

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

PEDRO HENRIQUE BRAZ

A REESCRITA DO CORPO NEGRO FEMININO EM *MARÉIA*, DE MIRIAM ALVES

Maringá
2023

PEDRO HENRIQUE BRAZ

A REESCRITA DO CORPO NEGRO FEMININO EM *MARÉIA*, DE MIRIAM ALVES

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Alba Krishna Topan Feldman

Maringá
2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B827r Braz, Pedro Henrique
A reescrita do corpo negro feminino em Maréia, de Miriam Alves / Pedro Henrique
Braz. -- Maringá, PR, 2023.
121 f. figs., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Alba Krishna Topan Feldman.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de
Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Literatura afro-brasileira - Análise literária. 2. Feminismo na literatura. 3. Mulheres
na literatura. 4. Literatura brasileira - Negros - Resistência. 5. Alves, Miriam; 1952 -
Racismo. I. Feldman, Alba Krishna Topan, orient. II. Universidade Estadual de Maringá.
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e
Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. B869.8

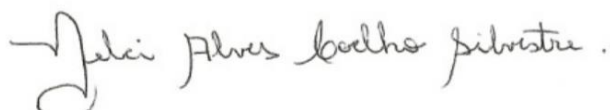
PEDRO HENRIQUE BRAZ

**A REESCRITA DO CORPO NEGRO FEMININO EM MARÉIA, DE
MIRIAM ALVES**

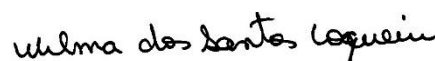
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovado em Maringá, **28 de junho de 2023**.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dra. Nelci Alves Coelho Silvestre
Membro Titular - UEM/PLE



Prof.^a Dra. Wilma dos Santos Coqueiro
Membro Externo (UNESPAR – Campo Mourão/PR)



Prof.^a Dra. Alba Krishna Topan Feldman
Presidente – Orientadora

Dedico este trabalho à minha irmã,
Dalita, que repousa nas águas dos
infindáveis mares de nossa
ancestralidade, e à minha mãe, Maria,
que carrega força e perseverança
desde o seu nome.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora pelo cuidadoso acompanhamento no desenvolvimento deste trabalho, assim como por guiar-me com cuidado na rica caminhada de aprendizagem durante a Pós-Graduação.

À minha irmã e aos meus pais, principalmente à minha mãe, Maria das Graças Braz, que sempre acreditou em mim, me incentivou e aconselhou. Ela é a minha companheira de vida, de um sorriso que muito estimo.

A todos os professores que me apoiaram, investiram em mim, e seguem me inspirando, especialmente aos da graduação de Letras, que eu cursei na Universidade Estadual do Paraná, *campus* de Campo Mourão. Aos professores que me mostraram a beleza da docência pelo profissionalismo e afetividade e apresentaram a literatura negro-brasileira, com a qual tanto tenho aprendido sobre mim, enquanto homem negro, e sobre o outro.

Aos amigos e colegas que me acompanharam nessa jornada, do processo de inscrição até a defesa. Foram várias emoções, cresci com cada uma delas, e ter com quem desabafar, discutir sobre os próximos passos e produzir junto foi essencial para seguir em frente.

A participação das professoras Wilma dos Santos Coqueiro e Nelci Alves Coelho Silvestre em minha banca de qualificação e defesa, que contribuiu bastante ao desenvolvimento teórico e analítico desta dissertação. Sou um grande admirador dessas duas pesquisadoras, autoras de textos valiosos que ressaltam a importância da literatura em nossa sociedade.

Ademais, também sou grato ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE-UEM) e, por ter sido bolsista, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/CNPQ), pois graças a bolsa recebida durante o segundo e terceiro semestre, eu consegui desenvolver este trabalho com mais foco e tranquilidade.

Por fim, agradeço à Universidade Estadual de Maringá (UEM), que me proporcionou tanto conhecimento e amadurecimento pessoal e profissional no decorrer da Pós-Graduação.

*Falavam que eu tenho sorte. Eu disse-
lhes que eu tenho audácia.*

Carolina Maria de Jesus

RESUMO

Ao narrar alternadamente a história de duas famílias, Menezes de Albuquerque e Nunes dos Santos, uma família de pessoas brancas e outra de pessoas negras, em *Maréia* (2019) a escritora negra brasileira Miriam Alves possibilita ao leitor o contato com Histórias da formação do Brasil que foram ocultadas. Nessas famílias, as personagens femininas, tanto as negras quanto as brancas, se destacam conforme evidenciam os atravessamentos de gênero, raça e classe fazendo uso de suas corporalidades. Diante disso, esta pesquisa objetiva analisar, especialmente, a protagonista homônima Maréia e a sua avó, Dorotéia, como também a reescrita do corpo negro feminino a partir dessas duas representatividades, considerando os processos sócio-históricos e as interseccionalidades que as perpassam no enredo. Para esse intuito, fez-se necessário o embasamento teórico em estudos históricos e raciais, na concepção de literatura negro-brasileira, em conceitos e abordagens que permeiam o corpo feminino e suas representações no universo literário e no feminismo negro e afro-latino-americano. Além desses, na ascensão de uma vertente literária negro-brasileira de autoria feminina e o exame da escrita poética de Alves como resistência discursiva, para apresentar de que maneira se realiza a reconstrução do corpo negro feminino no romance em questão, como os(as) autores(as) Nascimento (2016), Gonzalez (2020), Domingues (2007), Cuti (2010), Xavier (2019), Carneiro (2011), Collins&Bilge (2020), Silva (2011), Ashcroft (2001), hooks (2019), Kilomba (2019), dentre outros, discutem. Logo, esse percurso desvela uma nova perspectiva para o corpo, já que consolida representatividades que rompem com estereótipos e direcionam à emancipação e ao orgulho identitário do grupo étnico-racial de negros brasileiros.

Palavras-chave: Corpo. Feminismo negro. Resistência. Literatura negro-brasileira. Miriam Alves.

ABSTRACT

By alternately narrating the story of two families, Menezes de Albuquerque and Nunes dos Santos, a family of white people and another of black people, in *Maréia* (2019) the black Brazilian writer Miriam Alves allows the reader to get in touch with Stories of the formation of Brazil that have been hidden. In these families, the female characters, both black and white, stand out as they show the intersections of gender, race and class by making use of their corporalities. Therefore, this research aims to analyze, especially, the homonymous protagonist Maréia and her grandmother, Dorotéia, as well as the rewriting of the black female body from these two representations, considering the socio-historical processes and the intersectionalities in the plot. For this purpose, it was necessary to have a theoretical basis in historical and racial studies, in the conception of black-Brazilian literature, in concepts and approaches around the female body and its representations in the literary universe and in black and Afro-Latin American feminism. In addition to these, in the rise of a black-Brazilian literary strand of female authorship and the examination of Alves' poetic writing as discursive resistance, to present how the reconstruction of the black female body is carried out in the novel in question, how the authors Nascimento (2016), Gonzalez (2020), Domingues (2007), Cuti (2010), Xavier (2019), Carneiro (2011), Collins&Bilge (2020), Silva (2011), Ashcroft (2001), hooks (2019), Kilomba (2019), among others, discuss. Therefore, this path reveals a new perspective for the body, since it consolidates representations that break with stereotypes and direct towards the emancipation and identity pride of the ethnic-racial group of black Brazilians.

Keywords: Body. Black feminism. Resistance. Black-Brazilian Literature. Miriam Alves.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- <i>A Redenção de Cam</i> (1895), pintura a óleo de Modesto Brocos.....	15
Figura 2	- Miriam Alves	22
Figura 3	- Primeira geração do Quilombhoje. Da esq. p/ dir.: Márcio, Esmeralda, Oubi, Cuti e Miriam; embaixo: Sônia, Abílio e Jamu.....	26

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - População do Rio de Janeiro e sua distribuição nas favelas em 1950 ...16

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
I. PERCURSOS DO PESQUISADOR COM A LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA.....	13
II. INTRODUÇÃO	14
1. MIRIAM ALVES E O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO.....	19
1.1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO BRASIL PÓS-ABOLIÇÃO..	19
1.2. A FORMAÇÃO DE ESCRITORA	28
1.3. MIRIAM ALVES E OS CADERNOS NEGROS.....	32
1.1. 'HISTÓRIAS PAREADAS': A NARRATIVA DE MARÉIA.....	37
1.5. A RESISTÊNCIA LITERÁRIA	44
2. A CONSTRUÇÃO DO CORPO FEMININO COMO ELEMENTO SOCIAL E A MULHER NEGRA NA LITERATURA.....	56
2.5. ENTRE SOCIEDADE E LITERATURA, O CORPO FEMININO.....	56
2.6. O FEMINISMO NEGRO BRASILEIRO.....	74
2.7. LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA.....	83
3. A REESCRITA DA PERSONAGEM NEGRA FEMININA COMO UMA ESTRATÉGIA DE RESISTÊNCIA	90
3.5. PELOS DEVANEIOS DE DOROTÉIA: UMA NARRAÇÃO DE RESISTÊNCIA GUIADA PELA POESIA	90
3.6. MARÉIA: UM NOVO OLHAR PARA A NEGRITUDE FEMININA A PARTIR DA LITERATURA.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS.....	118

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

I. PERCURSOS DO PESQUISADOR COM A LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA

A literatura negro-brasileira tem despertado a minha curiosidade desde a adolescência. No ensino médio descobri o autor Júlio Emílio Braz, que me chamou a atenção por ser um homem negro que tratava de questões raciais em suas obras. Incentivado pela professora de Língua Portuguesa, Angela Klepa, busquei mais obras desse autor na biblioteca do Colégio Estadual Ivone Soares Castanharo, de Campo Mourão - PR. O livro que mais me marcou foi *Da cor da pele* (2005). A literatura infantojuvenil de Júlio Braz, com uma linguagem leve para temas profundos, me causava sentimentos que eu ainda não conseguia nomear.

Quando comecei a cursar Letras na Universidade Estadual do Paraná, *campus* de Campo Mourão, o olhar artístico/poético na disciplina de Teoria Literária, que foi lecionada pelo professor Sandro Adriano da Silva, me conquistou processualmente. Foi nesse período que comecei a entender mais sobre o que eu tinha sentido no ensino médio, e isso aconteceu também por meio das outras obras estudadas na graduação, produzidas por escritores(as) negros(as). Eu me sentia representado, mais atento e crítico à realidade que me cercava.

Também, mobilizado pela participação em um grupo de dança contemporânea e iniciando pesquisas sobre corpo e corporalidade, na tentativa de traçar relações entre essas duas formas artes, comecei a desenvolver trabalhos que exploram a conexão entre poesia e dança, bem como poesia e corpo. Essas discussões foram se estreitando e se aprofundando mais a um olhar filosófico e social, especialmente quando me tornei aluno e orientando da professora Wilma dos Santos Coqueiro. Durante a graduação, sob sua orientação e coorientação do professor Sandro Silva, eu analisei a obra *Poemas da Recordação e outros movimentos* (2008), da escritora Conceição Evaristo, dando enfoque no corpo, que é amplamente versado nos poemas. Nesse período, fui bolsista de Iniciação Científica pela Fundação Araucária.

Com a professora Wilma Coqueiro tive uma grande oportunidade de aprender mais sobre a literatura produzida por mulheres e ter um olhar mais social para a escrita

artístico literária, reconhecendo a sua importância nas escolas e na sociedade em geral. A partir do projeto de Iniciação Científica, busquei unir um elemento que eu prezava pesquisar, a corporalidade, e que se faz marcadamente presente na literatura negro-brasileira, a qual eu mais me identifico.

Embora eu seja um homem negro, o estudo acerca do corpo negro feminino na literatura sempre me chamou a atenção. Por ser um apreciador e pesquisador da literatura negro-brasileira de autoria feminina, eu reconheço que o corpo é destaque nessa escrita marcada pela vivência autoral. Por isso, vi nesses estudos a oportunidade de sair da ‘zona de conforto’, de aprender mais sobre o outro, enriquecer o meu olhar para o mundo, considerando os vários atravessamentos que corpos negros, masculinos ou femininos, sofrem na sociedade brasileira. Poder levar esse conhecimento comigo, principalmente para a docência, é gratificante.

Dessa forma, esta dissertação é a continuação de uma caminhada já iniciada na graduação, em que busco expandir meus horizontes e crescer com esses estudos. Para mim, a maior riqueza nesse processo é o quanto eu aprendi e o quanto poderei compartilhar disso em sala de aula, no meio social. Após as disciplinas da Pós-Graduação e ao descobrir Miriam Alves e sua obra *Maréia* (2019), pude me entregar ao cântico da ancestralidade negra evocado pelos corpos e águas dessa narrativa e na teoria, do qual eu saio ainda mais consciente da nossa História, atualidade e lugares a serem alcançados.

II. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa envolve um trabalho de desenvolvimento teórico e analítico a respeito da história da população negra no Brasil, os caminhos traçados no pós-abolição com as mobilizações do Movimento Negro, Feminismo negro e a consolidação da vertente literária negro-brasileira enquanto resistência discursiva. Considero que esses foram movimentos contrários ao silenciamento e à objetificação desse grupo étnico-racial, ou seja, algumas das estratégias dos coletivos opostas à desigualdade resultante da escravidão.

