos filhos*. Assim como também há um modo de perceber esses mesmos marcadores em *Grota Funda*.

Porém, nessa história destacada apenas em negrito, os marcadores aparecem em um movimento de anunciação bem específico no enredo. Já em *Mansões e Puxadinhos*, há também os mesmos marcadores linguísticos, mas nessa história destacada em sublinhado, essa ocorrência se dá de modo intensificado. Com isso posto, segue a análise dos marcadores em *A moça de vestido amarelo* e *O sagrado pão dos filhos* por meio dos trechos escolhidos a seguir:

Um dia, aos sete anos acordou sorridente dizendo que havia sonhado com a moça de vestido amarelo. A moça que ela via sempre e que alguns de sua família entendiam como sendo uma amiga imaginária da menina. Só a sua avó sabia muito bem de que moça, a Sãozinha estava falando. Espantos tiveram todos, menos a avó. O sonho acordara Dóris, bem no dia de sua primeira comunhão (EVARISTO, 2017, p. 23).

Um dia Andina pediu à patroa um dos pães para levar para a casa e não recebeu uma resposta positiva. E, a partir desse dia, além de ter de se contentar com um único pedacito que a patroa cortava e lhe dava, tinha de comer diante dela, sem nada levar para a casa. Andina aparentemente obedecia, mas, à medida que comia, deixava alguns pedaços, farelitos, cair no peito, entre os seios por debaixo da blusa. E todos os dias a mãe levava o pão sagrado para os filhos (EVARISTO, 2017, p. 39).

Nos trechos apresentados acima, a junção lexical “um dia” explorada e analisada anteriormente, se faz presente nessas duas histórias. A presença dessa característica representa, assim como em *Rosa Maria Rosa*, *Inguitinha* e *Teias de aranha*, a marcação do início de uma quebra de destino. Entretanto, nas histórias *A moça de vestido amarelo* e *O sagrado pão dos filhos*, além de apresentar a quebra no enredo por meio da combinação das palavras no reforço semântico dos segredos e dos encantamentos pertencentes à narrativa, há também um momento de celebração, como apontado, respectivamente, nos trechos das duas histórias:

[...] cada qual sonha com o que está guardado no inconsciente. E no inconsciente, nem a força do catecismo, da pregação e nem as do castigo apagam tudo. Dóris estava mais bonita naquela manhã e depois de narrar o sonho caiu em um sono mais profundo do que tinha tido a noite inteira. Só quem conseguiu acordá-la foi a vó, Dona Iduína, tocando algumas vezes na cabeça da menina. Na hora da comunhão, o rosto de Dóris se iluminou. Uma imensa luz amarela brilhava sobre ela. E a menina se revestiu de tamanha graça, que a Senhora lá do altar sorriu. Uma paz, nunca sentida, inundou a igreja inteira. Ruídos de água desenhavam rios caudalosos e mansos a correr pelo corredor central do templo. E a menina em vez de rezar a Ave-Maria, oração ensaiada por tanto tempo, cantou outro cumprimento. Cantou e dançou como se tocassem suavemente as águas serenas de um rio. Alguns entenderam a nova **celebração** que ali acontecera. A avó de Dóris da Conceição Aparecida, cantou para nossa outra Mãe, para a nossa outra Senhora (EVARISTO, 2017, p. 25, grifo nosso).

Farelos, casquinhas, ínfimos pedacinhos saíam engrandecidos e fartos dos entresseios de Andina Magnólia. Dela, do corpo dela, o pão sagrado para os filhos. O alimento ainda vinha acompanhado de leite. Sim! De leite, apesar de Magnólia ter deixado de amamentar a menorzinha de cinco filhos havia tempos; a menina não tinha nem um ano. Não porque quisera, mas porque o leite secara, na medida em que ela se distanciara da amamentação, por força do trabalho. Entretanto, dois anos depois, o benfazejo líquido materno jorrou novamente. E, enquanto foi preciso, todas as noites, Andina Magnólia chegava em casa e celebrava, junto à sua família, a multiplicação do pão sagrado para os filhos. **Celebração** em que Zâmbi, por força de sua presença, transformava o mínimo trazido por Magnólia na fartura do alimento para os seus protegidos (EVARISTO, 2017, p. 39, grifo nosso).

Assim, as personagens, em ambos os desfechos das histórias, vivenciam a celebração do sagrado em suas vidas. Andina Magnólia enfrenta a escassez do alimento e a pobreza por meio da fé no sagrado e na sua ancestralidade, por intervenção de Zâmbi, que “transformava o mínimo trazido por Magnólia na fartura do alimento para os seus protegidos”²⁵. Em *A moça de vestido amarelo*, a personagem Dóris, por mais que tenha sido catequizada e tenha passado

²⁵ (EVARISTO, 2017, p. 39).

pelos ritos catolicistas, é acompanhada e protegida pela intercessão de Oxum. Dóris passa pelo ritual de recebimento do orixá²⁶ no dia de sua primeira comunhão.

A partir da centralidade das personagens femininas em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há um possível encaixe e espelhamento nas narrativas, como mencionado anteriormente. Já neste momento da narrativa, a história revela a proximidade da personagem Dóris com A moça de vestido amarelo e essa passagem ilumina a chegada de Oxum à narrativa. Pela razão do espelhamento, dos reflexos e da presença ancestral negro-feminina é possível relacionar o espelho (*abebê*) que reflete os sentidos e fortalece a ancestralidade a fim de construir o orgulho étnico e estilizar os estereótipos.

De acordo com o estudo de Sueli Carneiro,

Oxum é um *orixá* que habita as águas doces, condição indispensável para a fertilidade da terra e a produção de seus frutos, do que decorre sua profunda ligação com a gestação. É a *Oxum* que se pedem filhos, é sob sua proteção que eles se desenvolvem no útero das mulheres... Segundo os mitos, *Oxum* é a mãe zelosa de *Logum*, *orixá* andrógino que herda todos os atributos dos pais (*Oxossi* e *Oxum*). Entre os símbolos rituais de *Oxum* está o *abebê*, leque espelhado usado por *Oxum* e *Iemanjá*, que no caso de *Oxum* simboliza sua relação com a beleza e a faceirice, qualidades que lhe são próprias. Dizem que, na África, são oferecidos dotes às filhas de *Oxum*, pois sua identificação com o ouro é garantia de riqueza aos pretendentes; além disso, essas mulheres são comumente as mais belas e, por *Oxum* estar relacionada a filhos perfeitos e sadios, a continuação do clã está assegurada por elas. Toda essa caracterização de *Oxum* compõe também um biótipo psicológico; assim como as águas quando calmas, é de temperamento aparentemente dócil e meigo, sensualmente misteriosa, esperta e, dizem alguns, traiçoeira. Um de seus mitos relata como, por meio de todas as suas artimanhas, ela consegue ser a única mulher a conhecer os segredos do jogo da adivinhação, os búzios. Estes lhe são dados por *Exu*, entidade das mais controvertidas do candomblé, a quem é atribuída toda a comunicação entre os homens e os deuses. Porém, nem *Exu* escapa ao fascínio de *Oxum* e, segundo os mitos, ela é um dos poucos *orixás* que conseguem controlá-lo. Deusa do amor e terceira esposa de *Xangô*, quando vivia na Terra dizem ter sido sua preferida. Vaidosa e de temperamento voluptuoso, usou todas as artimanhas para prendê-lo, tanto que, por meio de sutilezas, fez sua rival *Obá* cortar a orelha e cozinhá-la, dizendo-lhe que com isso agradaria o rei *Xangô*. A cor de *Oxum* é o amarelo-ouro e ela gosta de adornos dourados. Quando dança, espalha o ouro e espelha-se no seu *abebê*, sendo seus movimentos muito faceiros. Portanto, se a cultura ocidental propõe à mulher um estereótipo feminino calcado na docilidade e submissão, por meio de *Oxum*, a mais bela *iyabá* (*orixá* feminino), a mulher por excelência, o candomblé oferece uma visão mais complexa desse modelo (CARNEIRO; CURY, 1993, p. 191-192).

De acordo com Conceição Evaristo,

²⁶ De acordo com o artigo **Lideranças religiosas e as crianças nos terreiros de candomblé do sertão do Brasil** (2017), há um estudo sobre os relatos de crianças que tiveram essa interação com as entidades de matriz africana, os Orixás, no limiar dos sete anos como menciona o seguinte trecho: “a Yalorixá Edneusa, filha de Oxum com Oxossi e Yansã, cuja a djina é Idjemim, nesse ciclo em que as autoridades religiosas descrevem suas experiências iniciais, enquanto crianças e também tendo os sete anos como idade ápice dos acontecimentos” (BONFIM; SANTOS, 2017, p. 98).

Diz que Oxum era uma mulher muito pobre, muito pobre. Ela trabalhava na feira vendendo uma série de iguarias, o que era uma atividade muito comum das mulheres africanas. Se vocês virem algumas coisas sobre o comércio africano, vocês vão ver que (...) é movimentado muito pelas mulheres. E Oxum, todo dia ela ia para o comércio vender as coisinhas dela em plena praça pública. Em frente à praça em que ela trabalhava tinha o palácio do rei. E Oxum ficava muito intrigada, porque ela trabalhava, trabalhava, trabalhava noite e dia e a única coisa que ela vinha acumulando era pobreza. Enquanto ela olhava para o palácio em frente, o rei, que não fazia nada, estava cada vez mais rico. E Oxum ia, voltava, ia para a feira, pegava suas coisas e olhava o palácio do rei. E sempre aquela ostentação. E Oxum, sempre na pobreza. Ela foi ficando irritada, pensando: 'Ora, por que eu, que trabalho tanto, não tenho nada, e aquele rei, que não faz nada, simplesmente acumula riqueza? Tem alguma coisa estranha por aí'. (...) Aí Oxum foi procurar Ifá, o dono do segredo, o que revela o segredo; ele faz o jogo, decifra o jogo da vida das pessoas. E aí ela contou pra Ifá: 'Olha, eu estou muito aborrecida porque eu trabalho, trabalho, trabalho e não tenho nada. E o rei, que não faz nada, está lá, coberto de riqueza'. Ifá falou com ela: 'Olha, faz o seguinte: prepara um cesto com presentes e leva para o rei'. Oxum ficou meio desconfiada e falou: 'Tá'. E preparou um cesto de presentes para dar para o rei. Quando ela chegou em frente ao palácio do rei com aquele cesto, ela olhou pro cesto... Olhou pro palácio... E começou a ficar irritada. E começou a falar: 'Olha só! Eu que trabalho tanto não tenho nada, aquele rei que não faz nada está coberto de riqueza?!' (...) e Oxum foi gritando, foi gritando. O rei escuta, chama seus vassalos e diz: 'Vá lá, olha o que aquela louca está gritando aqui em frente ao palácio'. O vassalo vai, escuta e Oxum: 'Olha só! Eu que trabalho tanto não tenho nada, aquele rei que não faz nada coberto de riqueza?!'. Os vassalos voltam e dizem: 'Olha, aquela louca está lá bradando que ela trabalha tanto, não tem nada, e Vossa Majestade está coberto de riqueza'. O rei falou: 'Faz assim: pega um pouco do meu ouro, leva pra ela para calar a boca daquela mulher'. Os vassalos foram lá, pegaram o ouro, deram para Oxum. Oxum olhou assim e disse: 'Olha só! Eu que trabalho tanto não tenho nada, e esse rei coberto de riqueza?!'. Oxum foi bradando, foi bradando e o rei, cada vez mais sem graça, tornou a falar com os vassalos: 'Vai lá, pega mais ouro, leva lá para aquela louca, leva para aquela mulher e vê se ela para com essa gritaria!'. E Oxum gritando: 'Olha só! Eu que trabalho tanto não tenho nada, aquele rei que não faz nada está coberto de riqueza?!'. Outras mulheres começaram a escutar a fala de Oxum. Outras mulheres se aproximam de Oxum e ficam ali mais ou menos em coro com Oxum. E o rei sem saber o que fazer. O rei mandava: 'Vai lá, leva ouro, dá para aquela mulher, vê se ela para com essa gritaria!' e Oxum gritando e as outras mulheres fazendo coro e o rei mandando levar o ouro pra Oxum. E assim Oxum se tornou a dona do ouro. Não só a dona do ouro, mas uma espécie de porta-voz das outras mulheres. E é assim que eu gostaria de construir a minha literatura, que ela pudesse ser porta-voz das vozes das mulheres negras²⁷ (EVARISTO, 2013).

Desse modo, a ancestralidade e as imagens do sagrado se fazem presentes nas narrativas e também no reforço das combinações das estruturas que apontam a organização das histórias. À vista disso, foi viável estabelecer um olhar que descrevesse a elaboração lógica das estratégias de ordenação e organização, possivelmente instauradas pela narradora, para compor o sentido do todo na obra.

²⁷ Depoimento proferido no V Colóquio Mulheres em Letras, realizado na Faculdade de Letras da UFMG, no dia 20 de abril de 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=heHfI429U4>. Acesso em 7 de outubro de 2013. Depoimento transcrito por MACHADO, Bárbara. **“Recordar é preciso”: Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982-2008)**, Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014.

Além disso, o lugar do sonho é um traço relevante na obra, visto que é possível relacionar o lugar do inconsciente ao sagrado. Assim como no sonho de Dóris, o sonho do Maiorzinho, em *Teias de Aranha*, é marcado pela intervenção dos mistérios do sagrado e da ancestralidade. Dessa forma, há a relação de proximidade das narrativas, por meio dos marcadores semânticos, entre a quebra de enredo e a intervenção do sagrado em celebrações da ancestralidade em *A moça de vestido amarelo* e *O sagrado pão dos filhos*.

Em *Grota funda*, também ocorre o movimento organizado das palavras que se repetem de modo enfático na obra. No entanto, em *Grota funda*, há a colocação do termo adversativo para lidar com o inesperado. Nessa história, os termos utilizados servem para justificar os mistérios e fomentar os segredos do abismo na manutenção do mito. A história se inicia com a escolha de Alípio de Sá, o mais corajoso da cidade, como mencionado a seguir:

Essas e outras histórias preenchiam o vazio da grota enquanto a vida seguia com os seus mistérios. **Porém, um dia**, um grupo de homens, os que se julgavam os mais fortes da cidade, decidiu que era preciso descer até ao fundo da grota, para averiguar qual seria a verdade da descomunal fenda. Para tal façanha elegeram o mais forte dos fortes. Um chamado Alípio de Sá subiu ao pódio pela corajosa decisão de vasculhar o abismo. Uma corda de mais de mil metros foi amarrada ao corpo do homem, e ele foi lançado no fundo da grota. Os outros na borda do perigo deram cordas e mais cordas ao corpo de Alípio. Lá se foi ele, abismo abaixo, abismo abaixo... E quando voltou, ao ser indagado sobre o que vira lá no fundo, com olhar vazio e modo distanciado do mundo, apenas respondia:

“Desça lá pra ver... Desça lá pra ver... Desça lá pra ver...”
(EVARISTO, 2017, p. 32-33, grifo nosso).

Nesse trecho, que marca o fim da história, é possível perceber o momento decisivo para o personagem Alípio. Trata-se do momento em que Alípio é escolhido como o mais forte da cidade para descer e averiguar o que guardava o abismo, qual seria o segredo da grota. Assim, tanto a conjunção adversativa, quanto a junção lexical, são utilizadas para compor o efeito semântico no enredo. Nessa história, não há a celebração do sagrado, nem o traço do acontecimento que foge ao esperado pelo leitor. Há apenas a manutenção do mistério na criação do mito em torno da grota. Em *Mansões e puxadinhos*, a exposição das escolhas discursivas nessa narrativa se comporta de modo diferente das demais já analisadas. As escolhas utilizadas na narrativa, são dispostas em marcadores indefinidos e adversativos. Os marcadores se encontram do início ao fim da história. No começo da história, ocorre a descrição do ambiente e as características de alguns personagens:

Do alto do morro, os moradores tinham uma visão privilegiada de uma parte da cidade. O mar brincava que brincava lá embaixo. Suas águas se apresentavam, pela

distância, tão serenas, que, para alguém, que não conhecia a geografia da cidade, essa pessoa poderia pensar para o mar, lagoa. Mansões ali erguidas abrigavam luxuosamente famílias com histórias de poder e abuso em seus currículos. Uma imensa floresta, falsamente em preservação, esverdeava a área em torno. **Porém**, apesar do verde que se espalhava morro acima, um cheiro fétido contaminava o ar, em determinadas ocasiões. Sem oferecer qualquer previsão e aviso, o tempo malcheiroso chegava com um odor maléfico desconcertando a todos. (EVARISTO, 2017, p. 53).

A partir desse momento, por meio da conjunção adversativa é sinalizado o problema central de toda a história: “um cheiro fétido”²⁸. Logo em seguida, mais uma situação que agrega sentido à narrativa é colocada pela narradora, quando “**um dia**, não se sabe como, um emigrante vindo de uma região bastante pobre do país, morador na grande cidade, olhou, cá de baixo, a área verdejante lá em cima e uma dor aguda bateu em seu peito”²⁹. Esse trecho apresenta, por meio da marcação “um dia”, já vista anteriormente, a chegada importante de uma personagem que inicia o processo da construção dos puxadinhos na narrativa.

A narrativa é organizada com a apresentação do ambiente, das mansões, do problema do odor e com a chegada de outros moradores. Em seguida, há um novo conflito exposto no enredo, o encontro entre os moradores das mansões e os moradores dos puxadinhos, como mencionado no trecho: “essas pessoas nunca se cruzavam fora do trabalho, cada qual seguia seu rumo sem tomar conhecimento umas das outras, cada qual vivia em seu quadrado. **Um dia, porém**, uma situação provocou o encontro/desencontro entre elas”³⁰.

Com isso, verifica-se que, nos momentos de grande movimentação do enredo e do destino dos personagens, são utilizadas essas formas de enunciação para fortalecer o efeito de mudança semântica na narrativa. E, ao fim da narrativa, há novamente a utilização dos mesmos construtores de sentido, mas, neste momento, com o traço que havia sido trabalhado nas três primeiras histórias analisadas anteriormente (*Rosa Maria Rosa, Inguitinha e Teias de Aranha*), como apresentado a seguir:

Os das mansões continuaram a insistir em seus novos motivos de reclamações. *Diziam* que uma torrente de águas fétidas descia das casas dos indesejáveis moradores dos puxadinhos. E assim foi durante anos. **Um dia, porém**, as mansões e seus habitantes foram soterrados pelas espumas que desciam do banhar das pessoas e coisas dos puxadinhos, enquanto esses, deslizando nas próprias espumas, como crianças brincando em terreno escorregadio, caíram direto no mar. *Dizem* que foi um momento de rara beleza quando as espumas das águas dos puxadinhos se confluíram com as espumas das águas do mar. E *dizem* mais ainda. *Dizem* que os moradores dos puxadinhos, até hoje, de dia brincam no mar e de noite voltam para o morro. E de lá de cima, quando o sol cansado, como eles, começa se esconder para o preparo de um

²⁸ (EVARISTO, 2017, p. 53).

²⁹ (EVARISTO, 2017, p. 54, grifo nosso).

³⁰ (EVARISTO, 2017, p. 56, grifo nosso).

novo dia, canções e passos ritmados são ouvidos. São eles cantando e dançando diante da visão das longínquas águas marítimas. Águas que, vistas de longe, pode-se supor para elas, lagoa, tal é a aparente calma. (EVARISTO, 2017, p. 57-58, grifo nosso).

Assim como já analisado anteriormente, na parte das narrativas espelhadas, é possível, a partir do trecho acima, analisar que há também uma composição estratégica ao utilizar a indeterminação do sujeito, pelos verbos dispostos em terceira pessoa do plural, como em: “diziam que”, “dizem que”, “e dizem mais”, para fortalecer a transferência do julgamento de valor sobre a veracidade dos acontecimentos.

Nesse trecho que compõe o final da narrativa, há o momento do deslocamento entre o esperado e o inesperado, que leva a narrativa para o lugar do encantamento pela disposição dos mistérios. Esse tipo de movimentação da narrativa já foi analisado em *Rosa Maria Rosa*, *Ingutinha* e *Teias de Aranha*. Entretanto, em *Mansões e Puxadinhos*, há as duas formas de lidar com esses marcadores linguísticos. Há tanto a marcação do anúncio de um movimento importante no enredo, como também ocorre a marcação de um efeito simbólico do segredo e dos mistérios que alimentam o espaço narrativo do mito na história.

Por essa razão, é relevante observar em *Mansões e Puxadinhos*, que essa derradeira história, que se organiza antes de *Sabela*, utiliza todas as formas já verificadas de apresentação e performance dos marcadores linguísticos. Assim, em todos os trechos analisados, nessa forma de compreender a organização das histórias, torna-se possível anunciar que os acontecimentos que regem os enredos por meio dos efeitos semânticos, foram produzidos por um atencioso trabalho da linguagem. Entende-se que o trabalho da linguagem revela uma performance anticolonial, pois exercita e tensiona uma estética libertária, ampla e criativa dentro do idioma do colonizador.

A TRAJETÓRIA DOS PERSONAGENS

As escolhas de organização do texto também impulsionam a organização das histórias, como já verificado anteriormente. E assim como as estruturas discursivas se organizam, as tramas e as trajetórias dos personagens também podem organizar o seguimento das histórias. A próxima análise a ser feita neste trabalho, se dará pela organização das histórias que apresentam em seus enredos as trajetórias dos personagens desde a infância até a adolescência ou fase adulta. Esse fator de elaboração das trajetórias dos personagens ocorre nas seguintes histórias destacadas em negrito:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha

A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata
Grota funda
Nossa Senhora das Luminescências
O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino

Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e puxadinhos

Sabela

De acordo com esse tema, pode-se identificar uma nova lógica e forma de lidar com a organização das histórias. A partir da trajetória dos personagens na narrativa, observa-se algumas semelhanças que podem ser importantes para compreender as histórias. As parecenças que foram verificadas nas histórias tratam da narrativa que apresenta os personagens em quase todos os períodos de sua vida, como observado nos trechos a seguir:

Dóris da Conceição Aparecida, desde o primeiro ano de vida, ao começar a falar, deixou todos espantados. [...] Um dia, aos sete anos acordou sorridente dizendo que havia sonhado com a moça de vestido amarelo (p. 23).

Fémina Jasmine desde pequena tinha um encantamento por gravatas. [...] Fémina, já mocinha, nunca deixara de demonstrar sua audaciosa predileção por esse charmoso detalhe daqueles que se postavam perto dela. [...] Preferiam colares. Fémina não! E foi assim engravatada, que Fémina ao terminar o ensino médio se apaixonou por Túlio Margazão, um dos meninos mais bonitos do colégio. [...] Entretanto, a imagem mais bonita de Fémina e suas gravatas surgiu no dia de seu casamento (p. 27-29).

Andina Magnólia dos Santos, filha Jacinta dos Santos e de Bernadino Pereira, cresceu sob os mandos da casa-grande, embora tenha nascido em 1911. Servindo à família Pedragal, desde pequena sendo a menina-brinquedo, o saco-de-pancadas, a pequena babá, a culpada de todas as artes das filhas de Senhora Correa. [...] Andina cresceu e as Pedragalzinhas também. Casaram-se todas. Andina com um jovem trabalhador do campo, cujas origens provinham também de africanos escravizados em terras brasileiras (p. 38).

Davenir era o que melhor possuía a arte dos pés na pequena cidade onde tinha nascido, em Dançolândia. [...] Aos sete anos, tendo observado aulas de dança em programas de televisão e participado dos bailes familiares, ele já dançava samba e tango. Aos quatorze era ótimo aluno nas aulas de balé clássico, de balé moderno, de balé afro, de sapateado e mesmo de dança do ventre, sem se importar com os ignorantes comentários emitidos ali e aqui. [...] Contemplado com bolsas de estudos, inclusive para o exterior, lá se foi Davenir experimentar palcos e danças de outras culturas e exibir a sua natural versatilidade (p. 42).

Quando Halima, a suave, desembarcou nas águas marítimas brasileiras, em 1852, a idade dela era de 12 anos. [...] 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 sempre o cabelo cortado, a mando dos que se faziam donos dela e de outros corpos escravizados. Mas, anos depois, a casa-grande deixou de se importar com Halima. Esqueceram-se dela, que pouco aguentava trabalhar. E foi nesse momento que tudo se deu (EVARISTO, 2017, p. 50).

Na seleção dos trechos das histórias mencionadas acima, há uma organização cronológica do discurso narrativo, que apresenta as personagens numa sucessão de acontecimentos, que constroem a ficcionalização das vivências, desde o nascer até a adolescência ou fase adulta da personagem. A partir desse momento, é possível notar a ideia da ancestralidade e da continuidade, como observado nas histórias mencionadas. Essa forma de alisar a trajetória dos personagens, trouxe para este trabalho o conceito alemão do romance de formação (*bildungsroman*³¹), visto que apresenta também uma forma de lidar com os processos de composição e desenvolvimento da personagem em meio a sua interação e desenvolvimento social. Esse tipo de narrativa apresenta a personagem em toda a sua formação psicológica, social, econômica, moral etc.

No entanto, Conceição Evaristo também ressignifica esse conceito, a literatura de Conceição Evaristo amplia, ou melhor, extrapola o disposto no conceito europeu, já que a base do enredo nas histórias sinaliza um lugar que pertence à composição da ancestralidade negro-brasileira. A partir dessa análise, identifica-se que, por meio da organização narrativa e das estratégias de elaboração do discurso, Dóris, Fémina, Andina, Davenir e Halima promovem

³¹ A expressão *bildungsroman* foi empregada pela primeira vez possivelmente em 1810, pelo professor de filologia clássica Johann Karl Simon Morgenstern (1770-1852), em uma conferência na Universidade de Dorpat (MAAS, 2000), nascendo da oposição épico-romanesca: o protagonista do romance de formação, ao contrário do das epopeias, teria seu mundo interior modificado pela ação exterior. O termo foi associado ao segundo romance do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), apontando a fórmula do gênero: um jovem abandona o seio familiar, passa por diversas dificuldades e instabilidades, mas evolui no contato com instrutores ou mentores - pessoas mais velhas que lhes proporcionam o encontro com a arte e a política - para retornar ao lar, agora preparado para a vida adulta. [...] Lukács (2000) chamou atenção para a subjetividade dos protagonistas dos romances de formação na busca de reconciliação ou integração com a realidade social concreta do mundo objetivo. Ele assinala o processo de desenvolvimento do herói como consciente, como um anseio de transformação atingido pela reflexão de suas ações, da superação de seus obstáculos:

[...] sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e enéorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. A ação definida por esse objetivo tem algo da tranquilidade da segurança. Mas não se trata da tranquilidade apriorística de um mundo rematado; é a vontade de formação (LUKÁCS, 2000, p. 141).
(OLIVEIRA; PINHEIRO, 2019).

uma ampliação da composição ética por meio de aprendizagens, conhecimentos e sabedorias que dizem, sobretudo, da ancestralidade.

Nessas narrativas, a desconstrução da linguagem, do belo e do corpo colonizado é celebrada. E a partir dessa organização, a dança, as paixões, os amores, as uniões, os desejos, os anseios, as vontades, os sonhos e todas as ações que atravessam os lugares físicos e espirituais multiplicam tudo o que protege, abençoa e saúda. Assim sendo, as histórias destacadas indicam heranças necessárias durante o reconhecimento, o pertencimento e a construção de si no processo de legitimação das subjetividades.

DAS NARRATIVAS

De acordo com o que já foi disposto neste trabalho, há um arranjo estratégico de lógicas e de elaborações do jogo narrativo. Desse modo, a partir da construção de sentido, observa-se que, assim como as relações existentes entre as narrativas, os protagonismos, os marcadores linguísticos e das trajetórias dos personagens, há também uma perspectiva que lida com a composição e o fluxo da narrativa. Isso será analisado nas histórias destacadas em negrito:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha
A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata

Grota funda

Nossa Senhora das Luminescências

O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e puxadinhos

Sabela

Essas histórias destacadas em negrito registram escolhas estruturais na composição narrativa e no desenvolvimento dos enredos. As histórias destacadas acima, apresentam os seguintes componentes narrativos que dizem sobre a organização discursiva, sendo eles: um tema inicial, em seguida, ocorre processos de desenvolvimento do tema e dos personagens e, por fim, há uma tentativa de criar um sentido pelo todo disposto, que se manifesta pela

elaboração da manutenção dos mistérios, dos segredos, dos mitos. Assim, como também resulta em políticas que diz sobre: o acolhimento, a construção das subjetividades e a sobrevivência nos lugares de oferta das afetividades. Essas etapas narrativas podem ser verificadas, por exemplo, em *Teias de aranha*, como citado abaixo:

Eram dez pernas e quatro redes somente. Deitavam os corpos daqueles que chegavam primeiro. Era assim o combinado. Nada de choro, nada de vela, nada de fita amarela. Quem não chegasse a tempo, dormiria ao vento... Os grandinhos entendiam o combinado, regra é regra, mas o menorzinho sempre chorava do nariz escorrer. E não adiantava nada os maiores chamarem o caçulinha para se aninhar na rede com qualquer um deles. Quanto mais tentavam consolá-lo, mais ele se aprofundava em sua intenção. Queria uma só pra ele. A mãe cansada da lida do dia a dia e ansiosa por encontrar o corpo no tecido púido, que lhe servia de cama, preso na porta da saída, de lá gritava para a criança maior ceder o lugar para a mais nova. É a lei da proteção. Os maiores, mesmo se desprotegidos estão, devem acolher o menor desamparado. No princípio a investida do menorzinho amargurava muito o mais velho. Com o tempo foi se acostumando e acabava dormindo enroscado no chão, em um pano qualquer, debaixo da rede de qualquer um. Mas um dia, um sonho. Acho que um sonho, nem ele sabia. Todas as noites, aranhas teciam fios, dos fios a rede para acalantar o corpo sofrido do maiorzinho (EVARISTO, 2017, p. 22).

Os componentes narrativos elencados acima são apresentados para lidar com as características que o texto apresenta e que são ferramentas que agregam sentido à obra. Com isso, as construções narrativas que elaboram essas formas de expor o sentido da história estão presentes nas seis histórias indicadas no esquema disposto anteriormente. Entretanto, a obra também apresenta a construção do discurso narrativo feito de outra maneira. Há uma organização narrativa, que movimenta a sobreposição, ou seja, são narrativas que ocorrem sobreposições das vozes narrativas na construção do enredo.

NARRATIVAS EM SOBREPOSIÇÃO

As histórias destacadas em negrito no esquema de organização a seguir apresentam em sua composição as seguintes etapas: uma introdução do tema a ser narrado, que pode ser percebido como um prólogo. Em seguida, o anúncio da narração a ser feita e o relato narrativo, sendo observado que toda essa experiência de organização da sequência do enredo em suas escolhas faz parte da instância narrativa, são encontradas em:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha
A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata

Grota funda

Nossa Senhora das Luminescências

O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e puxadinhos

Sabela

De acordo com essa estrutura de organização, o tempo narrativo pode ser apresentado de modo não-cronológico, ou seja, o acontecimento que movimenta a narrativa pode estar em um tempo que pertence ao passado diante do presente da voz narrativa; ou pode ainda estar no tempo presente e, além disso, pode ser também apenas uma lembrança, uma memória que o tempo guarda e reproduz através dos entes ancestrais, griôs³².

A grande maioria dos grupos étnicos africanos transmite seu aprendizado através da oralidade, há tradições orais em diversos segmentos dessas sociedades, embora existam, em alguns povos, castas em que as pessoas são formadas para contar histórias, e resguardar a genealogia, como é o caso do *djeli*. Há tradições orais entre os ferreiros e tecelões da África Ocidental, mas sua função está voltada para a arte de forja ou do tecer. Para o *djeli*, sua função na sociedade é ser depositário da palavra, essa é a matéria prima de seu artesanato. No Brasil, eles são conhecidos como griots, apesar de, entre eles não se chamarem dessa maneira. Eles resguardam a memória de muitas gerações, a tradição oral é a razão de existir dessa casta. (SANTOS, 2015, p. 162-163).

³² Os griots são os alicerces fundamentais das civilizações africanas. Mais importantes do que rainhas, imperadores e outros líderes os griots são o fluxo e pulso que mantém uma sociedade viva pela eternidade. Contadores de histórias, músicos, conselheiros, oradores, genealogistas, diplomatas griots e griottes são aqueles que mantêm a tradição de uma comunidade viva, perpassando gerações por gerações a ancestralidade de um povo. (...) Com nomenclaturas diferentes – Dioma, Dieli, Funa, Rafuma, Baba, Mabadi etc –, mas com propósitos similares os griots aparecem em diversas tradições do continente africano ocupando a função de ancião, sábios, mestres e mais velhos. Uma das perspectivas filosóficas das tradições africanas é a filosofia da sagacidade, onde os sábios ao exercerem a experiência da sageza conduzem sagazmente suas comunidades. Nessa tradição são as próprias comunidades que identificam seus sábios e estes, por conhecerem seu povo, vivem a partilhar sua sabedoria cotidianamente pelo bem da comunidade. (...) A partilha dos saberes entre os membros de uma comunidade era o que a constituía como uma. Uma das técnicas mais usadas por estes sábios eram as narrativas orais com histórias, contos, lendas, fábulas e mitos. Era nessa invenção cotidiana de contar uma história que hábitos, costumes, práticas, sentidos e lógicas eram criados comunitariamente. Narrar a vida é criar a comunidade. Nogueira afirma que “a existência humana é um fenômeno narrativo. Em outras palavras, viver é uma contação de histórias, uma maneira de ocupar o espaço e experimentar o tempo” (2019, p. 272). (CORREA, 2020). Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-eterna-resenha-entre-o-griot-o-professor-e-a-cineasta/>>. Acesso em 05 de julho de 2024.

Durante essa parte, as vozes narrativas, que ressoam a prática dos *griots*, estão organizadas em suas aproximações e distanciamentos de pessoas, temas e discursos, como disposto no trecho a seguir:

Quando Halima, a suave, desembarcou nas águas marítimas brasileiras, em 1852, a idade era de 12 anos. Da aldeia dela parece que só Halima sobreviveu em um tempo de viagem que durou quase dois meses. Das lembranças da travessia, Halima conseguia falar pouco. Séculos depois, pedaços de relatos viriam compor uma memória esgarçada, que seus descendentes recontam como histórias de família. E eu que chamo Halima, trago em meu nome, a lembrança daquela que na linhagem familiar materna, foi a mãe de minha tataravó. Assim reconto a história de Halima: (EVARISTO, 2017, p. 49).

No trecho acima, a história de Halima é narrada em terceira pessoa. Entretanto, essa organização se transfere para a primeira pessoa quando a narradora sai do seu papel narrativo e se torna a narradora-personagem ao explicitar que “e eu que chamo Halima”. Esses jogos de vozes narrativas, que relatam e participam do enredo, são organizados pela narradora. Essa organização ocorre por meio das escolhas discursivas nas formas de elaborar as pessoas e os verbos na construção dos sujeitos. Desse modo, enquanto se fala de um passado, há a marcação do presente pela própria organização da instância narrativa e dos marcadores modo-temporais. Dessa forma, foi verificado que o anúncio da narração que será feita por meio de marcadores lexicais, com suas respectivas sintaxes de coesão e coerência, a fim de auxiliar a performance narrativa, como demonstram as seguintes frases:

Assim se deu o acontecido: (*Grota funda*) (p. 31)
Eis a narração: (*O sagrado pão dos filhos*) (p. 37)
Vejam como o fato se deu: (*Os pés do dançarino*) (p. 42)
São esses os meus guris: (*Os guris de Dolores Feliciano*) (p. 46)
Assim reconto a história de Halima: (*Fios de ouro*) (p. 49)
Assim tudo se deu: (*Mansões e Puxadinhos*) (p. 56)
(EVARISTO, 2017).

Esses trechos estão presentes na narrativa para localizar o fim da introdução e o início/prólogo da história que se pretende narrar. Com isso apresentado, é relevante observar o sinal de dois-pontos, uma pontuação que simboliza uma expressão catafórica ao apresentar uma característica que preserva a performance da oralidade, ou seja, é como se marcasse na narrativa uma quase entonação, que marca uma característica da contação de histórias orais.