Nesse sentido, a formação do grupo Quilombhoje pelos integrantes do Movimento Negro Unificado (MNU) e o empreendimento desse grupo no lançamento dos volumes *Cadernos Negros*, que reúnem textos literários de autores negros, é a base dessa discussão por tornar possível novas perspectivas à literatura brasileira: a

presença coletiva de escritores afrodescendentes, a denúncia dos atravessamentos do racismo no cotidiano da população negra e a (re)construção de personagens que negam estereótipos.

Esse estudo nos levou à autoria de Miriam Alves, uma das primeiras mulheres a integrar o Quilombhoje e a defender a vertente da literatura negro-brasileira de autoria feminina. Do mesmo modo que outras escritoras negras, como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, entre outras, Alves passou por um processo de apagamento no campo literário. As suas obras têm alcançado pouco e tardio reconhecimento no mercado editorial e no meio acadêmico, mesmo que a sua trajetória seja longa e acumule significativas experiências por diversos âmbitos, na escrita artística, acadêmica (pesquisas) e na militância.

Na crítica literária, Alves produziu e integrou volumes e obras que foram publicadas no Brasil e no exterior, como *BrasilAfro autorrevelado* (2010), que traz em conteúdo crítico e historiográfico suas reflexões geradas durante o percurso de escrita e estudos relacionados a literatura de autoria negra. Além disso, a escritora participou de palestras, debates e eventos acadêmicos nacionais e internacionais que discutem sobre a escrita de mulheres negras, o que oportunizou a sua produção, em certa medida, ser vista e estudada por pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

Todavia, no processo da seleção de produções que embasaram este trabalho, nos deparamos com a escassez de pesquisas sobre a biografia da autora – salvo a recente publicação de *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea* (2018), de Mirian Santos, e *Miriam Alves Plural: teoria, ensaios críticos e depoimentos* (2022), de vários autores, que vieram ao cenário contemporâneo justamente para questionar o apagamento de Alves – e principalmente sobre o objeto da pesquisa, o romance *Maréia* (2019). Até o início dessa seleção não havia dissertações ou teses publicadas que se aprofundassem nessa obra, apenas artigos que abordavam as respeito das questões identitárias a partir dos elementos de sua narrativa¹.

Dada a amplitude da forma e conteúdo de *Maréia*, que possibilita diferentes diálogos com as problemáticas da sociedade brasileira, surgiu a proposta de análise-

¹ Entre os artigos encontrados, estavam “A representação da identidade feminina em *Maréia*, de Miriam Alves” (2020), de Jéssica Costa, e “Das águas do oceano aos acalantos da avó: a representação identitária em *Maréia*, de Miriam Alves” (2022), de Marla Santos e Paulo Santos. Ambos os textos já anunciam o destaque de figuras femininas que são retratadas na prosa miriana.

lo sob o viés dos estudos do corpo, recurso expressivo bastante presente na prosa e poesia negro-brasileira. A discussão em torno desse tema passou por outros caminhos teóricos que elucidam uma literatura negra feminina compromissada com a reescrita da História e do corpo negro, tal como a de Miriam Alves.

Algumas pesquisadoras como Evaristo (2009), Silva (2011) e a própria Miriam Alves têm defendido a existência dessa vertente literária a partir dos temas de representação e autorrepresentação da mulher negra, que são elaborados nessa escrita. Concordo com Evaristo (2009), que afirma que o texto não se desvencilha do ‘corpo-mulher-negra em vivência’ de sua autoria. Então, entendemos que ele é o principal meio para a (re)construção de subjetividades negras, pelo qual as figuras femininas e/ou voz(es) narrativa(s) (as) se afirmam, mobilizadas pela memória coletiva, experiências pessoais e socioculturais.

Por esse motivo, é indispensável abordar as questões levantadas pelo feminismo negro brasileiro, como discutem Gonzalez (2020) e Carneiro (2011), e pelas interseccionalidades que atravessam a existência de mulheres negras, almejando compreender como a escrita de Alves, especialmente em *Maréia* (2019), constrói uma nova personagem por meio da corporalidade negra, expressiva das estratégias de resistência pelo discurso.

Para tanto, no primeiro capítulo, intitulado “Miriam Alves e o campo literário brasileiro”, desenvolvo sobre a história do africano e afrodescendente no Brasil, especialmente no período pós-abolição. Isso é retratado em *O genocídio do negro brasileiro* (1978), por Abdias Nascimento, e nos textos de Lélia Gonzalez organizados na obra *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020). Assim, contextualizo o século XX, período em que Alves cresceu e no qual o grupo Quilombhoje foi formado, além de ressaltar a existência e a urgência dos movimentos sociais, mesmo diante do sancionamento da Lei Áurea.

Em seguida, discuto sobre o processo de consolidação do Movimento Negro, embasando-me no estudo de Domingues (2007) e da trajetória de Alves a partir dos trabalhos publicados na obra *Miriam Alves Plural* (2022). Com isso, alcanço a fundação do Quilombhoje, o lançamento dos *Cadernos Negros* e a conceituação de ‘literatura de autoria negra’, como Cuti apresenta em *Literatura negro-brasileira* (2010), Duarte em “Por um conceito de Literatura afro-brasileira” (2019) e Conceição Evaristo em “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade” (2019).

Essas abordagens reiteram a existência da literatura negro-brasileira de autoria feminina e suas particularidades. Por isso, no segundo capítulo, intitulado “A construção do corpo feminino como elemento social e a mulher negra na literatura”, continuo explanando a respeito dessa literatura, mas inicialmente estreito as discussões dando espaço às concepções do corpo na História. É nesse meio que apresento as influências da filosofia na compreensão da corporalidade no pensamento ocidental, e para tanto recorro aos estudos teóricos de Elódia Xavier, em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2021), Filho em “A filosofia da mente de Platão e a imortalidade da mente: um dualismo substancial” (2014), Souza em “Dualismo cartesiano: a relação entre a Res Cogitans e Res Extensa em René Descartes” (2020) e Grosz em “Corpos reconfigurados” (2010).

As discussões de Xavier, Grosz, Beauvoir, Butler e outras feministas permitem um olhar social para o corpo, que alcança a análise literária. Quando Xavier (2021) desenvolve sobre as representações do corpo feminino na literatura em diálogo com o meio social, considero seus exemplos em alguns momentos, mas, também, busco aliar a sua análise com obras de autoria negra feminina, e a partir disso torna-se necessário acrescentar o feminismo negro e seu ponto de vista interseccional na dissertação.

Com as feministas negras brasileiras Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, reconhecemos, por meio de dados estatísticos e fatos históricos, as desigualdades existentes entre as mulheres brancas e negras na História do país. Dessa forma, a discussão do feminismo negro, partindo da problematização das representações do corpo feminino no meio social, é expandida com o detalhamento da trajetória desse movimento e as suas contribuições teóricas à compreensão da condição de ser mulher (e) negra brasileira.

Nesse percurso, o debate em torno do pertencimento identitário alcança o conceito de interseccionalidade, estudado por Collins & Bilge em *Interseccionalidade* (2021), que fomenta a reflexão dos atravessamentos de gênero, raça e classe. Essa também é uma contribuição ao debate sobre a necessidade de (re)construir representações da negritude feminina nos diferentes espaços sociais, principalmente nos artísticos e culturais, que nos direciona a literatura negro-brasileira de autoria feminina.

Desse modo, me atenho ao processo de formação dessa vertente literária, ou seja, o que a torna particular, seguindo nos estudos de Gonzalez (2020), também em

Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos, Evaristo (2005), com “Da representação à auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira”, Brookshaw em *Raça & cor na literatura brasileira* (1983), Bonnici pela *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais* (1998), Campos com as “Representações da mulher negra na literatura brasileira” (2007), Duarte (2008) em “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”, Lugones em “Rumo a um feminismo descolonial” (2014) e Silva (2011) com “Da literatura negra à literatura afro-feminina”. Esses estudos oportunizam esclarecer como essas produções são um lugar de fala para sujeitos que foram e ainda são silenciados pela estrutura machista e racista do Brasil. Isso se constrói conforme há uma discordância aos estereótipos enraizados na cultura, para abrir espaço a um protagonismo negro feminino com personagens, muitas das vezes, donas de si, de seus corpos e de suas histórias, como o romance *Maréia* (2019) apresenta na sua protagonista homônima e na velha Dorotéia.

Seguidamente, no terceiro e último capítulo, “A reescrita da personagem negra feminina como uma estratégia de resistência”, defendo que *Maréia* é um *corpo em resistência*, já que desaprova a hegemonia branca, e um *corpo liberado*, por circular em diferentes espaços com autonomia e liberdade de ser. Quanto a sua avó, Dorotéia, é representativa do *corpo envelhecido*, mas com outro olhar, que se opõe à conceituação de Xavier, o da temporalidade africana, e um *corpo ancestral* por ser o elo entre passado e presente ao longo do enredo.

Evidencio que essa elaboração é uma estratégia de resistência assumida por Miriam Alves no seu processo de escrita, que também ao recorrer à linguagem poética enquanto caminho estético para realizar o projeto de descolonização de saberes, alcança a resistência no trabalho artístico-literário de reescrita do corpo negro feminino na literatura.

1. MIRIAM ALVES E O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO

1.1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO BRASIL PÓS-ABOLIÇÃO

Em 13 de maio de 1888 foi sancionada a Lei Áurea. Essa data marca o fim do escravismo no Brasil, mas não o das mazelas desse período de pobreza, fome, desigualdades e violências que recaíram sobre a maior parte da população negra. Ainda sob a hegemonia branca, não houve um projeto de integralização específico para a maioria da população afrodescendente que construiu o país no regime escravocrata, restando a marginalização e o silenciamento da História no meio social.

Por outro lado, ocorreram movimentos que tentaram distorcer a realidade das condições sociais resultantes do racismo, com discursos amplamente debatidos e difundidos pela classe dominante branca, como o mito da democracia racial enfatizado pelo historiador Gilberto Freyre a partir da década de 1930². Esse mito influenciou profundamente o pensamento brasileiro acerca das questões étnico-raciais, exercendo a manutenção para a prevalência do poder dominante branco nos diversos níveis da sociedade. Ele se propagou nos meios culturais, comunicativos e pela repressão social. Essa exclusão dos sujeitos negros no século XX pediu pela continuidade da resistência secular do grupo, pois

a história do Brasil registra com o nome de abolição ou de Lei Áurea, aquilo que não passou de um assassinato em massa, ou seja, a multiplicação do crime, em menor escala, dos 'africanos livres'. Atirando os africanos e seus descendentes para fora da sociedade, a abolição exonerou de responsabilidades os senhores, o Estado, e a igreja. Tudo cessou, extinguiu-se todo o humanismo, qualquer gesto de solidariedade ou de justiça social: o africano e seus descendentes que sobrevivessem como pudessem (NASCIMENTO, 2016, p. 79).

O abandono da população negra pela classe dominante após explorá-la durante três séculos para benefício próprio, de acordo com Abdias do Nascimento

² A ideia de que há uma democracia racial no Brasil pressupõe que o racismo não existe no país, sucedendo uma perfeita igualdade entre a população negra, branca e indígena, ou seja, a exclusão racial é descartada. Nesse meio, a obra *Casa Grande e Senzala* (1933), do sociólogo Gilberto Freyre, e seus outros escritos desenvolveram essa ideia por um viés sociológico ao representar a relação do(a) negro(a) escravizado(a) com os brancos de maneira cordial. Esse conceito é interpretado como um mito, diante de informações históricas e dados estatísticos da realidade social brasileira e essas noções foram utilizadas por vários pesquisadores no século XX para contrariar o mito.

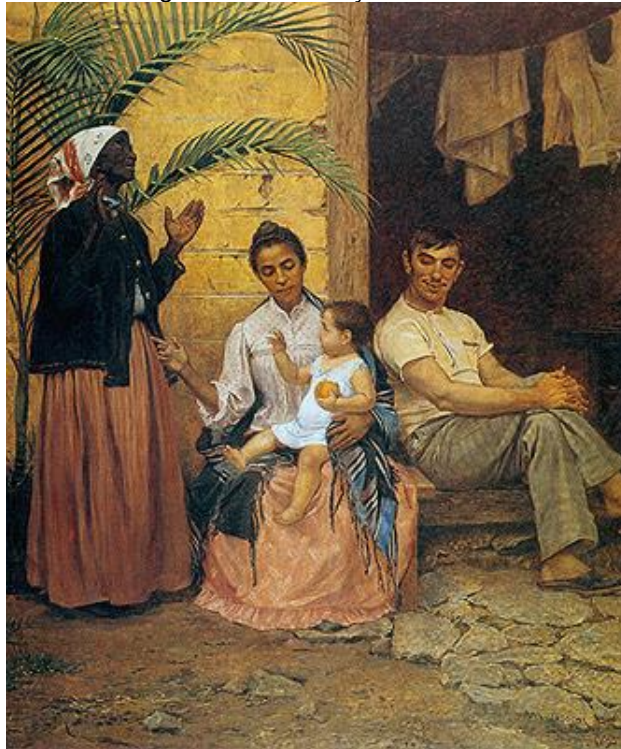
também envolve estratégias de genocídio³, pois o pensamento colonial da superioridade do homem branco reconhecia pessoas negras— que eram e continuam sendo a maioria dos brasileiros, em razão do numeroso tráfico negreiro do período colonial – como uma ameaça ao desenvolvimento da recente república. Dessa forma, embora fizesse pouco mais de um centenário que o Brasil conquistou a sua independência, no século XX a sujeição à Europa e às suas ideologias continuou e a participação ativa dos negros na formação do país era apagada e obstada.