Com isso posto sobre as formas de estruturar e organizar as narrativas, percebe-se que as histórias se encaixam como peças de um quebra-cabeça, por meio de suas diferenças e

parecenças. Isso ocorre, como destacado abaixo em itálico, para sinalizar as histórias que seguem uma estrutura linear; e, em negrito, as histórias que possuem uma introdução/prólogo, anúncio e narração do relato, como apresentado na sequência a seguir:

Rosa Maria Rosa
Inguetinha
Teias de aranha
A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata

Grota funda

Nossa Senhora das Luminescências

O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e puxadinhos

Sabela

É nítido que na análise há um encaixe entre as diferenças de composição na organização narrativa. Entretanto, por mais que sejam estruturas em dois modos diferentes, elas são semelhantes em sentido. Todas as histórias lidam com as subjetividades do negro-brasileiro, enquanto fortalecimento do seu direito de existir e dizer sobre as suas vivências em coletivo, por variadas vozes. Assim, apresenta-se uma composição narrativa e política que denuncia a historicidade e cria mundos possíveis.

PROSA-POESIA: A DANÇA DOS RITMOS

A partir da leitura e análise das histórias centrais, *Grota funda* e *Nossa Senhora das Luminescências*, foi possível investigar e analisar todas as outras histórias. Desse modo, neste trabalho, o princípio das interpretações se deu na busca pelas semelhanças e diferenças que surgiram nas organizações das narrativas. Dessa forma, pode-se a fim de interpretar as possibilidades de organização e os sentidos que revelam as sequências na composição da obra.

Por essa razão, algumas formas de organizar as histórias foram apresentadas neste trabalho, como as que expressam as dualidades, as contradições, as contraposições e as semelhanças. Com isso posto, verifica-se que a organização das histórias no sumário desenha um poema e podem fornecer uma estrutura poética à narrativa, isto é, pode indicar estruturas

rítmicas numa dimensão metrificada nas organizações das histórias. A partir disso, uma das organizações sugeridas nos tópicos anteriores, a dos protagonismos, foi apresentada da seguinte forma:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha
A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata
Grota funda
Nossa Senhora das Luminescências
O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino
Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e Puxadinhos

Sabela

A partir da organização que segue a interpretação dos protagonismos femininos disposta acima, foi possível observar que há uma ordem rítmica na organização das histórias. Assim, é possível notar o paralelismo do protagonismo feminino em *Rosa Maria Rosa* e *Inguitinha* e uma quebra dos protagonismos, como já foi anunciado anteriormente em *Teias de aranha*, com o protagonismo que não é apenas feminino.

Por meio dessa análise e organização, segue uma possibilidade de interpretar a construção da organização das histórias. Segundo a organização apontada acima, além de apresentar a composição da organização em modo rítmico, também pode apontar outras semelhanças presentes nessa quebra de paralelismos dos protagonismos:

Rosa Maria Rosa
Inguitinha
Teias de aranha

A moça de vestido amarelo
A menina e a gravata
Grota funda

Nossa Senhora das Luminescências
O sagrado pão dos filhos
Os pés do dançarino

Os guris de Dolores Feliciano
Fios de ouro
Mansões e Puxadinhos

Sabela

A partir da composição do título e dos sentidos das histórias, é possível compreender mais uma análise que pode ser feita a partir dessa organização. As histórias de *Rosa Maria Rosa* e *Inguitinha* se aproximam por serem histórias que possuem como título o nome de duas mulheres, personagens que são centrais na narrativa. Em seguida, há a quebra do paralelismo por meio da localização da história *Teias de Aranha*.

A próxima organização pelos termos do título, apresenta A moça e A menina. Além disso, ambos os títulos são expressos pelas vestimentas de ambas as personagens, o vestido e a gravata. Essas semelhanças são quebradas pela história *Grota funda*. Em seguimento à organização do disposto no sumário, há novamente uma quebra no paralelismo que acolhe o espelhamento das histórias na obra, como ocorre nas histórias *Nossa Senhora das Luminescências* e *O sagrado pão dos filhos*. Esse protagonismo feminino ocorre com as personagens Andina Magnólia dos Santos e Mãe Luminescências.

As personagens Andina e Dona Luminescências movimentam histórias milagrosas em seus protagonismos femininos. Elas possuem a santidade e o sagrado revelado desde a escolha de seus nomes “dos Santos” e “Senhora”. As personagens, em suas respectivas histórias, fortalecem o sentido do sagrado, da ancestralidade, do maravilhoso em multiplicação das heranças, dos alimentos e das esperanças no abandono e desamparo. A quebra desse paralelismo que movimenta o sentido do sagrado é feita com a história de Davenir.

E assim como posto anteriormente, o paralelismo seguinte ocorre no protagonismo feminino que se funda a partir da dor de Feliciano e no protagonismo feminino que é estabelecido na suavidade, mesmo em meio à dor de Halima. Tanto Dolores quanto Halima, ressignificam a herança ancestral na sobrevivência da dor³³. Esse paralelismo que ocorre entre essas duas mulheres, que sobrevivem com firmeza e amor ao horror, é posto pela história de *Mansões e puxadinhos*.

Como já anunciado anteriormente, a história de *Sabela* se difere das demais em estrutura e construção. Porém, as parecenças continuam, já que as histórias organizadas antes da história de *Sabela* servem como um grande preparo, um alicerce fundamental na composição dos sentidos que serão explorados na história de *Sabela*. Por essa razão, como observado nesta

³³ Entende-se por Dororidade:

o conceito de Sororidade já dá conta de Nós, Jovens e Mulheres Pretas... ou não? O caminho que percorro nessa construção conceitual me leva a entender que um conceito parece precisar do outro. Um contém o outro. Assim como o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta (PIEADADE, 2017, p. 16).

parte do trabalho sobre a organização das histórias, foi possível analisar as diferentes formas de interpretar as organizações apresentadas e como elas se dão a partir do sentido, do tema, dos protagonismos, das estruturas narrativas e dos marcadores linguísticos.

Para dar fomento à estrutura que se desenha de forma rítmica nas organizações apresentadas, é interessante verificar a ocorrência dos paralelos de protagonismos femininos e quando as quebras dos protagonismos ocorrem, já que esses lugares paralelos na narrativa, além de apresentarem uma ordem, também movimentam um ritmo poético em suas organizações. Para tal fim, essa métrica organizacional se faz a partir dos protagonismos femininos que podem ocorrer da seguinte forma:

AAX AAX AAX AAX, que também pode ser disposta:

AAXA A X AAXAA X, e ainda:

AA XAA XAAX AAX.

Diante desses movimentos rítmicos, a rima percebida no sumário da obra a depender do tema se movimenta, neste trabalho, a partir da ordem das histórias. Desse modo, é perceptível observar a elaboração de uma imagem poética em rimas paralelas, rimas interpoladas ou opostas em uma elaboração poética do sentido que estabelece a organização das narrativas. As histórias revelam um fazer poético em seu sentido exposto no interior da narrativa. Em *Teias de aranha*: “era assim o combinado. Nada de choro, nada de vela, nada de fita amarela. Quem não chegasse a tempo, dormiria ao vento...”, a partir das rimas “vela e amarela” e “tempo e vento”. A poesia é organizada, produzida e trabalhada na estrutura da prosa, ou melhor, na prosa-poética de Conceição Evaristo, como ela própria diz:

Do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de móveis, de coisas e de muitas vezes de alimento e de agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina, repetia, intentava. Cresci possuída pela oralidade, pela palavra. As bonecas de pano e de capim que minha mãe criava para as filhas que nasciam com nome história. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia. (EVARISTO, 2009).

Com isso, é relevante observar as escolhas das estruturas narrativas na composição do enredo. Desse modo, a performance da prosa-poesia se faz fundamental para a compreensão da obra, tanto nas características que ofertam sentido, quanto nas estratégias de elaboração e organização. A prosa-poesia de Conceição Evaristo é capaz de iluminar as vozes que estão presentes nas histórias. Essa forma poética consegue dar ênfase ao trabalho artístico que traz a

escrevivência enquanto efeito estético. A partir disso, Allan da Rosa diz sobre a poesia e a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), como menciona a seguir:

A poesia de Conceição Evaristo é comovente e também um exame ardido por pilares de nossa sociedade. Sem simplismos mas com fluência arrebatadora, seus versos pairam e magnetizam nas rodas, tão serenos quanto trovoadas que sussurram. Cantam luas e quilombagens, perdas e gozos, num tom e garimpo que se distingue um pouco de sua obra em prosa, que se é menos contundente e explícita na chamada à malungagem (o que faz com uma tecelagem mais subterrânea) é mais porosa a contradições, labirintos e surpresas. Este sabor, seu jeito de forno, vem mesmo desde suas primeiras ficções em “Cadernos Negros” e nas novelas que esperaram décadas por publicações aqui e por debates e traduções pelo mundo. São ainda incipientes aos clubes oficiais da literatura brasileira, apesar do reconhecimento crescente e tardio que começa a vogar nos gabinetes e círculos regidos pela elite letrada da mesmice colonizada, a que adora parecer latino-americana oprimida nos círculos europeus mas que aqui balança a batuta de antigos canaviais em seus festivais. As diferenças entre a obra poética e a criação em prosa da escritora lembram a distinção entre a poesia e os contos de outro mestre escanteado há décadas pelo aparthaide editorial brasileiro: Oswald de Camargo. Se as histórias deste escritor por vezes giram entre a melancolia e a ironia de personagens envolvidos em lanhadas memórias e devastadores dilemas imprevistos, seus versos são punhos cerrados e paródias agudas dos símbolos furados da chamada democracia racial de cá (ROSA, 2016, p. 2-3).

Assim, entre a prosa e a poesia de Conceição Evaristo, há uma agudeza artística e uma sutileza sofisticada que as une. As imagens e as metáforas são criadas de modo crítico e artístico. Essa agudeza, quase barroca, enlaça as contradições, dá ênfase às oposições e fortalece os eixos, as encruzilhadas estruturantes da composição artística, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017).

A partir dessa análise e investigação, é possível reconhecer que essa organização se fortalece e atravessa o efeito estético em sua elaboração e criação de sensibilidades. A instância narrativa permite a criação possibilidades de invenção do discurso em suas elaborações, performances e sentidos. Além disso, a ancestralidade, anunciada pelos protagonismos femininos negros nas histórias, colabora para a reivindicação e legitimação da autoimagem e do fortalecimento político de autodeterminação. De acordo com Pauline Chiziane,

Hoje, nós, mulheres africanas e afrodescendentes, inauguramos uma nova etapa das nossas lutas. Hoje podemos falar. Escrever. Sonhar. Nos nossos sonhos, escritas e falas, precisamos de resgatar o nosso passado e entregá-lo às novas gerações, para que possam usá-lo e, nele, se inspirarem para enfrentarem os desafios do futuro (CHIZIANE, 2018, p. 25).

Com isso, de acordo com o trecho de Chiziane, falar, escrever e sonhar fazem parte de um todo que pode fortalecer a continuidade e inspirar futuros possíveis. Logo, por meio das análises, houve a compreensão da elaboração da organização das histórias em forma poética,

de modo rítmico. Essa rítmica pode ser interpretada como uma dança marcada pelo território que possui uma presença feminina em movimento e arte.

Há nesse movimento poético um ritmo, uma musicalidade típica da lírica que manifesta os sons e as danças em performances da capoeira, do samba, do maracatu, do afoxé, do jongo, do maculelê entre outros. Todos vibrantes na celebração da herança africana que se unem e atravessam a prosa como instrumentos estéticos que confrontam os racismos e as opressões. As histórias de mulheres fortalecem a escrita de mulheres negras e alimentam o efeito das sensibilidades.

Portanto, a obra de Conceição Evaristo traz vozes-mulheres na incansável luta pelo fortalecimento da ancestralidade, da autoimagem, da autodeterminação. Além de instaurar a quebra dos estereótipos e promover o orgulho étnico. A escrita literária negra pode nutrir a percepção da realidade, pode fazer a manutenção política dos movimentos sociais, pode fortalecer as crenças, os mitos e ampliar as perspectivas que lidam com o segredo do cotidiano de modo a abrir caminho para a encruzilhada de todas as vozes.

FICÇÃO E A NOSSA AFRO-BRASILIDADE

O registro ficcional que é feito a partir das memórias projetam formas de criar a realidade. Essas memórias movimentam vivências e experiências. Posto isso, identifica-se que a narrativa funciona como um amplo caminho da interpretação das histórias que estão por vir. Assim, considera-se que a composição das memórias, no trabalho poético da obra, fomenta a escrevivência e os seus efeitos semânticos na construção da estética. De acordo com Conceição Evaristo, a escrevivência se faz presente

desde 1994, 1995, com a minha dissertação de mestrado, e aí eu começo a fazer um jogo entre escrever-viver, escrever-se-ver, escrever-se-vendo, escrevendo-se, até chegar ao termo escrevivência. Mas o ponto de nascimento dessa ideia traz um fundamento histórico, que é esse processo de escravização dos povos africanos e eu estou pensando muito nas mulheres africanas e suas descendentes escravizadas. E por isso que eu digo: a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande, e sim para acordá-los de seus sonos injustos (EVARISTO, 2021).

A escrevivência, como menciona Conceição Evaristo no trecho acima, “não é para adormecer os da casa grande, e sim para acordá-los de seus sonos injustos” e, desse modo, na obra *Histórias de leves enganos e parecido* (2017), a narradora fornece ferramentas de

ruptura a uma equivocada máscara branca da universalidade do sujeito social. Essa máscara pálida, e quase fantasmagórica, vincula a escrita narrativa à crítica literária cegamente guiada pelo texto masculinizado, branco-europeu, heteronormativo, binário e centralizado em seus próprios interesses e meios discursivos de repetição. Todavia, é por meio da escrevivência, que as vozes-mulheres manifestam a criação de realidades possíveis.

De acordo com Conceição Evaristo,

pensar a Escrevivência como um fenômeno diaspórico e universal, primeiramente me incita a voltar a uma imagem que está no núcleo do termo. Na essência do termo, não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos no qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica. A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande (EVARISTO, 2020, p. 29-30).

Assim, a escrevivência pode ter como eixo basilar o fundamento de uma estética geradora de liberdades e ainda, a

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

Por essa razão, é possível ratificar a ação de retomada do que nos pertence, ou seja, sobre o direito digno e legítimo de contar as nossas histórias. Para isso, é preciso lidar com o idioma do colonizador, que pertence a um valor da escrita, logo, às normas sociais excludentes. No entanto, o ato de tecitura poética de mulheres negras pode fornecer um contra-verso na apropriação do objeto ortográfico colonizado. Sendo então, a escrita de mulheres negras torna-se uma ferramenta urgente de justiça na composição de novas estéticas, para que a voz de mulheres negras acesse e dê força às vigas da liberdade. Ainda de acordo com Conceição Evaristo, o discurso narrativo pode permitir a criação de mundos e de personagens que reconheçam o pertencimento, não apenas das imediatas ferramentas disponíveis para a sua existência, mas de todas as formas possíveis para validar a subjetividade. Segundo Evaristo,

creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. A potência e a impotência habitam a vida de cada pessoa. Os dramas existenciais nos perseguem e caminham com as personagens que crio. E o que falar da solidão e do desejo do encontro? São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do

que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença (EVARISTO, 2020, p. 31).

O pertencimento da potência dos dramas, da solidão, das alegrias e das dores são fragmentos existentes na humanidade. O ato de criação ficcional, na composição dos personagens negros, pode ser compreendido como uma reivindicação de responsabilidade política, ética e social. O lugar da reivindicação é capaz de evidenciar um corpo-lugar-negro presente, vivo. Para isso, a escrevivência pode "escamotear a realidade"³⁴ subvertendo a escassez, as negações e as barreiras do cotidiano, por meio das projeções mediadas pela arte.

A partir do fazer literário, as/os agentes do cotidiano são capturados pelo olhar sensível da/o artista. Assim, a ficcionalização da realidade pode apresentar as dualidades das forças contrárias: amplitudes e restrições, liberdades e opressões, vida e morte. Segundo Conceição Evaristo, "ficcionalizava para escapar daquilo que me era interditado"³⁵. E assim, a escrita, mesmo envolta em arames, pode "macumbamente" proporcionar mundos possíveis.

Afinal, é por meio da conquista da imaginação que ocorre a legitimação da libertária subjetividade. É assim que o futuro se torna possível. Há então, a partir do movimento narrativo, a escrevivência como eixo catalisador das performances estéticas na obra. A escrevivência atua enquanto encruzilhada na construção da arte ficcional. A escrevivência, como fundamento que centraliza o poder da performance da oralidade, na produção da grafia que contempla o ancestral, na feitura da multiplicação das anunciações e da memória de vozes-mulheres negras.

De acordo com Conceição Evaristo, em sua dissertação, *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), a literatura negra deve ser contemplada "como um possível espaço construtor, mantenedor e difusor de uma memória étnica, assim como um espaço revelador de uma poética de nossa afro-brasilidade"³⁶. E mais, a literatura negra é o lugar "de uma literatura cujos criadores buscam conscientes e politicamente a construção de um discurso que dê voz e vez ao negro como **sujeito** que **auto se apresenta** em sua escritura"³⁷.

Dessa forma, é necessário "reconhecer que uma proposta estética universalizante não abarca mundos diversos, células menores construtoras de uma realidade própria, o que implica em ouvir linguagem, em ouvir a voz do outro"³⁸. É, nessa orquestra narrativa de vozes negras,

³⁴ (EVARISTO, 2020, p. 33)

³⁵ (EVARISTO, 2020, p. 33).

³⁶ (EVARISTO, 1996, p. 3).

³⁷ (EVARISTO, 1996, p. 3).

³⁸ (EVARISTO, 1996, p. 3-4).

que a escrevivência atua. Ainda de acordo com Conceição Evaristo, a oralidade pode ser o lugar mais próximo da realização da linguagem, enquanto expressividade negra, no uso da língua portuguesa e na composição da literatura negra.

Assim, a partir dos meios utilizados pelo lugar coletivo da oralidade, é possível expressar o sujeito negro na grafia, já que a abertura de caminhos permite a construção dos traços marcadores da composição narrativa. Esses marcadores discursivos, dispostos na grafia, anunciados pela memória, fomentam e orientam a historicidade que desenham a sociedade, a fim de oferecer o reconhecimento e o pertencimento do eu-coletivo.

A partir da escrevivência, a obra literária se insere como um manifesto literário. Esse manifesto movimenta uma cosmo percepção do fato ficcional pelo processo de reflexão crítica e social da realidade. Esse processo pode construir lugares de (re)existência, luta e ancestralidade diante dos incansáveis racismos, estereótipos, desigualdades, discriminações e violências. Assim, como menciona Conceição Evaristo, é preciso “entender a **literatura negra** como um modo específico de produção onde a assunção da palavra ‘negro’ e todas as suas metáforas se revestem de um sentido novo que tende a esvaziar a carga simbólica negativa desse termo, propondo uma recriação semântica plena, transbordante de força e positividade”³⁹. Segundo Evaristo, a escrevivência permite o “escrever – inscre-Vi-Vendo-se pela memória da pele” – em que a

assunção do corpo negro pela palavra poética, onde a escritura do corpo pode denunciar tanto o ‘apartheid nosso de cada dia’, como construir cantos repletos do mais profundo orgulho étnico, comemorando esse corpo que com suas marcas, sua postura, sua relação com o tempo e espaço concretiza uma cultura.
(EVARISTO, 1996, p. 10-11).

A assunção do corpo negro, a construção do orgulho étnico, o festejar do corpo enquanto marcas, texturas, tons e culturas, fazem parte da estética do cotidiano, do viver no limiar das complexidades e contradições. Quando a narradora finaliza o prefácio ao dizer que “a razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola”, acolhe-se a advertência derradeira centralizada nas possibilidades, nos enigmas que surgirão e que assim, como menciona a narradora, devem permanecer.

A narradora aborda a categoria da parábola, quando menciona sobre a dualidade presente entre a razão e o sentido. Por essa razão, torna-se relevante revisitar a categoria da parábola que é, em sua conceituação amplamente conhecida, apresentada como uma forma de

³⁹ (EVARISTO, 1996, p. 10).

lidar com ensinamentos por meio de histórias curtas, ou seja, ensinamentos que conversam, em sua maioria, com diversas religiosidades, misticismos e crenças, que dizem sobre a moralidade e a ética por meio das metáforas e alegorias. A parábola pode representar um conhecimento por meio de um lugar e um contexto social bem específicos, além de conter uma ampla interpretação de seu conteúdo, a depender de seu contexto histórico.

Os detalhes e os choques, condensados pela parábola, conferem um tipo de escritura disposta nos compêndios religiosos, em sua maioria, decorrente de culturas estruturadas em hierarquias, normas e contratos sociais, que julgam o certo e o errado de acordo com a manutenção de privilégios. Esses contratos sociais são baseados no sistema acumulativo do capital. Além de movimentar afirmações e negações, morais e éticas, do que seja bom ou ruim.

Por essa razão, é relevante apontar que esse movimento hierarquizado e binário difere da proposta central, no que diz respeito à escrevivência, enquanto construção ancestral de sentidos, que criam possibilidades de construção social libertária. Isto é, na obra, até a construção estética da parábola é subvertida do seu *status quo*, pela narradora, para que possa ser compreendida e defendida por meio da escrevivência.

E, em consequência, é assim que ressignifica-se e transforma-se o sentido exposto em todos os seus momentos e movimentos. O sentido torna-se repleto de significados diante da captura do fato cotidiano e na elaboração ficcional desse fato. Assim como ocorre em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), o prefácio em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, também apresenta uma preanúncia na elaboração dissertativa sobre escrevivência, como disposto a seguir:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se con(fundem) com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016, p. 7).

“Gosto de ouvir”. Nesse momento, se estabelece a roda do eu-coletivo pela narradora. “Da voz outra, faço a minha, as histórias também”, desse modo, o elo entre a escrevivência e

a performance da oralitura se concretiza enquanto ferramenta estética nas narrativas. “Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta” e ainda, “quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso”, diante desse momento, há o efeito das emoções, enquanto método discursivo, há a elaboração do corpo, enquanto presença nas histórias. Assim, funda-se a invenção, o ato criativo e imaginário da escrevivência.

Isso posto, alimenta-se a dinâmica da dança estética da escrevivência enquanto arte funda de sentidos. A escrevivência reivindica a palavra, a liberdade, os espaços, as vozes, os corpos, as histórias, os traços, o tempo e a luz enquanto negritude. A arte da escrevivência conduz, enquanto efeito estético, o ato de embaralhar a vida com a escrita, elaborar a ficção através da memória, dizer das vivências guardadas no corpo e incorporadas no fazer poético. Para enfatizar o dizer sobre escrevivência, em *Canção para ninar menino grande* (2022), de Conceição Evaristo, a escritora-narradora oferece um prefácio, que também direciona os sentidos da escrevivência, como exposto a seguir:

Este livro é oferecido a todas as pessoas que se enveredam pelos caminhos da paixão e que, mesmo se resfolegando em meio a muitas pedras, não se esquecem do gozo que as águas permitem. É uma celebração ao amor e às suas demências. É ainda um jubilo à vida, que me permite embaralhar tudo: vivência e criação, vivência e escrita. Escrevivência (EVARISTO, 2022, p. 3).

A escrevivência é também a oferta que permite embaralhar, ampliar, criar e reorganizar a vida. É a vivência enquanto escrita e a escrita enquanto vivência, e não apenas, pois ela é fonte estrutural de ficcionalização em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017). A partir da escrevivência, identifica-se o sentido basilar do fazer poético por meio da mediação e composição das histórias. Além de ser movimento contínuo nas infinitas possibilidades de acolhimento do discurso.

A escrevivência é dinâmica e estratégica, visto que ela movimenta escolhas estilísticas, tece o manusear lexical e costura os marcadores de caminhos e espaços dentro da narrativa. A escrevivência revela a/o sujeita/o do discurso enquanto pertencimento coletivo e, é por meio da escrevivência que se apresenta, centraliza e movimenta, todos os entes que se fazem presentes-ausentes na roda-gira de corpos-vozes na narrativa.

PERFORMANCES DA ORALIDADE

A partir da organização e da interação das vozes narrativas, funda-se um efeito estético do eu-coletivo, já que o coletivo não se dissolve na presença do eu-narrador/a. Segundo Conceição Evaristo, “quando falamos de sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântica-burguesa, mas de um sujeito que está abraçando o coletivo”⁴⁰.

Os elementos trazidos pela escuta, pela memória e pela história, na produção dos significados na instância narrativa, fortalecem a presença das vozes que se fazem presentes pela pessoa do discurso. A possibilidade do fundamento da presença do eu-coletivo é uma interpretação associada à ação de acolhimento da palavra e em como surgem as/os sujeitas/os do discurso. Em razão da presença do eu-coletivo, a performance da oralidade ganha força na composição das histórias. De acordo com Conceição Evaristo, as

histórias orais, ditados, provérbios, assim como uma gama de personagens de folclore brasileiro, são heranças das várias culturas africanas aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporadas à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo (EVARISTO, 2009, P. 19).

De acordo com Amadou Hampâté Bâ,

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (BÂ, 2010, P. 167).

A oralidade, como fonte de transmissão epistemológica, confere historicidade à performance da palavra na produção de subjetividades e na pertença do corpo como memória. E mais,

Nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a palavra é mais forte. Lá onde não existe escrita, o homem está ligado a palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. (BÂ, 2010, p. 168).

⁴⁰ (EVARISTO, 2010, p. 136).

A palavra em performance da oralidade é regida pela memória. Essa memória é a força geratriz da continuidade histórica de povos, línguas e culturas. De acordo com Zilá Brend,

Entre memória e esquecimento, o que sobra são vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade. De onde a preocupação dos regimes totalitários em “apagar os rastros” para que seus atos arbitrários não possam ser lembrados. Mas sempre sobra algum rastro que a sensibilidade dos escritores consegue retrair e incorporar à matéria poética. Desse modo, se nossa memória é um receptáculo de resíduos, a literatura também o é, constituindo-se de intrincadas redes intertextuais que contêm vestígios, fragmentos de leituras feitas ao longo da vida e que emergem em textos da contemporaneidade. Os textos literários nos ensinam que as reminiscências se recompõem através dos vestígios, sendo que os espaços lacunares são completados com a invenção, o empréstimo e a imaginação já que o vivido é limitado no tempo, enquanto o acontecimento lembrado é sem limites, para retomarmos uma vez mais os ensinamentos incontornáveis de W. Benjamin para os estudos da memória e dos rastros (BERND, 2017, p. 381).

Assim, entre os rastros e a memória, a literatura exerce a atuação fundamental de escrita do humano. Dessa forma, a performance da oralidade torna-se relevante nas análises dos elementos discursivos, em suas marcações, sugestões e induções. Por isso, para que o texto ficcional e a teoria crítica conversem em proximidades de sentido, a categoria da oralitura apresenta-se com a finalidade de auxílio na compreensão dos movimentos narrativos.

Para tal fim, segundo Leda Maria Martins, em *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* (2003),

O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência. A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (cf. MARTINS, 1997, p. 21) O significante da oralitura, da forma como apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. Como já grifamos, em uma das línguas bantu do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se ainda o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação

plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existe culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas (MARTINS, 2003, p. 77-78).

A inscrição da memória nas lacunas, nas travessias, nas vivências do corpo, que é performada pelas vozes, em uma singular inscrição cultural dos sujeitos e de sua coletividade, e que é constitutiva de alteridades e de suas representações simbólicas, é a oralitura. Não é um procedimento metodológico, mas uma performance que indica a presença artística e cultural do corpo. A oralitura é a grafia da linguagem desenhada em escritas que desenharam a memória. A oralitura constrói a composição dos conhecimentos e dos saberes, sem hierarquias, apenas num trançado de existências, que necessitam dizer sobre si. É a partir do conceito de oralitura que se evoca pela a performance do corpo e das vozes presentes no discurso da obra.

Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), a narradora inscreve a construção do corpo negro enquanto memória, subjetividades e presenças. Desse modo, a narradora acolhe a fala e promove a escuta. Além disso, a narradora movimenta as dinâmicas presentes nas histórias das diásporas, por meio dos conhecimentos epistêmicos e nas estéticas negro-brasileiras plurais. Assim, ocorre o diálogo entre a oralitura e a performance da narradora, que acolhe e promove a cultura negro-brasileira.

É substancial compreender o papel de narradora-guardiã presente na obra. A narradora promove, guarda, orienta e organiza as palavras e os sentidos nas histórias. Isso ocorre quando ela utiliza a primeira pessoa do discurso, quando participa ao contar sobre-vivências, quando atua como ouvinte e guardiã da escuta e, quando utiliza o recurso estratégico para construir o imensurável. Assim, a narradora dá vida às lógicas e às contradições do cotidiano.

Na obra de Conceição Evaristo, a narradora traz a performance de vozes-mulheres na incansável luta pelo fortalecimento da ancestralidade e da estética do sujeito étnico. Além disso, a narrativa apresenta uma performance da linguagem artística, que possibilita o exercício da leitura dinâmica em um emaranhado de vozes. Desse modo, por meio do texto, há a possibilidade de compor imagens que confrontem a manutenção de estereótipos, de racismos e de mitos sociais brasileiros inscritos na ideologia do homem cordial e na democracia racial.

Como analisado na parte anterior deste trabalho, a organização da obra, como disposta no sumário do livro, apresenta em sua ordenação uma sequência das histórias que nos permite compreender uma temática e um ritmo que transcende a composição da narração, enquanto

inscrição das palavras e sentido. Essa melodia sutil e orquestrada pela narradora atravessa toda a estrutura do texto narrativo em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017).

Desse modo, a narradora traz um breve texto introdutório e, por meio dele, cria-se o imaginário da obra em suas perspectivas, significados, induções e dinamiza a teoria da palavra, enquanto performance artística cultural das sensações da práxis humana. A narradora abre o seu discurso com a afirmativa: “Do que eu ouvi, colhi essas histórias”⁴¹. A partir dessas palavras, serão oferecidos alguns direcionamentos sobre a composição narrativa que está por vir nas histórias. Desse modo, a dinâmica introdutória vai alimentar o processo de compreensão, interpretação e percepção do efeito estético da narrativa.

Para isso, a narradora movimenta uma estética que dá conta da mediação entre os distanciamentos e as aproximações das pessoas do discurso, visto que a exposição da mediação discursiva pode contemplar as subjetividades partilhadas nos sentidos do enredo, enquanto estímulo das mais diversas sensações. Assim, é por meio das palavras trabalhadas no fazer artístico ficcional que a dinâmica narrativa é construída. Essa composição narrativa se faz em um processo extremamente sofisticado de performance da fala enquanto escrita, escuta e acolhimento da palavra. Assim, a instauração interacional da presença do eu-narradora com o coletivo ficcional de vozes que são acolhidas nas histórias.

Dessa forma, a performance da oralitura consegue dialogar com a obra estudada neste trabalho, visto que ela sustenta intimamente as raízes ancestrais dispostas na composição da narrativa. Além disso, a oralitura movimenta a ação composicional de organização das histórias, no desenho de um fluxo ancestral que medeia os mistérios e segredos trançados pelas ações que conduzem e induzem as histórias na narrativa.

Com isso, a narradora prossegue: “nada perguntei. Uma intervenção fora de hora pode ameaçar a naturalidade do fluxo da voz de quem conta. Acato as histórias que me contam. Do meu ouvir, deixo só a gratidão e evito a instalação de qualquer suspeita”⁴². De acordo com o trecho, há uma elaboração dos movimentos discursivos a ser legitimada, enquanto composição da sensação de naturalidade no fluxo das histórias.

Não obstante, a elaboração do trabalho artístico de ficcionalização da memória, na construção da naturalidade no fluxo das histórias, se faz presente pela mediação do discurso da narradora por meio da ação ficcional de uma estratégia de não-intervenção. Deste modo, é por

⁴¹ (EVARISTO, 2017, p. 17).

⁴² (EVARISTO, 2017, p. 17).

meio da inserção da não-intervenção, elaborada artisticamente na composição da naturalidade, que pode sugerir a presença da categoria da suspeita.

A suspeição no discurso pode movimentar valores que dizem sobre o engano e a veracidade das histórias contadas, isto é, como disposto no próprio título pela autora, a história se movimenta em leves enganos. Esses valores podem dar ênfase ao efeito estético na composição de uma alegoria social que alimenta a criticidade na ampliação das possibilidades presentes-ausentes nas histórias. Por essa razão, a disposição da suspeição introduz na narrativa uma necessidade ampla de acolhimento inteiriço da palavra trabalhada em discurso narrativo.

Por essa razão, há uma indução na sugestão da narradora para que a recepção da leitura das histórias se faça por meio da crença na palavra dita, acolhida e trabalhada, por meio da elaboração de uma intenção da sensação de naturalidade, diante da não-intervenção de quem ouve, lê e diz sobre as histórias. Desse modo, o eu-coletivo é estabelecido na estrutura-raiz da narrativa. A palavra inscrita pela performance da oralidade é imensa em significados.

Grada Kilomba, em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), explicita que “a boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, representando o que os/as brancos/as querem – e precisam – controlar”⁴³. A boca, a voz e a palavra podem se tornar ferramentas subversivas, quando trabalhadas artisticamente no fundamento do exercício da subjetividade, enquanto criação do imaginário.

A presença das vozes em grafia, caminha, deságua, encharca, corre e nunca para, já que, parafraseando Conceição Evaristo, a palavra-fêmea é tecitura atemporal, é frutífera e dinâmica. Ela retém e expulsa a vida na criação de um mundo ficcional através da conquista do registro artístico da memória. Segundo Allan da Rosa,

Quantas linhas de Conceição Evaristo seguem nos alumando a sina, o fundamento e a boniteza de revelar segredos mas não matar mistérios? Quanto de vagareza intensa há na sua prosa sutil e elegante que caminha, baila e salta sem alardear os saltos de seus sapatos? Quanto há de traquejo e de gritos cultivados no silêncio das negras anciãs que traz às suas páginas? Quanto haverá de percepção do tempo, do chão e das lutas que canetas pálidas há tempos chamam de fantástico, sem compreenderem que nosso imaginário, por suas matrizes africanas e pelos venenos do convívio do lado de cá do Atlântico, preza a ancestralidade trançando época num mesmo timbre, enamorando o tangível do dia com o perfumoso das noites? Quantos enredos de Conceição Evaristo a não caber na gaveta de um realismo temperado a raciocínio gelado, descarnado e desencantado, e nem de uma fantasia apta a agradar negociatas de estereótipos em prateleiras imperiais? Quanto das gotas de Conceição Evaristo trazem o balanço do mar em plenas alterosas mineiras, em contos curtos que começam como um sopro e terminam sua passagem feito um toque agudo na beira de um tambor? Quanto de vassoura de empregada doméstica, de avental de

⁴³ (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

magistério e de diploma de doutorado, peças íntimas da autora, deixa reticências pontiagudas se emaranhando em ocos do racismo brasileiro que é semelhante ao de tantas paragens caribenhas? Quanto há de fortaleza e graça em sua paciente teimosia de bordar as espirais de ontem, as paisagens de futuro já cantadas há séculos e as urgências contemporâneas que nos espetam e assam nessa terra coalhada de segregação? (ROSA, 2016, p. 1-2).

O acolhimento do eco milenar da palavra ancestral, artesanalmente tecida na obra, demonstra que a construção artística, compartilhada pela ação performática da oralitura, está presente no texto anunciado na obra pela narradora. A crença na grafia ficcionalizada coloca-se como instrumento de construção simbólica do enredo e seus significados.

Por essa razão, vale trazer o poema *Cremos*, de Conceição Evaristo. Esse poema pode dizer sobre a crença na autoria artística negra e na anunciação das muitas histórias a partir desse eu-coletivo. Deste modo, a crença é registro político-estético para construção da subjetividade de corpos negros em imaginários possíveis, em seu devir e em suas existências plenas, enquanto sujeitas/os navegantes de suas perspectivas históricas múltiplas.

Ao poeta Nei Lopes, pelo poema “História para ninar Cassul-Buanga”.