Para Nascimento (2016), uma destas estratégias foi o branqueamento de raça, que iniciou no estupro das escravizadas negras pelos senhores, resultando na mestiçagem. A figura do mestiço se tornou um dos símbolos do mito da democracia racial, por representar a mistura de raças e estar entre a casa grande e a senzala, como uma esperança na formação do povo brasileiro; todavia, no escravismo ele precisava agir a favor da classe dominante, prestando serviços importantes para ela, e não gozava dos mesmos privilégios sociais do homem branco. Assim, desde a escravidão, a exploração sexual da mulher negra foi um dos meios de branquear a população para o prevalecimento branco.

É a partir dessa ideologia que as relações interracialis passaram a ser vantajosas do ponto de vista social no país. A *Redenção de Cam* (1895), pintura a óleo do artista espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos, é um exemplo representativo dessa teoria racial que se estendeu pelo século XX, sendo fixada no pensamento brasileiro. A pintura representa um bebê branco como uma conquista positiva à descendência da mãe:

³ Nascimento discorreu sobre esse tema em sua obra *O Genocídio do negro brasileiro*, publicada pela primeira vez em 1978.

Figura 1: A Redenção de Cam



Fonte: Itaú cultural

As expressões e gestos demonstram uma satisfação do homem branco em proporcionar às mulheres negras a redenção por meio do branqueamento da linhagem, o que retoma a corrente racista que associava os afrodescendentes ao castigo divino bíblico aplicado a Cam. Três gerações são representadas: a mulher negra e velha, de pele retinta, a outra aparentemente mais nova, ao lado de um homem branco, e o bebê de pele mais clara, que simboliza a mestiçagem atingindo seu ápice de branqueamento. Essa pintura liga o pensamento do período escravocrata ao genocídio do negro brasileiro no período de pós-abolição.

Outra forma de branqueamento da população foi a política imigratória. Nascimento (2016, p. 85, grifo nosso) pontua que

desde o século XIX, o objetivo estabelecido pela política imigratória foi o desaparecimento do negro através da 'salvação' do sangue europeu, e este alvo permaneceu como ponto central da política nacional durante o século XX.

Foram criados decretos que dificultavam a entrada de pessoas negras no Brasil, como o de 28 de junho de 1890, que tornava “inteiramente livre a entrada nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho [...] excetuando os indígenas da Ásia ou da África, que somente mediante autorização” (NASCIMENTO,

2016, p. 86), e o Decreto-Lei nº 7967, assinado pelo ex-presidente Getúlio Vargas em 1945, que regulava a “entrada de imigrantes de acordo com ‘a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população, as características mais convenientes de sua ascendência europeia’” (NASCIMENTO, 2016, p. 86). Com essas políticas de embranquecimento, era previsto que até o ano de 2012 não haveria mais negros e mestiços no país.

Além dessa estratégia, a discussão em torno das questões étnico-raciais foi silenciada em algumas décadas do século XX. Com a eliminação das noções do tráfico negreiro⁴ e a falta de dados estatísticos que considerassem a composição diversa da população brasileira, em 1970, Nascimento (2016, p. 93) denunciava esta realidade em que não havia “os elementos indispensáveis à compreensão e análise da experiência africana e de seus descendentes no país”. Em vista disso, o poder dominante intimidava a discussão desses temas, ao mesmo tempo que dava credibilidade aos discursos do mito da democracia racial, enquanto a desigualdade entre negros e brancos se acentuava, assim como a marginalização do grupo afrodescendente, sem receber devida atenção governamental.

Algumas análises revelam essa disparidade estatística entre os dois grupos durante o século XX. Para citar apenas alguns exemplos, Nascimento (2016) apresenta uma pesquisa realizada em 1950, publicada pelo tradicional *O Estado de S. Paulo*, em 13 de abril de 1960, que revela a população do Rio de Janeiro, antiga capital federativa do Brasil, e a sua distribuição pelas favelas:

Tabela 1

<i>População do Rio:</i>	
Brancos	1.660.834
Negros e mulatos	708.459
<i>População das Favelas:</i>	
Brancos	55.463
Negros e mulatos	113.218

Fonte: Nascimento, 2016

Essa pesquisa evidencia que a população negra compunha menos da metade dos cidadãos cariocas, mas ocupavam mais que o dobro das favelas da cidade, em comparação com a população branca. Isso é o que Nascimento chama de

⁴ Em 1899, o ministro das Finanças Rui Barbosa ordenou a incineração de todos os documentos, desde dados demográficos e financeiros a registros estatísticos, relacionados ao período da escravidão e do tráfico negreiro.

‘segregação habitacional’. Ainda em 1950, a população brasileira também era distribuída de maneira desigual quanto à educação e à ocupação segundo o censo. Naquele período, enquanto 97,8% da população branca chegou à universidade, apenas 0,6% do público deste espaço era negro ou mulato⁵. Já em relação à ocupação, enquanto 82,66% dos empregadores eram pessoas brancas, apenas 15,58% dos sujeitos negros e mulatos ocupavam esta mesma função. A discrepância estatística entre os dados evidencia o descaso com o grupo afrodescendente no pós-abolição, ainda mais com a “ausência de informações sobre condição racial e/ou etnia nos censos realizados depois de 1950, prejudicando o exame e a configuração real da situação corrente” (NASCIMENTO, 2016, p. 103).

Lélia Gonzalez também expôs a situação da população negra brasileira neste período:

Desde a Independência aos dias atuais, todo um pensamento e uma prática político-social, preocupados com a chamada questão nacional, *têm procurado excluir a população negra de seus projetos de construção da nação brasileira* (GONZALEZ, ANO, p. 94, grifo nosso).

A pesquisadora evidenciou que havia um poder hegemônico acima das decisões políticas e econômicas do Brasil, e que o mesmo influenciou na divisão racial do espaço em regiões desenvolvidas e outras subdesenvolvidas pelo país durante século XX, já que os imigrantes europeus se concentraram em regiões com potencial econômico e a população negra, em sua maioria, se concentrou no interior dos Estados mais desvalorizados pelo poder dominante, ou em regiões periféricas das grandes cidades. Assim, ao determinar o espaço no qual os cidadãos vivessem, o desgaste social era menor ou maior. Segundo Gonzalez (2019, p. 95), a

formação de bairros periféricos e de favelas (na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, existiam 757 mil favelados em 1970; em 1980, o seu número aumentou para 1.740.000, passando a constituir cerca de 34% da população do município), onde se pôde constatar: aumento da mortalidade infantil, aumento dos acidentes de trabalho, deterioração e crescimento insuficiente da infraestrutura urbana de transportes, problemas habitacionais e de saneamento básico [...] Desnecessário dizer que esse subproletariado é constituído majoritariamente por negros.

⁵ O termo ‘mulato’ foi empregado por conta do contexto histórico em que foi realizada a pesquisa. Nos dias atuais, ele poderia ser substituído pelo termo ‘pardo’.

Somado a essa condição de vida, a discrepância nos índices educacionais também não mudou muito de 1950 a 1980. Ao discutir sobre o acesso e a oportunidade de escolarização dos brasileiros nesse período, Gonzalez (2019) revelou que, dos 35% de analfabetos na população acima de cinco anos, os brancos correspondiam a 25% e os negros a 48%, sucedendo uma diferença de quase o dobro entre as duas porcentagens. Para a pesquisadora, isso significava “que os negros já nascem com menos chances de chegarem ao segundo grau e praticamente nenhuma de atingirem a universidade” (GONZALEZ, 2019, p. 97).

Em meio a essas desigualdades, o poder dominante também controlou a cultura brasileira para reproduzir os discursos coloniais e o mito da democracia racial, sendo o embranquecimento cultural mais uma das estratégias do genocídio da população negra. Mesmo no século XX, parte dos artistas ainda pretendia alcançar ou manter uma proximidade com a cultura europeia. Para exemplificar, em relação ao campo literário brasileiro nesse período, Cuti (2010) analisa que apesar de a literatura buscar na população pobre, negra e nos indígenas a inspiração, com o intuito de caracterizar uma nacionalidade literária – como aconteceu no Romantismo e no Modernismo –, na maioria das vezes ela se ateu às culturas desses grupos como folclóricas, reforçando estereótipos e/ ou descartando os conflitos históricos delas com a branquitude⁶.

Nessa perspectiva, segundo Nascimento (2016), tanto o sistema educacional quanto as diferentes formas de comunicação de massas – para incluir a imprensa, o rádio e a recém chegada televisão– estavam a serviço dos interesses da classe no poder, que omitia o sujeito negro como edificador de uma cultura própria e diversa. Por esse lado, pela assimilação e aculturação a identidade negra foi subjugada em posição desvantajosa, a começar pelo ataque à autoestima posta a negação da herança cultural africana e afro-brasileira, que se iniciava desde o currículo escolar, base dos conhecimentos selecionados a serem difundidos socialmente. Quanto a esse último caso,

se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira no currículo escolar? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilização, as características do seu povo, foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? *Ao contrário, quando há*

⁶ Histórico lugar de poder da população branca na formação da sociedade brasileira.

alguma referência ao africano ou negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra (NASCIMENTO, 2016, p. 113, grifo nosso).

Essa negação acontece desde o período escravocrata. Para citar outros exemplos, existem o ataque às religiões de matriz africana, o batismo forçado dos escravizados, a reprovação social do cabelo crespo e da estética afro, etc. Por conseguinte, no século XX ocorreram perseguições e resistências culturais, reafirmando-se o fato de que “a manifestação cultural de origem africana, na integridade dos seus valores, na dignidade de suas formas e expressões, nunca teve reconhecimento no Brasil, desde a fundação da colônia” (NASCIMENTO, 2016, p. 113). Assim, com a pressão da hegemonia branca, a experiência da cultura negra aconteceu ‘silenciosamente’, quando não acometida ou apagada do meio social.

Por um caminho contrário ao das teorias raciais que vigoraram no pós-Abolição, houve a urgência de um coletivo que criasse estratégias de luta em defesa dessa população marginalizada. Segundo Domingues (2007, p. 103), no Brasil república, alguns agrupamentos começaram tendo como objetivo

reverter esse quadro de marginalização [...], os libertos, ex-escravos e seus descendentes instituíram os movimentos de mobilização racial negra no Brasil, criando inicialmente dezenas de grupos (grêmios, clubes ou associações) em alguns estados da nação.

Esses grupos eram constituídos, principalmente, por homens negros, embora Domingues também mencione a existência de associações integradas apenas por mulheres negras, como a Sociedade Brinco das Princesas (1925), que se organizava em São Paulo, e a Sociedade de Socorros Mútuos Princesa do Sul (1908), sediada em Pelotas. Geralmente, elas traziam como um dos critérios formativos a classe trabalhadora e tinham como sede os centros urbanos.

A organização coletiva levantava demandas importantes para a população negra, tanto que uma das primeiras mobilizações em paralelo a esses grupos foi a imprensa negra, responsável por divulgar textos que abordavam informações relacionadas às vivências dos afrodescendentes nas cidades do país. Segundo Domingues (2007, p. 105),

Esses jornais enfocavam as mais diversas mazelas que afetavam a população negra no âmbito do trabalho, da habitação, da educação e

da saúde, tornando-se uma tribuna privilegiada para se pensar em soluções concretas para o problema do racismo na sociedade brasileira.

Até então, esses grupos não eram estruturalmente políticos, mas deram o primeiro passo para a formalização do que viria a ser o Movimento Negro, quando se começou a lançar reivindicações mais premeditadas, como fez a Frente Negra Brasileira (FNB) de São Paulo a partir de 1930. A primeira fase do movimento foi marcada pela FNB; ela envolveu outros grupos de diferentes Estados, unindo os afro-brasileiros para ocuparem novos espaços na sociedade, como quando alcançou o meio político em 1936. Domingues (2007, p. 106, grifo do autor) segue discutindo que

pelas estimativas de um de seus dirigentes, a FNB chegou a superar os 20 mil associados. A entidade desenvolveu um considerável nível de organização, mantendo escola, grupo musical e teatral, time de futebol, departamento jurídico, além de oferecer serviço médico e odontológico, cursos de formação política, de artes e ofícios, assim como publicar um jornal, o *A Voz da Raça*.

A primeira fase do movimento negro acaba com o fim da FNB, por causa da ditadura do Estado Novo, em vigor de 1937 a 1945. Nesse período de repressão política, a discriminação racial e a marginalização da população negra aumentaram, logo a urgência de um coletivo continuou. É com a queda do Estado Novo que outros grupos se formaram já de maneira politizada.

Para Domingues (2007), um dos principais agrupamentos que marcaram essa fase foi a União dos Homens de Cor – UHC (1943), fundado em Porto Alegre por João Cabral Alves. O UHC tinha como principal reivindicação a elevação dos sujeitos negros a nível social, econômico e cultural. Assim como o anterior FNB, ele teve um desenvolvimento expansionista, com representantes em aproximadamente dez Estados brasileiros, atuando em diferentes áreas do meio social. Outro agrupamento citado pelo autor é o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro em 1944. No TEN, o foco acentuava-se à educação e à cultura, em defesa e busca por direitos e na luta contra os estereótipos reforçados pelos discursos da branquitude. Passadas quase duas décadas, em 1964, com a implantação da ditadura militar, o UHC, o TEN e outros grupos mobilizados na luta antirracista da segunda fase perderam as forças; iniciava-se mais um período de silenciamento das questões étnico-raciais no país.

Quanto à terceira e última fase do Movimento Negro durante o século XX, o ressurgimento foi vinculado especialmente à área da educação e ao campo cultural, já que no final da década de 1970 emergiram os movimentos sindicais, populares e estudantis. Os grupos que até então eram dispersos, doravante se unem com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978, que se inspirava nas lutas pelos direitos civis e de liberdade da população negra norte-americana e africana, assim como nas vozes de seus líderes Malcon X, Martin Luther King e organizações como a dos Panteras Negras.

A proposta de unificação da luta antirracista do MNU pelo país foi um marco na história do Movimento Negro, pois propiciou o fortalecimento político combinando a luta dos oprimidos e a denúncia contra o racismo. Além das mobilizações, o MNU também trabalhou na recuperação da autoestima, incentivando a população a assumir a sua identificação racial e orgulhar-se de suas raízes. Para tal feito, foi necessária a interferência no meio educacional, estabelecendo um compromisso com a história e cultura africana e afro-brasileira. Conforme pontua Domingues (2007, p. 116, grifo nosso),

o movimento negro passou a intervir amiúde no terreno educacional, com proposições fundadas na revisão dos conteúdos preconceituosos dos livros didáticos; na capacitação de professores para desenvolver uma pedagogia interétnica; na reavaliação do papel do negro na história do Brasil e, por fim, erigiu-se a bandeira da inclusão do ensino da história da África nos currículos escolares. *Reivindicava-se, igualmente, a emergência de uma literatura 'negra' em detrimento à literatura de base eurocêntrica.*

Na relação do MNU com a educação criaram-se debates acerca da literatura brasileira à medida que o discurso da negritude, apreciado pelo movimento, alcançava diversas áreas do meio social. A interferência nesse campo começou quando alguns intelectuais do coletivo passaram a se reunir para desenvolver pesquisas e atividades com o intuito de resgatar, conceituar e desfiar uma vertente literária atenta às vivências da população afrodescendente. Esse trabalho também envolvia a análise e a discussão sobre as representações do negro na literatura e em outras artes, entrevendo novas trajetórias que trouxessem, por meio da escrita, imaginários diferentes dos empregados pelo poder hegemônico.

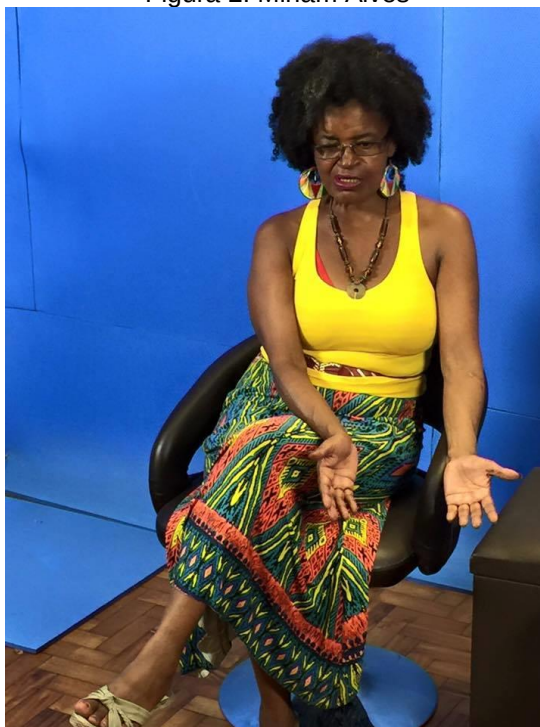
Sendo assim, dando devido reconhecimento e abrindo novas portas para os escritores negros daquele período, que coletivos como o Quilombhoje Literatura,

fundado em 1980, surgiram com ações que mobilizaram a produção literária. Entre os propulsores do grupo, encontramos os nomes Luiz Silva (Cuti), que é um dos fundadores ao lado de Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues, e outros. A partir da entrada de novos integrantes (Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Oubi Inaê Kibuko e Miriam Alves) o grupo passou a organizar os *Cadernos Negros*, uma de suas principais ações.

Adiante, dou ênfase a uma das primeiras integrantes do Quilombhoje Literatura: Miriam Alves. Essa escritora teve grande relevância nas discussões do coletivo e na organização dos *Cadernos Negros*, além de registrar a sua estreia no campo literário brasileiro a partir da edição número 5 desse projeto, em que para se apresentar ela inscreveu: “comecei chorando, agora grito palavras e lágrimas, os soluços e as agulhas da opressão que ferem fundo minha pele negra” (ALVES, 1982, p. 44). A trajetória de Miriam oportuniza o entendimento da dimensão desse coletivo à literatura negro-brasileira, assim como as suas manifestações contemporâneas, momento em que encontramos uma das obras mais recente da escritora, *Maréia* (2019), que será analisada neste trabalho.

1.2.A FORMAÇÃO DE ESCRITORA

Figura 2: Miriam Alves



Fonte: literafro

Filha de Benedita Severino Alves e Maurício Alves, Miriam Aparecida Alves nasceu em 1952 na cidade de São Paulo. Sua mãe foi empregada doméstica até casar-se com seu pai, que ocupava as funções de comerciante e alfaiate. Além de Miriam, o casal criou outros dois filhos, o mais velho Edson Mauricio e a caçula Vera Lúcia, e juntos formavam um grupo familiar de pessoas negras de classe média. Sendo assim, a condição financeira mediana da família proporcionou a ela um certo conforto material desde a infância, o que, em um primeiro momento, influenciou a formação da escritora.

Para Nascimento (2022, p. 17), são duas circunstâncias sociais que possibilitam essa formação: “a *ilusão* literária, ou seja, uma crença na literatura [...] [e] a formação de disposições letradas constitutivas de um *habitus* igualmente letrado”. Essa *ilusão* infere o campo literário enquanto rede de relações e posições, e dá crédito à função do escritor, enquanto o *habitus* letrado está relacionado às socializações que o corpo biológico é exposto, como nos exercícios de leitura e escrita orientados socialmente. Por esse motivo, é necessário resgatar as vivências de Alves para compreender a sua trajetória na literatura brasileira.

Primeiramente, ainda criança, ela foi envolvida pela literatura, pois a sua família tinha uma prática habitual de leitura de textos e livros impressos. Era comum que ela ganhasse, dos seus próximos, livros e revistas infantis com o intuito de incentivá-la a desenvolver suas habilidades ou instigá-la na sua curiosidade. Dessa forma, consolidava-se na sua família uma tradição de livros de diversos temas que eram repassados ou presenteados entre os familiares.

Alves relata em entrevistas que havia muitos livros na sua casa, guardados em caixotes e em armários, que eram levados para lá ao serem comprados ou devido ao falecimento de parentes. Além do aglomerado de narrativas impressas, haviam também as oralizadas: os acontecimentos e as leituras do dia eram compartilhados oralmente de noite, por Benedita e Maurício à Miriam e seus irmãos. Esses momentos incentivaram o exercício da leitura no núcleo familiar, sendo a oralidade e a escuta também praticadas fora do ambiente escolar, no lar, entre os pais e filhos. Em vista disso, Nascimento (2022, p. 19) assevera que,

A construção de uma disposição à prática da leitura em Alves ocorreu por meio da aquisição simultânea de uma propensão a

ler histórias escritas – em diferentes suportes materiais – e a escutar histórias orais por meio das narrativas de seus familiares.

Já que as atividades de letramento faziam parte do cotidiano dela, a escola veio para consolidar o conhecimento letrado. Um exemplo disso é que nas aulas de literatura, Alves pode conhecer e analisar novos autores e obras, isto sob orientação de um professor. Logo, os estudos sobre a escrita literária trouxeram proximidade e influências. Ao falar de sua relação com a literatura no período escolar, ela menciona os autores Machado de Assis, Lima Barreto, Aluísio de Azevedo e Cruz e Souza.

Acerca da escrita, Alves começou a escrever em cadernos e diários na pré-adolescência. Sonhava em ser escritora, mas pautava o exercício da escrita na exteriorização e registro de seus sentimentos naquele momento de sua vida. A figura do escritor profissional veio até ela pela ficção cinematográfica, em que havia filmes que o apresentavam como um homem branco que segura um cachimbo e está pensativo em frente a uma máquina de escrever.

Essa representação costumeira e exclusivista ficou guardada no imaginário dela, tanto que para se ver nessa posição, quando começou a trabalhar aos dezoito anos, ela comprou cigarros e uma máquina de escrever com o dinheiro do seu primeiro salário. Segundo Nascimento (2022, p. 20), foi a partir da aquisição desses materiais que ela se sentiu escritora: uma “experiência de autorreconhecimento da vocação literária vivida por Alves nas primeiras duas décadas de sua formação”, quando ela se apropriou da figura dominante de escritor para continuar a escrever.

Diante desses acontecimentos na infância e na adolescência, a entrada de Alves no meio acadêmico ocorreu após a realização de testes vocacionais. Entre Serviço Social, Letras e Jornalismo, ela optou pelo primeiro curso em razão do valor solicitado na matrícula, que deveria ser entregue em um curto prazo para que não fosse perdida. Assim, mesmo ao prestar o vestibular de três universidades particulares e tendo sido aprovada nas três, formou-se em Serviço Social pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) de São Paulo. Quanto ao período de graduação, nas palavras dela:

Foi uma experiência muito bacana. Eu me apaixonei pela teoria e também foi o lugar onde pude estar em contato com as ideias marxistas, os filósofos e eu gostava muito. Lá foi onde conheci alguns militantes do Movimento Negro e comecei a militar por aí. Uma grande

revolução da minha vida foi eu ter sido acadêmica. Eu fui militante acadêmica, fiz parte do diretório acadêmico, fui às ruas com os estudantes na década de 1970. Foi realmente um momento intenso de virada na minha vida (ALVES *apud* NASCIMENTO, 2022, p. 21).

O envolvimento da escritora com os grupos militantes tem suma importância no seu processo de formação, inclusive influencia a sua produção literária até hoje, como discutirei mais à frente. No mais, nesse período em que adquiriu novos conhecimentos, Alves retomou os seus textos da adolescência e continuou a praticar a escrita, agora com uma perspectiva profissional deste trabalho. Nascimento (2022) indica que, quando ela estava prestes a concluir a graduação, já tinha uma quantidade significativa de poemas, todos reunidos em cinco cadernos, que eram recitados em encontros estudantis e, depois, em reuniões de escritores.

O autor enfatiza que esses poemas, muitas das vezes, eram rejeitados pelo conteúdo, por desviar-se da dada universalização da literatura. Para os grupos de escritores que ela começou a ter contato, integrado em sua maioria por mulheres e homens brancos, “o enegrecimento do conteúdo dos poemas, realizado por Alves, seria um modo de particularizar a literatura” (NASCIMENTO, 2022, p. 23). Então, quando ela procurava por editoras para publicar as suas obras, elas eram recusadas; sua entrada no campo literário parecia forçosa, em meio a um grupo dominante que determinava o que era considerado literatura universal e priorizava os seus próprios interesses. Nas palavras da escritora:

Eu mandava meus poemas para as editoras e eles mudavam tudo no meu poema; eles queriam um preto, uma preta, uma negra, mas não queriam o meu poema – e eu também não publiquei. E tinha outra coisa também que era: ‘seu poema tem muita pele’. Aí depois, ‘isso não é literatura’, aquelas coisas, aquelas tragédias (ALVES, *apud* NASCIMENTO, 2022, p. 23).

Diante desse cenário, foi somente em 1978, quando Alves concluía o curso de Serviço Social que, mesmo desanimada devido à constante recusa de suas produções, ela começa a publicar os seus textos. Isso se deve ao incentivo de outros escritores e escritoras que a levaram a frequentar o coletivo de presença predominante negra, com o qual ela iniciou um novo caminho. A partir de então, a trajetória da escritora com o grupo Quilombhoje Literatura e a formação de uma literatura negro-brasileira se entrelaçam.

1.3. MIRIAM ALVES E OS CADERNOS NEGROS

O Quilombhoje Literatura surgiu em consonância à consolidação do Movimento Negro Unificado, no início da década de 1980. As reuniões desse coletivo aconteciam informalmente no antigo bar 'Mutamba', lido como a parada dos boêmios e dos intelectuais da época, localizado no centro da cidade de São Paulo. Com relação aos objetivos delineados nessas reuniões, o foco das ações do grupo era “incentivar o hábito da leitura e promover a difusão de conhecimentos e informações, bem como desenvolver e incentivar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e cultura negra” (QUILOMBHOJE, s/p.). Nesse meio, a entrada de Alves no Quilombhoje ocorreu no mesmo momento em que o grupo assumiu a sua principal organização, os *Cadernos Negros*.

Figura 3 – Primeira geração do Quilombhoje. Da esq. p/ dir.: Márcio, Esmeralda, Oubi, Cuti e Miriam; embaixo: Sônia, Abílio e Jamu.



Fonte: blog Quilombhoje

Para além do contexto de efervescência dos movimentos sociais, os *Cadernos Negros* também resultaram do acesso das pessoas negras às universidades, tanto que os primeiros debates do grupo partiam das problemáticas analisadas pelos integrantes na academia e na sociedade. O próprio Cuti já se

incomodava com o apagamento e a estereotipação dos sujeitos negros durante o seu período de graduação no curso de Letras; então, ele levava as pautas para o Quilombhoje, cujos integrantes, movidos pela crença no poder transformativo da literatura, organizaram os *Cadernos Negros* como uma contrarresposta a essas representações distorcidas.