Cremos.
Quando as muralhas
desfizerem-se
com a mesma leveza
de nuvens-algodoais,
os nossos mais velhos
vindos do fundo
dos tempos
sorrirão em paz.

Cremos.
O anunciado milagre
estará acontecendo.
E na escritura grafada
da pré-anunciação,
de um novo tempo,
novos parágrafos
se abrirão.

Cremos.
Na autoria
desta nova história.
E neste novo registro
a milenária letra
se fundirá à nova
grafia dos mais jovens.⁴⁴

⁴⁴ (EVARISTO, 2021, p. 63-64).

No poema acima, a partir do que apresenta a eu lírica no trecho: “na escritura grafada da pré-anunciação, de um novo tempo, novos parágrafos se abrirão”. A presença do movimento de *sankofa*⁴⁵, que diz sobre o conhecimento ancestral disposto em *adinkras*. Essa simbologia aparece como sugestão das interpretações feitas neste trabalho em algumas histórias, como será analisado posteriormente. A *sankofa* apresenta-se em *adinkra*, como demonstrado a seguir:



Figura 1 – *Adinkra, Sankofa*.

O símbolo *sankofa* disposto acima estabelece um elo entre o futuro possível, por meio do acolhimento do passado ancestral, em que o passado é o ponto de partida na feitura do presente. Esse movimento não-linear equilibra uma espiral ancestral do tempo ao lançar uma abertura de reconstrução do presente-futuro através do passado. Desse modo, é necessário crer no espaço-tempo espiralar e no processo artístico de criação de mundos fictícios, estabelecidos pela composição estética da obra.

Ainda de acordo com a voz poética apresentada acima, a crença nas histórias também pode evidenciar que “os nossos mais velhos vindos do fundo dos tempos sorrirão em paz”, assim, o tempo e a ancestralidade exercem um efeito histórico-simbólico que atravessa o social-político por meio da arte, visto que a composição narrativa ancestral pode dar vigor e força ao discurso nas construções das subjetividades.

Quando a narradora apresenta que “assim caminho por entre vozes”⁴⁶, ela legitima a força do acolhimento das enunciações e os direcionamentos das histórias lançadas pelos corpos-vozes apresentados na obra. Dessa forma, o eu-coletivo é uma possibilidade já preestabelecida por meio da narrativa na abertura da obra. De acordo com Frantz Fanon, “falar é existir absolutamente para o outro”⁴⁷.

Assim, o eu-coletivo intensifica a performance da oralidade, visto que “existe no domínio da linguagem uma potência extraordinária”⁴⁸, pois, segundo Frantz Fanon, ao nos apropriarmos da linguagem, nos apropriamos da cultura. Desse modo, a narrativa reflete o

⁴⁵ *SANKOFA*, “Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás. Símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro (NASCIMENTO, GÁ, 2022, p. 27).

⁴⁶ (EVARISTO, 2017, p. 17).

⁴⁷ (FANON, 2008, p. 31).

⁴⁸ (FANON, 2008, p. 31-32).

corpo em suas essências e parecenças, no ritmo que se faz presente em vozes e na atuação da subjetividade anunciada pela produção artística da cultura enquanto ancestralidade.

A cultura é a realidade simbólica criada pelos seres humanos. Ela oferece significações graças às quais um mundo humano procura ser também um mundo habitável. As origens da cultura são, de um lado, uma questão de sobrevivência, e de outro, uma luta contra as forças da aflição, da ansiedade e do desespero. O aparecimento da linguagem simbólica, em oposição à simples comunicação, levou a espécie humana a um mundo de significações cuja capacidade está em perpétua expansão. Esse mundo envolve a memória, a antecipação com grande antecedência, bem como todo tipo de recursos mentais e sociais que fizeram a espécie humana passar do perigo de extinção (reduzida a um total de dois mil indivíduos, há 74 mil anos, contra 6 bilhões hoje) a uma humanidade em pleno crescimento, ainda que não necessariamente feliz (ANITEI, 2007; FINCH, 1991) (GORDON, 2016, p. 10).

Por essa razão, o esquema narrativo apresentado pelas imagens simbólicas que deságuam na confluência das memórias percorre uma variedade de interpretações. Sendo assim, há caminhos rasos e profundos, por entre e dentre os espaços silenciados e silenciosos. E em função disso, o fluxo organizado das histórias precisa correr, adentrar, mexer, inquietar, guiar, conduzir e induzir ao transformar o que foi estilhaçado e esquecido por agentes sociais na historicidade. Dessa maneira, a acolhida da oferta das histórias, também pode atuar enquanto leitores na permissão necessária para que ela haja como ente principal.

Na ação de acolhimento das histórias, é percebida uma dança coreografada das intencionalidades presentes nos espaços discursivos que compõem a obra. Dessa forma, ao crer no que está por vir do feito narrativo, mapeia-se os sentidos das ações em suas manifestações e performances. Por essa razão, cabe destacar que as histórias podem criar vertentes ricas em luta discursiva pela legitimação da subjetividade. Essa disputa e mistura se faz na presença do diálogo direto entre ficção e realidade.

De modo que, a partir dos contares ofertados pela narradora, subverte-se a feitura dos estigmas das hierarquias, no instante do contato com a performance da oralidade em grafia. As histórias incorporam dimensões equânimes ao dizer sobre um eu, sobre um nós, num enlaço particular e uníssono que pode movimentar o texto em sua estética, enquanto fundamento do belo e das sensações essencialmente humanas.

Essa coletividade, presente no processo narrativo, pode ser interpretada pela partilha das histórias por meio da ancestralidade. Por essa razão, o tempo que se faz presente no texto age em roda, em gira, em continuidade, em comunidade, em um espaço comum. E, nessa grande gira, o tempo narrativo se movimenta enquanto fazer poético. Segundo Leda Martins,

No âmbito da experiência da estética da palavra, o tempo ritma uma das mais belas formas de expressão do humano e de transgressão da concepção do tempo como linearidade absoluta, a linguagem poética, seja a da poesia, seja a dos mitos. Poesia é tempo. Tempo ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retorno, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade (MARTINS, 2021, p. 30).

Na construção do tempo narrativo, as relações discursivas se entrecruzam a partir da ancestralidade. Os corpos-vozes alimentam a partilha do eu-coletivo. E, para fortalecer o lugar ancestral na confecção do tempo narrativo, que movimenta o conceito de tempo espiralar que se faz presente na obra *Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021), de Leda Maria Martins, quando diz que o

espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm com princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (MARTINS, 2021, p. 23).

Por essa razão, as construções narrativas dispostas em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017) intensificam o movimento que preenche as intenções apresentadas no tempo espiralar da composição na história-memória. As intenções agem “macumbamente” na sugestão da “palavra no corpo” que “gesticula no espaço”, como contemplam alguns trechos do poema *Roda de poemas*⁴⁹, de Cuti.

Dito isto, observa-se que as histórias, presentes na obra, podem movimentar pétalas de rosas em voo, muros desabando, redes de cuidados, visões, rezas, borboletas em bando, luminescências, farelos, faturas, lágrimas de sangue, marés agitadas, rios profundos, abismos sem fim, lares devastados, raízes perdidas, retorno sagrado, tudo cozido por um fio de ouro que produz um manto libertário no (re)surgimento, calmo e intenso, dessa subjetividade marcada pelo corpo em sua plenitude de sentidos.

De acordo com a narradora, “muitas vezes ouço falas de quem não vejo nem o corpo. Nada me surpreende do invisível que colho. Sei que a vida não pode ser vista só a olho nu” e, por meio dessa menção, a construção de um emaranhado performático de vozes reverbera e ecoa na condução ancestral da composição narrativa. Assim, o arranjo organizado dos discursos sugere a criação ficcional artística de um efeito estético singular na produção do imaginário.

⁴⁹ CUTI. “Rodas de poemas”. In: *Cadernos negros – 9 Poemas*, 1986. p. 120.

De modo que, além da construção narrativa explicitada no texto, enquanto aparência, o arranjo discursivo, presente em sua essência de criação estética de mundos, pode também sugerir o efeito simbólico acessível e, ao mesmo tempo, transbordante em mistérios na narrativa. Há na instância narrativa elementos discursivos que fortalecem a criação do imaginário nos planos de composição e, desse modo, além da interpretação simbólica do que está sendo anunciado, há também a formação de um terceiro elemento, a partir da combinação na composição narrativa, que transborda a criação do imaginário sensível essencialmente ancestral.

Assim, “macumbamente” os corpos são dispostos na narrativa e estão marcados pela escuta atenta de corpos presentes-ausentes. Essa forma ancestral de lidar com a percepção da fala concede força basilar na movimentação dos possíveis mistérios conduzidos pela narradora nas histórias. O fato ficcional, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), é atravessado por mistérios, segredos e marcadores de uma composição narrativa que lida com o imaginário em um jogo de figuras-linguagens, que traz em si o gestor íntimo da liberdade.

A criação libertária do íntimo, na dinâmica narrativa, movimenta a confluência dos imaginários possíveis e impossíveis, nas perspectivas inesperadas e transbordantes de sentido. Além das criações de mundos, a narradora anuncia que a vida pode estar para além do que pode ser visto, e para isso, a narradora apresenta uma realidade ficcional que legitima a experiência do quase inexplicável.

Desse modo, a narrativa sugere que o invisível, o que pode ser inexplicável nas leis sociais de algumas culturas, movimenta, enquanto trabalho artístico, a obra para além das ações dos fenômenos. A criação do invisível na narrativa conversa com a parecença de um lugar quase não inteligível. Porém, essa marca simbólica, que não pode ser explicada empiricamente, nem vista a olho nu, serve para construir em sua composição narrativa o efeito estético basilar do sentido mais profundo dos temas dispostos nas histórias.

Quando a narrativa apresenta os segredos e mistérios da vida humana nas histórias ficcionalizadas, ela elabora os efeitos da completude e complexidade da vida. Assim, *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017) é também dizer sobre a fundura da vida em confluência de cores, culturas, mitos, ancestralidade e histórias. No seguir dos trechos que abrem a obra, a narradora também tonifica todas as suas marcas de pertencimento.

O realce na permanência de sua existência e dos “seus” não está em jogo, pois “de muitas histórias já sei, pois vieram das entranhas do meu povo. O que está guardado na minha

gente, em mim dorme um leve sono”⁵⁰. De acordo com esse trecho, a narradora se inclui em unidade particular com o seu povo, compondo um eu-coletivo na construção do termo pertencimento.

A identidade étnica é apresentada, assim como a identidade dos conceitos e termos a serem apresentados na obra. Toda essa identidade étnica e conceitual é fundadora e pertencente às práticas estabelecidas nas próprias ações das histórias apresentadas na obra e, a partir desse momento, o texto gira em nos proporcionar direcionamentos autênticos sobre identidade. Isso posto, é possível conhecer e se aproximar dos personagens e de suas simbologias, por meio de suas atuações, comportamentos e práticas dentro do próprio enredo narrativo. Por essa razão, não há mistérios, já que as sensações despertadas pela estética da obra são essencialmente humanas, há apenas segredos na manutenção da ancestralidade.

Quando a narradora utiliza os pronomes possessivos: “meu povo” e “minha gente”, ela se inclui nesse lugar histórico social. Trata-se, então, da literatura afro-brasileira. Trata-se de negritude. Trata-se de mulheres negras. Trata-se da diáspora. Trata-se da história do povo desembarcado, sobrevivente e das suas heranças enquanto negro-brasileiro. Dessa forma, abre-se um contexto histórico brasileiro, que será manifesto pelo processo de composição narrativa, enquanto compreensão do tempo espiralar, tempo esse que está no fundamento da *sankofa*.

Por essa razão, é relevante mencionar que Conceição Evaristo, em suas construções poéticas, traz o protagonismo dos povos negros por meio das marcas da ancestralidade, da historicidade e, em especial, na composição da centralidade das histórias de mulheres negras. A narradora, então, marca a inscrição da negritude em grafia, incorporando, na narrativa, os corpos-vozes que manifestaram histórias silenciadas, guardadas nas entranhas de “minha gente”. Por essa razão, o poema *Vozes-Mulheres*, de Conceição Evaristo, se faz presente.

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

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

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos

⁵⁰ (EVARISTO, 2017, p. 17).

pelo caminho empoeirado
rumo à favela

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

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.⁵¹

No poema disposto acima, a eu lírica pode dialogar com a sugestão que a narradora aponta na obra ao apresentar as marcas de pertencimento e o seu lugar ancestral histórico. Assim, o poema pode manifestar esse lugar ancestral na composição das vozes e dos corpos. Esses, por sua vez, são apresentados pela narradora no fazer poético e na anunciação das histórias, que também direciona e manifesta o lugar histórico, que é seu, enquanto mulher negra. A partir da herança geracional apresentada no poema, é possível compreender quando a narradora diz: “e basta apenas um breve estalar de dedos, para as incontidas águas da memória jorrarem os dias de ontem sobre os dias de hoje”, o trecho afirma o argumento simbólico em *sankofa*, um passado-presente de memórias e histórias.

A memória tem urgência no presente. O fazer poético da memória gira em conduções rítmicas na precisão do dismantelamento das hierarquias. Por essa razão, a narradora, em excelência, apresenta a conciliação necessária, entre os espaços de mediação discursiva de aproximação e afastamento, ao antecipar e guiar a narrativa.

Cuti, em *Literatura Negro-Brasileira* (2010), aborda a importância do sujeito étnico ser inserido no discurso e a necessidade das mudanças de paradigmas estético-ideológicos, pois, de acordo com Cuti, literatura é poder. E além de ser poder, também é um fazer poético, ético e estético. A inscrição do outro situa o dizer num horizonte social de valor, que implica uma responsabilidade ética.

⁵¹ (EVARISTO, 2021, p. 24-25).

Dessa forma, Cuti nos orienta a perceber as vertentes intra e extratextuais que caracterizam o lugar de fala como ferramenta de principal da criação artística contra as discriminações raciais. A racialização, nas composições do conteúdo e no discurso narrativo, é primordial para demarcar o lugar socioideológico em contraposição a uma idealização universal de sujeito.

Assim, ao apresentar a/o sujeita/o étnica/o no discurso, fortalece um processo social de se contrapor à figura imagética do universalismo branco. A existência da estética do protagonismo negro pode movimentar performances étnicas diversas na literatura. Assim, a experiência da/o sujeita/o étnica/o na composição do discurso narrativo, pode demolir algumas barreiras impostas pela branquitude⁵², pela política de branqueamento instaurada pelo mito da democracia racial⁵³. De acordo com Lélia Gonzalez, em *O papel da mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica* (1979), a democracia racial é:

o resultado da violentação das mulheres negras por parte da minoria branca dominante: os senhores de engenho, os traficantes de escravos etc. E este fato teria dado origem, na década de 30, à criação do mito que, até os dias de hoje, afirma ser o Brasil da democracia racial. Gilberto Freyre, famoso historiador e sociólogo brasileiro, é seu principal articulador com sua “teoria” do “*lusotropicalismo*”. O efeito maior desse mito é a crença de que o racismo é inexistente em nosso país, graças ao processo de miscigenação (GONZALEZ, 1979, p. 3).

O mito da democracia racial é uma ideologia política que ainda repercute no país. Em contraposição e enfrentamento aos racismos instaurados pela teoria da democracia racial, está a construção afetiva do orgulho étnico na sociedade, pela ampliação de um movimento crítico-

⁵² De acordo com Guerreiro Ramos, “o ideal da brancura... nas condições atuais, é uma sobrevivência que embaraça o processo de maturidade psicológica do brasileiro e, além disso, contribui para enfraquecer a integração social dos elementos constitutivos da sociedade nacional” (GUERREIRO RAMOS, 1995, p. 231).

E ainda, de acordo com Cida Bento, “branquitude, em sua essência, diz respeito a um conjunto de práticas culturais que são não nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas culturais”, isto é, “há uma isenção dos brancos quanto à deformação da personalidade por conta da escravidão” (BENTO, 2022).

⁵³ De acordo com Silvio de Almeida, “no Brasil, a ideologia do racismo científico foi substituída a partir dos anos 1930 pela ideologia da democracia racial, que consiste em afirmar a miscigenação como uma das características básicas da identidade nacional, como algo moralmente aceito em todos os níveis da sociedade, inclusive pela classe dominante. Assim, ao contrário de países como os Estados Unidos, nunca se instalara no Brasil uma dinâmica de conflitos baseados na raça. O que se pode notar é que a ideologia da democracia racial se instalou de maneira muito forte no imaginário social brasileiro, de tal modo a ser incorporada como um dos aspectos centrais da interpretação do Brasil, das mais diversas formas e pelas mais distintas correntes políticas, tanto à “direita” como à “esquerda”. Para entender a força desta ideia inserida no debate nacional com a obra de Gilberto Freyre, é fundamental que se entenda que a democracia racial não se refere apenas a questões de ordem moral. Trata-se de um esquema muito mais complexo, que envolve a reorganização de estratégias de dominação política, econômica e racial adaptadas a circunstâncias históricas específicas. No caso, o surgimento do discurso da democracia racial, que ainda hoje é tido como um elemento da identidade brasileira, coincide com o início do projeto de adaptação da sociedade e do Estado brasileiro ao capitalismo industrial ocorrido nos anos 1930” (ALMEIDA, 2019).

teórico negro-brasileiro. Segundo Nei Lopes, em *Autoestima contra o racismo* (2017), há uma dimensão das ferramentas possíveis para combater os racismos e,

uma das melhores armas no combate ao racismo é possibilitar aos atingidos por ele a aquisição de uma autoestima positiva. Somente altivos e “resolvidos” é que povos historicamente vítimas desse tipo de ofensa tornaram-se aptos a desmoralizar as causas de seu infortúnio, evitando que elas permanecessem e se reproduzissem. No caso brasileiro, descendentes de africanos continuam sendo as vítimas preferenciais. Para esse segmento — no qual nos incluímos —, o mito da “democracia racial” e a focalização de nossa história apenas na condição escrava de nossos ancestrais, reais ou supostos, têm nos impedido de perceber nossa relevância e, a partir dela, moldarmos nossa autoestima (LOPES, 2017).

Por essa razão, a reivindicação da etnicidade no discurso literário projeta e fortifica os corpos-vozes e, desse modo, legitima traços, marcas, cores, subjetividades e, sobretudo, ressignifica a humanidade de si enquanto sujeita/o negra/o e dos “seus” em pluriversalidade⁵⁴. Esse lugar pluriversal se apresenta na construção do eu-coletivo elaborado narrativamente na estrutura da obra. A partir da ancestralidade, a narradora elabora e movimenta a marcação do protagonismo negro que está por vir nas histórias-memórias dispostas na obra.

Ainda de acordo com Cuti, “dizer-se ‘negro’, além de desdizer o que foi dito, é um dizer-se ‘sou humano’”⁵⁵. Desse modo, o poder da literatura está também na criação da humanidade pluriversal. A narradora, por sua vez, constrói um “eu” comprometido politicamente com os “seus”, já que para Conceição Evaristo “escrever e publicar é um ato político”⁵⁶. Dessa maneira, o indivíduo é criado por um amplo feixe de identidade e subjetividade.

Por essa razão, Cuti menciona que “a subjetividade negra é intransferível”⁵⁷, o que sugere o poder à literatura negro-brasileira em forjar um eu-coletivo que permite construir vigas fortes e autênticas em sua originalidade e legitimidade na humanidade, estilizada pelos racismos. Assim, a partir da arte literária e do processo de composição artística da palavra, enquanto texto narrativo, pode-se compreender as diversas abordagens de que trata o discurso em seus comportamentos, organizações e estratégias. Essas abordagens dão forma às elaborações e criações de significados e sensações.

⁵⁴ “Considerando que ‘universal’ pode ser lido como uma composição do latim *unius* (um) e *versus* (alternativa de...), fica claro que o universal, como um e o mesmo, contradiz a ideia de contraste ou alternativa inerente à palavra *versus*. A contradição ressalta o um, para a exclusão total do outro lado. Este parece ser o sentido dominante do universal, mesmo em nosso tempo. Mas, a contradição é repulsiva para a lógica. Uma das maneiras de resolver essa contradição é introduzir o conceito de pluriversalidade” (RAMOSE, 2011, p. 10).

⁵⁵ (CUTI, 2010).

⁵⁶ Citação retirada da entrevista concedida à filósofa e feminista negra, Djamila Ribeiro, publicada em maio de 2017, na Carta Capital.

⁵⁷ (CUTI, 2010).

Nesses momentos, em voz pequena, antes de escrever, repito intimamente as passagens que já sei desde sempre. Hão de me perguntar: por que ouço então as outras vozes, se já sei. Ouço pelo prazer da confirmação. Ouço pela partilha da experiência de quem conta comigo e comigo conta (EVARISTO, 2017, p. 17).

O termo contar, disposto acima, conduz para espaços narrativos de ambivalência. Ele pode lidar com o contar disposto na performance da oralidade, enquanto movimento ancestral no fazer poético. E o contar enquanto contrato de confiança, no que diz sobre a unidade das presenças dispostas, pela manutenção da união que se faz por meio da partilha e do acolhimento das histórias narradas. Assim, as histórias apresentadas na obra comunicam relações humanas complexas, profundas, inexplicáveis, imprevisíveis; podem quebrar imagens de controle⁵⁸ e construir um lugar em que não há espaços para reafirmar estereótipos, preconceitos, hierarquias de manipulação e exploração.

Desse modo, o fato ficcional que é encontrado no texto da obra, traz a possibilidade de construir verdades performadas na construção autêntica de um mundo narrativo. Posto isto, a narradora sugere sobre as modulações e projeções da palavra ficcional e mais, o quanto de sua própria atuação narrativa há no coser das histórias. Deste modo, a narradora finaliza a anunciação apresentando o argumento derradeiro sobre a veracidade das criações, do fato enquanto texto artístico, e de acordo com a narradora: “outro dia me indagaram sobre a verdade das histórias que registro. Digo isto apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências”⁵⁹.

TERRITÓRIO ANCESTRAL

A escrevivência movimenta o lugar ancestral. Ela conduz a performance da interação do eu-coletivo com o espaço-tempo. Essa temporalidade pode tecer um tempo medido ou metrificado pelo ritmo da oralidade. Esse movimento traz o lugar do mais velho em relação ao

⁵⁸ “A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição da mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p. 140).

Essa construção teórica também foi elaborada por Lélia Gonzalez, em 1981, quando diz “por aí pode-se imaginar o tipo de estereótipo difundido a respeito do negro: passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão, etc.” (GONZALEZ, 2018, p. 36). Lélia Gonzalez também aponta os estereótipos arraigados à imagem das mulheres negras brasileiras, e aponta a como central na divisão racial do trabalho a mãe preta, em seguida aponta dois tipos de qualificação ‘profissional’ a doméstica e a mulata. (GONZALEZ, 2018).

⁵⁹ (EVARISTO, 2017, p. 17).

mais novo e do mais novo em ligação ancestral ao mais velho. O lugar do espaço-tempo do conhecimento epistêmico, da sabedoria, dos ensinamentos, das metodologias, das abordagens e dos desenvolvimentos subjetivos se dá nesse *xirê* da partilha e da presença do eu-coletivo.

Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há a relação do tempo no afeto oferecido às crianças e às mulheres mais velhas, do irmão mais velho que cede o lugar ao mais novo, da avó que ampara a neta em seu momento sagrado, da mãe que milagrosamente alimenta os filhos, do dançarino que, ao ignorar os seus mais velhos, perde suas raízes e do conhecimento sagrado que é passado de geração em geração nas famílias de Halima e de Sabela. Por essa razão, é relevante observar o lugar ancestral que medeia a composição da escrevivência.

Desse modo, quando é observado o fazer poético da narrativa, é possível perceber os lugares de semelhança ou parença que estruturam os pilares da estética. Além disso, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), o destaque está no lugar da construção dos protagonismos femininos. Por essa razão, a construção da negritude feminina abraça as amorosidades, o lugar materno de cuidado, afeto e partilha.

Historicamente, esse lugar feminino das mulheres negras foi retirado de sua relação com os seus, como aponta Fabiana Carneiro,

o fato de a mulher negra ter tido a família branca como um espaço de exercício de sua maternidade ao longo do século XIX não é problematizado pela literatura organizada em torno do projeto de construção nacional, que ao contrário disso, reforça simbolicamente a obstrução da possibilidade de as mulheres negras construírem seus próprios laços afetivos e reprodutivos (CARNEIRO, 2018, p. 248).

Diante do apontado acima, a literatura de Conceição Evaristo permite a criação desse lugar feminino. A narrativa traz mulheres negras em relação ao mito ancestral feminino negro. A mulher negra, ficcionalizada pela escritora, simboliza o movimento de construção de laços, de afetividades e de subjetividades. Além disso, assim como os corpos de mulheres negras são apresentados na narrativa, as entidades religiosas femininas de matriz africana são inseridas no lugar-espço do sagrado na narrativa, como observa-se em *A moça de vestido amarelo*,

Uma paz, nunca sentida, inundou a igreja inteira. Ruídos de água desenhavam rios caudalosos e mansos a correr pelo corredor central do templo. E a menina em vez de rezar a Ave-Maria, oração ensaiada por tanto tempo, cantou outro cumprimento. Cantou e dançou como se tocasse suavemente as águas serenas de um rio. Alguns entenderam a nova celebração que ali acontecera. A avó de Dóris sorria feliz. Dóris Conceição Aparecida, cantou para nossa outra Mãe, para nossa outra Senhora (EVARISTO, 2017, p. 24-25).

O trecho acima apresenta o momento final da história. Nessa composição narrativa, é possível perceber os movimentos de uma cosmovisão que acolhe a religiosidade afro-brasileira em todos os seus matizes ancestrais e suas disputas socioculturais. No entanto, o lugar-espço da religiosidade de matriz africana também sinaliza o sincretismo brasileiro, que foi estabelecido pela violência da colonização.

Desse modo, a religiosidade de matriz africana está presente na obra a fim de movimentar o mito, a ancestralidade, o sagrado e as muitas versões da negritude feminina. Em todas as histórias que compõem a obra, o lugar ancestral do sagrado é orientado como ponto de partida para lidar com o encantamento, que está para além do fenômeno, do visto a olho nu, já que ele é capaz de lidar com toda uma criação de mundos.

A cultura africana tem no idoso, na oralidade, no diálogo com os antepassados alguns de seus elementos primordiais. O africano crê que o mundo dos vivos, com crianças e idosos em seus limites, está interligado ao mundo invisível dos antepassados. O diálogo entre eles é regulador da vida na terra e se interpõe até mesmo à noção de realidade, com o intuito de estabelecer ordem ao caos que o homem que se distancia destes princípios traz (TUTIKIAN, 2006, p.75).

A escrevivência assume a responsabilidade de estabelecer uma desordem à ordem proposta pela branquitude. A escrevivência assume esse lugar por meio da ancestralidade e do sagrado feminino negro. A imagem que funda o termo da escrevivência traz a figura da mulher negra, enquanto condição escravizada de *mãe-preta* dentro da casa-grande. A escrevivência promove o lugar de fala desses corpos femininos silenciados, escravizados, violentados pelo sequestro, exaustão e exploração.

Ao lado dessa figura humana, imersa em historicidade, desse corpo negro feminino que fez e faz a manutenção de toda a base da sociedade brasileira, está o lugar de *axé*, a força mantenedora do espírito, a criação e a repetição do mito-ancestral. Dessa forma, a mulher negra movimenta a simbologia da ancestralidade, por meio das sagradas entidades femininas manifestadas em orixás, as *Yabás*, como apresenta Conceição Evaristo, no poema *De mãe*,

O cuidado de minha poesia
aprendi foi de mãe,
mulher de pôr reparo nas coisas,
e de assuntar a vida.

A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe, mulher prenhe de dizeres,
fecundados na boca do mundo.

Foi de mãe todo o meu tesouro,

veio dela todo o meu ganho
mulher sapiência, yabá,
do fogo tirava água
do pranto criava consolo.

Foi de mãe esse meio riso
dado para esconder
alegria inteira
e essa fé desconfiada,
pois, quando se anda descalço,
cada dedo olha a estrada.

Foi mãe que me desceitou
para os cantos milagreiros da vida
apontando-me o fogo disfarçado
em cinzas e a agulha do
tempo movendo no palheiro.

Foi mãe que me fez sentir as flores
amassadas debaixo das pedras;
os corpos vazios rente às calçadas
e me ensinou, insisto, foi ela,
a fazer da palavra artifício
arte e ofício do meu canto,
da minha fala.⁶⁰

Com isso, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), os orixás femininos estão presentes em simbologias, alegorias, metáforas, sugestões, induções, na composição linguística e na organização das palavras e das imagens. Assim, o humano e a natureza constituem o equilíbrio que representam uma cosmogonia.

A natureza e o humano estão presentes na composição dos ambientes e na construção simbólica do corpo negro-brasileiro. Essa composição marca a reafirmação da humanidade e das contradições pertencentes nessa constituição. As histórias que constituem a obra também movimentam essa reafirmação do humano. A cosmovisão é tecida pelo humano.

O lugar do humano em relação ao cosmo está ligado às mulheres, aos milagres, à terra, aos rios, aos ventos, ao metal. Como também está presente na narrativa quando invoca e inscreve as flores, as borboletas, o suor, as lágrimas, o leite, o sangue, o mar, as teias, o ouro. E mais, quando simboliza o amor, os afetos, as redes, os comportamentos, os cheiros, os cabelos, os fios, a calma, a dança, a musicalidade no som dos tambores e na orientação dos mais novos em sintonia aos mais velhos. E muito mais, quando estabelece a ancestralidade por meio das travessias, das luzes, das cores (amarelo e dourado) da morte, da passagem, da vida, das marés, dos oceanos, das espumas, do banzo, do corpo, do belo e na essência do invisível.

⁶⁰ (EVARISTO, 2021, p. 79-80).

O FEITIÇO DO SENSÍVEL: ESTÉTICA

Assim, a estética (do grego *aisthetiké*) movimenta o particular-social em suas manifestações artísticas, ela é a apropriação da percepção do sensível, das recepções e dos arcabouços, individuais e coletivos, pré-estabelecidos. A estética produz os imaginários e as criações em multiversos. A estética é um emaranhado do que pode ser categorizado como belo.

A beleza, que alicerça a estética, movimenta as sensibilidades humanas enquanto ética, filosofia, história, percepção epistemológica e política. O método de criação de mundos, em histórias ficcionalizadas, mistura a ética humana, forjada politicamente em movimentos históricos, com a percepção da filosofia ocidental.

A ciência filosófica e literária da estética é amplamente analisada por diversos teóricos. De acordo com Theodor Adorno, a estética movimenta diversas categorias e sensibilidades e, dentre elas, o belo. Não obstante, esse belo se aproxima do que se compreende das percepções sensíveis de toda uma complexidade humana, como sugere o trecho seguir:

A definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o carácter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético. Se a estética não fosse senão um catálogo sistemático de tudo o que é chamado belo, não existiria nenhuma ideia da vida no próprio conceito do belo. No que visa a reflexão estética, o conceito de belo figura apenas como um momento. A ideia da beleza evoca algo de essencial na arte sem que, no entanto, o exprima imediatamente. Se não se afirmasse dos artefactos, de maneiras muito modificadas, que eles são belos, o interesse por eles seria incompreensível e cego, e ninguém, artista ou espectador, teria oportunidade de sair do reino dos fins práticos, o da autoconservação e do princípio de prazer, o qual a arte, pela sua constituição, exige. Hegel petrifica a dialéctica estética através da definição estática do belo como a aparição sensível da ideia. Tão pouco se deve definir o belo como renunciar ao seu conceito; uma estrita antinomia. Sem categoria, a estética seria uma descrição informe relativístico-histórica do que se entendeu por beleza aqui e além, em diferentes sociedades ou diversos estilos; uma unidade característica daí destilada transformar-se-ia irresistivelmente em paródia e destruir-se-ia a seguir perante algo escolhido de mais concreto. A universalidade fatal do conceito do belo não é, no entanto, contingente. A passagem para o primado da forma, que a categoria do belo codifica, reduz-se já ao formalismo, à coincidência do objecto estético com as determinantes subjectivas mais gerais, de que sofre em seguida o conceito do belo. Não há que opor ao belo formal uma natureza material: o princípio deve compreender-se como produto de devir, na sua dinâmica, e, deste modo, conteudalmente. A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza. Esse terror perante ela liberta-o o belo em si, em virtude da sua impermeabilidade frente ao existente imediato, mediante a criação de uma esfera do intocável; as obras tornam-se belas por força da sua oposição à simples existência (ADORNO, 2011, p. 84-85).

A partir dessa exposição sobre a estética, é possível observar uma percepção das contradições que alimentam a realidade. Esse movimento fortalece as subjetividades na compreensão objetiva do belo e da na compreensão da complexidade no pensamento crítico da

estética. Diante dessa forma de apreender o belo enquanto devir, é possível lidar com as ferramentas que compõem o belo em seu conteúdo essencial.

A arte, enquanto composição narrativa, é capaz de estreitar os lugares nascentes do método e do efeito estético. O estético está imerso no imaginário da criação da imagem. Os efeitos proporcionados pela estética alimentam as subjetividades essencialmente humanas. A estética é articuladora do essencialmente humano, enquanto construtora do sensível pela criação. A estética nutre a subjetividade.

Na linguagem, a estética movimentada os signos e os significados das realidades na edificação semântica das identidades culturais. De acordo com Hermenegildo Bastos, em *A obra literária como leitura/interpretação do mundo* (2011), “tomar um texto como literário quer dizer tomá-lo como um texto no qual as funções pragmáticas da linguagem, embora não sejam abolidas, ficam subordinadas à função estética ou poética”⁶¹.

Neste trabalho, a escrevivência, em sua função poética, ressignifica a estética. Assim, a escrevivência acolhe e amplia os espaços de oferta e acolhimento, mas nessa obra, ela será conduzida como ferramenta estruturalmente feminina e negra, já que ela confronta racismos, reivindica a autoimagem e fortalece a autodeterminação do orgulho étnico. E mais, pois ela aciona a performance da oralidade, enquanto lugar da palavra dita e construída em linguagem escrita. E, por essa razão, cria um projeto estético transversal que enfrenta a estética do ideal branco em todas as categorias que constroem a estética na arte.

A escrevivência elabora as características do belo, enquanto texto, teoria, linguagem, crítica, imagem, política, epistemologia, filosofia, história e conhecimento pluriversal do negro-brasileiro. A composição narrativa do belo, do sensível e das sensibilidades alimentam as subjetividades na estética do corpo negro brasileiro e, assim, é estabelecida, de modo estrutural, pela escrevivência. Segundo Conceição Evaristo,

Indago sobre o ato audacioso de mulheres que rompem domínios impostos, notadamente as mulheres negras, e se enveredam pelo caminho da escrita: “o que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e, quando muito, semialfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?” Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. A escrita não é inocente, tem um propósito político em seu sentido mais amplo. A procura por uma estética que se confunda com a oralidade faz parte de meu projeto literário, que é profundamente marcado pela minha subjetividade forjada ao longo da vida. Quero criar uma literatura a partir de minhas próprias experiências com a linguagem, nucleada pela oralidade, a partir da dinâmica de linguagem do povo (EVARISTO, 2020, p. 35-42)

⁶¹ (BASTOS, 2011).

Desse modo, a escrevivência potencializa o efeito estético e cria uma estética que lida com lugares inabitados pela literatura branca, europeia, ocidental. A escrevivência é ancestral. E, por ela alcançar a ancestralidade do sagrado feminino negro em sua estrutura matriz, ela movimenta a estética, forjada por um belo. Esse belo traz a entidade religiosa da matriz africana, Oxum, para cuidar e ressignificar as águas correntes do texto ancestral. Desse modo, a escrevivência movimenta o que é essencialmente humano, sensível, já que ela nutre os imaginários e fortalece as sensibilidades das subjetividades, das simbologias e das cosmo percepções.