Por meio desse projeto, vários escritores negros tiveram a oportunidade de ter seus textos publicados e lançados no campo literário. Essa promoção independente de contos e poemas é realizada por um dos mais antigos coletivos de escritores da literatura contemporânea, reunindo tanto textos de autores mais jovens quanto de mais maduros. A série foi um dos principais veículos de divulgação da escrita de autoria negra na década de 1980, e nos quarenta volumes lançados de 1978 a 2017 foram descobertos nomes como Conceição Evaristo, Carlos de Assumpção, Cristiane Sobral, e vários outros. Duarte (2017, s/p) pontua que

A iniciativa pioneira de 1978 tinha, sim, os olhos postos no passado de resistência e afirmação, para com ele aprender e encarar o desafio da construção literária negra em tempos de censura e autoritarismo civil-militar. E, assim fazendo, reunir e preparar o coro de vozes que iria desabrochar e soltar o verbo nas décadas seguintes.

Nessa perspectiva, essa ação do Quilombhoje é o legado de uma preocupação que se iniciou no movimento político da Frente Negra (1931) e incidiu no Teatro Experimental do Negro (1944), dado que antes das ditaduras esses coletivos já mobilizaram a militância para o campo cultural, isso mediante a relação de seus pares que se articularam nos dois grupos. O que vemos nas décadas finais do século XX é a organização dos *Cadernos Negros* tornar-se uma das principais ações de intervenção na expressão cultural brasileira aliada ao Movimento Negro Unificado, tendo no seu grupo de colaboradores os participantes ativos das fileiras de militantes do MNU. Por conseguinte, as ações não se limitavam apenas ao campo literário, mas o associavam à representação e ao meio social. Em entrevista, Alves revela acerca da sua relação com o MNU e os *Cadernos Negros*, refletindo as circunstâncias de sua chegada na organização:

Na época estudantil, conheci o pessoal do Movimento Negro. Antes não tinha Facebook, a gente se reunia no Viaduto do Chá, em São Paulo, era uma espécie de ponto de encontro. Para lá afluíam negros e negras de vários bairros e de vários segmentos culturais, por

exemplo, os que saíam das faculdades e os que estavam indo para os bailes. Ali ficava apinhado, e todos e todas se agrupavam espontaneamente por interesse comum, numa espécie de território [...]. Foi lá que conheci a maioria da liderança do movimento negro: Neuza Maria, Dulce Ferreira, Ivair Augusto, Hamilton Cardoso, que me falou de *Cadernos Negros* quando o Cuti ainda estava os fazendo, em 1978 (ALVES *apud* FERNANDEZ, 2022, p. 50-51, grifo da autora).

O primeiro encontro de Alves com os *Cadernos Negros* aconteceu no período em que a escritora caminhava timidamente pelos movimentos sociais, visto que ela ainda estava envolvida pela voz dos que chamavam de literatura universal a escrita que dialogava com a hegemonia branca. Apesar de seus poemas serem permeados por sua identidade, ela acreditava que não deveria relacioná-los diretamente à militância. Todavia, ao continuar a escrever e a procurar oportunidade de publicação, ela reencontra o projeto em 1982. É somente no coletivo que a característica antes negatizada de seus poemas, de que eles tinham muita ‘pele’, foi acolhida.

Integrar o Quilombhoje e colaborar com os *Cadernos Negros* foi uma atitude decisiva à trajetória de Alves no campo literário, já que o grupo carecia de uma produção literária com direcionamento à “discriminação e da afonia em torno da negrura no cotidiano e nos espaços de alcance dos seminários, oficinas, festivais e no contraponto com os movimentos negros e culturais” (ANTÔNIO, 2005, p. 20). A partir disso, ela desenvolveu o engajamento de sua literatura com uma escrita carregada de voz coletiva, movida pelo sentimento de pertencimento ao grupo que vinha experienciando.

Para a escritora, a literatura negra brasileira passa a existir a partir do movimento literário do Quilombhoje, por ser algo revolucionário à medida que traz uma perspectiva que não era reconhecida e nem discutida profundamente antes de 1978: o lugar do escritor negro no campo literário. Assim, a leitura, a reflexão e a produção mobilizadas pelo trabalho com os *Cadernos Negros* também questionaram o resgate de autores e obras que haviam sido ignorados anteriormente, problematizaram o cânone dominado pela perspectiva branca e resgataram a autoria negra, transformando a escrita isolada em uma produção envolvida na coletividade.

É a partir desses debates de ideias e ações que foi sendo construído um conceito para a vertente literária que vinha se consolidando: a literatura negro-brasileira. As publicações de Miriam Alves, estreante na edição número cinco dos

Cadernos Negros, revelam a caminhada da autora nessa vertente, à medida que identificam

uma voz autoral afrodescendente [...] temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva [...] um ‘ponto de vista’ ou ‘lugar de enunciação’ política e culturalmente identificado à afrodescendência (DUARTE, 2019, p. 374).

Na literatura negro-brasileira⁷, esses temas são desenvolvidos frente a expressividade negra e a sua objetificação histórica, que começou no colonialismo com o sistema escravocrata e prosseguiu nas teorias raciais do século XX. Enquanto um projeto suplementar ao da literatura brasileira canônica, como pontua Duarte (2019, p. 382), ela edifica uma produção “que seja não apenas expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo”. Assim, retoma a extensa luta dos afro-brasileiros por direitos e justiça, “fazendo do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanção do discurso” (CUTI, 2010, p. 25), dando voz a sujeitos que tanto foram silenciados.

Isto posto, a literatura negro-brasileira representa, expressivamente, corpos negros como protagonistas. É um movimento contrário à dicotomia sujeito-objeto, a que marca a ideologia do sujeito nas sociedades pós-coloniais e as relações de poder e opressão (BONNICI, 1998), já que nesse contexto dizer-se negro é posicionar-se contra os estereótipos, afirmar que não concorda com a branquitude, e partir da própria consciência e vivências reconstruir o imaginário em torno de si mesmo(a). Nas palavras de Cuti (2010, p. 91), há um envolvimento do “indivíduo em um processo de

⁷ Neste trabalho, optamos por utilizar majoritariamente o termo literatura negro-brasileira pela sua proximidade com a fonte literária de Miriam Alves, embora as palavras ‘afro-brasileiro’, ‘negro’ e afrodescendente’ seja vista por nós como sinônimos ao se tratar desse grupo étnico-racial. Para o idealizador desse termo, Cuti (2010, p. 39), “o movimento da reivindicação da descendência africana no Brasil não se caracterizou como tal, no mesmo ano de criação da série, mas, sim, como Movimento Negro. A palavra ‘negro’ lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra, na luta por suas conquistas, dentre as quais a Frente Negra Brasileira foi a organização de maior repercussão”. Portanto, o conceito de literatura negro-brasileira remete, particularmente, à expressividade dos sujeitos de pele escura que sofrem a discriminação, além de reiterar a existência do racismo no Brasil e a reconstrução da semântica de ‘negro’, um trabalho que já vinha sendo desenvolvido pelos coletivos.

idealização de um todo, por compreender a trajetória deste todo do qual ele também faz parte. Compreender a história e se ver dentro dela [...]”.

As publicações de Miriam Alves carregam essas características da literatura negro-brasileira. Em um esforço de síntese, dentre os vários títulos publicados por ela, que vão desde estudos a obras literárias coletivas e individuais, atento-me especialmente ao último caso. Para além da participação com poemas e contos em dezenove edições dos *Cadernos Negros*, no ano de 1983, a escritora publicou *Momentos de busca*, o seu primeiro livro individual. Nessa obra, Miriam reuniu os poemas escritos em sua juventude, que eram o resultado de uma escrita solitária e existencialmente necessária, mas que passou a ser impulsionada pelo coletivo, já que foi retomada no período em que ela se encontrou ao lado de outros escritores afro-brasileiros. Diante disso, entre estrofes e versos, a poeta revela o que foi ser e viver enquanto mulher negra no contexto sócio-histórico em que estava inserida durante a sua juventude, a década de 1950.

Já em 1985 Alves lança o seu segundo livro, *Estrelas no dedo*, produzido no período em que ela já estava envolvida com o Quilombhoje, – inclusive o publicou por um projeto do coletivo, o ‘Livro do autor’. Na obra, os poemas denunciam as barreiras que dificultam a ascensão e os direitos às pessoas negras na sociedade brasileira. Além disso, ainda nas últimas décadas do século XX, ela se dedicou a parcerias, como em 1988, com Arnaldo Xavier e Cuti, na construção de *Terramara*, um texto teatral lançado pelo Quilombhoje. Essa peça de três atos, produzida em oficina, envolve a história de uma família formada por quatro pessoas negras, sendo essas três mulheres e um menino, havendo a ausência do pai. Entre os temas abordados, está a contraposição entre a afro-religiosidade e a religiosidade católica.

Um ano após a publicação de *Terramara*, já vencedora da Menção Honrosa na categoria Conto II do Concurso Mulheres Entre Linhas de 1985, Alves deixa o grupo Quilombhoje, mas não para de produzir. Em 2011, a escritora publica o volume de contos *Mulher mat(r)iz*, que relaciona acontecimentos do cotidiano ao absurdo, sem deixar de apresentar tanto o plano individual quanto o coletivo. Já em 2015, o romance *Bará na trilha do vento* se atém ao resgate da identidade diante da marginalização herdada do período escravocrata, trazendo uma narrativa familiar envolvida no entorno social.

Entre as suas publicações mais recentes, está o romance *Maréia* (2019), o qual narra a história de duas famílias, uma de pessoas brancas e outra de pessoas

negras, as famílias Menezes de Albuquerque e Nunes dos Santos, inseridas em uma temporalidade movida por memória, ancestralidade e resgate histórico, temas comuns em suas obras literárias, assim como o protagonismo negro feminino. Em seguida, a autora publicou a obra *Juntar Pedacos* (2021), composta por contos que se atentam às vivências das mulheres negras tanto para denunciar quanto para romper os ideais do sistema racista e misógino, e, em 2022, o compilado comemorativo *Poemas Reunidos*, para os 40 anos de sua escrita poética. Para além de sua produção literária, ela foi professora em universidades brasileiras e nos Estados Unidos, e os seus trabalhos foram bem recebidos no exterior, com traduções no inglês e alemão.

Essa trajetória de Miriam Alves na literatura negro-brasileira é a comprovação de “uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui [os negros] do mundo das letras e da própria civilização” (DUARTE, 2008, p. 22). Diante do mencionado, essa literatura é “marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2009, p. 17, grifo da autora); portanto, munida de vivência, incide em textos fictícios, ou não, que consideram os atravessamentos de raça, gênero e classe na mulher negra ocidental.

Nesse percurso, com a recorrência desses temas relacionados às vivências das mulheres negras na literatura miriana⁸, é possível notar que inclusive a condição de gênero influencia a sua literatura. A autoria negra feminina também se inscreve enquanto vertente, à medida que o apagamento ou a representação estereotípica do corpo negro feminino na sociedade e na literatura brasileira é julgada por essas “vozes poéticas e em construções discursivas e imaginárias de femininos, cotejadas com anseios pela escrita e com vozes literárias que vislumbrem emancipação e resistência” (SILVA, 2010, p. 98). Ou seja, a literatura afro feminina se torna um projeto mais específico, no qual Miriam Alves teve um considerável papel na sua conceituação, como discutirei no próximo capítulo.

1.1. ‘HISTÓRIAS PAREADAS’: A NARRATIVA DE MARÉIA

⁸ Utilizamos o termo ‘miriana’ por ser comumente empregado em alguns capítulos da obra *Miriam Alves plural* (2022), importante referência para o estudo biográfico sobre a escritora envolvido neste trabalho.

Publicado no Rio de Janeiro em 2019, o segundo romance de Miriam Alves, *Maréia*, foi lançado em meio a um contexto sócio-histórico de grandes mudanças. Ao passo que o Brasil teve a posse de um presidente, representante da extrema direita, que já vinha mobilizando discursos contrários às pautas das questões raciais e feministas, além de reproduzir o conservadorismo e valorizar a elite, o ano também foi parte da década na qual a literatura negro-brasileira alcançou novos patamares na academia e no mercado editorial.

No decurso de tensões políticas, econômicas e sociais, *Maréia* foi produzido por dois anos, seguido de *Bará: na trilha do vento* (2015), com o qual compõe um projeto literário em que os elementos vitais dão abertura para a construção de significados na composição linguística da prosa miriana: ar (*Bará*) e água (*Maréia*). Dedicado às mulheres da vida de Alves e “àquelas que tiveram paciência em ouvir [...] [ela] falando do romance que estava escrevendo” (ALVES, 2019, p. 4), a obra também é floreada de presença feminina por meio das personagens mulheres negras e brancas.

Na forma e no conteúdo, o romance é atravessado pela poesia. Algumas histórias do passado, presente e ambições para o futuro são apresentadas por meio das ópticas da memória e da ancestralidade negra. Ainda, como no seu contexto de produção, as personagens principais também estão inseridas na contemporaneidade, momento em que os negros brasileiros alcançam novas conquistas dos espaços de enunciação para o grupo. Além disso, a obra reflete a crise da herança colonial, cheia de tensões como a sociedade contemporânea, e nela explana a experiência histórica de ‘ser brasileiro’, recorrendo à ficção, ao narrar as Histórias que por muito tempo foram ocultadas.

A narrativa de *Maréia* é desenvolvida entre as ações da família Menezes de Albuquerque e da família Nunes dos Santos, isso por meio de um narrador heterodiegético com o foco narrativo de ‘autor’ onisciente intruso que se revela pelos quinze capítulos da obra. Sendo assim, ele narra a história sem participar da mesma, detém conhecimento dos desdobramentos das ações ocorridas em cada núcleo familiar, que por sua vez direcionam os conflitos dramáticos no decorrer do enredo, e tece comentários sobre eles.

O enredo é desfiado, principalmente, em dois espaços: a mansão dos Menezes de Albuquerque e a casa de praia dos Nunes dos Santos, localizada na baía de Guanabara-RJ. Os ambientes gerados pelas situações dramáticas em cada

espaço são diferentes: a mansão é opressora e a casa de praia é acolhedora, isso devido à atmosfera deixada pelas personagens ao passar do tempo. Sendo assim, a ambientação construída pela voz narrativa é dissimulada⁹, já que o ambiente elaborado se deve à expressividade de cada núcleo familiar.

Quanto às personagens principais da narrativa, Alfredo e Maréia, sendo Alfredo o filho vivo mais novo dos Menezes de Albuquerque e Maréia a filha mais nova dos Nunes dos Santos, ambas as personagens são *herdeiras* da história de suas famílias. Para além do material, elas também herdam bens simbólicos, que inclusive as guiam para a resolução de conflitos antepassados, e é nesse meio que, mesmo que a narrativa pareça ser separada em duas, as histórias acabam por se entrelaçar.

É importante entender a formação de cada família e a origem de seus integrantes. A construção delas na narração retoma a história do Brasil escravocrata e representa o atual cenário socioeconômico do país, à medida que os Menezes de Albuquerque são da classe alta, patriarcais, tem ascendência europeia/ portuguesa e são pessoas brancas, além de consolidarem uma riqueza centenária provinda do tráfico negreiro que fora administrado por um dos primeiros Albuquerque em solo brasileiro, e que os Nunes dos Santos são da classe média, matriarcais, negros, afrodescendentes, e seus antepassados foram vítimas da exploração da escravidão.

Há um contraste na narrativa entre as famílias. No início, conhecemos Alfredo, marcado pela sudorese causada por uma misteriosa doença. Ele é refém de uma criação machista e reprodutora da masculinidade tóxica, em que os seus sentimentos são suprimidos. Nesse hiato, o único indício de seu estado emocional é corporificado pela transpiração em excesso. Assim dizendo, a sudorese é dada, simbolicamente, como a vazão de suas recônditas angústias durante o enredo.

A omissão das emoções do herdeiro, que se deve principalmente pelo seu autoritário avô Alfonso, acontece devido a uma primazia da exaltação do passado, da “altiva linhagem patronímica, que remontava os idos tempos de conquistas medievais” (ALVES, 2019, p. 15) dos Menezes de Albuquerque, e a uma preocupação do que virá. Na memória verbalizada pelo avô, a narrativa passa a alcançar um tom de enaltecimento com o emprego de adjetivos que realçam a grandeza, ignorando as barbáries da família escravocrata. Nesse mesmo caminho, a tarefa de Alfonso, de

⁹ Há três tipos de ambientação: franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua. Sobre a última, “nesse caso, o ambiente é construído, por um efeito de sugestão, a partir das ações da(s) personagem(ns)” (LINS, 1976 *apud* JUNIOR, 2019, p. 49).

também desviar das atenções do neto as mortes de seu pai, João Alfredo, e de seus irmãos, Elisadora e Augusto, vem objetivando prepará-lo para ser o futuro austero magnata da família:

Alfonso Manoel de Souza Menezes de Albuquerque, que, por qualquer motivo, proferia com voz rouca e autoritária: “Você é um Menezes de Albuquerque. Nunca se esqueça disso. Temos muita história. Honre!” [...] [Alfredo] calou o choro, que mais tarde se transformou na sudorese que empapava a cueca, causando desconforto. Passou a considerar sentimentos como fraqueza, nunca mais nada demonstrou para ser digno descendente das conquistas heróicas narradas com orgulho senhorial pelo patriarca Alfonso (ALVES, 2019, p. 14).

Além de narrar sobre a infância e a educação de Alfredo, a obra também expõe os atravessamentos do machismo na vida das personagens Maria Francisca, a primeira Melo Freire, e Guilhermina, a mãe dele. Vemos que é comum que as mulheres da família sejam soberanas diante dos escravizados no passado, e funcionários(as) na atualidade, mas, ao mesmo tempo, reféns do sistema patriarcal. Portanto, reconhecemos certos privilégios – como a beleza “derivada dos cuidados que a abundância da família Melo Freire proporcionava” (ALVES, 2019, p. 16) à Guilhermina. Outro privilégio ocorria quando a mesma, “em seus domínios, comandava as empregadas”. Porém, com tais benefícios também ocorria a violência de gênero – “nunca questionou seu papel no mundo” (ALVES, 2019, p. 17): tanto o casamento de Guilhermina quanto o de Maria Francisca foram intencionados para a manutenção da cultura colonial na família – “união da linhagem tradicional [...] garantia-se a manutenção, ampliação de fortuna e do poder” (ALVES, 2019, p. 17). No patriarcado, elas são tratadas como objetos, ‘artigos adquiridos’ e têm os seus destinos selados.

Nesse cenário, embora Alfredo seja um homem mais sensível que seus ascendentes, o apagamento das barbáries do passado mediante a educação impositiva que ele recebeu, além da inclinação para a dominação e o comando direcionam-no à herança da “família quatrocentona que comandava o destino da nação, independentemente de quem se sentasse na cadeira presidencial” (ALVES, 2019, p. 23). Assim, diante de figuras femininas silenciadas e em cima de um passado escravocrata no qual o prestígio social e econômico da família se sustenta, Alfredo “foi educado para [...] se tornar um magnata das indústrias Menezes & Albuquerque” (ALVES, 2019, p. 23).

Os Menezes de Albuquerque guardam vários mistérios, a começar pela morte de João Alfredo e a de sua filha Elisadora. Ambas as personagens morreram após ter contato com uma relíquia, que é um objeto-símbolo no formato de um jacaré. Alfonso é o único que sabe dos relatos do passado acerca das tragédias causadas pelo objeto herdado, e das outras maldições rogadas aos seus ancestrais. Todavia, o seu ceticismo oculta os mistérios passados dos integrantes da família, inclusive ele esconde o artefato impedindo que o seu sucessor tenha contato. Nesse ínterim, quando já idoso, o patriarca morre da mesma forma que o seu filho e neta: com uma baba branca e gosmenta e dois filetes de sangue escorrendo de sua boca, partindo sem revelar as verdades ocultas em torno do objeto que expôs ao seu filho.

Quando conhecemos Maréia e a sua família, a narrativa se torna menos densa conforme o enredo é guiado pelas lembranças das personagens, de histórias do grupo e pelo laço afetivo entre eles. Maréia é uma musicista e alguns dos seus instrumentos musicais são o violoncelo e a flauta. Valorizando o seu talento, ela fundou uma escola de música, ‘Conservatório Musical Clave em Sol’, que manteve sob as suas produções e se ampliou a partir de incentivos culturais. Além disso, a musicista integrou a ‘Orquestra de Câmara Sopro de Corda’ na qual tem destaque e encontra-se em um momento de reconhecimento no campo musical erudito.

Nesse meio, uma das principais marcas da ancestralidade na personagem é a sua inclinação musical, pois retoma o dom de seu bisavô, Ibiácy Pífano, que ela conheceu por meio dos relatos da avó Maria Dorotéia. Um retrato de Ibiácy segurando seu pífano é a representação material de uma memória para a protagonista, do homem que tinha uma grande facilidade em compor melodias e um estilo expressivo-marcante enquanto músico e artesão, que no contato com a natureza e atento aos sons das coisas, ligava-se ao mesmo legado ancestral que ela, agora, no presente: “Maréia agradecia por ser herdeira da inclinação musical de seus antepassados, reavivar recordações a exortava a nunca desistir de seus intentos, ficava leve, disposta, fortalecida” (ALVES, 2019, p. 29).

Herdeira das memórias que revelam quem são os Nunes dos Santos: descendentes de Takatifu e Atsu, entidades de origem africana tal quais seus nomes sugerem, Maréia cresceu ouvindo da avó dela essa e outras estórias, que a conecta ao seu laço ancestral: “Déia, transmitia à neta, detalhes sobre sua ascendência, para que a memória não esmaecesse na bruma branca do esquecimento” (ALVES, 2019, p. 27). Segundo ela, Takatifu (o sagrado) e Atsu (o mais jovem) foram irmãos gêmeos,

nasceram em outras terras e foram considerados dádivas dos deuses. No enredo, o anúncio dos dois irmãos oportuniza a narração sobre a origem ancestral da família, sendo um diálogo com alguns contos de crenças de matriz afro que desaguam, mais à frente, nos ‘devaneios’¹⁰ de Dorotéia.

Os Nunes dos Santos são uma família coordenada, especialmente, pela mulher mais velha, Maria Dorotéia. Essa organização deve-se ao fato de que os homens, como o avô e o pai de Maréia, respectivamente Marcílio e Dorival, são marinheiros e ficam grande parte do tempo no mar a trabalho, e ela se intensifica a partir da morte dos mesmos, quando o afeto e a união dos familiares é o que os mantém firmes na tarefa de direcionar a mais nova para um futuro promissor.

Naqueles dias de volta ao ninho, no convívio com a mãe, vó, tia, Maréia recarregava as energias, fortalecida, acarinhada por três colos, três abraços, três corações, três pares de olhos que a fitavam com ternura, cercando-a de afeto, mimos. Elas eram seus esteios [...] Tânia [a mãe da protagonista], após o desaparecimento de Dorival no mar, cuidava para que Maréia nunca esmorecesse em sua caminhada (ALVES, 2019, p. 70).

A figura de Maréia, que será analisada atentamente no terceiro capítulo, é o oposto da de Alfredo. Ela cresceu circulada por afeto e teve a sua identidade formada a partir das memórias de seus avós, que contam sobre o período da escravidão na perspectiva afrodescendente e ressaltam os bens que foram retirados de seus antepassados, mas que irão retornar aos descendentes. Dessa forma, a valoração da História do Brasil está presente nas prosas dos Nunes dos Santos pela perspectiva do oprimido.

Isso é um exemplo do processo de releitura da História tida como verdadeira do país, também propagada por meio de textos literários que ‘normalizam’ a brutalidade colonial, ao passo que reproduziam os sujeitos oprimidos aos moldes de estereótipos. A narração dos silêncios da família Menezes de Albuquerque, e principalmente o ato de ‘contar a memória’ pelos Nunes dos Santos, apontam “para a possibilidade de uma nova premissa de construção social e cultural, colocando em evidência fatos e vozes antes desconhecidos ou obscurecidos pelos narradores da

¹⁰ Ao empregar a palavra ‘devaneio’, utilizo as aspas por compreender que diferentes leituras são possíveis para os capítulos que discorrem sobre a conexão de Dorotéia aos seus antepassados. As passagens têm um sentido espiritual, que é valioso para ela e para o desenrolar do enredo. Podemos dizer que se trata de um despertar para a memória do grupo étnico-racial, uma sensibilidade que transcende, alcançada por Dorotéia em sua velhice.

história” (FELDMAN; SILVESTRE, 2019. p. 45) durante a leitura do romance. Aqui não vemos a releitura ligada a uma obra original específica, mas consideramos esse movimento de resposta e questionamento ao cânone, enquanto uma estratégia marcante da prosa miriana.

Nesse meio, a ligação entre os personagens principais, assim como de suas famílias, é a posse da relíquia, o objeto simbólico e sagrado aos ancestrais dos Nunes dos Santos. O paradeiro do objeto, símbolo de jacaré, que teve a sua história contada por gerações até alcançar os avós de Maréia, sempre foi uma incógnita para ela, que já tentou se inteirar do assunto. Ele é o mesmo objeto que está sob a posse dos Menezes de Albuquerque.

[...] enigma sobre a existência de um objeto-símbolo, que era mencionado com frequência na família, num detalhe aqui outro ali, pistas insuficientes para montar aquele quebra-cabeça [...] O objeto foi desenterrado pelo capataz e entregue àquele que se dizia dono da terra, pouco tempo depois patrão e empregado morreram misteriosamente, espumando pela boca, com filetes de sangue misturados a uma baba branca e gosmenta, foram encontrados perto do riacho em estado de putrefação. O escravizado evadiu-se das terras dos Albuquerque, apareceu na casa da tia Fé levando a peça, para tornar a sumir em paradeiro desconhecido (ALVES, 2019, p. 56).

Ao longo da descoberta da relação entre as famílias devido ao objeto, até o encontro dos herdeiros para a resolução do conflito ancestral, a narrativa desenvolve sobre a sudorese de Alfredo e a investigação acerca de sua origem, mobilizada pelos cientistas da ACEMA – Assuntos Especiais e Cuidados aos Menezes de Albuquerque, uma organização em que “cada letra da sigla designava uma área específica de ramificações de negócios, estendendo-se em articulações políticas financeiras intrincadas” (ALVES, 2019, p. 63). Dentre os investimentos da família a diferentes áreas por meio da ACEMA, Alfredo se atém às

instituições e fundações culturais de aparente caráter filantrópico, pertencentes aos Menezes & Albuquerque, mas que recebiam vultosos financiamentos e doações coligadas, numa intrincada articulação com projetos sociais que geravam grandes lucros (ALVES, 2019, p. 64).