Segundo Allan da Rosa, “Conceição alinhava com a mumunha e a cadência das Minas Gerais que louvam a Nossa Senhora das Reminiscências nas pretices congadeiras do Rosário e nas guardas de Oxum”⁶². A escrevivência enquanto estética traz Oxum fortalecendo o ancestral, borrando os estereótipos e vigando o reflexo do devir negro, como é visto no poema *Do fogo que em mim arde*, de Conceição Evaristo:

Sim, eu trago o fogo,
o outro,
não aquele que te apraz.
Ele queima, sim,
é chama voraz
que derrete o bico de teu pincel
incendiando até às cinzas
o desejo-desenho que fazes de mim.

Sim, eu trago o fogo,
o outro,
aquele que me faz,
e que molda a dura pena
de minha escrita.
É este o fogo,
o meu, o que me arde
e cunha a minha face
na letra desenho
do autorretrato meu.⁶³

“Na letra-desenho do autorretrato meu”, a escrevivência, enquanto estética, cria efeitos sensíveis da realidade que precisa estar presente na memória-lugar de tantas-muitas realidades. Segundo Conceição Evaristo, “assenhorando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras tomam o lugar da inscrição no *corpus* literário brasileiro com imagens de uma autorrepresentação. Surge então, a fala de um corpo que não é

⁶² (ROSA, 2016, p. 3).

⁶³ (EVARISTO, 2021, p. 81).

apenas descrito, mas antes de tudo vivido”.⁶⁴ Esse lugar narrativo, que alimenta o efeito estético ao dar sentido à linguagem, é água corrente em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017). De acordo com as histórias apresentadas na narrativa, há a percepção do trabalho artístico da linguagem, da estrutura narrativa, dos personagens, dos símbolos que envolvem as imagens incorporadas pelo discurso e dos demais elementos que elaboram a dimensão artística da escrita.

Além do sentido narrativo, preenchido pela força ancestral das ações, contradições, suposições e complexidades humanas, é relevante observar a composição discursiva em suas escolhas estilísticas, em seu jogo de palavras, em seu cozimento linguístico-simbólico e em seus arranjos gramaticais magistrais, na organização da grafia enquanto performance da oralidade. Em *Rosa Maria Rosa*, a linguagem é utilizada pela narradora para significar a personagem, por meio dos elementos discursivos, de acordo com a morfologia de uma rosa.

A compreensão desses movimentos, em que a personagem é apresentada na história como uma rosa, é incorporada desde o título. Entretanto, as marcas da natureza botânica ofertadas na narrativa estão dispostas também nos nomes de Fémina Jasmine e Andina Magnólia. Assim as flores-mulheres se fazem presentes no arcabouço simbólico da obra.

O termo “Rosa”, disposto no nome da personagem e no título da história, demonstra esse lugar de abertura e fechamento, tanto da flor quanto da personagem. Essa imagem discursiva principia grande parte da temática da história de Rosa Maria Rosa, em fechamentos e aberturas de seus braços, na oferta e recusa de afetos.

De acordo com os trechos selecionados da história de Rosa Maria Rosa, há a imagem de uma personagem que “murchava”, que mantinha os “seus abraços fechados para muitos e profundamente inebriantes para as crianças e as mulheres mais velhas” e mais, que “a cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento”⁶⁵. Assim, a personagem é composta e envolta por escolhas de palavras que movimentam o discurso na criação semântica de uma imagem que personifica rosas, pétalas e flores.

A personagem murcha, exala perfumes, se abre, se fecha e, finalmente, transborda em gotas de suor e pétalas. A criação do efeito estético na formação do sentido na história é elaborada de modo extremamente alinhado em seus componentes estruturais de composição narrativa. O mesmo ocorre em *Inguetinha*, quando a narradora seleciona palavras

⁶⁴ (EVARISTO, 2005, P. 6).

⁶⁵ (EVARISTO, 2017, p. 19-20).

estrategicamente trabalhadas de modo artístico para compor o efeito estético e preencher as linhas poéticas em sua estrutura excepcional de sentido.

A personagem carrega o diminutivo em sua nomeação, Inguitinha Minuzinha Paredes. Esse recurso linguístico é utilizado para dar conta do sentido elaborado na narrativa. “Tudo em Inguitinha parecia caber o fragmento ‘inha’”, “partícula do quase nada”, “fração de segundos”. No entanto, quando tudo se movimenta inversamente, as estruturas de proporções também são elaboradas de forma a dar sentido ao que está sendo proposto, como em “uma parede imensa”⁶⁶, que além de compor a ação final, também é pertencente ao nome da personagem. Desse modo, é possível interpretar as estratégias de combinações sugeridas numa elaboração sofisticada entre o trabalho linguístico e o sentido poético que a narradora quer entregar ao efeito simbólico e artístico nas histórias.

“Eram dez pernas”⁶⁷, assim se inicia a história *Teias de Aranha*. Nessa história, também é possível observar esse arranjo do fazer poético na estrutura linguística, fomentando o sentido da história. Ademais, para além da identidade artística de cada história, há pontos de semelhança entre as histórias, no que diz sobre o efeito discursivo, como ocorre quando a narradora sinaliza com marcações estratégicas as mudanças de destino nos enredos.

Como já observado no capítulo anterior, na organização das narrativas, existem marcadores discursivos que proporcionam um efeito estético à narrativa, como em “Mas eis que em um dia de calor intenso a moça se distraiu”⁶⁸, em *Rosa Maria Rosa*; “Mas um dia, Inguitinha deveras cansada de tanta zombaria resolveu reagir”⁶⁹, em *Inguitinha*; e “Mas um dia, um sonho”⁷⁰, em *Teias de Aranha*. Nessas composições, o elemento adversativo é inserido para preparar o lugar da oposição e sinalizar uma mudança inesperada nas histórias.

Essas escolhas de composição narrativa, de notável percepção, movimentam o lugar da tecitura da escrita, enquanto linguagem e sentido na formação do efeito estético. Em outras histórias, essa forma de anunciar um acontecimento que está prestes a se movimentar em mudança também ocorre, mas de modo menos contrastivo, como em *Grota Funda*: “Porém, um dia, um grupo de homens, os que se julgavam os mais fortes da cidade”⁷¹ e em *Fios de ouro*: “Mas, anos depois, a casa-grande deixou de se importar com Halima. Esqueceram-se

⁶⁶ (EVARISTO, 2017, p. 21).

⁶⁷ (EVARISTO, 2017, p. 22).

⁶⁸ (EVARISTO, 2017, p. 20).

⁶⁹ (EVARISTO, 2017, p. 21).

⁷⁰ (EVARISTO, 2017, p. 22).

⁷¹ (EVARISTO, 2017, p. 32).

dela, que pouco aguentava trabalhar. E foi nesse momento que tudo se deu. Um dia Halima acordou e viu seus cabelos surgirem imensos, tão imensos que ela pisava sobre eles”⁷².

Essas escolhas linguísticas enfatizam o sentido do texto enquanto construção poética. Nesse emaranhado de sentidos e de performances semânticas, se faz presente a construção artística da escrevivência, enquanto performance estética, que sinaliza a identidade discursiva do texto. A composição das histórias dá fomento às estruturas narrativas. Essas estruturas lidam com o ficcional, que apresentam o real-cotidiano ao seu modo. A partir das imagens-memórias, há uma infinitude de imaginários possíveis.

De acordo com o que já foi apresentado, sobre escrevivência e os caminhos que podem ser abertos por meio da narrativa, compreende-se a relevância da estética na obra. O efeito estético nos auxilia a caminhar pelos ritmos das sensações disponíveis nas histórias. Desse modo, na primeira história apresentada em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há a personagem *Rosa Maria Rosa*⁷³.

A partir desse momento, é relevante indicar que a escrevivência movimenta a personagem Rosa Maria Rosa em toda a atuação e performance narrativa, assim como ocorre em *Inguitinha*⁷⁴ e *Teias de Aranha*⁷⁵. A escrevivência é a performance central na composição das narrativas na obra. Nas três histórias mencionadas, a situação narrativa se estrutura pela elaboração de um possível problema.

No entanto, no caminhar das histórias e nas sensações lançadas pela narradora, esses possíveis problemas abrem espaços para a estruturação de um leve engano. Não há um problema. Há situações cheias de sentido e significações simbólicas. Essas situações maturam as subjetividades e alimentam o imaginário na construção de novas perspectivas e imagens que confrontam estereótipos, discriminações e hierarquias sociais.

A estrutura narrativa, por meio da linguagem, em escolhas lexicais simbólicas, se faz relevante interpretar a narrativa de modo lírico, visto que na análise de um poema, em sua metrificação e sentido, cada palavra trabalhada artisticamente pode conter, em seu arranjo discursivo, elementos importantes para a compreensão dos sentidos narrativos. A personagem Rosa Maria Rosa, nesse primeiro momento, parece ter um problema, como menciona a narradora. O termo “parece” sugere à narrativa uma suspeita sobre a personagem. Qual seria o problema de Rosa Maria Rosa? No momento seguinte, a narradora anuncia que a personagem,

⁷² (EVARISTO, 2017, p. 50).

⁷³ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁷⁴ (EVARISTO, 2017, p. 21).

⁷⁵ (EVARISTO, 2017, p. 22).

murchava toda quando mãos estendidas vinham à procura dela. Nunca correspondia ao gesto de busca da outra pessoa. Não se entregava. Mantinha os braços cruzados como grades de ferro sobre o próprio corpo, com as mãos fechadas, postava-se ereta. Nenhum movimento de rosto era perceptível. Nem um leve piscar de olhos indicava o acolhimento da oferta que o outro corpo lhe oferecia. O carinho parecia ser devolvido só por dentro” (EVARISTO, 2017, p. 19).

As ações da personagem são apresentadas por meio de escolhas verbais que caracterizam simbolicamente a personagem em rosa, como em “a moça murchava”. Assim, é possível identificar a construção da personagem por meio do jogo de palavras em sua elaboração artística. Por conseguinte, a personagem Rosa Maria Rosa negava algumas trocas afetivas, como apresenta a narradora no trecho: “nem um leve piscar de olhos indicava o acolhimento da oferta que o outro corpo lhe oferecia”⁷⁶.

A narradora traz o substantivo “oferta” para a construção narrativa. Esse lugar de acolhimento da oferta do corpo-outro era rechaçado pela personagem. Desse modo, é por meio da sugestão narrativa que é interpretado o lugar não-invasivo, ou não-violento, dessa oferta afetiva, “enquanto isso muitos ficavam sonhando com o corpo da moça. Não com os seios, não com as pernas, nem com mais nada. Adivinhavam. Tudo deveria ser belo.” e mais, “Rosa era linda. Seria ela a legendária rosa negra?”⁷⁷.

Nesse momento, torna-se relevante a presença do poema *Flor Magnólia*, de Conceição Evaristo, para compor a interpretação a respeito dessa figura legendária:

De magnólias ou outras flores
desfolhando em minhas mãos,
pouco sei,
só em desejos, guardo a fina textura
da pele em dalias, rosas, magnólias...
só em desejos, sei da primavera
que em mim roça,
quando uma flor de magnólia,
tal qual a lendária rosa negra,
promete se abrir única
sobre mim.⁷⁸

A partir do poema, é possível compreender que a legendária rosa negra se faz legendária, porque, assim como a rosa negra do poema, promete uma única abertura. De acordo com a composição narrativa, uma perspectiva importante é inferida sobre a criação da imagem

⁷⁶ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁷⁷ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁷⁸ (EVARISTO, 2021, p. 73).

do corpo de Rosa Maria Rosa. Não há uma hipersexualização do corpo negro feminino na construção da imagem de Rosa. Não há desejo sexual, nem a objetificação do corpo da protagonista. Há apenas admiração e um “carinho parecia ser devolvido apenas por dentro”⁷⁹.

Além das menções que personificam a estética do belo e a idealização do corpo negro feminino, a personagem Rosa Maria Rosa, em sua construção narrativa, deságua uma afetividade, carinho e ternura guardadas apenas para si. No entanto, essa autodeterminação da imagem de Rosa Maria Rosa, enquanto mulher negra, está em confronto ao imaginário atravessado pelos estereótipos de construção da imagem de mulheres, isto é, há um exercício simbólico de ressignificação do tipo de mulher que é imaginada e simbolizada como rosas.

Quais mulheres são imaginadas pela sociedade como perfumadas, delicadas e belas? De acordo com a história, é Rosa Maria Rosa que toma esse lugar-espço para si e apresenta, não apenas o perfume, a delicadeza e a beleza, mas também a água, a esperança e a sua própria proteção, como uma rosa que, mesmo bela, possui os seus espinhos.

Mas a ternura, expressada pela personagem na narrativa, é inacessível aos demais, já que a personagem “mantinha os braços cruzados como grades de ferro sobre o próprio corpo, com as mãos fechadas, postava-se ereta”⁸⁰. Essa imagem “de trancamento do corpo”⁸¹ da personagem, elaborada na narrativa, retoma e traz para este trabalho a palestra da autora Conceição Evaristo sobre *Escrevivência: narrar nossa própria história é um ato político*, na aula “Memórias da escravidão e escrita de si” no curso Ler o Brasil pela Casa Sueli Carneiro (2022-2023), como na imagem e fala transcrita abaixo:

⁷⁹ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁸⁰ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁸¹ (EVARISTO, 2017, p. 19).



Figura 2 – Retrato de Augusto Gomes Leal e da Ama-de-leite Mônica. Cartão-de-visita de João Ferreira Villela. Recife, c. 1860.

Essa imagem, eu sei que, a principio, ela pode causar um incômodo, porque é uma imagem que vai nos relembrar, é uma imagem que traz a memória da escravidão. Mas por que que eu trago essa imagem? Porque a imagem, o pano de fundo, o mote que me dá para pensar a Escrivência ou para propor uma Escrivência, é, justamente, essa imagem que simboliza o momento inclusive de escravização desse corpo da mulher negra. O que que nós temos aí? Nós temos a imagem de uma mãe preta com uma criança, que é da prole colonizadora. Se nós observarmos bem, qual impressão que nos dá essa imagem? Que essa mãe preta é colocada aí, inclusive contra o gosto dela, aprontaram essa mãe preta, inclusive para uma foto. É muito perceptível o mal-estar dela. Se a gente olha a foto de perto, nós vamos perceber que essa mãe preta está séria, que ela não tem, inclusive com o rosto, não só um rosto de sofrimento, mas ela está com a expressão bem dura mesmo, que pra mim, eu acho que demonstra um mal-estar. Essa mão dela, em que a criança está segurando, a criança segura, mas essa mulher escravizada, ela tem as mãos quase que fechadas, em momento algum da foto, a mão dessa mulher aparece aberta para acolher a mão do menino. E nós vamos ver que a criança tem uma outra postura. A criança está muito à vontade, deita no ombro dessa mulher escravizada, olha para frente, ela olha para a máquina fotográfica, a mãe

preta. O olhar dela também não dá pra definir muito se ela está olhando para frente ou se é um movimento também de olhar para baixo. É uma imagem também que eu gosto de explorar sabendo que ela causa incômodo, porque é essa visão, esse menino encostado nessa mãe preta, essa característica da escravização brasileira, essa confiança que esse menino tem com ela, uma afetividade que foi desenvolvida sim. E a gente poderia dizer que é uma afetividade que é desenvolvida dentro dos quadros da escravização. Essa mulher, ela é obrigada a acolher esse menino. Muitas vezes, acolhendo esse menino, ela vai desaguar nesse menino um afeto que ela gostaria, sem sombra de dúvida, que esse afeto fosse desaguado nos seus próprios filhos. Então, ela não pode cumprir isso. Não tem nada de romantização. Porque alguns autores brasileiros, tanto da literatura, como também sociólogos, vão romantizar essa situação da mãe preta, esquecendo que é uma situação em que ela é obrigada a viver essa função. Não é uma escolha dela. Ela não fez uma escolha. Por cuidar dessa criança e, muitas vezes, não cuidar, não poder, não poder, não, não ter a liberdade, não é nem ter a liberdade, não ter o direito de cuidar dos seus próprios filhos. Então, o que que a Escrivência tem a ver com isso? A Escrivência, ela parte justamente dessa imagem, quando nós dizemos: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande e sim para acordá-los dos seus sonos injustos”. Olha, essa é a afirmativa que marca o núcleo do termo, não é o núcleo do termo, mas o núcleo do conceito mesmo, da ideia da Escrivência, é essa afirmativa, ela quer justamente borrar essa imagem. Ela quer apagar essa imagem. Se essa mãe preta teve de contar histórias para adormecer esse menino, a Escrivência, a escrita das mulheres negras, pretende, ela quer justamente o contrário. Então, por isso, essa afirmativa: “a nossa Escrivência”. Eu gostaria que vocês prestassem muita atenção também, é um discurso em terceira pessoa do plural: a nossa Escrivência é realmente esse desejo de borrar essa imagem. É esse o desejo de apagar essa imagem. É esse o desejo de vingar, inclusive, essa imagem. Por que? Porque essa mãe preta, ela era escravizada também no direito fundamental dela, que era o direito de fala. Ela até falava, mas ela falava para a casa-grande. Então, até a voz dessa mulher era também uma voz que passava por um processo de escravização. O corpo passa por esse processo de escravização. E logicamente, também essa voz. Então, essa mulher, ela estava inscrita na economia da produção, porque o corpo das mulheres negras eram corpos produtivos de uma economia. No caso, a gente poderia pensar na economia da educação. Porque essa criança, ela vai passar mais tempo com essa mãe preta do que na escola ou com a sua própria mãe, com a sinhá. Então, essa mãe preta, esse trabalho escravizado dela, está inscrito numa economia de produção se ela trabalha. As mulheres que vão trabalhar na casa-grande, ou que vão trabalhar também nas lavouras, o corpo dessas mulheres também está inscrito na economia da produção. Então, o corpo da mulher escravizada estava inscrito na economia da produção. Na economia do prazer, porque o senhor, quando ele bem entendia, ele tomava esse corpo como objeto sexual. E, no caso, tem um corpo negro também inscrito na economia da produção. E dessa produção, que a gente pensa nessa produção da educação. Nessa produção simbólica, inclusive, como diz a professora Denise Carrascosa, as primeiras professoras são as mulheres escravizadas, que tem esse papel de educar as crianças da casa-grande a partir desse trabalho escravo (CASA SUELI CARNEIRO, 2022-2023, transcrição nossa).

A partir da fala da escritora Conceição Evaristo, é possível compreender a movimentação do lugar essencial da escrevivência na narrativa. Rosa Maria Rosa escolhe o direcionamento da sua afetividade. A personagem possui o direito de escolha. Rosa Maria Rosa não pertence à função da economia de produção, enquanto objeto sexual, *mãe preta*, corpo sem voz, silenciado em seu direito fundamental de fala e escravizado para acalantar, cuidar e educar a prole colonizadora.

A personagem Rosa Maria Rosa é essencial para a compreensão da escrevivência enquanto estética narrativa, produzida por uma escritora negra brasileira, a fim de borrar, apagar e vingar a imagem da mãe preta, corpo negro feminino escravizado. Segundo Allan da Rosa, a personagem Rosa Maria Rosa “abre asas enlaçando miudezas de africanias e estruturas gastas e corrosivas de Brasis que, seja nos litorais, nos interiores montanhosos, nas matas enluradas, nos mangues cercados ou nas esquinas cimentadas, por tantas vezes nos lembram Soweto e Mississipi”⁸². E mais,

Este poder de contadora Conceição exerce tratando de vingança e de prudência, de maledicências e de curas, mas sobretudo de fé na reversão da hipocrisia e do chicote com gotas de libertação que não são ingênuas nem pragmáticas. Quando fende sua perspectiva de conduzir de longe a cavalgada das histórias, ao se situar como narradora opinativa diante das vozes murmuradas de seus personagens, apresenta motes que vaporam de um catolicismo mineiro-africano, lembrando Etiópia da igreja que é anterior ao Vaticano, os spiritual urbanos do Bronx e a Jamaica do reggae que brada o velho testamento bíblico na versão calorosa dos escravizados da diáspora (ROSA, 2016, p. 3).

A partir da compreensão da organização da obra, do sentido da escrevivência enquanto estética, se faz as interpretações sociais do efeito estético na escrevivência. E para isso, a escrevivência, no que diz sobre as relações sociais, as políticas de enfrentamento, as contradições e complexidades das realidades no cotidiano, pode colaborar para reflexão e compreensão da realidade por meio da obra.

⁸² (ROSA, 2016, p. 2).

ESCREVIVÊNCIA: POÉTICAS E POLÍTICAS

A partir da imagem apresentada sobre a mãe preta e o sentido relacionado à mulher negra, enquanto sujeita central no fortalecimento do significado da escrivência, é possível verificar a importância das interações entre literatura e sociedade. Para isso, torna-se relevante o texto de Lélia Gonzalez, *A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica*, que observa a relevância cultural e histórica da mulher negra, na condição de mãe preta, durante o período escravocrata brasileiro.

Foi em função de sua atuação como mucama que a mulher negra deu origem à figura da mãe preta, ou seja, aquela que efetivamente, ao menos em termos de primeira infância (fundamental na formação da estrutura psíquica de quem quer que seja), cuidou e educou os filhos de seus senhores, contando-lhes histórias sobre o quibungo, a mula sem cabeça e outras figuras do imaginário popular (Zumbi, por exemplo) (GONZALEZ, 2018, p. 39).

Segundo Lélia Gonzalez, a partir dessa relação problemática, entre a mulher negra e os cuidados iniciais dos filhos dos colonizadores, foi gerado um fortalecimento cultural e linguístico pela transmissão de conhecimentos por meio da oralidade, já que “conscientemente ou não, passaram para o brasileiro ‘branco’ as categorias das culturas africanas de que eram representantes”⁸³. Por essa razão, “coube à ‘mãe preta’, enquanto sujeito-suposto-saber, a africanização do português falado no Brasil (o “pretuguês”, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira”⁸⁴.

Assim, é possível compreender que os traços da cultura africana conseguiram sobreviver ao processo de escravização por meio do papel crucial da mãe preta. Desse modo, a figura da mãe preta surge como agente central da escrivência. Além de ser também, a sujeita que movimenta o que Lélia Gonzalez aponta como pretuguês. Por essa razão, assim como é possível associar a mulher negra ao pretuguês e à escrivência, também é possível associar o pretuguês à performance da oralidade.

Sobre o tema da performance da oralidade, analisado na segunda parte deste trabalho, vale ressaltar a relação do pretuguês ao que Leda Maria Martins define como oralitura, uma vez que esse modo de atuação da linguagem foi ferramenta basilar na transmissão de conhecimentos. E ainda,

se levamos em conta a teoria lacaniana, que considera a linguagem como o fator de humanização ou de entrada na ordem da cultura do pequeno animal humano, constatamos que é por essa razão que a cultura brasileira é eminentemente negra. E

⁸³ (GONZALEZ, 2018, p. 40).

⁸⁴ (GONZALEZ, 2018, p. 40).

isso apesar do racismo e de suas práticas contra a população negra enquanto setor concretamente presente na formação social brasileira (GONZALEZ, 2018, p. 41).

Por essa razão, a atuação da mulher negra foi um marcador definitivo na formação sociocultural do Brasil. Assim, é possível perceber as semelhanças (ou parecenças) nas teorias de Lélia Gonzalez, enquanto grande intelectual e intérprete da sociedade brasileira, e de Conceição Evaristo, na literatura e teoria crítica literária, no que diz respeito à mulher negra. Por essa razão, é possível relacionar o referencial teórico de Gonzalez com as interpretações estabelecidas neste trabalho, já que ambas as intelectuais trazem a mulher negra em centralidade e relevância histórica.

Os temas sociais que surgem das interpretações das histórias serão elencados de modo a fortalecer os eixos que atravessam a escrevivência. Com isso, será relevante estabelecer conexões que lidem com a estética e a ética, visto que ambas estão envolvidas nas produções de sentido das práticas sociais. Para isso, os temas tornam o conjunto de histórias narradas um projeto estético singular, diante dos demais romances da escritora. Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há uma estética fortalecida pela construção narrativa ao dar ênfase aos sentidos e sentimentos essencialmente humanos.

Por essa razão, de acordo com Adorno,

A pura imediatidade não é suficiente para a experiência estética. Além da espontaneidade, necessita também da intencionalidade, da concentração da consciência; não se pode eliminar a contradição. Se se avançar logicamente, toda a beleza se abre à análise, que, por seu turno, a remete para a espontaneidade e seria vã se o momento do espontâneo lhe não fosse inerente. Perante o belo, a reflexão analítica reconstitui o *temps duré*e através da sua antítese. A análise desemboca num belo, tal como deveria aparecer à perfeita percepção não-consciente e esquecida de si. Assim, ela descreve mais uma vez subjectivamente a via que a obra de arte descreve em si de modo objectivo: o conhecimento adequado do elemento estético é a realização espontânea dos processos objectivos que, em virtude das suas tensões, ocorrem no seu interior (ADORNO, 2011, p. 112).

Essa intencionalidade, como concentração da consciência, é uma ferramenta relevante de acordo com o aprofundamento da leitura e da compreensão narrativa, já que ela fomenta o efeito narrativo. Desse modo, o primeiro tema a ser apresentado está relacionado às interpretações sobre o lugar dos afetos e das amorosidades em suas ações e consequências apresentadas nas histórias. Essa linha temática é o balanço estético essencial ao realismo social que conduz e alimenta todas as narrativas presentes na obra.

ÚTERO-MÃE

Assim como apontado pela historicidade escravagista brasileira, a condição de morte foi abordada como projeto político da juventude negra, já que foi possível observar que a velhice é algo inimaginável e, quando possível, seria um lugar de extremo abandono e desumanidade. Um não-lugar marcado pela impossibilidade de vida.

De acordo com Abdias Nascimento,

Proprietários e mercadores de escravos no Brasil, a despeito das várias alegações em contrário, em realidade submeteram seus escravos africanos ao tratamento mais cruel que se possa imaginar. Deformações físicas resultantes de excesso de trabalho pesado; aleijões corporais consequentes de punições e torturas, às vezes de efeito mortal para o escravo – eis algumas das características básicas da “benevolência” brasileira para com a gente africana. Desde os tempos da escravidão, o parlamentar e jornalista Joaquim Nabuco denunciava:

A mortalidade dos escravos é um detalhe que nunca aparece nessas estatísticas falsificadas, cuja ideia é que a mentira no exterior habilita o governo a não fazer nada no país e deixar os escravos entregues a sua própria sorte.

(NASCIMENTO, 2016, p. 69)

E ainda,

O tratamento descuidado e os abusos de que eram vítimas provocaram uma alta taxa de mortalidade infantil entre a população escrava. No Rio de Janeiro, cidade onde teoricamente os escravos desfrutavam melhor tratamento do que em qualquer outra parte do país, a mortalidade infantil se elevava a uma taxa de 88%. A fácil aquisição de novos escravos significava que as classes governantes não perdiam tempo nem dinheiro com a saúde dos seus cativos. Em consequência, como Thales de Azevedo observa, “desde sua chegada da África – à meia idade ou na juventude – um escravo ao cabo de sete a oito anos estava imprestável para o trabalho, que, não era raro, ia de sol, a sol, por assim dizer, sem descanso e sem suficiente alimentação” (NASCIMENTO, 2016, p. 70).

A juventude negro-africana, durante a escravização no Brasil, serviu apenas como mercadoria descartável, sendo estraçalhada em toda a sua humanidade. Com o passar dos anos, a situação da pós-abolição também não favoreceu em nada o povo negro brasileiro, como afirma Abdias Nascimento ao apontar que,

Em torno de 1930, o político e historiador João Pandiá Calógeras declarou, por exemplo:

A mancha negra tende a desaparecer num tempo relativamente curto em virtude do influxo da imigração branca em que a herança de Cam se dissolve. Roosevelt tinha observado com exatidão que o futuro nos reserva uma grande

alegria: a feliz solução de um problema inçado de tremendos, mortais, problemas – os problemas de um possível conflito entre as duas raças.

Fato inquestionável é que as leis de imigração nos tempos pós-abolicionistas foram concebidas dentro da estratégia maior: a erradicação da “macha negra” na população brasileira. Um decreto de 28 de junho de 1890 concede que “É inteiramente livre a entrada, nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho [...] Excetuados os indígenas da Ásia ou da África, que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos”. Em várias oportunidades no período de 1921 a 1923, a Câmara dos Deputados considerou e discutiu leis nas quais se proibia qualquer entrada no Brasil “de indivíduos humanos das raças de cor preta”. Quase no fim do seu governo ditatorial, Getúlio Vargas assinou em 18 de setembro de 1945, o Decreto-Lei nº 7867, regulando a entrada de imigrantes de acordo com “a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia”. [...] Na mesma linha de raciocínio, Arthur Neiva louvava a orientação imigratória, afirmando que “Daqui a um século a nação será branca”. Enquanto isso, João Batista de Lacerda, único delegado latino-americano ao Primeiro Congresso Universal de Raças, realizado em Londres em 1911, previa que, até o ano de 2012, o Brasil estaria livre do negro e de seu mestiço: “Em virtude desse processo de redução étnica, é lógico esperar que no curso de mais um século os *métis* tenham desaparecido do Brasil. Isto coincidirá com a extinção paralela da raça negra em nosso meio”. Que esta ideia de eliminação da raça negra não constituía apenas uma teoria abstrata, mas, calculada estratégia de destruição, está claro nos argumentos do mesmo teórico, na explícita sugestão de se deixar os afro-brasileiros propositalmente indefesos: “expostos a toda espécie de agentes de destruição e sem recursos suficientes para se manter”. [...] Afrânio Peixoto, médico e escritor, apostava que “Trezentos anos, talvez, levaremos para mudar de alma e alvejar a pele; e, se não brancos, ao menos disfarçados, perderemos o caráter mestiço”. [...] o norte-americano Clayton Cooper, após visitar o Brasil, havia testemunhado com sinceridade: “Uma honesta tentativa está sendo feita aqui para eliminar os pretos e pardos pela infusão do sangue branco” (NASCIMENTO, 2016, p. 86-92).

A partir da análise de Abdias Nascimento sobre o projeto político brasileiro em torno da população negra no Brasil, fica exposta a imensa intencionalidade prática do genocídio negro-brasileiro, seja pelo mito da democracia racial, que serviu e serve para manutenção da política de embranquecimento, ou seja, pela falta e escassez total de recursos e políticas afirmativas no intuito concreto de eliminação total do negro no Brasil.

Em *Os gurus de Dolores Feliciano*, há o luto eterno da personagem Dolores que pode simbolizar um comportamento recorrente na sociedade – as dores de mães negras que perdem seus filhos negros para a prática violenta de extermínio do jovem negro no Brasil. Com isso, se faz relevante compreender tanto por Abdias Nascimento, quanto por Conceição Evaristo, essa prática escravagista colonizadora que persiste na manutenção do extermínio do negro no Brasil. Na história de Dolores Feliciano, há o relato da mãe que narra a morte de seus filhos:

Os três meninos são os meus gurus. Não estão aqui agora, mas a qualquer hora, chegarão, pois vão e voltam sempre. Por isso conservo a arrumação, embora muitos digam para eu desfazer de tudo. Não vou desrespeitar os pertences de meus meninos. São esses os meus gurus:

Chiquinho, o primeiro de nascimento e também de morte. Tinha acabado de completar 19 anos, quando partiu (o que me consola é que ele vai e volta). Depois foi Zael, esse a segunda vida que gerei, a segunda que perdi, nem 17 anos tinha ainda. O corpo dele apareceu depois de três dias de sumido. Dizem que uma única bala fez o cérebro dele voar pelos ares. Tudo aconteceu no dia em que fazia um ano, que a vida de Chiquinho tinha sido esgarçada por mais de 15 balas. Um jornal me entrevistou na ocasião e eu não consegui dizer nada sobre a perda de meus dois filhos. [...] Nato, o menorzinho, o meu caçula, também se foi. Depois de quase um mês desaparecido, surgiu um corpo aqui perto de casa. Era o dele. Minha lembrança guarda o abraço que ele me deu naquele dia, quando saiu para o trabalho e de lá iria para a escola. Não retornou à noite e nem no outro dia. Senti o luto antecipado. No trabalho dizem que ele não chegou e na escola nunca mais foi visto. Nas lembranças que tenho do último abraço, vejo a imagem dele se aproximando de mim’.

(EVARISTO, 2017, p. 46-47).

No trecho acima, há o testemunho de uma mãe, personagem central na história. No entanto, a centralidade temática está relacionada entre as mortes de jovens negros no Brasil e o luto eterno das mães que, assim como Dolores, perderam e seguem perdendo os seus filhos, maridos e parentes para uma ampla instrumentalização institucional de violência social, instaurada apenas no direcionamento do extermínio do negro-brasileiro, como reafirma Conceição Evaristo, a seguir, no poema *Certidão de óbito*,

Os ossos de nossos antepassados
colhem as nossas perenes lágrimas
pelos mortos de hoje.

Os olhos de nossos antepassados,
negras estrelas tingidas de sangue,
elevam-se das profundezas do tempo
cuidando de nossa dolorida memória.

A terra está coberta de valas
e a qualquer descuido da vida
a morte é certa.
A bala não erra o alvo, no escuro
um corpo negro bambeia e dança.
A certidão de óbito, os antigos sabem,
veio lavrada desde os negreiros.⁸⁵

A partir do poema de Conceição Evaristo, sobre o extermínio negro-brasileiro, o estudo de Sueli Carneiro, em sua tese *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005), se torna relevante, como mencionado no trecho a seguir:

Então o que eu sempre digo quando trabalho com os alunos, quando trabalho esses três textos que percorrem o século XX todo, e pega três intelectuais do porte de Monteiro Lobato, Nelson Rodrigues e Ubaldino Ribeiro, considerados os maiores do século XX no Brasil, todos os três pensaram: não haverá negros no futuro. Ora, então a dimensão racial é inerente às preocupações, digamos assim, com o futuro do país.

⁸⁵ (EVARISTO, 2021, p. 17).

Eu penso que, se a gente vai pra dimensão de controle da população, as formas de controle da população negra no Brasil chegam ao extremo do extermínio. Não sentamos pra fazer um cálculo, mas quando a gente sentar, nós vamos ficar apavorados, levando em conta exclusivamente estatísticas de jornal. Se você pegar 30 anos, o que se matou de pessoas negras no Brasil em 30 anos, esse número é tão grande que é uma forma de controle que ultrapassa qualquer lógica, porque quando você diz controle social você quer manter uma população sob controle, mas a forma escolhida, preferencial, de controle social da população negra é a sua morte. Ou seja, digamos assim: eu mato de várias maneiras, mas aquele tipo preferencialmente identificado como a reação, que seria o jovem masculino mais predisposto a ação, a reação, na idade da rebeldia, da possibilidade de enfrentamento... o controle é: esse não pode continuar vivendo, esse é que é o controle. Ele não pode continuar vivendo e isso é muito brutal, claro. Se você pegar essas imagens numa super estrutura ideológica, literária, poética, você vai de fato ver se isso é assim. Mas no plano material, as coisas se passam é dessa maneira, mas de uma maneira bem mais brutal. (CARNEIRO, 2005, p. 180).

A brutalidade da violência legitimada é analisada por Sueli Carneiro e ficcionalizada por Conceição Evaristo. A personagem Dolores consegue enxergar, por meio do noticiário no jornal, as comparações que foram feitas sobre o testemunho da morte de seus filhos com a Mater Dolorosa por conta de suas lágrimas de sangue e, assim, a narradora elabora meios sutis para dizer sobre a visão e os estereótipos que estão anunciados diante da situação apresentada na narrativa, quando a personagem diz:

De longe, tirou uma foto minha, publicou depois e embaixo escreveu isto: “Mater dolorosa”. Sei que outro diário rebateu a imagem, com os seguintes dizeres: “Jornal sensacionalista compara a dor de uma mãe qualquer com a dor da Mãe de Cristo, nosso Salvador. A dor de uma mãe qualquer não pode tomar como referência a imagem da Mãe de Cristo, Nossa Senhora. A Mater Dolorosa sofreu pela morte do Filho que veio para salvar a humanidade. Essa mãe qualquer chora por um filho que simboliza a perdição da humanidade” (EVARISTO, 2017, p. 47).