Entre os projetos que aparecem para o investimento social, está o da Maréia com a sua escola e grupo de música. Antes que fosse confirmada a seleção do

trabalho dela para receber o investimento dos Menezes de Albuquerque por intermédio de Alfredo, a presença da personagem na casa praiana gera vários acontecimentos, desde a inspiração para a criação de um *réquiem* que traz as sensações da conexão com a ancestralidade africana em sua composição, até o ‘devaneio’ de Dorotéia quando ela se conecta ao universo ancestral.

Essas passagens são um cântico à ancestralidade, abarcando elementos da cultura lorubá em nível linguístico e na criação de imagens. Assim, a ambientação mítica une a família aos empreendimentos de seus ancestrais, demonstrando os caminhos para o resgate do que sempre foi deles, e uma das realizações disso se dá na inscrição de Maréia para o projeto, assim como ao ser selecionada por Alfredo.

Caminhando para o desfecho, vemos Alfredo motivado a desvendar os mistérios de Alfonso ao passo que procura a cura para a sua sudorese. Quando encontra os arquivos que seu avô tanto tentou ocultar, a partir do ‘Diário do Marujo Almeida’ descobriu, com crueza, a história de sua família além das crenças da maldição rogada por meio do ‘objeto-símbolo’ de jacaré.

Aquele diário, sem enaltecimentos ou glórias, que ficou escondido pelo avô, impressionava Alfredo. Avançou algumas páginas. ‘Pode estar aqui a explicação do patrimônio econômico, causa de tanto orgulho a nós, os Menezes de Albuquerque – falou alto, dominando o asco que o acometia (ALVES, 2019, p. 141).

A desconfiança na descrença de seu avô faz Alfredo encaminhar o medalhão como um presente à maestrina patrocinada pela Fundação Cultural da ACEMA, que no caso é Maréia. Então, ao retornar para a sua origem, no espaço ambientado pela Orquestra de Câmara Encantos da Águas, evento luxuoso no qual a protagonista se apresenta, o aparecimento do medalhão sob a composição de ‘Réquiem à Marujada’ (sua composição) direciona o enredo à resolução do conflito e ao desfecho das histórias, principalmente a de Alfredo.

1.5.A RESISTÊNCIA LITERÁRIA

Em *Post-Colonial Transformation* (2001), entre as várias discussões acerca do discurso pós-colonial, Bill Ashcroft apresenta os estudos e reflexões sobre o conceito de *Resistance*. Ele aborda várias formas de resistência no contexto pós-colonial, ilustrando exemplos diferentes por meio da violência e do discurso. Segundo

o teórico, esse termo “tem se adaptado a uma grande variedade de circunstâncias [...] uma vez que se tornou cada vez mais usado como uma palavra abrangente para descrever qualquer tipo de luta política” (ASHCROFT, 2001, p. 20)¹¹.

Ao partir do testemunho da ativista indígena guatemalteca Rigoberta Menchú, que discorre sobre as atrocidades causadas pelo governo da Guatemala em 1970 contra as comunidades indígenas locais, Ashcroft explica que ele denuncia a continuidade do terrorismo colonial, que persiste mesmo após a independência na luta por poder no país.

A argumentação em torno das formas de resistir às quais as sociedades já colonizadas continuamente demonstram por grupos marginalizados são representadas na comparação entre essa resistência da Menchú e a de seu pai, ambos envolvidos em uma alternada reação contra o domínio colonial. Vicente Menchú é um símbolo da resistência pela luta e força bruta, tendo organizado grupos contra o governo e seu exército, diferente de sua filha, que, por meio do testemunho, resiste na apropriação dos meios discursivos da cultura dominante, o que a possibilitou o sucesso político. Para Ashcroft (2001, p. 19)¹²,

Rigoberta Menchú e seu pai compartilhavam uma profunda raiva contra o terrorismo do poder. Mas as estratégias radicalmente diferentes que emergem dessa raiva nos obrigam a examinar o próprio conceito de resistência.

Essa reação às mazelas do sistema colonial também está presente na história do Brasil, já que os povos africanos que foram reféns da escravidão resistiram desde a sua terra natal até a chegada forçosa em solo brasileiro, e isso perpassou gerações, como entre os descendentes negros submetidos ao sistema escravocrata e os libertos que experienciam o racismo estrutural.

Diferente de vários países que também suportaram o processo da colonização europeia, o Brasil passou pelo engendramento do mito da democracia racial; embora esse empreendimento tenha afetado a compreensão das gerações pós-abolição sobre as relações étnico-raciais no país, os fatos históricos evidenciam a resistência

¹¹ “which adapts itself to a great variety of circumstances [...] as it has become increasingly used as a catch-all word to describe any kind of political struggle”.

¹² “Rigoberta Menchú and her father shared a deep anger against the terrorism of power. But the radically different strategies emerging from that anger compel us to examine the concept of resistance itself”.

dos sujeitos negros diante do poder dominante que ambicionava manipular a história brasileira a seu favor. Nascimento pontua que os africanos

recorreram a várias formas de protesto e recusa daquela condição que lhes fora imposta, entre as quais se incluíram 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*¹³ (NASCIMENTO, 2016, p. 71, grifo do autor).

Geralmente, o conceito de resistência é mais atrelado à violência, tal que a colonização europeia travou diversas guerras em seus processos de domínio territorial e delas partiram diversas lutas. Dessa forma, há muito tempo as rebeliões dos negros e dos povos originários sinalizam a resistência, já que são contrárias às injustiças e pela independência; em exemplo, no Brasil, também houve a Conjuntura dos Alfiates, que aconteceu em 1978 na Bahia, a formação de vários quilombos por todo o território nacional, acrescentando as revoltas contra o sistema escravocrata, como o grande Palmares, que “desde 1630 até 1697 [...] resistiu a mais de 27 expedições militares enviadas por Portugal e pelos holandeses” (NASCIMENTO, 2016, p. 72), e inúmeros outros grupos e nomes que marcam na história a revolta à condição subumana desses grupos durante a escravidão.

Ao discutir a resistência violenta contra o domínio colonial, Ashcroft (2001, p. 19)¹⁴ enfatiza que “embora as guerras coloniais geralmente tiveram curta duração, não era incomum tais hostilidades serem prolongadas, e muitas vezes levou a profundas consequências culturais”. É diante das torturas e da morte de várias pessoas, vítimas de guerras e revolta armada, que o questionamento se torna às outras significações para a ‘resistência’ de diferentes meios, opostas à expansão do poder imperial que se alastrou culturalmente. O teórico afirma:

uma característica fascinante das sociedades pós-coloniais é a ‘resistência’ que se manifesta como recusa a ser absorvida, que engaja o que é resistido de uma forma diferente, tomando o conjunto de influência exercidas pelo poder dominante e alternando-as em ferramentas para expressar um profundo senso de identidade e ser

¹³ Nascimento (2016, p. 71) descreve o banzo como um profundo estado de indiferença do africano, “uma patética paralisação da vontade de viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Faltavam-lhe energias, e assim ele, silencioso no seu desespero crescente, ia morrendo aos poucos, se acabando lentamente”.

¹⁴ “Although colonial wars were usually of shorter duration, such protracted hostilities were not uncommon, and often led to profound cultural consequences”.

cultural. Esta é a forma mais difundida, mais influente e mais cotidiana de 'resistência' nas sociedades pós-coloniais (ASHCROFT, 2001, p. 20)¹⁵.

Nesse meio, os artistas têm papel importante por promoverem a transformação da realidade que os cerca; essa forma de resistir, sem a violência, não é tão reconhecida quanto quando há embates violentos por causa do interesse político e econômico do poder dominante, mas por mais que a independência de vários países africanos, por exemplo, tenha sido conquistada por meio da luta (também legítima), a reprodução da cultura hegemônica se manteve no cotidiano de suas sociedades.

Segundo Ashcroft (2001, p. 22)¹⁶, “a transformação é um modo dominante na resposta pós-colonial àquelas forças colonizadoras que aparecem constantemente para suprimir e controlar”, e partindo da ideia de ambivalência do discurso colonial de Bhabha, ele afirma que a transformação promovida pela resistência sem violência permite ao colonizado “‘imitar’ transformativamente, para tomar a imagem do modelo colonial e usá-la no processo de resistência, no processo de auto capacitação [...] a habilidade de *apropriar a tecnologia colonial sem ser absorvido por ela*” (p. 22 - 23, grifos nossos)¹⁷.

Mesmo resistindo violentamente na luta contra o colonialismo e a escravidão, o Brasil continuou sob o poder da hegemonia branca, herdando de Portugal a sua estrutura racista e patriarcal. A independência do país, que foi declarada pela elite, conservou a organização social que a manteve por séculos com a exploração de sujeitos negros, em desfrute econômico. Apesar das limitações impostas pela violência do Estado, o silenciamento social e, conseqüentemente, a marginalização das maiorias minorizadas no pós-abolição, a população negra passou a resistir por diversos meios, principalmente discursivamente, em rejeição ao pensamento colonial. É nesse cenário em que as linguagens artísticas, especialmente a literatura, tornam-se espaços de denúncia, “um acompanhamento identificável para as atividades dos

¹⁵ “the most fascinating feature of post-colonial societies is a ‘resistance’ that manifests itself as a refusal to be absorbed, a resistance which engages that which is resisted in a different way, taking the array of influences exerted by the dominating power, and altering them into tools for expressing a deeply held sense of identity and cultural being. This has been the most widespread, most influential and most quotidian form of ‘resistance’ in post-colonial societies”.

¹⁶ “transformation is a dominant mode in the post-colonial response to those colonizing forces which appear constantly to suppress and control”.

¹⁷ to ‘imitate’ transformatively, to take the image of the colonial model and use it in the process of resistance, the process of self-empowerment [...] the ability to appropriate colonial technology without being absorbed by it”.

movimentos de resistência” (ASHCROFT, 2001, p. 28)¹⁸, quando apresenta em sua forma e conteúdo essa habilidade.

Diante dos diferentes fatores que determinam a continuidade das sociedades pós-coloniais, ‘resistir’ sinaliza para novas estratégias que possam seguir contrapondo o pensamento colonial. Nesse sentido, para Ashcroft, no pós-colonialismo, a literatura tem um papel central de expressão cultural na luta política, nascendo do desejo de auto empoderamento dos oprimidos. A literatura de resistência acompanha os movimentos políticos, realizando-se na transformação cultural por meio do contradiscurso, tal que

Nenhum discurso é perfeito e totalitário, nenhum discurso é imune à dúvida e à reflexividade, e as fraturas que se abrem dentro deles permitem formas de resistência que operam no discurso, em muitos de seus próprios termos. Um discurso como o discurso imperial pode ser tão difundido e abrangente na vida pós-colonial que a noção de qualquer discurso além dele parece remota. Um poderoso discurso eurocêntrico como a literatura se apresenta como ‘natural’, universal e atemporal, e ainda assim expõe-se, em virtude de tais reivindicações, a contínua resistência e contradição (ASHCROFT, 2001, p. 32- 33)¹⁹.

Uma obra literária que se pretende resistente pelo contradiscurso trava embate aos textos canônicos que difundem o imperialismo: Ashcroft pontua que as obras canônicas se tornam base para a literatura de resistência conforme subvertem os valores consolidados nesses textos, e é isso que é possível de ser reconhecido em narrativas ou poemas que reescrevem a história dos países pós-coloniais, suas relações culturais, geográficas e toda a exploração europeia a partir da colonização. Assim, dentro do discurso dominante,

O contra discurso canônico é uma demonstração muito clara da ligação entre resistência e transformação. Pois embora a intertextualidade dos textos canônicos seja crucial, não é mais sua centralidade ou ‘grandeza’ que domina, não mais a revelação da ‘condição humana universal’, mas horizontes culturais recém-

¹⁸ “is an identifiable accompaniment to the activities of resistance movements”.

¹⁹ “no discourse is immune to doubt and reflexivity, and the fractures which open up within it allow for forms of resistance which operate within discourse, on many of its own terms. A discourse such as imperial discourse may be so pervasive and embracing in post-colonial life that the notion of any discourse beyond it seems remote. A powerful Eurocentric discourse such as literature represents itself as ‘natural’, universal and timeless, and yet it exposes itself, by virtue of such claims, to continual resistance and contradiction”.

revelados de seus ‘contadores’ híbridos e transformadores (ASHCROFT, 2001, p. 33)²⁰.

O universo da literatura negro-brasileira oferece diversos exemplos de textos para o reconhecimento do contradiscurso e a sua capacidade transformadora. A rejeição de estereótipos, apresentados nas obras canônicas, e do abrandamento das questões raciais que atravessam a história do país, são algumas das características que revelam essa vertente literária. Por mais que Ashcroft centre-se em exemplos de obras de países do continente africano, sua perspectiva em relação à literatura e ao contradiscurso é essencial para a compreensão do que a autoria negro-brasileira representa, tal que “a característica crucial do contradiscurso é, apesar de seu nome, evitar a simples reversão do binário imperial de civilizado e selvagem” (ASHCROFT, 2001, p. 34)²¹, trazendo a complexidade subjetiva ao passo que humaniza personagens negros e resgata a cultura e os laços ancestrais africanos, pois essa vertente literária “nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil” (CUTI, 2010, p. 44). Segundo Nascimento (2016), no Brasil,

além dos órgãos do poder– o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia– as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria (p. 112).