De acordo com o trecho acima, há o lugar do não-ser, como aponta a análise de Sueli Carneiro. O trecho apresenta a personagem como uma “mãe qualquer”, de modo que Dolores é totalmente retirada e rechaçada de sua humanidade. A personagem é colocada no lugar da indeterminação (do pronome indefinido). Para a sociedade, Dolores não se define enquanto mulher que ocupa o lugar materno, visto que nem a personagem e nem o seu sofrimento são legitimados. Esse mesmo tema se amplia em significados, quando, por meio da indeterminação feita pelo o pronome “qualquer”, apresenta essa situação de barbárie presente na vida da maioria das mulheres negras que escolhem a maternidade, como afirma o trecho a seguir:

A narradora do conto que afirma que pela primeira vez entendeu o que significa a expressão “lágrimas de sangue”, na verdade, é a presença do nosso olhar dentro da narrativa, isto é, um olhar que ao ver o choro desesperado de Mirtes (mãe do pequeno Miguel, que por negligência da sinhá caiu do 9º andar de um prédio em Recife), reconhece e se conecta com essa dor. Enfim, a mãe de Miguel, assim como Dolores,

relata com sangue nos olhos os rituais de cuidado que tinha com a vida e o corpo do filho (GONÇALVES; CARDOSO, 2020, p. 10).

A humanidade de Dolores é amplamente roubada pela indefinição do ser. Essa indefinição, feita discursivamente por meio da escolha semântica trazida pela narradora, diz sobre a personagem Dolores ao colocá-la no lugar da sujeição, da desumanização e do apagamento enquanto mulher negra, que, como muitas mulheres negras no Brasil, lida com a desumanização de seus corpos, o silenciamento de seu sofrimento e a violência imposta no lugar materno, quando os seus filhos são destinados à morte⁸⁶.

A narrativa também sugere que a morte dos filhos de Dolores, de alguma forma, auxiliava na salvação da humanidade, pois os seus filhos eram considerados a “perdição da humanidade”. É possível compreender que o comportamento escravocrata se manteve pungente, já que a repetitiva culpa cristã de tudo que há de ruim na sociedade é resultado da mancha negra, como aponta criticamente Abdias Nascimento, quando verifica o discurso político sobre o negro-brasileiro, que, de acordo com os movimentos sociais, o negro precisava ser exterminado da sociedade a fim de se conquistar a brancura tão sonhada no projeto político-social brasileiro.

⁸⁶ “Jovens negros do sexo masculino perfazem a maior quantidade das vítimas. A faixa dos 15 a 19 anos é a mais vitimada. Garotos somam 92,4% das mortes, contra 7,6% das meninas. E 83,6% dos jovens mortos são da raça negra, contra 16% da raça branca” (2024). Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/08/23/brasil-tem-5-mil-criancas-e-adolescentes-assassinados-por-ano-aponta-debate>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

A cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil (2020). Disponível em: <<https://sismmac.org.br/a-cada-23-minutos-morre-um-jovem-negro-no-brasil/>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

Negros representam 78% das pessoas mortas por armas de fogo no Brasil (2021). Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/negros-representam-78-das-pessoas-mortas-por-armas-de-fogo-no-brasil/>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

Negros somam 80% das mortes violentas de jovens no país, aponta estudo (2021). Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/negros-somam-80-das-mortes-violentas-de-jovens-no-pais-aponta-estudo/>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

Número de homicídios de jovens negros é três vezes maior do que brancos (2022). Disponível em: <<https://www.frm.org.br/conteudo/mobilizacao-social/noticia/numero-de-homicidios-de-jovens-negros-e-tres-vezes-maior-do-que>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

15 mil crianças e jovens foram assassinados no Brasil em 3 anos; adolescente negro tem 4,4 vezes mais chance de ser morto do que branco (2024). Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/08/13/15-mil-criancas-e-jovens-foram-assassinados-no-brasil-em-3-anos-adolescente-negro-tem-44-vezes-mais-chance-de-ser-morto-do-que-branco.ghtml>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

Em 11 anos, 73% dos homicídios no Brasil foram contra negros (2024). Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2024/06/19/em-11-anos-73-dos-homicidios-no-brasil-foram-contra-negros>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

Pessoas negras são maioria das vítimas de homicídio, revela Atlas da Violência (2024). Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2024/06/24/pessoas-negras-sao-maioria-das-vitimas-de-homicidio-revela-atlas-da-violencia>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

Atlas da violência: 1 negro é morto a cada 12 minutos ao longo de 11 anos no Brasil (2024). Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2024/06/uma-pessoa-negra-foi-morta-a-cada-12-minutos-ao-longo-de-11-anos-no-brasil.shtml>> Acesso em 03 de outubro de 2024.

Essa manutenção da violência e da institucionalização do extermínio do corpo negro na sociedade se faz presente por diversos atravessamentos, ou melhor, como mencionado no texto de Abdias Nascimento, essa manutenção se faz pela estratégica anulação da humanidade da população negra no Brasil, visto que, como diz o trecho já citado neste trabalho, os negros brasileiros precisam ser “expostos a toda espécie de agentes de destruição e sem recursos suficientes para se manter”⁸⁷.

O abandono à população negra feito pelo Estado é uma agência eficaz no genocídio do negro no Brasil. Quando se agrega o abandono estatal às formas de violência, encarceramento, miserabilidade, fome e diversas mazelas estruturais, que atravessam o negro na sociedade, observa-se a antiga e crescente instrumentalização legitimada das tecnologias escravagistas ainda em vigor na sociedade brasileira.

Desse modo, é relevante notar a eficácia da produção narrativa de Conceição Evaristo ao apresentar famílias diante da pobreza, como em: “eram dez pernas e quatro redes somente. [...] A mãe cansada da lida do dia a dia e ansiosa por encostar o corpo no tecido puído, que lhe servia de cama, preso na porta da saída”⁸⁸, em *Teias de Aranha*, ou quando Andina Magnólia preparava “a delícia das delícias”⁸⁹ e quando “um dia Andina pediu à patroa um dos pães para levar para a casa e não recebeu uma resposta positiva. E, a partir desse dia, além de ter de se contentar com um único pedacito que a patroa cortava e lhe dava, tinha que comer diante dela, sem nada levar para casa”⁹⁰.

Em *O sagrado pão dos filhos*, é possível compreender e visualizar nitidamente o descaso, o abandono e as políticas de deixar a população negra exposta “a toda espécie de agentes de destruição e sem recursos suficientes para se manter”. O que a narradora traz com as histórias presentes na obra é uma ficcionalização de uma longa estratégia cultural, política e social que ansiava para a aniquilação total do negro no Brasil.

No entanto, além das histórias trazerem essas marcas irrevogáveis da escravização e apresentá-las de modo a percebê-las na realidade, a narradora também traz a subversão, a continuidade, a herança, a ancestralidade, a insubmissão, o percurso da criação, da imaginação das possibilidades, da manutenção da vida do negro brasileiro, de sonhar futuros possíveis. Conceição Evaristo, em sua obra *Olhos D’água* (2016), apresenta um conto intitulado “A gente combinamos de não morrer”⁹¹. Nesse conto, a narradora diz:

⁸⁷ (NASCIMENTO, 2016, p. 92).

⁸⁸ (EVARISTO, 2017, p. 22).

⁸⁹ (EVARISTO, 2017, p. 39).

⁹⁰ (EVARISTO, 2017, p. 39).

⁹¹ (EVARISTO, 2016, p. 99).

– A gente combinamos de não morrer.
– Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel. Vivo implicando com as novelas de minha mãe. Entretanto, sei que ela separa e separa com violência os dois mundos. Ela sabe que a verdade da telinha é a da ficção. Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro. Tenho fome, outra fome. Meu leite jorra para o alimento de meu filho e de filhos alheios. Quero contagiar de esperanças outras bocas. Lidinha e Biunda tiveram filhos também, meninas. Biunda tem o leite escasso, Lidinha trabalha o dia inteiro. Elas trazem as menininhas para eu alimentar. Entre Dorvi e os companheiros dele havia o pacto de não morrer. Eu sei que não morrer, nem sempre é viver. Deve haver outros caminhos, saídas mais amenas. Meu filho dorme. Lá fora a sonata seca continua explodindo balas. Neste momento, corpos caídos no chão, devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. “Escrever é uma maneira de sangrar”. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito... (EVARISTO, 2016, p. 108-109).

A partir desse trecho, interpreta-se que a coletânea de contos em *Olhos D'água* apresenta uma aguda tristeza, já em *Histórias de leves enganos e parecenças*, também há tristezas, muitos atravessamentos sociais que desembocam em discriminações, preconceitos, estereótipos e mortes. No entanto, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há uma força ancestral, o sagrado, a amplitude de imaginações em situações inesperadas, o belo, o ritmo, a dança, o corpo e o lugar da continuidade, da herança.

AMOR E BANZO: POLÍTICAS SOBRE-VIVÊNCIAS

Em *Rosa Maria Rosa*, o amor se dá na relação das escolhas dos afetos, uma vez que “nem um leve piscar de olhos indicava o acolhimento da oferta que o outro corpo lhe oferecia”⁹², pois Rosa “nunca correspondia ao gesto de busca da outra pessoa”⁹³. Ao mesmo tempo que Rosa Maria Rosa “com seus abraços fechados para muitos”⁹⁴ tinha os mesmos profundos e inebriantes abraços “para as crianças e as mulheres mais velhas”⁹⁵.

Já a personagem Inguitinha precisou superar os fragmentos e a pequenez para lidar com o todo crescido e fortalecido de si mesma, como menciona a narradora quando inscreve que “Inguitinha deveras cansada de tanta zombaria resolveu reagir”⁹⁶, pois, apenas assim, seria possível enfrentar “um idiota qualquer”⁹⁷ e defender a nomeação para que pudesse caminhar

⁹² (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁹³ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁹⁴ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁹⁵ (EVARISTO, 2017, p. 19).

⁹⁶ (EVARISTO, 2017, p. 21).

⁹⁷ (EVARISTO, 2017, p. 21).

“sempre em paz”⁹⁸. A história de Inguitinha Minuzinha Paredes movimenta marcadores semânticos que sinalizam os significados em diminutivos. A partir desse simbolismo das proporções, é possível interpretar o tom pejorativo e afetivo/delicado nas disposições semânticas conduzidas pelos diminutivos na obra.

Assim, o lugar da nomeação atravessa o lugar da amorosidade, quando compreende a autoestima, a autodeterminação e a valorização de si. Segundo Ana Maria Machado, o papel do nome na literatura brasileira

é uma marca de individualização, de identificação do indivíduo que é nomeado, ele marca também sua pertinência a uma classe predeterminada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade, etc.), sua inclusão num grupo. O nome próprio é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinalado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de Nome. A denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo (MACHADO, 2013, p. 28).

Em *Teias de aranha*, o amor está posto pelas relações familiares, pela proteção do mais novo e do mais velho e, principalmente, pela atitude de concessão da rede para abrigar o mais novo, já que “os maiores, mesmo se desprotegidos estão, devem acolher o menor desamparado”⁹⁹. Além disso, como já mencionado, há uma tonicidade dos efeitos narrativos em suas sensibilidades humanas.

O movimento dos leves enganos nas narrativas pode ser construído para dar ênfase às certezas presentes na essência da vida em continuidade, na esperança, nos sonhos, no conhecimento e na aprendizagem em *sankofa*. É um fortalecimento da ancestralidade na organização da crença num futuro possível. Assim, o amor em *A moça de vestido amarelo* pode ser interpretado na relação ancestral da personagem Dóris com a avó Iduína e com a religiosidade africana simbolizada pelo orixá feminino na narrativa.

Há a ressignificação da crença, quando a personagem “cantou e dançou como se tocasse suavemente as águas serenas de um rio. Alguns entenderam a nova celebração que ali acontecera. A avó de Dóris sorria feliz. Dóris da Conceição Aparecida cantou para nossa outra Mãe, para a nossa outra Senhora”¹⁰⁰. A relação entre a amorosidade e a religiosidade afro-brasileira também está presente em *Nossa Senhora das Luminescências*. Nessa história, há a contação de outras três histórias que lidam com a fé, o auxílio, o amparo, a ajuda, o cuidado e o acolhimento em momentos determinantes.

⁹⁸ (EVARISTO, 2017, p. 21).

⁹⁹ (EVARISTO, 2017, p. 22).

¹⁰⁰ (EVARISTO, 2017, p. 25).

No que contempla *A menina e a gravata*, o amor é apresentado nas atitudes, escolhas e preferências da personagem Fémima Jasmine. Nessa percepção do amor, há a narrativa que apresenta a escolha do companheiro de Fémima Jasmine, o personagem Túlio, de “uma elegância ímpar”¹⁰¹. Além disso, a amorosidade também é atravessada pela afirmação da beleza de ambos os personagens, já que “foram distinguidos como o mais belo casal”¹⁰² em concursos de beleza. A história de Fémima também celebra o casamento dos personagens como “a imagem mais bonita de Fémima”¹⁰³. O êxito na consagração da união de Fémima e Túlio trata do amor afrocentrado e da beleza dessa união.

A partir dessa narrativa, é possível notar o lugar social no fortalecimento desse amor negro. Em *A menina e a gravata*, o tema pode movimentar a referência de embate contra a ideologia do projeto político de embranquecimento¹⁰⁴ no Brasil. Assim, a narrativa apresenta a beleza do amor negro (relacional e de si mesmo) defronte aos preconceitos enraizados nas estruturas sociais pela escravização.

¹⁰¹ (EVARISTO, 2017, p. 28).

¹⁰² (EVARISTO, 2017, p. 25).

¹⁰³ (EVARISTO, 2017, p. 28-29).

¹⁰⁴ De acordo com Lélia Gonzalez,

a afirmação de que todos são iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a **ideologia do branqueamento**. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (GONZALEZ, 2018, p. 326).

E mais,

A sociedade brasileira criou essa visão alienada de si mesma, visão essa imposta pelas classes e elites dominantes, que querem fazer do nosso país, como fizeram a partir da chamada grande migração, um grande país. E nesse processo vamos constatar que se instauraram políticas concretas de branqueamento da sociedade brasileira. Sabemos perfeitamente, estamos a um ano do centenário da abolição da escravidão, que um dos processos típicos desenvolvidos pelos poderes públicos no Brasil foi no sentido de estimular a vinda de imigrantes brancos a fim de embranquecer concretamente o país. Sabemos que o Brasil foi o único país das Américas que se negou a receber imigrantes não brancos. Mesmo nos Estados Unidos, considerados um país extremamente racista, receberam os indianos, chineses, enfim, todos os grupos não brancos; como vamos encontrar no Peru, também no Caribe etc. O Brasil foi o único país que rejeitou o imigrante não branco, porque o propósito fundamental era transformar este país num país capaz de chegar à civilização. O que significa isso? Significa que a ideologia dominante na sociedade brasileira, no final do século XIX até os anos 1930, embora essa ideologia se perpetue até os dias de hoje, era justamente embranquecer a sociedade brasileira, dar uma injeção muito grande no sentido da transformação física da população brasileira. E daí termos o período da grande imigração. Por ironia da história, a grande imigração se baliza por duas datas: a primeira delas se coloca dois anos após a famosa abolição da escravidão no Brasil. De 1890 a 1930 vamos ter no país políticas de estímulo à presença do imigrante europeu na nossa sociedade, uma vez que a ideologia que se estabeleceu na nossa sociedade era justamente aquela de branqueamento. E qual a fundamentação dessa teoria? Claro que a fundamentação estava no velho evolucionismo, hoje devidamente superado, aquela perspectiva de que ser branco, europeu e homem significava estar no degrau máximo da sociedade ou da humanidade. Conhecemos bem os textos dos grandes ideólogos, antropólogos, sociólogos e cientistas sociais do século passado. Sabemos perfeitamente da presença muito forte da ideologia positivista na formação da sociedade brasileira, sobretudo na formação da nossa República. (GONZALEZ, 2020, posição 427-429).

Em seguida, como na história anterior, o lugar da autoafirmação do amor afrocentrado também é percebido em *O sagrado pão dos filhos*, pois surge a indicação de outra consagração amorosa entre “Andina com um jovem trabalhador do campo, cujas origens provinham também de africanos escravizados em terras brasileiras”¹⁰⁵. A benção e a maravilha provindas do amor também se fazem presente em *Fios de ouro*, quando a personagem Halima sempre suave, mesmo quando a vida lhe oferecia o oposto e tenha sido extremamente difícil por conta da escravidão. Mesmo que o seu corpo infantil tenha sido sequestrado, vendido como mercadoria e violentado ao longo de toda a sua vida, Halima sempre se manteve suave, orgulhosa das maravilhas herdadas de seus semelhantes, e mais, orgulhosa de seus cabelos, da “dádiva do sábio envelhecimento”¹⁰⁶ e de toda a sua riqueza ancestral.

E não apenas, visto que o amor de Halima para com ela, também é oferecido para com os seus, já que “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 julgo das feras”¹⁰⁷. O amor de Halima, a suave, auxilia, alforria, mantém, acolhe e a faz prosperar com os seus. Entretanto, o lugar do amor nas narrativas nem sempre surge de lugares de autoafirmação, celebrações, riquezas, acolhimentos, amparos e quebra de estereótipos.

Na obra, existem histórias que surgem nos lugares de dor, desespero, perdas e mortes, como já observado na primeira parte desta pesquisa, em *Grota funda*. Nessa narrativa, a causa das mortes, apresentada pela narradora, está atrelada a esse lugar da amorosidade. Há “o clérigo desesperado por um amor que ele não podia viver”¹⁰⁸, o pai “cruel e covarde, para alguns, sofredor desesperado, para outros, que, não conformado com a morte da esposa na hora do parto”¹⁰⁹ e as “duas mulheres que, encantadas uma pela outra, mas impedidas de viverem um amor julgado pecaminoso”¹¹⁰.

Todos esses personagens experienciaram o impedimento de viver um amor na narrativa e, por essa razão, alguns deles optam pelo autoextermínio. O que difere no caso do personagem paterno, posto que, nesse momento narrativo, há o assassinato do filho pelo pai. Assim, o amor nessas histórias nos direciona em escolhas difíceis, escolhas que oferecem o lugar da dor. Essa dor também é anunciada em *Os guris de Dolores Feliciano*. Nessa história, há uma mãe em

¹⁰⁵ (EVARISTO, 2017, p. 38).

¹⁰⁶ (EVARISTO, 2017, p. 51).

¹⁰⁷ (EVARISTO, 2017, p. 50).

¹⁰⁸ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹⁰⁹ (EVARISTO, 2017, p. 32).

¹¹⁰ (EVARISTO, 2017, p. 32).

sofrimento pelas mortes de seus três filhos. A história de Dolores Feliciano movimenta-se em maternidade, violência e luto.

Misturada a essa dor materna, há uma espera pelo encontro com os filhos, que fazem aparições para a mãe, como demonstra a seguir: “às vezes, o silêncio que acompanhava a tarefa da mãe era quebrado pela presença dos três. Chegavam em momentos que ela nem via. Apareciam escondidos dentro do guarda-roupa ou debaixo das camas”¹¹¹. Por essa razão, foi interpretado que, em meio à dor, há o amor materno incondicional da personagem para com os seus filhos e uma espera pelo encontro com eles, como em: “eu espero todos os três e sei que eles vêm. Como bons filhos eles retornam sempre”¹¹².

Assim como Dolores esperava o retorno dos filhos, o personagem Davenir também precisava esperar o caminho do retorno, como é sabido pelo “recado da Bisa, a mais velha das velhas. Os pés dele tinham ficado esquecidos no tempo, mas que ficasse tranquilo. Era só ele fazer o caminho de volta, para chegar novamente ao princípio de tudo”¹¹³. Em *Os pés do dançarino*, o personagem Davenir retorna à sua cidade natal, “pronto para receber as homenagens, pois para ele “a cidade deveria curvar-se aos seus pés, pois tinha sido graças a sua arte que um lugarzinho como aquele tinha se tornado conhecido no mundo.”¹¹⁴

Durante as homenagens, por conta da “ vaidade do momento”¹¹⁵, o personagem ignora as suas mais velhas, mulheres que o ajudaram e o acolheram durante a infância e adolescência. Por essa razão, por Davenir ignorar as mulheres e não “acolher o carinho das velhas tão marcantes em seu destino”¹¹⁶, “uma dor estranha foi invadindo seus membros inferiores”¹¹⁷. Desse modo, a história apresenta em sua narrativa os sentimentos da vaidade em contraposição aos sentimentos de acolhimento, reconhecimento e amor para com os seus. O personagem, ao agir de tal forma, torna-se “vazios de lembranças em seus pés”¹¹⁸.

Por fim, é possível analisar que a fatura do amor, ou a ausência dele, trouxe às narrativas diversas possibilidades de sentir, compreender e interpretar as histórias no fortalecimento estético da obra. Em *Mansões e puxadinhos*, por exemplo, o amor se encontra nos resquícios da saudade:

¹¹¹ (EVARISTO, 2017, p. 46).

¹¹² (EVARISTO, 2017, p. 48).

¹¹³ (EVARISTO, 2017, p. 44).

¹¹⁴ (EVARISTO, 2017, p. 43).

¹¹⁵ (EVARISTO, 2017, p. 43).

¹¹⁶ (EVARISTO, 2017, p. 43).

¹¹⁷ (EVARISTO, 2017, p. 43-44).

¹¹⁸ (EVARISTO, 2017, p. 44).

um dia, não se sabe como, um emigrante vindo de uma região bastante pobre do país, morador na grande cidade, olhou, cá de baixo, a área verdejante lá em cima e uma dor aguda bateu em seu peito. Saudades do lugar natal, de sua terra de nascença. Ali extasiado compôs mil canções do exílio. Ele, filho sem pátria, dentro da própria pátria (EVARISTO, 2017, p. 54).

E mais, pois desde que o personagem Geraldo Guilhermino “decidiu morar ali”¹¹⁹ e que os demais familiares e companheiros resolvem construir os puxadinhos em cima do morro, perdidos “no meio das árvores”¹²⁰, persiste o mesmo sentimento saudosista,

e, como **o belo é de pertença de todos**, os novos habitantes de lá de cima também se quedavam olhando o mar lá em baixo. Nesse contemplar viviam vários sentimentos. Saudades de um mar que tinham deixado para trás, nas terras de seus nascimentos, saudades dos rios que aguavam os territórios de suas infâncias e apagavam os vestígios dos primeiros gozos tidos, escondidos dos mais velhos da família, saudades de uma terra em que o mar caberia, se Deus assim o quisesse... E muitos experimentavam um inexplicável sentimento. Uma espécie de dor antiga, milenar talvez. Uma atração, um angustiante desejo de navegar, de se jogar em águas distantes, não aquelas que podiam ser contempladas no novo território, no momento presente, mas outras experimentadas em vidas passadas. Nesses, a contemplação do mar provocava um sentimento tal como o banzo. (EVARISTO, 2017, p. 56, grifo nosso).

Trata-se de um trecho sensível e que reforça o compromisso estético intrínseco à arte literária. Quando a narradora inscreve que “o belo é de pertença de todos”, há uma metalinguagem, isto é, uma figura de linguagem que reforça, não apenas o que se constrói enquanto composição narrativa capaz de tornar o mundo inteligível ao espírito, expressando as suas belezas e os ingredientes poéticos dispostos nas sensibilidades, mas também, chama a atenção para a função ética, política e democrática do belo, da arte e da literatura.

Por essa razão, é relevante compreender a importância das escolhas narrativas e como a narradora também se apropria e se apresenta na obra ao legitimar o lugar artístico e o fazer poético. Nesse trecho, além de revelar a questão do belo, também apresenta uma “inexplicável dor” milenar que deságua em saudade. O lugar do amor nessa história pode ser justificado pela saudade. E para isso, o texto traz elementos semânticos para fortalecer a interpretação e também dar ênfase nesse lugar que é fundamentalmente ancestral.

A partir do termo “banzo”, compreende-se que o termo “é uma palavra que, segundo Nei Lopes, no Novo Dicionário Banto no Brasil, tem origem na língua Quicongo, *mbanzu*: pensamento, lembrança; e no Quimbundo, *mbonzo*: saudade, paixão, mágoa”¹²¹, por essa razão,

¹¹⁹ (EVARISTO, 2017, p. 55).

¹²⁰ (EVARISTO, 2017, p. 55).

¹²¹ NUNES, Davi. Banzo: um estado de espírito negro, *Portal Geledés*, 2018.

“banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil”¹²², isto é, “um estado de espírito negro”¹²³. De acordo com Abdias Nascimento em *O genocídio do negro brasileiro* (2016),

Desde o início da escravidão, os africanos confrontaram a instituição, negando fatalmente a versão oficial de sua docilidade ao regime, assim como sua hipotética *aptidão natural* para o trabalho forçado. Eles recorreram a várias formas de protesto e recusa daquela condição que lhes fora imposta, entre as quais se incluíam o suicídio, o crime, a fuga, a insurreição, a revolta. O afrodescendente escravizado praticou, ainda, a forma não violenta ou pacifista de manifestar sua inconformidade com o sistema. Foi o mais triste e trágico tipo de rejeição – o *banzo*. O africano era afetado por uma patética paralisação da vontade viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Faltavam-lhe as energias, e assim ele, silencioso no seu desespero crescente, ia morrendo aos poucos, se acabando lentamente (NASCIMENTO, 2016, p. 70-71).

Como apresentado acima, no trecho de Abdias Nascimento, é possível compreender o sentimento de dor em torno da situação do negro durante a escravização no Brasil. Desse modo, a narrativa, além de exemplificar o sentimento da dor e da saudade e, caracterizá-lo como banzo, também fornece, a partir do elemento lexical de origem africana, o fortalecimento das marcas da ancestralidade presentes em toda a obra.

Com isso, o amor se faz presente em suas mais variadas vertentes e significações. O amor está imerso nas contradições de vida e morte, esperança e sofrimento, alegria e tristeza, dor e saudade. Por fim, de acordo com Conceição Evaristo, no poema *Apesar das acontecências do banzo*,

Apesar das acontecências do banzo
há de nos restar a crença
na precisão de viver
e a sapiente leitura
das entre-falhas da linha-vida.

Apesar de...
uma fé há de nos afiançar
de que, mesmo estando nós
entre rochas, não haverá pedra
a nos entupir o caminho.

Das acontecências do banzo
a pesar sobre nós,
há de nos aprumar a coragem.
Murros em ponta de faca (valem)
afiam os nossos desejos
neutralizam o corte da lâmina.

¹²² NUNES, Davi. Banzo: um estado de espírito negro, *Portal Geledés*, 2018.

¹²³ NUNES, Davi. Banzo: um estado de espírito negro, *Portal Geledés*, 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espírito-negro/>>. Acesso em 02 de setembro de 2024.

Das acontecências do banzo
brotará em nós o abraço à vida
e seguiremos nossas rotas
de sal e mel
por entre Salmos, Axés e Aleluias.¹²⁴

Segundo bell hooks, “o amor é uma ação, uma emoção participativa”¹²⁵. De acordo com essa afirmação, é possível interpretar as ações relacionadas aos personagens em suas conduções sentimentais de amorosidade. Afinal, “a escolha por amar é uma escolha por conectar — por nos encontrarmos no outro.”¹²⁶ E de fato, visto que desde a composição das escolhas narrativas e das vozes narradas, há esse movimento de encontro com o outro, em que há o ato partilhado da palavra e dos efeitos que surgem desses arranjos. Essa partilha e a condução do amor são fortalecidas, seja uns com outros ou com si próprio.

Sobre o amor por si mesmo, cabe apresentar uma relevância nesse contexto. Posto que, ainda de acordo com bell hooks, o “amor-próprio é a base de nossa prática amorosa.”¹²⁷ Além disso, o amor-próprio está fortemente aliado à autoestima. Desse modo, para que haja uma autoestima que confronte o auto-ódio, principalmente na população negro-brasileira, é necessário compreender a relevância da autodeterminação e da quebra de estereótipos que confrontem os padrões estabelecidos numa sociedade racista e desigual. Então, quando há a interpretação do amor e as formas de amorosidade nas histórias da obra, há também a necessidade de trazer esse exercício para o centro da temática na obra.

E, como já anunciado, o amor também lida com a dor. Segundo Frantz Fanon, “cremos na possibilidade do amor, por isso nos esforçamos para detectar suas imperfeições, suas perversões”¹²⁸. Esse lugar da imperfeição e da perversão também está presente na obra num emaranhado de tristezas, perdas, banzo e saudades, como observado anteriormente nos desfechos das histórias. Ainda de acordo com Fanon, o “movimento de amor, entrega de si, estágio derradeiro do que se convencionou chamar orientação ética”¹²⁹. Assim, por meio do amor, também se movimenta a prática política enquanto ética social.

Dessa forma, o amor é capaz de orientar, reproduzir, transformar e criar espaços diversos e, dentre esses espaços, o reconhecimento e a reconstrução de si por meio da cura, como aponta bell hooks a seguir,

¹²⁴ (EVARISTO, 2021, p. 119)

¹²⁵ (hooks, 2020, p. 197).

¹²⁶ (hooks, 2020, p. 129).

¹²⁷ (hooks, 2020, p. 15).

¹²⁸ (FANON, 2020, p. 57).

¹²⁹ (FANON, 2020, p. 57).

Na antologia de ensaios *Da próxima vez, o fogo*, James Baldwin escreve sobre o sofrimento no processo de cura, afirmando: “Não pretendo fazer sentimentalismo à custa do sofrimento — o que existe já dispensa ser explorado —, mas é impossível deixar de reconhecer que um povo que ignora o sofrimento jamais chegará à maturidade, nunca chegará a conhecer-se pelo que é”. No fundo, crescer é o processo de aprender a assumir a responsabilidade pelo que vier a acontecer em sua vida. Escolher crescer é abraçar um amor que cura (hooks, 2020, p. 238).

Por essa razão, mesmo nas histórias que revelam mortes, dores, perdas e sofrimentos, o amor pode ser a ressignificação e o ato político essencial para as transformações sociais necessárias. Desse modo, a escrevivência, além de estabelecer uma profunda conexão estética à beleza da palavra, em suas formas, performances e expressões poéticas; além de construir o agente do discurso conduzido pela mulher negra; além de concentrar em sua criação a raiz histórica da subversão da mulher negra em condição de mãe preta silenciada pela escravidão; além de promover, não apenas o ato de vingar as histórias dessas mulheres, mas também de estabelecer a memória ancestral de um eu-coletivo que se reconhece particular e, ao mesmo tempo, pluriversal diante de uma experiência histórica diaspórica; ela o faz por meio da crença absoluta na reconciliação amorosa de si e dos seus.

Com isso, torna-se relevante apontar nesta interpretação a temática amorosa como ambivalência central na produção do efeito estético nas histórias dispostas na obra. No entanto, enquanto o amor, em sua complexidade, reflete pontos importantes na compreensão da obra, outras temáticas também se fazem presentes e auxiliam na composição narrativa e na construção do efeito estético enquanto agente social, ético e político.

Assim, o amor e a sua essencialidade é força narrativa para criar espaços de riqueza humana, é necessário observar que esse amor, quando apresentado de modo afetivo e relacional, não contribui para a sexualização e/ou objetificação do corpo negro. Muito pelo contrário, a obra aborda o corpo negro de modo ontológico como entidade ancestral, imerso e fecundo em suas subjetividades e epistemologias.

A ressignificação e a afirmação do corpo negro são apresentadas na obra em diversas histórias. Entretanto, a presença da primeira história e das escolhas de Rosa Maria Rosa tornam nítida essa perspectiva do corpo que escolhe o acolhimento, do corpo que se abre e se fecha, do corpo nutrido de autoamor, do corpo imaginado, sonhado, “não com os seios, não com as pernas, nem com mais nada. Adivinhavam. Tudo deveria ser belo. Rosa era linda”¹³⁰.

¹³⁰ (EVARISTO, 2017, p. 19)

Dessa forma, é possível interpretar que o corpo negro disposto na obra é conduzido por caminhos que rechaçam os estereótipos e a hipersexualidade na negritude. Esse enfrentamento produzido pela obra torna-se ainda mais significativo por se tratar do corpo de mulheres negras e a construção de sua imagem, já que, segundo Lélia Gonzalez,

Em todas essas imagens, há um elemento comum: a pessoa negra é vista como um objeto de entretenimento. Essa tipificação cultural dos negros também assinala outro elemento comum condensado em atributos corporais: força/resistência física, ritmo/sexualidade. Não é preciso dizer aqui que o homem ou mulher negros que não se adequam a esses parâmetros são rejeitados pelo estereótipo. Vale observar que a expressão popular mencionada anteriormente — “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” — tornou-se uma síntese privilegiada de como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha, e que é super explorado economicamente, ela é uma faxineira, cozinheira, lavadeira etc. que faz o “trabalho pesado” das famílias de que é empregada; como um corpo que gera prazer e que é super explorado sexualmente, ela é a mulata dos desfiles de Carnaval para turistas, de filmes pornográficos etc., cuja sensualidade é incluída na categoria do “erótico-exótico” (GONZALEZ, 2020, posição 113).

Pelas razões apresentadas por Lélia Gonzalez, nos âmbitos das violências que os estereótipos carregam sobre a negritude e as mulheres negras na sociedade brasileira, é possível empreender os movimentos das explorações econômicas e sexuais enfrentadas pelas mulheres negras na estrutura social. Além disso, ainda de acordo com Lélia, o mito da democracia racial no Brasil coopera na legitimação de estruturas violentas e racistas contra as mulheres negras,

Como acontece com todos os mitos, o da democracia racial oculta mais do que revela, especialmente no que diz respeito à violência simbólica contra as mulheres afro-brasileiras. Segundo Sahlins, é devido à conexão com o sistema simbólico que o lugar da mulher negra em nossa sociedade como um lugar de inferioridade e pobreza é codificado em uma perspectiva étnica e racial. Essa mesma lógica simbólica determina a inclusão da mulata na categoria de *objeto sexual*. (GONZALEZ, 2020, posição 289).

E mais, já que essas imagens, mitos e estereótipos se propagam pelas mais diversas formas simbólicas, como elucida Lélia Gonzalez ao apresentar:

“Um ditado “popular” brasileiro resume essa situação, afirmando: “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”. Atribuir às mulheres amefricanas (pardas e mulatas) tais papéis é abolir sua humanidade, e seus corpos são vistos como corpos animalizados: de certa forma, são os “burros de carga” do sexo (dos quais as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, verifica-se como a superexploração socioeconômica se alia à superexploração sexual das mulheres amefricanas. (GONZALEZ, 2018, p. 317-318).

Diante do aspecto da linguagem e de como isso influencia as práticas sociais, é fundamental compreender que a animalização dos corpos negros, durante o período

escravocrata, potencializa a objetificação e a desumanização absoluta da população negra. Dessa forma, a fim de complementar o assunto, Lélia Gonzalez aponta que o corpo negro feminino esteve diante das práticas de hipersexualização e violências de modo determinante no período escravocrata brasileiro, como disposto a seguir,

Não faz muito tempo que a gente estava conversando com outras mulheres, num papo sobre a situação da mulher no Brasil. Foi aí que uma delas contou uma história muito reveladora, que complementa o que a gente já sabe sobre a vida sexual da rapaziada branca até não faz muito: iniciação e prática com as crioulas. É aí que entra a história que foi contada pra gente (brigada, Ione). Quando chegava na hora do casamento com a pura, frágil e inocente virgem branca, na hora da tal noite de núpcias, a rapaziada simplesmente brochava. Já imaginaram o vexame? E onde é que estava o remédio providencial que permitia a consumação das bodas? Bastava o nubente cheirar uma roupa de crioula que tivesse sido usada para “logo apresentar os documentos”. E a gente ficou pensando nessa prática, tão comum nos intramuros da casa-grande, da utilização desse santo remédio chamado catinga de crioula (depois deslocado para cheiro de corpo ou simplesmente cecê). E fica fácil entender quando xingam a gente de negra suja, né? (GONZALEZ, 2018, p. 203).

A partir do trecho acima, a formação da identidade brasileira apresenta a marca da violência sexual, do estupro de milhares de mulheres negras a fim de promover o desaparecimento dos traços e das características de cor e fenotípicas do corpo negro, por meio da mestiçagem, que nada mais é do que o extermínio da população negra-africana no Brasil, mascarado pelo discurso ainda difundido da democracia racial.

Assim, enquanto Lélia Gonzalez nos insere como intérprete social da realidade brasileira, Conceição Evaristo utiliza os elementos artísticos da composição narrativa em uma estética sofisticada para contemplar todo esse universo histórico e sociocultural, que diz sobre a escrevivência. Desse modo, é possível interpretar que o que a escritora Conceição Evaristo cria em sua arte literária, para lidar com os atravessamentos da população negro-brasileira, foi discutido e incansavelmente apresentado pela trajetória da intelectual, antropóloga, filósofa, pesquisadora e professora doutora Lélia Gonzalez em suas análises críticas e teóricos-sociais.

Para demonstrar essa dinâmica das combinações entre a obra literária e as interpretações histórico-sociais, é relevante analisar o trecho apresentado acima sobre o período escravocrata, quando Lélia menciona que “santo remédio chamado catinga de crioula (depois deslocado para cheiro de corpo ou simplesmente cecê). E fica fácil entender quando xingam a gente de negra suja, né?”¹³¹ e o que Conceição Evaristo, a partir da sua criação artística e humanizadora, faz, ao transformar, por meio de sua construção ficcional da realidade, a ressignificação da imagem da mulher negro-brasileira como disposto no trecho a seguir:

¹³¹ (GONZALEZ, 2018, p. 203).

Mas eis que em um dia de calor intenso a moça se distraiu, e calmamente levantou os braços como se fosse uma ave em ensaio de voo. Todas as pessoas que estavam por perto viram. A cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento. Foi descoberto o seu segredo (EVARISTO, 2017, p. 20).

Desse modo, é possível analisar que é por meio da construção artística da palavra, em performance da oralidade e em fortalecimento da escrevivência, que se desamarram as violências e se apagam os estereótipos e as imagens de controle fornecidas pela perspectiva ideológica do branco brasileiro. Assim, é considerável apontar a literatura como força humanizadora e a escrevivência na obra de Conceição Evaristo como rica fonte fundamental para encarar e subverter a perversidade do mito da democracia racial e dos ideais políticos da branquitude.

A narrativa age em contraposição aos estereótipos. Por essa razão, cabe identificar que ao centro da composição da escrevivência exista ferramentas fortalecidas contra o racismo. E também existe a projeção dos processos narrativos que dizem sobre o protagonismo da mulher negra e do imaginário que auxilia a ressignificação de sua imagem para o movimento de práticas sociais antirracistas. Assim, seguindo o exemplo da personagem Rosa Maria Rosa, que inaugura as histórias dispostas na obra, é relevante agir de modo a fechar tudo que promove a não-humanidade do povo negro na sociedade e abrir todas as possibilidades do imaginário criativo na composição de imagens e futuros possíveis.

ORA-YÊ-YÊ-Ô! EMPODERAMENTO NEGRO

Ao dar seguimento, quando há o caminho para a ressignificação da imagem de um povo, é necessário estabelecer que, como já anunciado sobre os atos de amorosidade, é relevante apresentar o local da beleza negra enquanto construção e fortalecimento do orgulho étnico-racial. Para isso, torna-se relevante o texto *Odara Dudu: Beleza Negra*, de Lélia Gonzalez:

a volta por cima foi dada pelos negros americanos, ao afirmarem, nos anos 1960, que “*Black is beautiful*” (“Negro é belo”). No Brasil, o bloco afro Ilê Aiyê, de Salvador, iniciou o processo de subversão cultural que resgata, dentre outros, os valores estéticos da afro-brasilidade. E a Noite da Beleza Negra foi assumida por outros blocos afro e afoxés da Bahia, assim como de outros estados. No Rio de Janeiro, coube ao Agbara Dudu a restituição do orgulho cultural e da criatividade estética à comunidade negra. Pessoalmente, tive a honra de pertencer ao corpo de jurados da Noite da Beleza Negra tanto do Ilê Aiyê quanto do Agbara Dudu, essas duas entidades pioneiras. Pioneiras no sentido de demonstrarem que cultura é política com P maiúsculo, na medida em que, da maneira mais didática e prazerosa, fazem com que

a nossa etnia tome consciência do seu papel de sujeito de sua própria história e de sua importância na construção não só deste país como na de muitos outros das Américas. (GONZALEZ, 2020, posição 424).

A partir do trecho acima, é possível compreender que cultura é política e também, uma importante ferramenta de construção da consciência étnica brasileira. Com isso, as possibilidades de conhecimento e formação do sujeito são assumidas no processo de subversão cultural, que restaura e transforma as imagens de controle em autodeterminação de si. O lugar do belo, posto pela narrativa, é da pertença de todos. E por essa razão, as formas de apresentar o tema na obra são diversas.

Em *A menina e a gravata*, a personagem Fémina Jasmine apresenta a beleza por meio da autodeterminação de si e na afirmação do uso de vestimentas que enfrentam o padrão social binário de gênero. Fémina e o seu encantamento por gravatas subvertem o binarismo engendrado pela dinâmica que se faz por meio das imagens que ressignificam a pertença, a escolha e o orgulho étnico. Na história de Fémina Jasmine, além da sua escolha pelas gravatas, também há o lugar da afetividade dessa personagem feminina, como já abordado anteriormente.

A narrativa da história de Fémina nos permite compreender diversas afirmações sutis sobre a estética enquanto beleza física, desde as disposições dos concursos de beleza, dos penteados, dos seus *dreads* até o seu vestido de casamento. O tema da beleza nessa história é colocado em ênfase pela narrativa. É justamente por essa disposição, sutil e enfática, que é possível analisar a relevância do orgulho étnico na formação de uma das categorias da escriturabilidade.

O elemento do que é belo está presente em diversos momentos da obra, seja na primeira comunhão de Dóris, na dança de Davenir, no corpo de Rosa, nos cabelos de Halima, nas gravatas ou nos *dreads* de Fémina. A afirmação da beleza negra, tanto na narrativa quanto na práxis social, é uma ferramenta elementar para garantir e promover a luta contra os estereótipos em torno da imagem dos povos negros.

E no caso da narrativa de Fémina Jasmine, há elementos sutis, como quando “em um concurso de beleza, os dois foram distinguidos como o mais belo casal do clube que seus pais frequentavam. A distinção se repetiu quando os dois foram eleitos o casal de ébano da histórica associação ‘Lírio Negro’”¹³². Todas essas escolhas discursivas no texto narrativo podem evocar a importância de ressignificar e legitimar o lugar da beleza negra.

¹³² (EVARISTO, 2017, p. 28).

Para isso, Lélia Gonzalez afirma que,

Não se trata de um concurso de beleza tipo “miss” isto ou aquilo, o que não passaria de uma simples reprodução da estética da ideologia do branqueamento. Afinal, pra ser “miss” de alguma coisa a negra tem de ter “feições finas”, cabelo “bom” (“alisado” ou disfarçado por uma peruca) ou então fazer o gênero “erótico/exótico”. O que ocorre na escolha de uma Negra Ilê, por exemplo, não tem nada a ver com uma estética europeia tão difundida e exaltada pelos meios de comunicação de massa (sobretudo por revistas tipo “pleibói” ou de “moda”, assim como pela televisão). Na verdade, ignoram-se tranquilamente essas alienações colonizadas, complexadas, não só das classes “brancas” dominantes como também dos “jabuticabas” e/ou dos “negros recentes” (né, João Jorge?). O que conta para ser uma Negra Ilê é a dignidade, a elegância, a articulação harmoniosa do trançado do cabelo com o traje, o dengo, a leveza, o jeito de olhar ou de sorrir, a graça do gesto na quebrada de ombro sensual, o modo doce e altaneiro de ser etc. E se a gente atentar bem para o sentido de tudo isso, a gente saca uma coisa: a Noite da Beleza Negra é um ato de descolonização cultural (GONZALEZ, 2018, p. 124).

Quando a narrativa apresenta o “casal ébano” e a própria nomeação da histórica associação “Lírio Negro”, isso pode ser interpretado como apenas um pequeno traço discursivo da narrativa, entretanto, também é um direcionamento bastante significativo no que diz sobre o desfazimento do que possa ser colocado sobre o belo enquanto estética da branquitude. Desse modo, é possível interpretar que há um fortalecimento da imagem negra.

Como menciona Lélia Gonzalez no texto acima, não há a “miss”, ou o “cabelo bom (alisado ou disfarçado por uma peruca)”, nem o “gênero exótico/erótico”, há apenas as características que ressaltam e afirmam a beleza de ambos os personagens negros na narrativa. E mais, durante o concurso de beleza narrado em *A menina e a gravata*, há a descrição da personagem no momento em que ela se apresenta, como verificado na passagem em que Fémina Jasmine está “enfeitada por uma gravata branca, que sobressaía por entre seus longos dreads, espalhados por suas costas e ombros”¹³³.

Desse modo, é possível interpretar que, além do aspecto da beleza evidenciado na narrativa, é relevante ampliar a interpretação para a importância da resistência e ressignificação na política do cabelo para o povo negro. A partir desse trecho, o cabelo da personagem negra em *dreads* é incorporado de modo sutil e esteticamente fortalecido na narrativa, tendo em vista a questão do cabelo e a sua função política, como ferramenta de afirmação e autodeterminação de si diante dos estereótipos.

Segundo Audre Lorde, em *Seu cabelo ainda é político?*, escrito em janeiro de 1990, descreve uma experiência particular, enquanto mulher negra, e observa as nuances sobre a política do cabelo quando diz:

¹³³ (EVARISTO, 2017, p. 28).

[...] Minha amiga e eu éramos apenas duas passageiras a caminho de Virgin Gorda. Como uma escritora negra que viaja bastante, tenho ouvido essa pergunta com certa frequência. Pensando que embarcaríamos numa dessas conversas triviais entre mulheres negras sobre cuidados com o cabelo, em filas de supermercados, no ônibus, em lavanderias, eu disse que cuidava sozinha do meu cabelo. Depois da pergunta dela, descrevi como.

Não estava nem um pouco preparada para o que ela me disse de repente, ainda sorrindo: “Bem, você não pode vir aqui com o cabelo assim, sabe”. Então pegou o carimbo e estampou “não permitida” no meu cartão de entrada.

“Oh, eu não sabia”, respondi, “então vou cobri-lo”, e peguei meu lenço.

“Isso não vai fazer diferença”, ela disse. “O próximo avião para St. Croix sai hoje às cinco da tarde.” A essa altura, minha amiga, que usa tranças e apliques, tentou sair em meu auxílio. “O que tem de errado com o cabelo dela”, ela perguntou. “E o meu?”

“Com o seu está tudo certo”, foi a resposta. “É só um penteado.”

“Mas o meu é só um penteado também”, protestei, ainda sem acreditar que aquilo estava acontecendo comigo. Viajava livremente pelo mundo inteiro; e, num país caribenho, uma mulher negra estava me dizendo que eu não poderia entrar por causa do jeito como uso meu cabelo?

“Há uma lei na nossa legislação”, disse ela. “Você não pode entrar aqui com uma aparência COMO ESSA.”

Toquei meus *dreads* naturais, dos quais tinha tanto orgulho. Há um ano decidira parar de cortar o cabelo e deixá-lo crescer com *dread locks*, como uma afirmação de estilo pessoal, assim como tinha usado um *black power* natural a maior parte da minha vida adulta. Eu me lembro de uma matéria de capa da revista *Essence* no início dos anos 1980 que havia inspirado um dos meus poemas mais populares – “Seu cabelo ainda é político?”.

“Você não pode estar falando sério”, eu disse. “Então por que eu não sabia disso? Onde está escrito nas informações para turistas que os cabelos de mulheres negras só podem ser usados com determinados estilos no seu país? E por que eu teria de seguir essa regra?”

A essa altura, o sorriso dela tinha desaparecido.

“Está na lei há cinco anos”, a jovem se irritou. Eu percebi que ela falava sério quando vi nossas malas serem retiradas do avião, que se preparava para decolar sem nós.

“Como eu deveria saber disso?”, protestei, visualizando nossa ceia de Natal descongelando na esteira, as amigas de Nova York se perguntando onde estávamos, a anfitriã no aeroporto esperando em vão para nos levar até a casa que alugamos à beira-mar.

“Li que não posso trazer drogas para as Ilhas Virgens Britânicas. Li sobre todas as outras coisas que não posso fazer nas Ilhas Virgens Britânicas, mas como turistas negras deveriam saber que não podem usar *dread* ao visitar as Ilhas Virgens Britânicas? Ou vocês não querem turistas negras?”

Naquele momento, eu estava indignada. Mesmo com o sol quente lá fora e o rosto escuro diante de mim, por instantes fiquei confusa em relação ao lugar em que estava. Alemanha nazista? Espanha fascista? África do Sul racista? Um daqueles lugares em que por muitas décadas pessoas brancas excluíram pessoas negras por causa da APARÊNCIA? Mas não, era uma mulher negra, no Caribe, me dizendo que eu não seria aceita como turista no país dela, nem sequer por quem eu sou, mas por causa do estilo do meu cabelo. Gelei até os ossos.

Então, o jovem piloto branco veio verificar por que o voo estava atrasando. “Como assim, por causa do CABELO dela?” Enfim, um supervisor da imigração se aproximou e me pediu que preenchesse outro cartão de entrada.

“Por que não posso entrar em Virgin Gorda?”, comecei. “Já estive lá antes. E o que há de errado com o meu cabelo? Não é prejudicial à saúde, não é sujo, não é imoral e certamente não é algo que não seja natural!”

O supervisor olhou para os meus *dreads* bem modelados na altura das orelhas. “Você é rasta?”, ele perguntou. E foi então que me dei conta do motivo de tudo aquilo.

Ele não queria saber se eu era uma assassina. Não queria saber se eu era traficante, ou racista, ou se era integrante do Ku Klux Klan. Em vez disso, ele me perguntou se eu seguia a religião rastafari.

Alguns veem *dread* e vem revolução. Porque os rastafáris fumam maconha como parte dos rituais religiosos, alguns veem *dreads* e automaticamente pensam em traficantes de drogas. Mas as pessoas que vendem drogas pelo Caribe não usam *dreads*; usam ternos, carregam malas e bolsas diplomáticas e geralmente não enfrentam nenhum problema ao passar pela imigração.

Encarei aquele jovem negro sério por um instante. De repente, meu cabelo se tornou muito político. Ondas de terror varreram meu corpo. Quantas formas de perseguição religiosa assolam outras pessoas negras em nome da nossa segurança pública? E se eu fosse rastafári? E aí? Por que isso significaria automaticamente ser impedida de tirar férias em Virgin Gorda? Isso tornaria meus dólares turistas inúteis?

E se ele me perguntasse se sou judia? Quaker? Protestante? Católica? O que aprendemos com as páginas sangrentas a história e será que estamos realmente condenados a repetir esses erros?

Sentia uma dor no coração. Quer dizer: “O que me importa se sou rasta ou não?”. Porém, vi nossas malas no sol, e o piloto caminhando lentamente de volta para o avião. No fundo do coração, pensei: “*É sempre a mesma questão: onde começamos a nos opor?*”. Mas esquivei. “Não, não sou rastafári”, respondi. E é verdade, não sou. Contudo, sentia que estavam me pedindo para negar uma parte de mim e sentia a solidariedade pelos irmãos e irmãs rastafáris dos quais nunca tive consciência antes.

“Seu cabelo ainda é político?”

Me diga quando ele começar a queimar

Carimbaram meu cartão de imigração com a autorização para entrar, nossa bagagem foi recolocada no avião, e continuamos a viagem, com vinte minutos de atraso. Enquanto o avião taxiava no fim da pista, olhei para trás, para o aeroporto de Beef Island.

Nessa pequena ilha, encontrei mais um exemplo de pessoas negras sendo utilizadas para testemunhar contra outros negros, fazendo uso das armas de nossos inimigos, julgando nossos semelhantes pela cor da pele, pelo estilo de cabelo. Por quanto tempo as mulheres negras se permitirão ser usadas como instrumentos de opressão umas das outras?

Numa ilha negra do Caribe, uma mulher negra olhou para o rosto de outra mulher negra e a considerou inaceitável. Não por causa do que ela fez, não por causa de quem ela era, nem mesmo por causa de suas crenças. Mas por sua APARÊNCIA. O que isso significa, pessoas negras praticando esse tipo de auto-ódio?

O sol ainda brilhava, mas de alguma forma o dia pareceu menos luminoso. (LORDE, 2020, p. 69-73).

A partir do texto de Audre Lorde, é possível compreender as diversas formas discriminatórias que atravessam as interações sociais, a fim de deslegitimar, humilhar e apontar mecanismos sofisticados de alienação e auto-ódio. Essas violentas formas de controle estético da branquitude sempre foram direcionadas às pessoas negras. Ainda sobre a questão do cabelo, de acordo com a obra *Empoderamento* (2019), de Joice Berth, depreende-se a importância da função política na construção estética da autoimagem, enquanto lugar histórico do cabelo e da ressignificação sociocultural, já que possibilita o enfrentamento aos estereótipos e demais imagens de controle. Por essa razão, de acordo com Joice Berth,

os cabelos são um importante elemento estético de autoafirmação e de cultivo do amor à própria imagem, sobretudo para mulheres, sejam elas da etnia que forem. E esse estigma recai sobre os ombros de mulheres negras desde a mais tenra infância, pois nossos cabelos são alvo constante de diversas injúrias, rejeições e manifestações racistas, esteja ele alisado ou ao natural. Assim como a canção composta em 1940 pelo jornalista brasileiro David Nasser, em parceria de Rubens Soares, interpretadas por diversos nomes da MPB, que diz: “Nega do cabelo duro /Qual é o pente que te penteia? /Qual é o pente que te penteia?”. Nossos cabelos tornam-se, desde muito cedo, um fardo difícil que, ao longo de nosso crescimento e desenvolvimento físico, vai pesando cada vez mais e abala a percepção de nossa identidade, pois independente de nossas escolhas estéticas e dos cuidados que temos com eles, os preconceitos raciais, estereótipos e clichês que foram implantados com a finalidade de ridicularizar esse atributo permanecem solidificados no senso comum da opinião pública e necessitam de um árduo trabalho de ressignificação para libertar mulheres negras dessas estratégias de desqualificação da estética negra. Parecem-nos, então, muito coerentes os discursos e narrativas de enfrentamento do racismo vigente, que exaltam os cabelos como elemento de orgulho racial, pois amá-los significa cuspir de volta para a boca do sistema racista todas as ofensas, rejeições, exclusões que nos são direcionadas ao longo de toda uma vida. Mas os cabelos são apenas um primeiro elemento, e de grande importância, que responde sozinho, sobretudo nas mulheres negras, pelo orgulho necessário para dar início aos processos de empoderamento (BERTH, 2019, p. 72).

Desse modo, é possível identificar a relevância no que foi disposto pela narradora ao utilizar a imagem dos *dreads* para compor a imagem da personagem Fémina, a fim de caracterizar a beleza da personagem. Com isso, a narradora apresenta também as possibilidades da construção estética objetiva e subjetiva ao exaltar a beleza de Fémina. E não apenas, pois a narrativa também contribui para a construção de uma ressignificação da negritude em sua consciência política de empoderamento.

A partir do empoderamento e da questão do cabelo como ferramenta de orgulho étnico, é possível verificar esse movimento na história de Fémina Jasmine e na história de Halima, em *Fios de ouro*. O lugar do cabelo na história de Halima recebeu uma relevância magistral na narrativa, por se tratar de uma personagem feminina negra em sua sublime e resistente suavidade em meio às diversas perversidades, e ainda, em apresentar a centralidade da riqueza do “sábio envelhecimento”¹³⁴ por meio de seus cabelos em textura, cores e tamanhos.

“Halima, a suave” foi desembarcada, posta à venda e tratada como “peça a ser vendida no comércio da escravidão”¹³⁵. Halima foi “escravizada em trabalhos de plantio e de 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”¹³⁶. E assim se deu a vida da personagem Halima. Sobre o processo de escravização no Brasil e a situação da mulher negra, Lélia Gonzalez descreve que,

¹³⁴ (EVARISTO, 2017, p. 51).

¹³⁵ (EVARISTO, 2017, p. 50).

¹³⁶ (EVARISTO, 2027, p. 50).

Quando o europeu chegou à África, nossas antepassadas foram arrancadas do convívio de seus filhos, de suas famílias e de seus povos, transformadas em mercadorias e vendidas por bons preços para trabalharem até o fim de seus dias numa terra absolutamente desconhecida. As que não morriam nos malfadados navios negreiros, ao chegarem aqui, eram dirigidas para dois tipos de atividades: a escrava de oito trabalhava nas plantações, e a mucama, na casa-grande. Tanto uma como outra nada mais foram do que as avós da trabalhadora rural e da doméstica de hoje. Enquanto a escrava de oito foi utilizada para, com o seu trabalho, enriquecer os senhores escravistas e fortalecer o tipo de sistema econômico imposto pelos portugueses, a mucama foi utilizada para garantir o lazer e o bem-estar de seus senhores: de sua senhora, na medida em que lhe cabia todo o trabalho doméstico, além de cuidar das crianças brancas desde o seu nascimento (foi por aí, enquanto ama de leite e babá, que ela se transformou na famosa mãe preta); de seu senhor, na medida em que era utilizada como objeto de sua violência sexual. É por aí que a gente deve entender que esse papo de que a miscigenação é prova da “democracia racial” brasileira não está com nada. Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violentação, de manipulação sexual da escrava. Por isso existem os preconceitos e os mitos relativos à mulher negra: de que ela é “mulher fácil”, de que é “boa de cama” (mito da mulata) etc. e tal. (GONZALEZ, 2020, posição 352-353).

Com os trechos sobre a análise social de Lélia Gonzalez e sobre os trechos da memória ficcionalizada de Conceição Evaristo, diante do mesmo período histórico brasileiro, é possível compreender as similaridades e identificar a necessidade de análises, que descrevem as relações sociais, sejam sobre as que dizem sobre o fato, sejam as que dizem sobre as possibilidades de lidar com as realidades.

É interessante constatar como, através da figura da “mãe preta”, a verdade surge da equivocação. Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante. É através dela que o “obscuro objeto do desejo” (o filme do Buñuel) acaba se transformando na “negra vontade de comer carne” na boca da moçada branca que fala português. O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a *mãe*. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe pra dormir, que acorda de noite pra cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; enquanto “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra, que, por impossível que pareça, só serve pra parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe. (GONZALEZ, 2020, posição 146-147).

Por isso, Conceição Evaristo e Lélia Gonzalez se consagram como necessárias e, por essa razão, o papel da literatura se apresenta como uma força de criação do devir, já que pode lidar com as injustiças sociais e subverter, transfigurar e ressignificar a realidade, como acontece na escrivência enquanto estética e política. A história de Halima, mesmo diante de toda violência e ferocidade escravista, não se resume a esse período de violências e sujeição.

Há uma história que antecede e procede a esse período. Há um tempo de grandes riquezas, maravilhas e segredos antes e após a escravidão. Na história de Halima, há possibilidades, há vida antes e após todas essas misérias humanas colocadas pela escravidão brasileira.

Halima em solo africano, lugar impreciso por falta de informações históricas, portanto vazios de nossas histórias e de nossa memória, pertencia a um clã, em que um dos signos da beleza de um corpo era o cabelo. 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 com a outra, o indício do lugar social da pessoa, e no caso das mulheres, a indicação se ela era casada, viúva, se tinha filhos... Estilos diferentes estavam reservados às mulheres mais velhas, às jovens e às meninas na puberdade. Foi com a sua vasta cabeleira enfeitada por pequenas conchinhas, indicativa de sua condição púbere, que Halima foi embarcada em um negreiro rumo ao Brasil (EVARISTO, 2017, p. 49-50).

O trecho apresentado acima condensa grande riqueza de significados e interpretações tanto em sua estrutura narrativa, quanto no contexto social. Em um primeiro momento, é possível recuperar o que a narradora abordou com o trecho que diz sobre a “falta de informações históricas” e “vazios de nossas histórias e nossa memória”. Segundo Abdias do Nascimento (2016), houve uma intencionalidade política de apagamento objetivo de toda e qualquer documentação que fosse relacionada à escravidão brasileira.

O apagamento e o silenciamento investidos na história negro-brasileira são frutos de uma forte manifestação, colaboração e elaboração de projetos políticos. E ao dar seguimento à narrativa, há uma percepção da ação que lida com a estética elaborada na arte de tecer cabelos. E assim como no clã africano de Halima, os cabelos são tecidos para compor significados e posições sociais. A narradora ressignifica esse lugar e cria uma possível metalinguagem no ato de tecer as palavras a fim de criar uma imagem que subverta a perversidade da escravidão.

A narrativa de Halima, desde o título da história – *Fios de ouro*, já nos coloca diante desse elemento ligado ao orgulho étnico, diante do significado enriquecido dos cabelos. Assim, o simbolismo imagético, em potência artística da narrativa, diz sobre a beleza negra, a mulher negra, o cabelo, as possibilidades de futuro, de resistência, de alternativas que lidem, sobretudo, com a importância do amor afrocentrado, para com os seus e para si mesmo, mesmo que seja diante de uma realidade que tente, incansavelmente, dismantelar as afetividades de homens e mulheres negras. De acordo com bell hooks,

Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, “feridos até o coração”, e essa ferida emocional que

carregamos afeta nossa capacidade de sentir e consequentemente, de amar. Somos um povo ferido. Feridos naquele lugar que poderia conhecer o amor, que estaria amando. A vontade de amar tem representado um ato de resistência para os Afro-Americanos. Mas ao fazer essa escolha, muitos de nós descobrimos nossa incapacidade de dar e receber amor. (hooks, 2010).

Como disposto por bell hooks, há um exercício na oferta das amorosidades. Nessa dança de abrir-se e fechar-se, como Rosa Maria Rosa, no que diz sobre amorosidades, Lélia Gonzalez, em seu texto *Mulher negra*, aponta que as escolhas e preferências que influenciam as afetividades também são permeadas pelos estereótipos de raça, classe e poder econômico, como disposto a seguir:

É importante lembrar que a questão da homogamia racial também contribui para a reprodução das desigualdades. A tendência dominante na sociedade brasileira é de casamento intrarraciais, isto é, entre pessoas da mesma raça. Veja os dados: 85% das esposas dos homens brancos são brancas, 12% são pardas e apenas 2% são pretas. No caso de homens negros, 55% de suas esposas são negras, 17% são brancas e 26% são pardas. E, no caso de chefes de famílias pardos, 70% de suas mulheres são pardas, 28% são brancas e 5% são negras. Quando se articula rendimento mensal com anos de escolaridade do chefe, constata-se que a homogamia racial é muito mais acentuada entre os homens brancos (3/4 dos chefes brancos que ganham até um salário mínimo e têm menos de um ano de instrução, e cerca de 93% dos que ganham mais de cinco salários-mínimos e tem mais de 11 anos de instrução casam-se com mulheres brancas). É interessante notar que muitos negros se casam com mulheres brancas, à medida que aumenta seu nível de rendimento e seu nível de educação (37% dos negros que tem de 8 a 10 anos de estudo e 43% dos que estudaram 11 anos ou mais, têm esposas brancas). Já os homens brancos agem de maneira diferente: apenas 9% dos que tem de 8 a 10 anos de estudos e 5% do que tem mais de 11 anos de estudos casam-se com negras (GONZALEZ, 2018, p. 108).

Dessa forma, a disputa afetiva entre as mulheres ocupa um lugar de destaque na afetividade, pois as mulheres brancas são escolhidas tanto por homens negros, quanto por homens brancos. Desse modo, as imagens produzidas pelos estereótipos, que moldam o raciocínio racista em torno dos diversos preterimentos¹³⁷, atravessam o corpo negro e fazem

¹³⁷ Referindo-se à ausência de parceiros fixos, disse-me que o motivo de sua instabilidade afetiva tem a ver com o seu “romantismo”, se autodefine como uma pessoa romântica, em busca não de uma vida conjugal, de um casamento, mas de uma pessoa que a compreenda, que converse, que “corra atrás” e que não a anule enquanto “pessoa”. Tereza não falou de solidão, mas falou que o casamento: “destrói com o romantismo”, eu gosto de beijar, eu sou muito romântica para casar, com o casamento, essas coisas acabam, então eu prefiro não casar, mas ter alguém. Tereza, diferentemente de Zeferina e Rosa, interpreta os seus sentimentos por meio de outra categoria. A “pessoa” seria um tipo ideal construído nos seus discursos como negação dos preconceitos racial e social que experimentara na cidade do interior, quando era adolescente e preterida pelo grupo de jovens, porque segundo ela, era negra e fora do padrão de beleza “das patricinhas”; ou ainda, porque presenciou, quando adulta, no cursinho pré-vestibular, uma garota negra alisar os cabelos, usar roupas da moda só para se aproximar do padrão estético da turma de garotos/as brancos/as. Sendo assim, ao analisar as narrativas de Tereza, Rosa e Zeferina, posso inferir que as suas histórias, nesse aspecto, se cruzam. Todas experimentaram no corpo a rejeição de “outro” no campo afetivo, devido a estigmas raciais. Essas marcas da adolescência influenciaram em suas experiências afetivas com o “outro”. O preconceito racial foi a pedra de toque de suas escolhas. A rejeição, os problemas de autoestima na adolescência, a concepção de beleza e de estética, os preconceitos na escola e no bairro, vão ser “reinventados”

com que a imagem da narradora, na construção das diversas amorosidades negras, seja uma fortalecida movimentação social na legitimação do lugar afetivo, visto que tem a função de destituir lugares em que a solidão da mulher negra¹³⁸ vigora.

Assim, ratifica bell hooks, quando diz que,

para manter a estrutura de *apartheid* que a escravatura institucionalizou, os colonizadores brancos, masculinos e femininos, criaram uma variedade de mitos e estereótipos para diferenciar o estatuto das mulheres negras das mulheres brancas. Os racistas brancos, e ainda alguns negros que absorveram a mentalidade do colonizador descreveram a mulher branca como símbolo de perfeita natureza feminina e encorajaram as mulheres negras para se esforçarem para atingir tal perfeição usando a mulher branca como modelo (hooks, 2014, p. 111).

A consolidação de amores negros na narrativa pode trazer a ressignificação da amorosidade e afetividade negra tão esgarçada e fragmentada pelas desigualdades, discriminações e violências, como aponta bell hooks acima. Dessa forma, a narrativa apresenta ferramentas que promovem a beleza e a política de manutenção do amor negro.

Esse amor, já mencionado anteriormente, pode ser expresso na narrativa por alimentar o amor em suavidades e imagens de conquista da liberdade e da dignidade. A personagem Halima traz para a narrativa o segredo e a preciosidade dos seus cabelos. Seus cabelos são tão preciosos que exercem não só uma função estética, mas também políticas de liberdade. Essa foi uma imagem muito sagaz de criação ficcional para lidar com todas as mazelas racistas direcionadas ao cabelo.

Halima, a suave, apesar de tantas dores acumuladas, desde criança nos porões dos tumbeiros, mais se suavizou. E passado sete dias dos antigos cabelos de Halima abaixarem descansando na cabeça dela, outra maravilha aconteceu. Os fios começaram a tomar um brilho de ouro. Era tão reluzente a cabeleira dela que feria os olhos de quem a contemplava repentinamente. Era preciso ir olhando pouco a pouco. A notícia correu, era um comentário só, da senzala à casa-grande. De uma fazenda a outra. A negra Halima tinha os cabelos cor de ouro, pareciam mesmo preciosos. O tempo foi passando, o espanto e a curiosidade em torno da aurífera cabeleira foram diminuindo e quase caindo no esquecimento. Havia um segredo que só Halima sabia. Seus cabelos não pareciam de ouro, era de ouro. Ainda pequena, antes do embarque, seu destino havia sido vaticinado. De tempos em tempos, uma pessoa do clã de Halima nascia com cabelos de ouro, que só apareceriam depois de longo tempo de maturação da pessoa, quando o tempo começasse a lhe oferecer a dádiva do sábio

tempos depois, quando estas mulheres descobrem a política. A política passa a ser um marcador importante para reconstruírem sua autoimagem e redefinirem suas escolhas. É no campo político que as identidades e diferenças se confrontam (PACHECO, 2013, p. 282-283).

¹³⁸ Para o aprofundamento sobre o tema da solidão da mulher negra brasileira é relevante a leitura da dissertação de mestrado: *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu pertencimento pelo homem negro na cidade de São Paulo* (2008), de Claudete Alves da Silva Souza.

E mais: PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Raça, gênero e escolhas afetivas: uma abordagem preliminar sobre solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia*. Temáticas, Campinas, 11(21/22): 11-48, jan./dez.2003.

envelhecimento. Por isso, ela não se desesperava toda vez que os agressores lhe cortavam os cabelos. O ouro nasceria um dia, no tempo exato, no corpo amadurecido dela. 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 edificou 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, 2017, p. 50-51).

A partir do trecho acima, é possível compreender a função dos cabelos de Halima, pois o cabelo, além de ser um instrumento político de amor, força e autodeterminação, como aponta Nilma Lino em *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2006), é também, sobretudo, um lugar de pertencimento e de liberdade. Esses meios de compreensão da força narrativa são inaugurais diante das imagens que são criadas por meio da escrita em performance da oralidade. A liberdade não se confirma apenas pelo crescimento de seus cabelos ou pela escolha do que seria feito com eles, mas também em como esses cabelos, que simbolizam tamanha riqueza, seja a do envelhecimento, seja a da sabedoria, são, de fato, uma riqueza que tem poder econômico. Afinal, é por meio de seus fios de ouro que Halima compra a sua própria liberdade, compra a liberdade de seus semelhantes, experimenta a liberdade por meio da compra de terras e, é assim que Halima prospera, ao multiplicar a riqueza entre os seus.

RAÍZES: LUGAR-SÍMBOLO

Ab(dias) de lutas e não dias de luto.
Um homem como Abdias,
estrela incandescente,
não morre.

A sua luz
cor negra zagaia
feriu a branca consciência
de uma democracia racial
nula e vil.

Um homem como Abdias,
estrela Nascimento,
Zumbi eternizado,
não morre.

A sua luta
Ziguezagueia
d’África à diáspora
espalhando sementes baobás
em cada uma/um de nós.¹³⁹

¹³⁹ (EVARISTO, 2021, p. 57).

Conceição Evaristo, em seu poema *Dias de kizomba*, como disposto acima, celebra, o grande intelectual brasileiro, Abdias Nascimento. Com isso, torna-se propício sinalizar a relevante presença das análises desse importante pensador brasileiro, na composição do referencial teórico sobre os aspectos socioculturais nesta pesquisa.

No seguimento das análises, há em *Fios de ouro* muitas formas de apresentar as riquezas. A riqueza do sábio envelhecimento e do lugar que está na formação epistemológica e ontológica, que atravessa o lugar do mais velho em relação ao mais novo, também é algo que corta não apenas a história de Halima, mas que percorre o que é rico e sagrado na narrativa – a ancestralidade e a herança. Em *Fios de ouro*, a narradora-personagem diz: “eu, Halima, herdeira dela, em um tempo bastante distante, já sinto a profecia, segundo as outras mais velhas, cantada em meu nascimento se realizando”¹⁴⁰.

O lugar da herança e da ancestralidade é marcado nas histórias da seguinte forma: em *Rosa Maria Rosa*, “com seus abraços fechados para muitos e profundamente inebriantes para as crianças e as mulheres velhas”¹⁴¹; em *Teias de aranhas*, observa-se os irmãos obedecendo à mãe e lidando com a questão do mais velho e o mais novo entre eles, “os maiores, mesmo se desprotegidos estão, devem acolher o menor desamparado”¹⁴²; em *A moça de vestido amarelo*, apenas a avó de Dóris entendia o que estava acontecendo com a neta desde a sua tenra idade, “só a sua avó sabia muito bem de que moça, a Sãozinha estava falando. Espantos tiveram todos, menos a avó”¹⁴³; em *Os pés do dançarino*, o personagem Davenir somente perde os pés porque ignorou e não acolheu “o carinho das velhas tão marcantes em seu destino”¹⁴⁴. Essa herança epistemológica e ontológica, que atravessa o tempo e que é repassada pela contação de histórias, por e entre gerações, se faz presente no espaço simbólico das narrativas.

O lugar do mais velho, no espaço que se faz presente na narrativa, enlaça muitos significados sociais, desde a importância do mais velho numa sociedade que reproduz estereótipos em torno da cultura do etarismo (preconceito com pessoas idosas) até a riqueza da possibilidade de vida, de futuro para o jovem negro-brasileiro. O Brasil possui um passado escravocrata recente. O aparelhamento político do Estado brasileiro, em torno desse tema, apenas favoreceu a manutenção dos privilégios da branquitude.

¹⁴⁰ (EVARISTO, 2017, p. 51).

¹⁴¹ (EVARISTO, 2017, p. 19).

¹⁴² (EVARISTO, 2017, p. 22).

¹⁴³ (EVARISTO, 2017, p. 23).

¹⁴⁴ (EVARISTO, 2017, p. 43).

Mediante esse tema, é relevante trazer que, no Brasil, durante o período escravocrata, em meados de 1885, foi aprovada a lei dos Sexagenários. Essa lei foi proposta por Manuel Dantas e aprovada pelo Barão de Cotegipe. Essa lei consistiu na concessão de liberdade aos escravizados com mais de sessenta anos. Mas a ironia e o escárnio, existentes nesse processo, demonstram como o período escravocrata brasileiro formou uma ideologia social que apenas reforçava a manutenção e as manobras de espoliação do ser humano negro no Brasil.

A expectativa de vida de uma pessoa negra escravizada, se sobrevivesse ao sequestro e traslado marítimo, não conseguiria chegar nem aos 30 anos. A exaustão física e mental do jovem negro durante o período escravista era extrema. Segundo Abdias Nascimento, em um pronunciamento no Senado Federal, durante o centenário de falecimento do poeta Cruz e Sousa, em 1998,

nem mesmo a proibição do tráfico, expressa em 1850, por pressão britânica, na chamada Lei Eusébio de Queiroz, conseguira conscientizá-la da inevitabilidade de se pôr um fim à instituição escravista. Não só por ser esta imensamente cruel e desumana, mas por se constituir em um elemento-chave a atravancar o progresso de uma sociedade que se aproximava do século XX com os pés fincados em uma instituição retrógrada, ineficaz e antieconômica. O melhor retrato desse reacionarismo espelha-se na abordagem gradualista com que se deu a Abolição no Brasil, incluindo a Lei dos Sexagenários, cujo verdadeiro resultado foi libertar os senhores da obrigação de sustentar escravos anciãos.¹⁴⁵

Ainda de acordo com Abdias Nascimento,

Depois de sete anos de trabalho, o velho, o doente, o aleijado e o mutilado – aqueles que sobreviveram aos horrores da escravidão e não podiam continuar mantendo satisfatória capacidade produtiva – eram atirados à rua, à própria sorte, qual lixo humano indesejável; estes eram chamados de “africanos livres”. Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassinio coletivo. As classes dirigentes e autoridades públicas praticavam a libertação dos escravos idosos, dos inválidos e dos enfermos incuráveis, sem lhes conceder qualquer recurso, apoio, ou meio de subsistência (NASCIMENTO, 2016, p. 79).

E de acordo com Lélia Gonzalez,

Vale notar que a vida média de um escravo produtivo não ultrapassava os dez anos. Depois disso, os senhores dele se livravam mediante a concessão da alforria, que significava um tipo especial de “liberdade”: a de morrer de fome, em função da invalidez precocemente adquirida (sendo este o sentido da “Lei” dos Sexagenários) (GONZALEZ, 2018, p. 39).

¹⁴⁵ Pronunciamento de Abdias Nascimento em 19/03/1998. Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/pronunciamento/223069>> Acesso em 15 de outubro de 2024.

Tanto Abdias Nascimento como Lélia Gonzalez registraram esse período com bastante lucidez, apresentando o contexto histórico e social de total descaso político, além das movimentações de manutenção da escravidão. Defronte a esse período histórico, há a narrativa de Conceição Evaristo e, por meio dela, é possível compreender a importância de conceder humanidade, dignidade e vida aos mais velhos. E mais, possibilitar que todas as crianças negras possam chegar à velhice.

A literatura de Conceição traz a resignificação da riqueza do envelhecimento. E nele, a necessidade de construir futuros possíveis para o negro-brasileiro, imaginar a vida em sua plenitude, construir uma prática social que dê conta de dar vida, saúde, reparação e dignidade aos povos negros, para que seja possível honrar a luta do nosso ancestral com a possibilidade de viver e não apenas sobreviver. E para isso, há de se compreender o passado, olhar para trás, estar atento ao movimento de *sankofa*. Sobre isso, Beatriz Nascimento aponta que,

O escravo negro, assim como o negro atual, não só participou da formação social do Brasil com seu trabalho, com seu sofrimento, participou também da mesa, da cama, do pensamento e das lutas políticas do colonizador e de seus descendentes. Para todo o lado que o branco olhar, deparar-se à com o espectro daquele que escravizou e que corrompeu. [...] Ser negro é enfrentar uma história de quase quinhentos anos de resistência à dor, ao sofrimento físico e moral, à sensação de não existir, a prática de ainda não pertencer a uma sociedade na qual consagrou tudo o que possuía, oferecendo ainda hoje o resto de si mesmo. Ser negro não pode ser resumido a um “estado de espírito”, a “alma branca ou negra”, a aspectos de comportamento que determinados brancos elegeram como sendo de ser negro e assim adotá-los como seus (NASCIMENTO, 2018, p. 51-52).

Assim como aborda Beatriz Nascimento, ser negro no Brasil é ser capaz de enfrentar a história. O elemento da historicidade é fundamental para a construção da autodeterminação, para as criações do imaginário e das subversões dos comportamentos escravagistas ainda recorrentes. Ser negro é enfrentar a história, é utilizá-la como aliada. Por essa razão, a escrevivência, além de conter uma gama gigantesca de atravessamentos ancestrais no refazimento narrativo ficcional da história, é um ente discursivo que apresenta uma estética inédita, por ser uma ferramenta teórica, que categoriza e acompanha a escrita de mulheres negras ao trazer o aspecto da historicidade como força ancestral inegociável.

Há de se confrontar o poder das imagens de controle e dos seus significados na composição de uma linguagem e de discursos que favoreçam o racismo e as demais discriminações. Diante do racismo intelectual, torna-se relevante a presença da ancestralidade e do movimento *sankofa* na composição epistêmica e no fortalecimento da subjetividade negro-brasileira. Nesse movimento de olhar o passado para construir o futuro, a escrevivência foi

centralizada, porque é por meio dela que as possibilidades de reconstrução do futuro, pelas imagens do passado, são possíveis.

O símbolo *sankofa* estabelece um elo entre o futuro avistado e o acolhimento do passado ancestral, como ponto de partida para a atuação consciente do presente. Esse movimento não-linear equilibra uma espiral ancestral do tempo ao lançar uma abertura de reconstrução do presente-futuro através do passado. Desse modo, é necessário crer no espaço-tempo espiralar, no processo artístico de criação de mundos fictícios, estabelecidos pela composição estética da obra. É por meio das vozes de mulheres negras que a criação do futuro e da ancestralidade é possível.

Para isso, na narrativa de *História de leves enganos e parecenças* (2017), há diversas formas de compreender a ancestralidade, o sagrado, os segredos e o que é capaz de reestabelecer enquanto filosofia, cosmogonia e epistemologia. De acordo com as interpretações possíveis por meio da narrativa, o lugar da ancestralidade está imerso na fusão do corpo e da mente. Não há dualismo filosófico cartesiano, há o ser inteiro, ressignificado, numa dança que enlaça a encruzilhada das possibilidades de compreensão do que se vê e do que não se vê, como bem menciona a narradora no princípio da narrativa. É preciso crer no inesperado, no futuro e nas possibilidades de vida, mesmo envolto em muitas demandas e agendas sociais.

Assim, a cosmopercepção pode ser encontrada na narrativa através do sonho, como ocorre em *Teias de aranhas* e em *A moça de vestido amarelo*. No sonho, há a imagem das aranhas que tecem fios, dos fios a rede para acalantar o corpo sofrido do menino. A simbologia ancestral que intercede, assim como a mãe intercede pelo caçula, é traço da herança africana. De acordo com a obra *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos* (2022),

o ideograma Sankofa remete à missão e ao movimento de recuperar a dignidade humana desses povos. Espalhados pelo mundo, africanos e seus descendentes se reconhecem herdeiros de uma civilização que engendrou a escrita, a astronomia, a matemática, a engenharia, a medicina, a filosofia e o teatro. O conhecimento e o desenvolvimento permeiam a história da África, em sistemas de escrita, avanços tecnológicos, Estados políticos organizados, tradições epistemológicas. Uma dessas tradições é o adinkra, conjunto ideográfico estampado em tecido, esculpido em pesos de ouro, talhado em peças de madeira anunciadoras de soberania. Nele, o princípio Sankofa significa conhecer o passado para melhorar o presente e construir o futuro. Adinkra significa adeus, e as pessoas das etnias acã usam o tecido estampado com os adinkra em ocasiões fúnebres ou festivais de homenagem. São mais de oitenta símbolos, destacados pelo conteúdo que trazem como ideograma. Não só os desenhos do adinkra são estética e idiomáticamente tradicionais, como, mais importante, incorporam, preservam e transmitem aspectos da história, da filosofia, dos valores e das normas socioculturais desses povos de Gana. De acordo com a história oral, o conjunto dos adinkra tem origem numa guerra que o rei dos asante – o Asantehene – Osei Bonsu moveu contra o rei Kofi Adinkra de Gyaman, hoje uma região da Costa do Marfim. O rei Adinkra teve a audácia de copiar o gwa, banco real do Asantehene e símbolo da soberania e do poder do Estado. Assim provocou a ira do Asantehene,

que foi à luta. Vencida a guerra, os asante dominaram a arte adinkra, passando a ampliar o espaço geográfico onde impunham sua presença. Antes disso, era patrimônio dos mallam e dos denkyira, povos da África Ocidental que desenvolveram a técnica no passado remoto. Trata-se, então, de um antigo sistema africano de escrita. A importância desse fato é incomensurável porque a ciência etnocentrista europeia negou que a África tivesse uma história ao alegar que seus povos nunca criaram sistemas de escrita. Ledo engano, pois além dos hieróglifos egípcios, existem inúmeras escritas africanas antes da escrita árabe. (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p. 19-20).

Por meio da simbologia *Adinkra*, é possível interpretar uma performance da palavra, uma forma de assumir variadas performances da grafia, da oralidade e das simbologias presentes na historicidade negro-africana e herdadas pela sociedade negro-brasileira. Esse referencial teórico-simbólico, estabelece o tema da proteção na narrativa, como apresentado no símbolo:



Figura 3 – *Adinkra Ananse Ntontan* (Teia de Aranha).

A teia da aranha (*ananse ntontan*) é uma *adinkra* que apresenta o “símbolo da sabedoria, da esperteza, da criatividade e da complexidade da vida”¹⁴⁶. O símbolo está presente de modo implícito na narrativa, como um *ebó* para guiar e auxiliar a compreensão da história. Na história *A menina e a grata*, Fêmea era encantada pelas gravatas-borboletas. A partir da composição narrativa, o simbolismo da ancestralidade pode sugerir a imagem da borboleta enquanto símbolo ancestral, como sugere o ideográfico abaixo:



Figura 4 – *Adinkra Fafanto* (A borboleta).

Assim como apresentado em *Teias de aranha*, neste momento, é relevante a simbologia ancestral da borboleta na conversa com a narrativa. Para a cultura ocidental, a gravata-

¹⁴⁶ (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p. 39).

borboleta é um indicativo masculino, mas, para a simbologia trazida pelo símbolo da borboleta em *Adinkra*, é dado a construção do significado da “ternura, da delicadeza, da honestidade e da fragilidade”¹⁴⁷. Dessa forma, por mais que a narradora construa imagens violentas, quando descreve as gravatas nos corpos masculinos, quando ocorre a descrição do uso da gravata por Fêmea Jasmine, a narradora apresenta uma contraposição do significado dado ao masculino.

Como também é possível trazer o símbolo do orgulho inflado – *Kuntunkantan*, que diz sobre uma advertência contra o orgulho inflado e o egocentrismo. Essa característica pode ser vinculada ao personagem Davenir que, por conta de seu orgulho, perdeu as suas raízes.

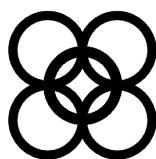


Figura 5 – *Adinkra Kuntunkantan* (Orgulho inflado).

Assim, como grande parte das movimentações das histórias indica a necessidade de construção de novas imagens, do combate aos estereótipos e ao auto-ódio, por meio da compreensão de si, da sua subjetividade, do amor sempre presente na formação da autodeterminação e nas formas de imaginar o futuro. Para esse tema tão caro à negritude, há o seguinte símbolo da *adinkra Odo nyera fie kwan*:



Figura 6 – *Adinkra Odo nyera fie kwan* (O amor ilumina seu próprio caminho, nunca se perde ao voltar para a casa).

Além das simbologias africanas dispostas pelas *Adinkras*, também há todo um imaginário de situações identificadas pela narradora como “maravilhas”, que estão presentes quando Rosa Maria Rosa revela o seu segredo, quando Inguitinha Minuzinha Paredes “em fração de segundos, [...] uma parede imensa repentinamente desabou, tão misteriosamente

¹⁴⁷ (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p. 40).

como havia surgido entre os dois, jogando o sujeito por terra”¹⁴⁸. E como “todas as noites, aranhas teciam fios, dos fios a rede para acalantar o corpo sofrido do maiorzinho”¹⁴⁹.

O agente da ancestralidade é personagem participativo da narrativa que compõe a estética da escrevivência, e segue disposto pela arte ficcional em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017). Está presente quando Fémina, em seu casamento, não joga o buquê, mas “dizem” que as mulheres que colheram as “minúsculas e coloridas gravatas-borboletas” que enfeitavam o vestido de casamento de Fémina não ficaram sozinhas, “todas encontraram seus pares”¹⁵⁰. Quando o personagem Davenir, por não enxergar as suas mais velhas e acolhê-las, perde os pés, mas “era só ele fazer o caminho de volta, para chegar novamente ao princípio de tudo”¹⁵¹.

Há uma força transcendental, inimaginável aos olhos, mas que é construída pela narrativa, quando Dolores Feliciano sentia “a presença” de seus filhos mortos. Quando a personagem Halima, em *Fios de ouro*, traz em seus cabelos uma herança riquíssima; ou quando “as mansões e seus habitantes foram soterrados pelas espumas que desciam do banhar das pessoas e coisas dos puxadinhos”¹⁵² e os dos puxadinhos deslizavam “nas próprias espumas, como crianças brincando em terreno escorregadio, caíram direto no mar. Dizem que foi um momento de rara beleza”¹⁵³.

Ainda há a personagem Andina Magnólia na multiplicação dos pães por meio dos farelos que deixava “cair no peito, entre os seios por debaixo da blusa”¹⁵⁴, e “do corpo dela o pão sagrado para os filhos”¹⁵⁵. Mas não há apenas a ancestralidade das maravilhas inesperadas dispostas na narrativa com a finalidade de continuidade, vida e quebra de estereótipos. Há também, como apresentado na narrativa *O sagrado pão dos filhos*, a entidade que representa religiosamente a figura do poder e da transformação da escassez em fartura, Zâmbi. De acordo com Luiz Rufino, em *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*,

Na fartura ou na escassez nossos brados e tambores irão ecoar, somos parte de uma experiência em transe. Os barris que cruzaram o mar, as sucupiras que afloraram, as esquinas dobradas, as pedras miúdas, as poesias enfeitiçadas de boca em boca, a coral que cruza a estrada noite afora, todas estas formas e muitas outras não citadas são experiências de transe. É no alinhava das sabedorias de uma ciência encantada, aquelas em que nossos povos cedem os corpos para manifestá-las, que mergulhamos.

¹⁴⁸ (EVARISTO, 2017, p. 21).

¹⁴⁹ (EVARISTO, 2017, p. 22).

¹⁵⁰ (EVARISTO, 2017, p. 29).

¹⁵¹ (EVARISTO, 2017, p. 44).

¹⁵² (EVARISTO, 2017, p. 59).

¹⁵³ (EVARISTO, 2017, p. 59).

¹⁵⁴ (EVARISTO, 2017, p. 39).

¹⁵⁵ (EVARISTO, 2017, p. 39).

São nas perspectivas dos modos de sentir/fazer/pensar das múltiplas presenças, culturas, gramáticas e educações das macumbas que trançaremos nossas esteiras e nos colocaremos para espisar o cair da tarde (SIMAIS, 2018, p. 10).

Segundo Conceição Evaristo, a religiosidade é manifestada pelo corpo que marca profundamente a cultura brasileira, como disposto no trecho a seguir:

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil. Cabe ainda observar que, no campo religioso, as heranças africanas se acham presentes, tanto na fé celebrativa de uma teogonia e de uma cosmogonia negro-africanas, quanto no Candomblé e também nas formas religiosas travestidas de um sincretismo como na Umbanda, em que as divindades africanas, aparentemente encobertas pelas imagens cristãs, se atualizam como memórias não apagadas de uma fé ancestral (EVARISTO, 2009, p. 18-19).

Para essa análise, é relevante o trecho de Abdias Nascimento,

[...] longe de resultar de troca livre e de opção aberta, o sincretismo católico-africano decorre da necessidade que o africano e seu descendente tiveram de proteger suas crenças religiosas contra as investidas destruidoras da sociedade dominante. As religiões africanas, efetivamente postas fora da lei pelo Brasil oficial, só puderam ser preservadas através do recurso da sincretização. O catolicismo, como a religião oficial do Estado, mantinha o monopólio da prática religiosa. Os escravos se viram assim forçados a cultivar, aparentemente, os deuses estranhos, mas sob o nome dos santos católicos, no coração aquecido pelo fogo de Xangô, suas verdadeiras divindades: os orixás. Bastide nos diz que o “sincretismo é simplesmente uma máscara posta sobre os deuses negros para benefício dos brancos”. Os negros fizeram uma inversão na fórmula e sacara dela resultado positivo à preservação e continuidade da sua religião. Tem sido o sincretismo mais outra técnica de resistência cultural afro-brasileira do que qualquer das explicações “científicas” propagadas com fito domesticador. Estas ignoram a exigência prévia, para a ocorrência de um efetivo sincretismo, das condições que assegurem a espontaneidade e liberdade daqueles que fazem o intercâmbio. Como é que poderia uma religião oficial, locupletada no poder, misturar-se num mesmo plano de igualdade, com a religião do africano escravizado que se achava não só marginalizada e perseguida, mas até destituída da sua qualidade fundamental de religião? Somente na base flagrantemente violenta de imposição forçada poderia ter sucesso o sincretismo das religiões africanas com o catolicismo. Isto foi o que realmente aconteceu, e os testemunhos documentando este fato são muitos. Para manter uma completa submissão do africano, o sistema escravista necessitava acorrentar não apenas o corpo físico do escravo, mas também o seu espírito (NASCIMENTO, 2016, p. 133-134).

O sincretismo e a religiosidade afro-brasileira estão condensados artisticamente na obra. Assim como há Zâmbi, há Oxum presente em vários momentos. A relação desigual mencionada por Abdias Nascimento é apresentada na história *A moça de vestido amarelo*. Essa

dualidade e a aparente força colonizadora, disposta pelos rituais e etapas que correspondem à religião católica, não acompanham o inconsciente e a companhia do orixá, pertencente à religião de matriz africana.

Há uma relação hierárquica de poder social, quando interpreta-se uma religião sendo silenciada pela a outra. Mas a personagem, durante a narrativa, é acompanhada pelo orixá. Dóris, em sua primeira comunhão, sonha com a moça de vestido amarelo, e por essa razão, mesmo que haja uma cobrança em relação à personagem por seus valores católicos, não demonstra ser suficiente para apagar a ancestralidade de Dóris.

O simbolismo composto pela narrativa para lidar com feitura de santo, na iniciação ao culto dos orixás¹⁵⁶, em que a entidade celebrada na narrativa é simbolizada pelo orixá feminino Oxum. O mito da deusa simbolizado pela entidade Oxum é apresentado na narrativa de modo sutil e respeitoso, fazendo uma reverência ao sagrado e à tradição da religiosidade de matriz africana. O sagrado é incorporado na narrativa por meio de escolhas semânticas e de momentos simbólicos. Desse modo, a sobrevivência da herança ancestral não será apagada do inconsciente da personagem e, por essa razão, a narrativa pode apresentar uma interpretação que lide com a intolerância religiosa e a violência, que incide no extermínio dos cultos afro-brasileiros. De acordo com os dados mencionados na obra *Intolerância Religiosa* (2020), de Sidnei Nogueira,

¹⁵⁶ A posição litúrgico-existencial do elemento negro foi sempre a de trocar com as diferenças, de entrar no jogo da sedução simbólica e do encantamento festivo, desde que pudesse, a partir daí, assegurar alguma identidade étnico-cultural e expandir-se. Não vige aí o princípio lógico do terceiro excluído, da contradição: os contrários se atraem, banto também é nagô, sem deixar de ser banto. Com esta perspectiva pode-se melhor entender o fenômeno que observadores apressados denominaram de "sincretismo religioso" no Brasil. *Sincretismo* (do grego *syn-kerami*, "misturar junto com") implica uma troca de influências, uma afetação recíproca entre dois termos distintos. O processo sincrético é normal da história de qualquer religião. O cristianismo (já descrito, aliás, como um "sincretismo grandioso e infinitamente complexo"), por exemplo, assimilou influências judaicas, gregas (estóicas, gnósticas), romanas e outras, ao mesmo tempo em que penetrou e reformulou cultos das mais diversas civilizações. O culto nagô, por sua vez, sincretizou-se com rituais oriundos de outras etnias africanas, também através de complexas reelaborações e reinterpretações. Mas o sincretismo, vale frisar, implica sempre transformações litúrgicas ele pane a pane. Do contrário, não se mistura junto com (*syn-kerami*), mas se mistura sem acrescentar, sem real modificação ao nível do paradigma institucional. Essas mesclas de segunda ordem têm ocorrido na história das relações entre o catolicismo brasileiro e os cultos negros. Mas não tem havido sincretismo, porque são sistemas simbolicamente incompatíveis: o catolicismo é *apenas religião*, comprometida com uma economia industrialista vocacionada para a dominação universal do espaço humano, enquanto o culto gêge-nagô tem motivações patrimonialistas de grupo, ecológicas, e não se define exclusivamente por parâmetros ideológicos de religião. De fato, o conceito de religião - com suas questões teológicas, morais etc. - implica a monopolização eclesial do sagrado e dá margem a que o Estado possa recalcar a ambivalência da experiência sacra, por meio de alianças com religiões "convenientes". Ao associarem alguns de seus deuses, os orixás, com santos, da religião católica, os negros não sincretizavam coisa alguma, mas respeitavam (como procediam em relação aos deuses das diversas etnias) e seduziam as diferenças graças à analogia de símbolos e funções. Deste modo, o Senhor do Bonfim (cuja imagem está entronizada na igreja do mesmo nome, localizada numa colina, em Salvador) pode ser associado a Oxalá, por causa do simbolismo da colina-montanha e da vigência do princípio de criação (assinalado no sistema nagô pela cor branca) em ambas as entidades (SODRÉ, 2002, p. 61-62).

O preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, os racismos se caracterizam pelas formas perversas de julgamento que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem” (...). Estigmatizar é um exercício de poder sobre o outro. Estigmatiza-se para excluir, segregar, apagar, silenciar e apartar do grupo considerado normal e de prestígio (NOGUEIRA, 2020, p. 19).

E ainda,

mapeando terreiros no Rio de Janeiro, organizado pelas pesquisadoras Denise Pini Rosalem da Fonseca e Sonia Maria Giacomini (2013), revela o dramático problema enfrentado pelos fiéis das religiões afro-brasileiras: de 840 terreiros pesquisados, 430 (cerca de 51%) já passaram por alguma forma de agressão. Os números do estudo realizado no Rio de Janeiro revelam que 430 casas sofreram alguma “discriminação religiosa”. É importante notar também os locais das agressões – públicos (57%) e notadamente a rua (67%) –, os tipos de agressão – verbal (70%) e física (21%) –, os agressores – evangélicos (39%); vizinhos (27%) – e os tipos de alvo – a pessoa (60%) e a casa (29%). A referida pesquisa demonstrou que a qualificação “evangélico” corresponde a 32% da incidência dos casos, o que representa o primeiro lugar entre agentes agressores e/ou discriminadores. Já os “vizinhos” representam cerca de 27%, e os “vizinhos evangélicos” ocuparam a terceira posição dos agressores, em torno de 7%. O estudo revelou também que os constantes ataques aos seguidores das religiões afro-brasileiras não se restringem apenas aos terreiros, mas também a espaços públicos, como praças, estações de metrô e ruas, configurando uma violência religiosa cotidiana. Ainda segundo Fonseca e Giacomini (2013), de 393 casos de agressões fora dos terreiros, 225 (57%) ocorreram em espaços públicos. (NOGUEIRA, 2020, p. 36).

A violência enfrentada pelas religiões afro-brasileiras, num recorte de registro do estado do Rio de Janeiro, apresenta um panorama da dimensão do que ocorre na maioria dos estados brasileiros. O racismo religioso é recorrente na sociedade e é mais um traço social escravagista. Assim, a partir da escrevivência é possível verificar os enfrentamentos, como também contemplar a beleza que se encontra nas relações das religiosidades e espiritualidades afro-brasileiras.

A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsejar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzas. São essas táticas, fundamentadas nas culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações. Os cruzas atravessam e demarcam zonas de fronteira. Essas zonas cruzadas, fronteiriças, são os lugares de vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons das diversidades de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitiva (SIMAS, 2018, p. 22).

Toda pedagogia é necessária no fomento das estratégias e métodos que lidem com os racismos. As religiosidades, em sua pluralidade, devem ser respeitadas em todos os âmbitos

institucionais e legais da sociedade. Assim como “o belo é de pertença de todos”¹⁵⁷, a beleza da contemplação dos encantamentos também deve ser da pertença de todos. Para isso, a obra de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, em *Encantamento: sobre política de vida* (2020), nos diz que,

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todos as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios. Para nós, é muito importante tratar a problemática colonial na interlocução com essa orientação. Entendemos que a matriz colonial é uma das chaves para pensarmos a guerra de dominação que se instaura entre mundos diferentes. Se de um lado temos a integração dos sistemas vivos, a conexão entre as dimensões materiais e imateriais e a ética ancestral, do outro lado está a separação e a hierarquização Deus/Estado, humanos/herdeiros de Deus e natureza/recursos a serem transformados em prol do desenvolvimento humano. O encantamento como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de cura, primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais, inscrever o cotidiano como rito de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos e primar pela inteligibilidade dos ciclos é luta frente ao paradigma de desencanto instalado aqui. Ou seja, o encante é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas. (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 8-9).

Diante do apresentado sobre a simbologia e a prática social do encantamento, compreende-se o encantamento na dimensão da espiritualidade, temporalidade e ancestralidade. A experiência do encantamento pode ser encontrada na narrativa *Nossa Senhora das Luminescências*, que oferece um lugar ancestral ao se apresentar como uma entidade, uma santa, uma mãe, uma mulher misteriosa que auxilia os desamparados, ilumina os caminhos, acolhe, oferece coragem, companhia e conforto. Essas características que compõem a personagem Nossa Senhora das Luminescências podem se relacionar com as características da entidade santa e mãe Oxum, em seu ato de cuidar, amparar, proteger.

Essa relação entre a Nossa Senhora das Luminescências e Oxum está presente nas escolhas semânticas e nos significados que dizem sobre as cores e comportamentos, como analisa Oluwa Bento em *Orixá e Literatura brasileira: a estetização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo* (2021). O trabalho de Oluwa Bento apresenta análises e referências entre Oxum e as histórias *A moça de vestido amarelo*, *Fios de ouro* e *Nossa Senhora das Luminescências*.

¹⁵⁷ (EVARISTO, 2017, p. 56).

Nas narrativas analisadas a seguir, é possível perceber que nem sempre se nomeia Oxum, mas sempre há referências, vestígios, possibilidades. Por vezes com mais nitidez, por vezes sob disfarces e partindo de metáforas ou ainda de metonímias, abundam menções a atributos físicos, características subjetivas e relações interpessoais, cores, elementos da natureza e objetos que suscitam à deusa sem, necessariamente, citar seu nome. Isso ocorre porque, segundo a perspectiva afro-religiosa, os órixas “classificam e agem no cosmo, na sociedade e no próprio indivíduo no nível do real e do desconhecido”, ou seja, possuem o domínio de espaços, do visível e do invisível, do palpável, e dos seres vivos, desta forma, sua energia vital, seu poder de realização e existência, seu axé, também emana deles. Assim, a tecnologia é Ogum, o arco-íris é Oxumaré, uma pedreira é Xango e uma filha de Oxum é Oxum. (BENTO, 2021, p. 120-121)

Ainda de acordo com Oluwa Bento,

Conceição coaduna em sua obra o olhar negro, feminino, materno e devoto. Dessa amálgama, assistimos nascer narrativas que, ora criticam, sem perda de efeito estético, a discriminação racial e evidenciam a dura realidade causada pela pobreza, a fome ou o abandono, e ora acendem luz à poesia quase imperceptível do cotidiano de sujeitos – nem sempre explicitamente, mas sempre – negros”. (BENTO, 2021, p. 121).

A protagonista de muitas histórias na obra de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017) é Oxum, uma entidade ancestral, que influi como um rio por toda a obra trazendo o poder dos ensinamentos, da vivência ancestral, das estéticas e evidenciando o lugar do mito na construção de novas possibilidades a fim de confrontar a presença, ainda fecunda do mito da democracia racial. Oxum, com o seu espelho (*abebe*), reflete as mentiras, discriminações, falácias e violências disfarçadas nessa ideologia da branquitude. De acordo com Renato Nogueira, em *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual* (2018),

Oxum [...] usou o espelho para refletir sobre o que estava ao seu redor. Assim, descobriu e se livrou dos perigos que a rondavam. Em outras palavras, o espelho deve ser um instrumento de intervenção na realidade, nunca pode ser uma ferramenta de intensificação do ego. Oxum ensina que a mulher pode usar o simbólico da vaidade como uma possibilidade de entrar na realidade de superação dos obstáculos [...] Oxum mostra que é possível tomar o reflexo como uma potência defensiva. Nesse sentido, engana-se quem faz a leitura superficial de que o espelho da deusa serve para que ela cultive e aprofunde sua própria vaidade. O espelho é um signo que revela mais a respeito da reflexão sistemática diante da vida que um esforço para tornar-se bonita. Oxum apodera-se para agir a favor de sua proteção contra outras mulheres e homens que a atacam. [...] Diante de um cenário hostil, um mundo de conflitos declarados e implícitos, seu espelho é uma arma de defesa. A sua inteligência mantém sua consciência e atenção alertas (NOGUEIRA, 2018, p. 71).

Há um fortalecimento ancestral, que apresenta formas de enfrentamento, acolhimento e o lugar de retorno. Um retorno que remete à ancestralidade, que pode lidar com o lugar de origem e que traz essa entidade feminina.

Oxum é a deusa de várias virtudes, entre elas de uma das questões mais importantes da humanidade: a fertilidade. Não é só a fertilidade no sentido físico. É a fertilidade no sentido de multiplicações: a multiplicação da raça humana, a multiplicação da prosperidade, a multiplicação do bem-estar do ser humano, a multiplicação da alegria e a multiplicação daquilo que mais fascina as emoções do homem: o amor. (SALÁMI, 2019, p. 5).

Assim como já mencionado, a amorosidade é fundamental para lidar com todas as formas de enfrentamento e combate às desigualdades. No entanto, é preciso não romantizar ou idealizar esse amor. Ele é um elemento que, além de apresentar a ancestralidade inscrita na presença da entidade feminina Oxum, é uma ferramenta política de reparação, autodeterminação, ancestralidade e desmantelamento das desigualdades, racismos, discriminações e violências.

O amor em abundância, assim como “Conceição Evaristo refaz a multiplicação dos peixes com farelos pra bolo, reverte pragas orientando que aos tropeçados e grudados na arrogância, quando mordidos pela matriz que abandonaram, basta retomar o novelo da volta”¹⁵⁸ e oferece riquezas, prosperidade e futuro aos descendentes de Halimas e Sabelas. Para isso, a imagem de Oxum está presente em vários caminhos da narrativa de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), já que permite ressignificar a crença nas possibilidades de justiça social.

A autora coloca o leviano e a ganância na lupa, demonstrando a demagogia dos mandantes. A vaidade abre rebuliço e a falta de zelo tocaia de vergonha quem disputa status e poder endinheirado enquanto as comunidades fissuram os tornozelos por um banho ou uma xícara de sustança. Mapeando a ternura e a brutalidade, a gratidão e a arrogância, os textos do livro pinçam vagalhões humanos que a leva de anos atentos a detalhes propiciou ao cesto de Conceição, que assume as divagações éticas de frente, mas não tem caneta doutrinária (ROSA, 2016, p. 4).

A obra se movimenta de modo literário e político em suas estéticas. Como disposto anteriormente, em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), há histórias que dizem sobre os mais variados temas sociais, em diversas formas de apresentação dos sentidos. No entanto, após verificar todas as histórias que precedem Sabela, notou-se que não há fôlego neste trabalho para também apresentar uma análise minuciosa sobre a história.

¹⁵⁸ (ROSA, 2016, p. 4).

Após os contos vem “Sabela”, uma breve novela. Aqui, a enchente que arrasta para redimir, azucrinar ou matar cada habitante da cidade e seus segredos e vexames, também pesca os leitores. As águas avermelham, gemem, racham, entronam. Conhecem rouxinóis amordaçados e deixam a sugestão bravia de seu poder de vingança. Nessas beiradas e funduras, a anciã Sabela é o espírito nobre traquejado à lameira das esquinas, morros e egos da multidão. Os graves estorvos do percurso não lhe embruteceram. Úmida e de quentura acolhedora, mestra em partilhar e descobrir dons, Sabela conhece a história de afogados que afundaram ou se salvaram, gente que é caldo de fascínio da história, expostos em suas sutis toneladas e agonias, varados pela hipocrisia e fragilidade da sociedade que tanto reza e pune mas pouco ama e harmoniza. (ROSA, 2016, p. 4)

Sabela possui uma extensa riqueza de histórias, memórias ancestrais e acontecimentos cheios de mistérios, profundos em sentidos e significados. Porém, assim como foi abordado na primeira parte deste trabalho, no momento de investigação sobre a organização das histórias, já havia sido percebido que a história de Sabela ocupa um lugar de destaque e se coloca à parte das demais histórias. Entretanto, “Sabela é mulher que é lua cheia predestinada em um céu de estrelas-gente que se temem e se devoram buscando guarida e comungando uma paisagem miraculosa”¹⁵⁹. Por essa razão, há a necessidade de um trabalho que dê conta apenas desse espetáculo narrativo.

Entretanto, este trabalho contribui para outras pesquisas sobre a obra, já que é possível auxiliar e movimentar o que está por vir em Sabela. As histórias analisadas são um grande apanhado e preparo para a derradeira história de Sabela. Desse modo, não se perde, nem se diminui, apenas se expande, pois, a partir deste trabalho, amplia-se a possibilidade de compreender e movimentar as investigações, análises e mistérios que seguidamente serão tratados em Sabela, já que a força de Conceição Evaristo,

é abrir vasculhas na sensorialidade de quem lê e compara memórias e pequenos desfechos de trechos perdidos na linha da vida, estes nossos tecos de mitologia pessoal sempre à espreita aguardando um assovio, um aroma, um belisco. Porém, pinica na gola do leitor enxerido a alfinetar a colcha tecida por outras mãos, os motivos dos personagens que regressam nas partes finais da história não trazerem mais do que já sabíamos por Sabela. Por que eles voltariam? Apenas para reforçar o já tão bem contado, demonstrando a onisciência da mais velha ou para apresentar furos dos avessos e notarmos que nem mesmo a anciã (e a narradora) da vasta sabedoria ainda assim não pode dar conta dos tantos labirintos de um ser? Após as páginas que arrebatam e que nos fazem de jangada, eles poderiam aportar de volta para contrariar ou deslindar lacunas que nem Sabela poderia revelar? Vergonhas, soberanias e traquinagens outras? (ROSA, 2016, p. 4)

¹⁵⁹ (ROSA, 2016, p. 4).

Assim como apresenta Allan da Rosa no trecho acima, é mister afirmar que a nossa jangada poética siga por caminhos arrebatadores e ilustrem novas possibilidades de sentir a palavra e os corpos, que movimentam o que se faz, acima de tudo, o humano.

HERANÇAS: MEMÓRIA BRAVIA, RECORDAR É PRECISO

A herança apresentada nas narrativas de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017) corresponde ao ressurgimento e ressignificação da memória, como é nítido em *O sagrado pão dos filhos*. O tratamento da herança, enquanto lugar simbólico, movimenta diversas formas de compreender a riqueza e os significados dispostos por meio dela. A narradora demonstra estabelecer alguns significados para a herança por meio do modo em como ela irá tratar cada momento da narrativa.

Num primeiro instante, há a conceituação de uma herança que se dá pela passagem das histórias por entre gerações, “da mais velha de todas as outras velhas, ouvi várias histórias, e dentre tantas havia a narração que me acompanhou a infância inteira”¹⁶⁰. Outro modo de compreender a herança, se dá pelo fato exposto no trecho a seguir:

a família Correa Pedragal, ainda hoje, é uma das famílias mais ricas da cidade de Imbiracitê, no estado de Campos Azuis. Riqueza construída, dizem, ainda nos tempos das Sesmarias; são proprietárias, até hoje, de terras e mais terras, usinas, gados, armazéns, farmácias, fábricas de tratores, de cervejas, de perfumes, e não sei mais de quê... (EVARISTO, 2017, p. 37).

Esse tipo de herança é a do poder econômico, que também caminha por gerações. No caso da família Correa Pedragal, a herança foi direcionada neste lugar das posses e do fator econômico. Porém, ainda na história, há também a forma de compreender outro traço da herança, como menciona a narradora:

os descendentes dos Correa Pedragal herdaram não só os bens materiais, mas também a prepotência de antigos senhores. Acostumados a mandos e desmandos, inclusive as mulheres; Dona Isabel Correa Pedragal e sua prole de sinhazinhas exerciam (ou exercem ainda) uma vigilância cruel sobre quem trabalha com eles. (EVARISTO, 2017, p. 37).

A herança apresentada pela narradora, no trecho acima, diz sobre uma herança no comportamento. Essa herança escravocrata é algo que não está limitada apenas as linhas da

¹⁶⁰ (EVARISTO, 2017, p. 37).

ficção, mas, como já abordado, os comportamentos racistas e escravagistas ainda persistem na sociedade brasileira. Entretanto, nessa história, é permitido ao/a leitor/a as possibilidades de compreensão sobre os tipos de herança.

No decorrer da narrativa, a narradora apresenta diversos comportamentos da família Pedragal para com as pessoas que trabalharam e trabalham em suas terras e residência. A história se centraliza na personagem Andina Magnólia dos *Santos*, “filha de Jacinta dos *Santos* e de Bernadino Pereira”¹⁶¹. Por se tratar da categoria da herança, é notável apontar que, por meio da disposição dos nomes das personagens, pode-se interpretar que Andina recebe o sobrenome apenas da mãe, disposto nas palavras: “*dos Santos*”.

Esse lugar da santidade e dos milagres da multiplicação dos pães, que ocorre com Andina para alimentar os filhos, pode ter sido herdado da mãe, já que ambas apresentam os marcadores “*dos Santos*” e ambas são mulheres que tiveram que lidar com as mesmas condições de miséria na narrativa.

Essa situação da pobreza, apresentada no enredo, também movimenta um tipo de herança, já que Andina Magnólia “cresceu sob os mandos da casa-grande, embora tenha nascido em 1911. Servindo à família Pedragal, desde pequena sendo a menina-brinquedo, o saco-de-pancadas, a pequena babá, a culpada de todas as artes das filhas de Senhora Correa”¹⁶².

A personagem, mesmo estando nessa situação, “cresceu forte, bonita e trabalhadora, apesar de tudo”¹⁶³. No seguimento da história, há outras formas de herança. “Andina Magnólia tinha aprendido com a mãe a fazer um pão caseiro, que se tornou conhecido como ‘a delícia das delícias’”¹⁶⁴. Nesse trecho, é possível compreender a herança passada de mãe para filha no que diz sobre o preparo do pão.

Além disso, a herança ancestral da religiosidade de Andina Magnólia também está presente na narrativa, como em: “a exemplo dos pais que rezavam para Jesus Cristo e um tal de Zâmbi”¹⁶⁵. E foi por meio da crença que “Andina Magnólia chegava em casa e celebrava, junto à sua família, a multiplicação do pão sagrado para os filhos. Celebração em que Zâmbi, por força de sua presença, transformava o mínimo trazido por Magnólia na fartura do alimento para os seus protegidos”¹⁶⁶.

¹⁶¹ (EVARISTO, 2017, p. 38, grifo nosso).

¹⁶² (EVARISTO, 2017, p. 38).

¹⁶³ (EVARISTO, 2017, p. 38).

¹⁶⁴ (EVARISTO, 2017, p. 39).

¹⁶⁵ (EVARISTO, 2017, p. 38).

¹⁶⁶ (EVARISTO, 2017, p. 39).

Desse modo, é possível interpretar os significados do termo “herança” apresentado na narrativa. A herança pode tratar das histórias, das crenças, dos comportamentos, das propriedades e do fator econômico. E, como a história centraliza a situação de Andina Magnólia, pode-se compreender que há uma dualidade entre a escassez e a abundância. Há num mesmo território, num mesmo lugar, a divisão explícita da fome e do desperdício. Enquanto Andina nada tinha para dar de alimentos aos filhos, na família Pedragal “a fartura desperdiçava muito do que ela preparava no dia a dia”¹⁶⁷.

Esse comportamento particular da família Correa Pedragal é uma herança e, essa herança do desperdício, se amplia diante das desigualdades já anunciadas neste trabalho para com a população negra brasileira. A fome e a miséria são heranças escravistas e movimentadas de modo quase autônomo pelo sistema de acumulação capitalista. Dessa forma, quando a narradora nos apresenta histórias como a de Andina Magnólia, compreende-se que o ente particular, disposto na ficcionalização de uma história, é apresentado de modo extremamente didático e, por essa razão, conversa diretamente com o todo social.

Nesses lugares da herança impulsionada pelo sistema do capital, é fato reconhecer que, por conta dessa distribuição desigual de bens e terras, alcança-se outra narrativa, a de *Mansões e Puxadinhos*. Nessa história, mais uma vez, é preciso dar conta do fator histórico da escassez, da miséria e do abandono do Estado para com a população negra, uma divisão racial dos espaços. A história apresenta famílias que erguiam mansões luxuosas numa “imensa floresta, falsamente em preservação”¹⁶⁸. Novamente, a herança de famílias “com histórias de poder e abuso”¹⁶⁹ é apresentada na narrativa.

No entanto, enquanto Andina Magnólia estava numa situação herdada pela escravização brasileira, que perpassava a história de gerações e gerações de sua família, em *Mansões e Puxadinhos*, também há o elemento do comportamento escravocrata, há a questão do “filho sem pátria, dentro da própria pátria”¹⁷⁰ e do racismo ambiental. A história se movimenta com a construção de puxadinhos perto das Mansões já anunciadas, como apresenta a narradora:

O homem só via e sentia o verde, as mansões não apareceram em sua visão. E no outro dia, sem saber se poderia ou não, subiu morro e mais morro a pé, sondou a área, respirou o ar fresco e decidiu que moraria ali. Meses depois apareceu o primeiro barracão no lugar proibido para ele e que ele nem sabia. Era tão pequeno o minúsculo cômodo perdido no meio das árvores, que os vizinhos das residências chamadas nobres, não perceberam. Geraldo Guilhermino falou do território achado

¹⁶⁷ (EVARISTO, 2017, p. 39).

¹⁶⁸ (EVARISTO, 2017, p. 53).

¹⁶⁹ (EVARISTO, 2017, p. 53).

¹⁷⁰ (EVARISTO, 2017, p. 54).

para o seu primo Pablo Guilhermino, que falou para a irmã Plácida Guilhermina, que falou para mais 21 membros da família. No final de um ano e meio, mais de 83 pessoas morava em meio à natureza tão pródiga. [...] Em três anos, uma explosão demográfica, já podia ser adivinhada no morro “Das Asas de Anjo”, um dos cartões postais mais bonitos da cidade” (EVARISTO, 2017, p. 55).

A partir do trecho acima, é possível interpretar como surgiram os puxadinhos em cima do morro. Semelhante à história apresentada em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), infere-se que os quilombos e as comunidades que também se estabeleceram em morros pelo Brasil, também se deram dessa forma, de modo a ser totalmente ignorados pelo Estado, sem nenhum tipo de assistência, saneamento, saúde, educação ou desenvolvimento a partir de políticas sociais. Segundo Lélia Gonzalez,

As condições de existência material da comunidade negra remetem a condicionamentos psicológicos que têm que ser atacados e desmascarados. Os diferentes índices de dominação das diferentes formas de produção econômica existentes no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: a reinterpretação da teoria do “lugar natural” de Aristóteles. Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas etc. até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado até os belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” “[...] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço [...]. No caso do grupo dominado o que se constata são famílias inteiras amontoadas em cubículos cujas condições de higiene e saúde são as mais precárias. Além disso, aqui também se tem a presença policial; só que não é para proteger, mas para reprimir, violentar e amedrontar. É por aí que se entende por que o outro lugar natural do negro sejam as prisões. A sistemática repressão policial, dado o seu caráter racista, tem por objetivo próximo a instauração da submissão psicológica através do medo. A longo prazo, o que se visa é o impedimento de qualquer forma de unidade do grupo dominado, mediante a utilização de todos os meios que perpetuem a sua divisão interna. (GONZALEZ, 2018, 201).

A questão apontada acima por Lélia Gonzalez foi ficcionalizada pela narrativa de Conceição Evaristo. É possível relacionar a questão dos puxadinhos apresentados na narrativa com a formação das senzalas, favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais”, mencionados por Lélia Gonzalez. Esse racismo territorial demarca, como disposto acima, o lugar “natural” do branco e o lugar “natural” do negro. Esses lugares são demarcados como “naturais” pelos estereótipos arraigados no negro-brasileiro.

A noção de espaço segregado, em que há a verificação nítida do lugar onde encontrar pessoas negras e pessoas brancas, está cordialmente instaurada pelo processo de escravização

e manutenção institucional de privilégios à branquitude. A história das mansões e dos puxadinhos vai tomando proporção e demarcando os lugares “naturais”. Afinal,

assim viviam os habitantes “Das Asas de Anjo”, um povo ignorando o outro. Entre as mansões e os puxadinhos nenhuma relação de vizinhança, embora muitos dos que habitavam as casinhas especialmente as mulheres, trabalhassem nas mansões imponentes do lugar. Os homens, muitos também. Eram os jardineiros, os porteiros, os motoristas e os seguranças das casas ao lado. Havia também os office-boys, pequenos aprendizes, que experimentavam seus primeiros empregos nas empresas comandadas pelos moradores das grandiosas moradias da área. Entretanto, essas pessoas nunca se cruzavam fora do trabalho, cada qual seguia seu rumo sem tomar conhecimento umas das outras, cada qual vivia em seu quadrado. (EVARISTO, 2017, p. 56)

A partir do trecho, é posto um panorama social de consciência de classe estabelecido pela narradora, além das demarcações dos lugares “naturais”. Desse modo, ocorre a divisão racial do trabalho, contexto muito bem explicado por Lélia Gonzalez,

O racismo, enquanto construção ideológica e um conjunto de práticas, passou por um processo de perpetuação e reforço após a abolição da escravatura, na medida em que beneficiou e beneficia determinados interesses.

Nas sociedades de classes, a ideologia é uma representação do real, mas necessariamente *falseada*, porque é necessariamente orientada e tendenciosa — e é tendenciosa porque seu objetivo não é dar aos homens o *conhecimento objetivo* do sistema social em que vivem, mas, ao contrário, oferecer-lhes uma representação mistificada desse sistema social, para mantê-lo em seu “lugar” no sistema de exploração de classe.

Vale ressaltar que a eficácia do discurso ideológico é dada pela sua internalização por parte dos atores (tanto os beneficiados quanto os prejudicados), que o reproduzem em sua consciência e em seu comportamento. Importante colocar nesse momento a proposição de Hasenbalg, apoiada na distinção estabelecida por Poulantzas entre os dois aspectos da reprodução ampliada das classes sociais: de um lado, o aspecto principal — o da reprodução dos lugares das classes — e, de outro, o aspecto subordinado, o da reprodução dos atores e sua distribuição entre esses lugares.

A raça, como atributo socialmente elaborado, está relacionada principalmente ao aspecto subordinado da reprodução das classes sociais, isto é, a reprodução (formação-qualificação-submissão) e a distribuição dos agentes. Portanto, as minorias raciais não estão fora da estrutura de classes das sociedades multirraciais em que as relações de produção capitalistas — ou outras relações de produção, no caso — são as dominantes. Outrossim, o racismo, como articulação ideológica incorporada em e realizada através de um conjunto de práticas materiais de discriminação, é o determinante primário da posição dos não brancos dentro das relações de produção e distribuição. Como se verá se o racismo (bem como o sexismo) torna-se parte da estrutura objetiva das relações ideológicas e políticas do capitalismo, então a reprodução de uma divisão racial (ou sexual) do trabalho pode ser explicada sem apelar para preconceito e elementos subjetivos.

Relembramos que, no caso brasileiro, pode-se caracterizar a coexistência de três processos distintos de acumulação, sob a hegemonia daquele referente ao capitalismo monopolista. Um dos legados concretos da escravidão diz respeito à distribuição

geográfica da população negra, isto é, à sua localização em relação às regiões e setores econômicos hegemônicos. Em outras palavras, a maior concentração da população negra ocorre exatamente no chamado Brasil subdesenvolvido, nas regiões em que predominam as formas pré-capitalistas de produção com sua autonomia relativa. Poder-se-ia, a partir dessa constatação, afirmar que o racismo não passaria de um arcaísmo cuja persistência histórica, mais dia menos dia, acabaria por se esfacelar diante das exigências da sociedade capitalista “moderna”. Mas, como já vimos na introdução, os problemas relacionados à integração dos sistemas impõem padrões específicos de integração social. É nesse sentido que o racismo, enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas, denota sua eficácia estrutural na medida em que estabelece uma divisão racial do trabalho e é compartilhado por todas as formações socioeconômicas capitalistas e multirraciais contemporâneas. Em termos de manutenção do equilíbrio do sistema como um todo, ele é um dos critérios de maior importância na articulação dos mecanismos de recrutamento para as posições na estrutura de classe e no sistema de estratificação social. Desnecessário dizer que a população negra, em termos de capitalismo monopolista, é que vai constituir, em sua grande maioria, a massa marginal crescente; em termos de capitalismo industrial competitivo (satelitizado pelo setor hegemônico), ela se configura como exército industrial de reserva. Nesse momento, se poderia colocar a questão típica do economicismo: tanto brancos quanto negros pobres sofrem os efeitos da exploração capitalista. Mas, na verdade, a opressão racial nos faz constatar que mesmo os brancos sem propriedade dos meios de produção são beneficiários do seu exercício. Claro que, enquanto o capitalista branco se beneficia diretamente da exploração ou superexploração do negro, a maioria recebe seus dividendos do racismo a partir de sua vantagem competitiva no preenchimento das posições que, na estrutura de classes, implicam as recompensas materiais e simbólicas mais desejadas. Isso significa, em outros termos, que se pessoas possuidoras dos mesmos recursos (origem de classe e educação, por exemplo) excetuando sua afiliação racial entram no campo competitivo, o resultado desta última será desfavorável aos não brancos (GONZALEZ, 2020, posição 324-328).

Dessa maneira, quando há uma divisão, não apenas territorial, mas também uma divisão racial do trabalho demarcado na narrativa, se faz relevante a exposição do fato em nossa realidade sobre a condição das segregações (*apartheid* brasileiro) e divisões sociais, no que diz sobre o negro-brasileiro. Ao dar seguimento à narrativa, o elemento do registro do cheiro ou do odor que já era percebido com os primeiros habitantes do local vai tomando proporções drásticas. E por conta desse odor, é percebido também a questão do racismo intelectual, quando a narradora apresenta a seguinte indagação: “amostras da terra, das plantas e das águas nascentes das montanhas no entorno foram enviados aos Estados Unidos para serem analisadas”¹⁷¹, “desconfiados da competência americana, foram chamados cientistas europeus para investigar o local”¹⁷², mas como a conclusão foi a mesma, a de que “a podridão do ar não era causada por nenhum dos elementos pesquisados”¹⁷³, “cientistas indianos e outros provindos de culturas orientais, foram cogitados para tais pesquisas; quanto aos africanos nenhum foi chamado”¹⁷⁴.

¹⁷¹ (EVARISTO, 2017, p. 54).

¹⁷² (EVARISTO, 2017, p. 54).

¹⁷³ (EVARISTO, 2017, p. 54).

¹⁷⁴ (EVARISTO, 2017, p. 54).

Por meio dessa construção discursiva, é possível interpretar que os africanos não possuíam a capacidade de análise científica para tal evento por não serem requeridos. A interpretação também possibilita direcionar para a questão do não reconhecimento do conhecimento estabelecido pelos povos africanos, ou até mesmo, pelo apagamento epistemológico e ontológico em torno da contribuição histórica dos povos africanos. De acordo com Grada Kilomba, “uma pessoa é *negra* quando vem a ser a representação do que é corpóreo, mas não se é *negra/o* quando se trata do intelecto”¹⁷⁵.

Esse aspecto que subordina e submete a negritude ao não-conhecimento, ou ao não-desenvolvimento subjetivo da sua intelectualidade, é uma imagem de controle bastante difundida por meio do racismo biológico. De acordo com a filosofia do dualismo cartesiano de René Descartes, o corpo e a mente são duas formas separadas na compreensão do humano.

Esses conceitos filosóficos antigos foram utilizados para sustentar uma alienação e recalque da branquitude diante do desenvolvimento e credibilidade do sujeito negro, que foi folcloricamente infantilizado e colocado como apenas estrutura corpórea, que não produz conhecimento, que é apenas capaz de fazer atividades e trabalhos manuais, que não possui alma ou subjetividade. Esse caráter filosófico influenciou os aspectos científicos e biológicos, a fim de conduzir com legitimidade a dominação dos povos não brancos-europeus, para fins de colonização, exploração e sujeição. Ainda de acordo com Grada Kilomba,

Uma pessoa é *negra* quando se trata da incorporação da estupidez, mas não se é *negra/o* quando se trata da incorporação da sabedoria. Uma pessoa é *negra* quando se trata da incorporação do que é negativo, mas pode ser igualmente *branca* quando se trata da incorporação do que é positivo. Que ideias alucinantes habitam a cabeça do *sujeito branco* que acredita que não somos realmente *negros* e *negras* quando somos boas e bons, mas, de fato, *negras* e *negros* quando somos maus – que alucinação *branca*! (KILOMBA, 2019, p. 177).

O que Grada Kilomba chama de alucinação branca, Lélia Gonzalez chama de neurose cultural brasileira e Guerreiro Ramos chama de patologia social do branco. Com isso, compreende-se que existe um lugar bastante sofisticado de alienação de si mesmo por meio dos recalques morais, estéticos e culturais em volta da imagem do negro para a branquitude. Por essa razão, nota-se que é relevante combater os estereótipos a fim de desmitificar a influência psíquica da branquitude sobre a negritude, para que ambos não se adoeçam em alimentações de neuroses, alienações, alucinações e patologias diversas.

¹⁷⁵ (KILOMBA, 2019, p. 177).

Inquisição

Ao poeta que nos nega

*Enquanto a inquisição
interroga
a minha existência,
e nega o negrume
do meu corpo-letra,
na semântica
da minha escrita,
prossigo.*

*Assunto não mais
o assunto
dessas vagas e dissentidas
falas.*

*Prossigo e persigo
outras falas,
aquelas ainda úmidas,
vozes afogadas,
da viagem negreira.*

*E, apesar
de minha fala hoje
desnudar-se no cálido
e esperançoso sol
de terras brasis, onde nasci,
o gesto de meu corpo-escrita
levanta em suas lembranças
esmaecidas imagens
de um útero primeiro.*

*Por isso prossigo.
Persigo acalentando
nessa escrevivência
não a efígie de brancos brasões,
sim o secular senso de invisíveis
e negros queloides, selo originário,
de um perdido
e sempre reinventado clã.*

Conceição Evaristo (2021, p. 105)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como afirma Conceição Evaristo, a escrevivência segue em seu *continuum* de significados e sentidos. A escrevivência sugere, indica, orienta, qualifica, justifica, reorganiza, mobiliza e guarda segredos e ensinamentos ancestrais. Neste trabalho, foi possível compreender os movimentos e as mediações da escrevivência. E mais, foi permitido reconhecer os sentidos e as sensibilidades capazes de serem construídos pela elaboração dos efeitos estéticos nas histórias.

As histórias escolhidas para serem analisadas neste trabalho tratam do que é fundamental em relação ao histórico-cultural sobre o negro-brasileiro. Na primeira parte desta pesquisa, verificou-se as possíveis organizações das histórias de acordo com o sentido de cada narrativa. Foram escolhidas algumas temáticas para dar conta das análises, como compreender as histórias que se espelhavam em oposição temática e, a partir delas, investigar as outras narrativas. De acordo com Allan da Rosa,

Neste tempo de tanta ‘cultura negra’ ou ‘popular’ sem preto, sem periferia e sem favela, imãs de moeda pelos holofotes e vitrines ou pretextos de negociata para editais, o livro também é uma zagaia afiada (ou um ninho quentinho, a depender da palma que o segure). Uma grandeza da obra é que o centro das histórias, no imaginário entranhado e ao mesmo surpreendente na gente, é o corpo preto. Sim, a ‘cultura’ está ali em cada sopro, porém Conceição Evaristo mergulha com sapiência muito mais no cotidiano cintilante ou enrugado do que nos rituais. Assim é no corriqueiro, escamoso e abençoado de cada minuto que sua prosa colhe o encanto dos revides, das dúvidas, dores e carinhos. No cotidiano. Com todo o balaio se alinhando conforme a presença do corpo negro, ela desvia com simplicidade de qualquer deslumbre sanguessuga. Ressalta os pilares da dança, o tambú e as gamelas, sim, mas o que rege os percursos dos contos é o corpo preto nos ambientes, sejam eles quais forem, se dentro de gravatas ou de enchentes. E esse nó de escritora vagarosa e sapiente os chupins não vão conseguir desatar. (ROSA, 2016, p. 5).

Durante esse processo de leitura e interpretação das histórias algumas análises foram possíveis de serem organizadas, como a questão dos protagonismos, dos efeitos semânticos, das trajetórias dos personagens, da composição das narrativas e quando elas se formavam em sobreposição. Todas essas análises possibilitaram verificar que a organização da obra possui uma estratégia narrativa formada pelo ritmo.

Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), o fazer narrativo em sua estrutura, organização e sentido apresenta-se de modo rítmico, como já mencionado, uma prosa-poética. Por isso, foi possível estabelecer a metrificação da estrutura de rimas na composição da

¹⁷⁶ (EVARISTO, 2020, p. 35).

organização das histórias. Assim, foi verificado um sentido que movimentava os discursos e a ordem das histórias. Isso significa que as histórias podem ser lidas de modo aleatório, sem um seguimento preestabelecido.

No entanto, a linearidade, a organização e o modo estratégico na disposição das histórias compreendem o texto de modo a lidar com um arranjo metrificado de sentido refletido e paralelo em oposições, contradições e manobras de compreensão do texto, estruturado pela arte sutil dos traços inscritos pela narradora. Após essa imersão na organização e verificação de uma ordem que diz sobre o fazer poético em seus ritmos que fortalecem o sentido e a estética.

Assim, ocorre a condução dos efeitos semânticos pela disposição e escolhas discursivas. A partir dessa organização do texto, é possível verificar uma fundamental matriz do discurso, as vozes de mulheres negras. Com isso, a gênese da compreensão da escrevivência e, prosseguindo essa investigação, observa-se a figura da mulher negra escravizada em função e condição histórica de mãe-preta. Apresentando assim, uma das condições de silenciamento e violência da mulher negra durante o período escravocrata brasileiro.

Essa condição da mulher negra no Brasil também foi analisada por outras pesquisadoras e intelectuais. E por essa razão, relaciona-se a escrevivência ao pretuguês e à amefricanidade, categorias e conceitos forjados por Lélia Gonzalez, que “incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas)”¹⁷⁷. Assim, a escrevivência assume a amefricanidade. Falar em Améfrica simboliza avançar politicamente em fortalecimento da humanidade negro-brasileira, uma forma de confronto à violência dos racismos e ao silenciamento que ecoa nas vozes-mulheres de Conceição. Além de estudar sobre esses diálogos entre as categorias mencionadas, foi possível observar as políticas em torno dessas teorias.

Desse modo, ao falar de escrevivência, a performance da oralidade, os *griots* e a oralitura foram colocados como forma de entender a atuação do corpo negro diante das formas de expressar a sua realidade esgarçada na sociedade. No entanto, a obra utiliza o discurso e a palavra trabalhada artisticamente para deslocar as imagens de controle e fortalecer o orgulho étnico por meio da contação de histórias. Para isso,

Conceição com nitidez e sagacidade desvencilha-se das miradas meramente culturalistas que instrumentalizam vivências, invenções e linguagens de histórica matriz africana no Brasil de ontem e de hoje. Seus contos, sempre mediados pelas marcas, respiros e pegadas do corpo negro, principalmente o feminino, não abrem

¹⁷⁷ (GONZALEZ, 2018, p. 329).

respiro para uma folclorização se estabelecer, seja a que mofa estagnada ou a das que se propõem dinâmicas e atentas às “invenções da tradição”. Isso porque pode se vincular a chamada “cultura negra” a um leque largo de símbolos e até se aprender a bater, plantar, entoar rezas de fonte ou de linguajar afro-brasileiro; porque pode se vestir, erguer moradias ou se gestualizar de acordo com ditames, didáticas ou espetáculos adequados a uma presença diversa que se entranha a vários lugares das diásporas africanas fundamentadas em luta contra a escravidão, mas Conceição adentra no que não é espetacular e não se pode marionetar tão fácil das marcas ainda aviltadas e consideradas demoníacas por fanáticos e racistas, sobretudo o corpo. O texto flutua repelente a uma estereotipia ou mesmo às tão bem intencionadas e patéticas intenções de “resgate” do que se carimba, se lida ou mesmo se venda como “cultura negra”. (ROSA, 2016, p. 5)

O fortalecimento da cultura negro-brasileira é fundamental para desestruturar os racismos, ainda manipulados pela ideologia do mito da democracia racial. Para isso, Conceição Evaristo cria personagens que atuam na instância narrativa movimentando políticas de resistência, que se fazem pela sobrevivência de corpos negros engajados em legitimar a sua imagem, se autodeterminar e apresentar a sua subjetividade.

Os contos não cabem no afunilamento ou na anestesia operados mesmo que inconscientemente entre muitos meandros da indústria do entretenimento ou de uma maniqueísta ilusão de conservação de conteúdos. Entre nossas majestosas e humildes máscaras, arquiteturas, partituras e cardápios, antes repelidos e hoje até monetarizados por fora, mesmo que fosse possível seria desejado pelos mais animados culturalistas uma pele e(m) um corpo negro para assim atravessarem as ruas e as pancadas mentais neste país racista até à medula? É o corpo em seus aspectos sortidos o eixo e a encruzilhada-mór da presença das personagens de Conceição. (ROSA, 2016, p. 5).

Segundo Allan da Rosa, as encruzilhadas que dizem sobre criação de mundos possíveis são estabelecidas pela narradora. “Pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida”¹⁷⁸. O sentido de vida estabelecido pela narrativa auxilia a compor o efeito estético e a dar aspectos sensíveis na construção da ancestralidade.

Durante a terceira parte deste trabalho, foi disposto que a política do amor, tão trabalhado por bell hooks, é mola propulsora de movimentos de continuidade. A partir das amorosidades e dos afetos, é possível denunciar a sua escassez, o abandono e as dores profundas de suas ausências. E para além, é possível combater e enfrentar efetivamente os estereótipos, as imagens de controle, as discriminações e todas as violências induzidas pela

¹⁷⁸ (EVARISTO, 2005, p. 7).

linguagem racista, pelas escolhas semânticas da branquitude e demais estruturas discursivas que violam e exterminam o negro na sociedade.

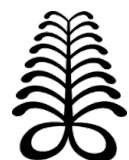
Desse modo, a literatura, como veículo de transmissão da linguagem e das histórias da humanidade tem a função de humanizar, trazer o humano de volta para a sua humanidade. A literatura negra, quando trata da palavra em movimentos democráticos e anticoloniais. E não somente, de criar a continuidade do humano, possibilitando ao povo negro, não apenas sobreviver, mas viver plenamente. Segundo Conceição Evaristo, a linguagem estetiza os sentidos.

Considero como elementos constitutivos de um discurso afro-brasileiro: a afirmação de um pertencimento étnico; a busca e a valorização de uma ancestralidade africana, que pode ser revelada na própria linguagem do texto, na estética do texto; a intenção de construir um contradiscurso literário a uma literatura que estereotipiza o negro; a cobrança da História brasileira no que tange à saga dos africanos e seus descendentes no Brasil. (EVARISTO, 2014, p. 114).

Por fim, a partir desta pesquisa, foi possível argumentar, interpretar, analisar e estabelecer meios de compreender a escrevivência enquanto estética. E entender os sentidos e os significados que envolvem a escrevivência e as políticas em torno da estética, já que a ética se fundamenta como princípio basilar no julgamento de novas formas de lidar com uma realidade mais justa e possível para todos. Assim, a partir de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), foi possível compreender que, há um corpo negro em movimento, lutando pela a vida, pela construção e manutenção da sua existência através do ritmo, do belo, da construção da autoimagem, da autodeterminação, que rechaça e denuncia a violência e o genocídio contra o seu povo, que utiliza e promove a cultura e a arte, em prol de um lugar que seja possível sonhar, amar, prosperar e, cada vez mais, gritar contra os silêncios forçados, dizer sobre as suas heranças, histórias e ancestralidade.

*Acreditamos
que o calor da fogueira,
o brilho da chama,
a firmeza da voz
e o discernimento da escuta
se tornam mais profundos
à medida que a roda
se põe mais atenta
e o desejo do conhecimento
aumenta.*

Conceição Evaristo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

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

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed. Brasília: Unesco, 2010.

BASTOS, Hermenegildo. Introdução: a obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo José de Menezes; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERND, Zilá. Memória cultural. In: PALMERO GONZALEZ, Elena. **Em torno da Memória: conceitos e relações**. Porto Alegre: Editora Letra 1, 2017.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen. 2019.

BISPO DOS SANTOS, A.; GOLDMAN, M. **Metafísica na Rede: debate - Cosmopolítica e Cosmofobia**. Brasília, 5 ago. 2020. 1 vídeo (1h53m30s). Webinar publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBlhkKzzHmo>. Acesso em 22 fevereiro 2025.

_____. **Colonização, Quilombos: modos e significação**. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa - INCTI, 2015.

_____. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BOMFIM, Luciano; SANTOS, Robson. **Lideranças religiosas e as crianças nos terreiros de candomblé do sertão do Brasil**. REVASF, Petrolina/PE, vol. 7, n.14, 2017.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Fabiana da Silva. Maternidade negra em Um defeito de cor, a representação literária como disrupção do nacionalismo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. (54), p. 245-275, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10370> >. Acesso em 02 de fevereiro de 2022.

CARNEIRO, Sueli.; CURY, Cristiane. **O poder feminino no culto aos orixás**. Cadernos Geledés. Caderno IV, 1993.

CHIZIANE, Paulina. **EU, MULHER... por uma visão do mundo**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciências e a política do empoderamento**. Trad. Jamille Dias. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CUNHA, Celso. **Nova gramática do português contemporâneo**. 7.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.
- CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- _____. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.
- _____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2.ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- _____. **Canção para ninar menino grande**. 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.
- _____. **Olhos d'água**. 1.ed. Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2016.
- _____. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos**. Belo Horizonte: Mazza, 2010.
- _____. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- _____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- _____. Nos gritos d'Oxum quero entrelaçar minha escrevivência. In: **Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos**. DUARTE, Constância Lima et al. (org.). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.
- _____. Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivências: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- _____. Conceição Evaristo: a escrevivência das mulheres negras reconstrói a história brasileira. (Entrevista concedida a Morgani Guzzo, da Catarinas), 2021. **Portal Geledés**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-das-mulheres-negras-reconstrui-a-historia-brasileira/>> Acesso em 18 de fevereiro de 2024.
- _____. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. B; SCHNEIDER, L. (Org.) **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idea; Editora Universitária UFPB, 2005.
- _____. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza M. de Barros; SCHNEIDER, Liane. **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora**. João Pessoa: Ideia, Editora UFPB, 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. 1.ed. Diáspora Africana: UCPA, 2018.

_____. **O papel da mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica**. In: Spring Symposium the Political Economy of the Black World, Center for Afro-American Studies. Los Angeles: UCLA, 10-12 de maio de 1979.

_____. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GONCALVES, M. J. D.; CARDOSO, S. M. **O corpo-útero que verte sangue e leite: representações da maternidade negra em “O sagrado pão dos filhos” e “Os guris de Dolores Feliciano”, de Conceição Evaristo**. XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano. Anais do Seminário Nacional de Literatura, História e Memória. v. 14. Cascavel: UNIOESTE, 2020.

GORDON, Lewis. A existência negra na filosofia da cultura. Trad. Cleber Silva. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa, Bahia – Brasil, v. 14, n. 2, 2016.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

_____. Vivendo de amor. (2010) Trad. Máisa Medonça. **Portal Geledés**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>> Acesso em 15 de agosto de 2024.

_____. **Racismo e feminismo: a questão da responsabilidade**. (2014). In: hooks, bell. *Ain't I a woman: black women and feminism*. London: Pluto Press. Tradução livre para a Plataforma Gueto. Disponível em: <<https://goo.gl/8GPqg1>> Acesso em 24 dez. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade & escritas nas literaturas africanas**. 2.ed. Lisboa: Colibri, 2014.

LOPES, Nei. Autoestima contra o racismo. (2017). **Portal Geledés**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/autoestima-contr-o-racismo/>> Acesso em 15 de fevereiro de 2022.

LORDE, Audre. **Sou sua irmã: escritos reunidos**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Língua e Literatura: limites e fronteiras**. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, UFSM, n. 26, p. 63-81, 2003.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. **Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2003

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: UCPA/Editora Filhos da África, 2018.

NOGUERA, Renato. **Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância Religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

OLIVEIRA, Valnikson; PINHEIRO, Vanessa. Reflexos do romance de formação em Hibisco Roxo, de Chimamanda Ngozi Adiche. **Garrafa**. Vol. 17, n. 49, 2020.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. 1.ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana. **Ensaio Filosóficos**. Rio de Janeiro, v. IV, 2011.

ROSA, Allan da. Pilares e silhuetas do texto negro de Conceição Evaristo. **Suplemento Pernambuco**, 2016.

SÀLÁMI, Síkírù. **Oxum: orixá do amor e do progresso**. [S.l.]: Centro Cultural Oduduwa, 2019.

SALLES-BENTO, Oluwa Seyi. **Orixá e literatura brasileira: a estetização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021. p. 205.

SANTOS, Toni Edson. Negros pingos nos “is”: *djeli* na África ocidental; griô como transcrição da oralidade como um possível pilar da cena negra. *In: Urdimento*, v. 1, n. 24, jul. 2015.

SILVA, Denise Ferreira da. (2021). Ler a arte como confronto. **Logos: Comunicação e Universidade** 27 (3).

SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultura do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Neusa Santos. **Torna-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.