Portanto, o autor negro-brasileiro busca romper o preconceito nesses controles sociais e culturais – em que se inclui a própria literatura brasileira – fazendo dele “e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências” (CUTI, 2010, p. 25). O romance *Maréia* é um exemplo preciso disso, pois quebra as narrativas de negritude atreladas aos estereótipos e resgata uma ancestralidade afro-brasileira, como dissertaremos mais à frente.

²⁰ “canonical counter-discourse is a very clear demonstration of the link between resistance and transformation. For although the intertextuality of the canonical texts is crucial, it is no longer their centrality or ‘greatness’ which dominates, no longer their revelation of the ‘universal human condition’, but the newly revealed cultural horizons of their hybrid and transformative ‘counters’”.

²¹ “The crucial feature of counter-discourse is, despite its name, an avoidance of the simple reversal of the imperial binary of civilized and savage”.

Na perspectiva de Ashcroft, o sujeito pós-colonial demonstra autonomia em suas produções, de modo que escolhe e emprega estratégias de se autoafirmar e de autoformação, logo resiste culturalmente. Essa concepção enunciativa da sua subjetividade se opõe à ideia de que a ideologia construída pelo poder do discurso dominante ou pela linguagem pré-determina o nível de liberdade do oprimido, já que

O desenvolvimento de teorias influentes da construção do sujeito por ideologia, discurso e linguagem na obra de Althusser, Foucault e Lacan parece fornecer modelos muito eficazes para a construção de sujeitos coloniais por uma cultura imperial dominante. Mas suas práticas fragilidades, que decorrem de uma dificuldade em dar conta da capacidade do sujeito de agir como agente, para contrariar o poder formador de sujeito, tornam-se expostas pela experiência dos colonizados (ASHCROFT, 2001, p. 35)²².

Nas rachaduras dessas práticas, a transformação por meio da resistência discursiva também é negociação com a cultura imperial “politicamente potente em suas possibilidades – adquirida e utilizada na negociação da transformação cultural pós-colonial” (ASHCROFT, 2001, p. 44)²³, já que na escrita literária, por exemplo, notamos que os sujeitos negros encontram, enfim, as suas vozes, mesmo em um campo artístico que prioriza o reconhecimento e destaque à escrita de autoria branca-europeia, tarefa disseminada pela ideologia hegemônica.

Segundo Feldman e Silvestre (2019, p. 32), “resistir é muito mais que criar um ‘outro’ e lutar contra ele, tem a ver com o poder e a afirmação de uma identidade pós-colonial”. Nesse sentido, as autoras destacam que essa resistência, que assume formas sutis, tem o poder de influenciar a cultura. Elas a subdividem entre direta e indireta. A resistência direta é representada por textos que têm o objetivo de denunciar e questionar expressamente determinada situação, como ocorre nos panfletos. Já a resistência indireta pode ser compreendida a partir do texto literário, pois se manifesta “por meio da arte, da estética das palavras, das histórias de vida que, por meio do trabalho com a linguagem, passa a atingir um público muito mais amplo, afirmar identidades e gerar identificações” (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 33-34).

²² “The development of influential theories of subject construction by ideology, discourse and language in the work of Althusser, Foucault and Lacan seems to provide very effective models for the construction of colonial subjects by a dominant imperial culture. But their practical weaknesses, which stem from a difficulty in accounting for the subject’s ability to act as an agent, to contravene the subject-forming power, become exposed by the experience of colonized people”.

²³ “politically potent in its possibilities – acquired and utilized in the negotiation of post-colonial cultural transformation”.

Dessa forma, as pesquisadoras passam a discutir sobre as estratégias discursivas, como a mímica, a paródia e a cortesia dissimulada. Nelas, há uma abertura para dissertar sobre o romance de Miriam Alves, já que abarcam meios de subversão dos valores ocidentais que são impostos pelo poder dominante. O conceito por trás de mímica, por exemplo, envolve

uma forma de resistência do sujeito colonizado, de iludir o colonizador, que vê nessa atitude a imitação, a subserviência do colonizado, mas que, ao salientar as diferenças, faz uma crítica ao poder dominante. Portanto, a imitação sugere uma identidade que não é idêntica à do colonizador, mas uma reprodução subversiva (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 35-36).

A imitação forçada durante o período da colonização europeia foi um meio de repressão do *outro*. No Brasil, os povos afrodescendentes e indígenas tinham que imitar o homem português com a sua cultura europeia, pois isso era visto como ‘correto’ a se seguir. No entanto, quando a imitação se dá enquanto estratégia de resistência, o opressor pode erroneamente acreditar que detém o mesmo poder sobre o oprimido ao vê-lo imitando-o. Contudo, a mímica contraria o valor dominante, pois o oprimido representa uma falsa ideia de sua cultura. Evidenciam-se as falhas da cultura imperante conforme as características culturais do oprimido se mantêm, mesmo na imitação. Esse acontecimento se destaca, principalmente, pela linguagem, quando se misturam os dialetos. Assim, essa estratégia “reforça a autoridade colonial e a ameaça ao mesmo tempo’. Ainda de acordo com as autoras, nesse caso, o sujeito colonial é “quase o mesmo, mas não exatamente” (BHABHA, 1998 *apud* FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 35).

Já a paródia, segundo Feldman e Silvestre (2019, p. 38), “consiste na estratégia por meio da qual um texto dialoga com outro anterior a ele, objetivando desconstruir o discurso ideológico. Trata-se de uma escrita que dá voz ao excluído”. Os textos parodísticos também se baseiam na imitação, mas de forma cômica, satirizando temas que antes eram considerados sérios. Há, portanto, uma repetição que perpassa a *re-apresentação*²⁴ à medida que transforma o texto original,

²⁴ Para as autoras, a afirmação de Sant’Anna (1985) de que a paródia pode ser entendida como algo mais que uma representação parece oportuna. Segundo ele, a recuperação do vocábulo no sentido psicanalítico define a paródia como uma *re-apresentação*. Aquilo que ficou recalçado em seu subconsciente pode emergir, acrescido de informações outrora ocultas” (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 41, grifo das autoras).

consolidando-se enquanto “uma estratégia discursiva de resistência: ao se apropriar da linguagem do colonizador (ou do dominador), os dominados podem ter acesso a instrumentos para sua autoexpressão” (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 40).

Por fim, na cortesia dissimulada

o sujeito não enfrenta o colonizador de forma direta, mas se utiliza de elementos da cultura europeia a seu favor. Por meio de uma falsa sujeição à imposição do colonizador, de uma suposta aceitação por parte do colonizado, o sujeito parece se submeter à influência hegemônica, mas, na verdade, vai eliminando de forma sutil a suposta autoridade colonial (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 37).

Nessa forma de resistência, o oprimido reproduz as práticas do opressor, finge uma submissão que não contraria o discurso colonial, conforme evita a reação negativa ao que lhe é imposto. Todavia, esse movimento não abarca uma serventia/confiança. Feldman e Silvestre indicam que a escrita irônica, que enaltece as práticas do poder dominante, quando empregada nesses moldes e, também, ao objetivar a transição do oprimido junto ao poder, é um exemplo da cortesia dissimulada.

Essas estratégias discursivas revelam as formas de resistência pelo discurso. Elas podem ser reconhecidas na literatura negro-brasileira, levando-nos também aos conceitos por trás da Ab-rogação, apropriação, releitura, reescrita e, principalmente, *sobrevidade*. Por sobrevidade, entendo como uma união das ideias de resistência e continuidade da identidade, tendo como característica o trabalho estético que “vale-se da ironia, do quebrar de regras, das brincadeiras da linguagem para enganar a própria ideologia dominante” (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 50), termo valioso para este trabalho.

Considerarei alguns desses conceitos ao dissertar sobre o romance *Maréia*, especialmente os de releitura e reescrita. É importante pontuar que por releitura, “entende-se ‘uma maneira de ler os textos literários para revelar suas implicações no processo colonial’”. Por intermédio da releitura, é possível desconstruir a ideologia colonialista de textos escritos pelos colonizadores (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 45).

Na releitura de obras canônicas da literatura brasileira, como *O cortiço* (1980), *O Bom Crioulo* (1895), *A escrava Isaura* (1875), *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), entre outros, observamos as problemáticas raciais expostas no apagamento ou

estereótipos atribuídos as personagens negras, resultante do pensamento racista mobilizado pelo discurso dominante, que são analisadas por pesquisadores. Por isso “o processo de releitura, nesse viés, colabora para a possibilidade de uma nova premissa de construção social e cultural, colocando em evidência fatos e vozes antes desconhecidos ou obscurecidos pelos narradores da história” (ALVES, 2019, p. 45).

Já a reescrita, segundo Feldman e Silvestre (2015, p. 45, grifo nosso),

é outro recurso que os autores pós-coloniais utilizam para se apropriar da linguagem do dominador e apresentar um contradiscurso efetivo, podendo ser considerado um passo à frente da releitura, pois a primeira se configura em uma nova interpretação da obra original, enquanto a segunda seria *uma resposta em forma de literatura feita nos interstícios ou uma nova perspectiva do evento histórico representado pela obra original, o que consistiria em uma resposta ou questionamento dos estereótipos e imagens geradas pelo texto original*.

Esse mesmo movimento acontece na literatura negro-brasileira. A reescrita está presente em vários níveis no romance *Maréia*, a começar pelo fato de que nele vemos uma nova perspectiva na narrativa das personagens brancas – os Menezes de Albuquerque – em que se dá ênfase às problemáticas antes identificadas pela releitura das histórias e representações da burguesia branca no universo literário. Inclusive, isso é respondido pela narrativa dos Nunes dos Santos, com estratégias que almejam romper os estereótipos de negritude, quando o narrador destaca elementos como o corpo, a ancestralidade, a cultura afro e o pertencimento identitário das personagens negras.

Além de ser evidenciada na modificação do foco narrativo que constrói o enredo, a reescrita também se faz presente na construção do corpo das personagens negras ao demonstrar a cultura afro de diferentes maneiras, o que a permite desaguar sob forma e conteúdo. Isso é reflexo do projeto literário de Alves, fortalecido, principalmente, com a sua integração aos coletivos do Movimento Negro no seu período formativo, assim como do compromisso do Quilombhoje em viabilizar uma literatura que inserisse e reescrevesse o sujeito negro no campo literário brasileiro e na sociedade.

É importante pontuar que *Maréia* também apresenta a reescrita de um fato histórico obscurecido e narrado apenas pelo ponto de vista do opressor, que é o período de colonização e escravização no Brasil. Essa questão fica evidente na discordância entre os acontecimentos passados contados pelos patriarcas dos

Menezes de Albuquerque e a problemática realidade evidenciada pela voz narrativa ao contar sobre a história dessa família.

Enquanto Dom Alfonso discursa sobre uma linhagem guerreira e de grandes feitos para o seu neto Alfredo, o que é uma prática secular da família, o impacto da misoginia, masculinidade tóxica e a impetuosidade do sistema patriarcal e racista são processualmente esclarecidos no enredo. Já adiantando, o capítulo “Diário de um Marujo” é relevante nisso, pois nele há o momento em que Alfredo entende o que aconteceu de verdade:

A narrativa, por certo de algum sobrevivente que voltou para buscar as recompensas merecidas, expunha verdades nuas e cruas do cotidiano das viagens marítimas. *Aquele diário, sem enaltecimentos ou glórias, que ficou escondido pelo avô*, impressionava Alfredo. Avançou algumas páginas. “Pode estar aqui a explicação do patrimônio econômico, causa de tanto orgulho a nós, os Menezes de Albuquerque” – falou alto, dominando o asco que o acometia” (ALVES, 2019, p. 141, grifo nosso).

Ao encontrar esse relato, Alfredo se depara com os detalhes das travessias de seus antepassados pelo mar; toda a crueldade é ‘descoberta’ pelo mesmo e a sua história é recontada (reescrita). Os Nunes dos Santos também retomam esse período ao relatar as histórias de seus antepassados. Ao fazer isso, as personagens mais velhas refletem sobre o ato de contar e discutem o doloroso tempo dos navios negreiros, como quando Marcílio, avô de Maréia,

falava com cuidado, suprimia as palavras que tivessem conotação pejorativa, valorizava as recordações de persistência, resistência, superação cotidianas, dos seus antepassados que tiraram da desventura a aventura (ALVES, 2019, p. 51).

Posto isto, no Brasil, a mímica, ou ‘imitação’ do modelo europeu de romance, e o estudo da literatura de autoria branca, prevalecido nos meios educacionais e artístico-culturais devido à valoração do cânone literário hegemônico, na obra, se torna alvo do contradiscurso. Ao alcançar esse espaço historicamente negado, com o tempo, o escritor negro-brasileiro passa a afirmar a sua identidade, por mais desafiador que o meio literário tenha se colocado para os grupos marginalizados, e outras compreende as estratégias de resistência pelo discurso em suas diversas faces.

No final, afirmar a identidade, dizer-se negro, acrescenta às discussões desenvolvidas até aqui para pensarmos na escrita artística de autoria negra como uma literatura de resistência. Isso o romance em análise tem muito a oferecer por meio da sua forma e conteúdo, sendo um entre os diversos escritos que eclodem no cenário contemporâneo. Todas essas “formas de resistência discursiva mostram uma grande possibilidade de novas revisões teóricas” (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 54) aos romances escritos por sujeitos negros, indígenas, mulheres e LGBTQIAPN+. Adiante, direcionamos a atenção ao *corpus* estudo da presente dissertação, *Maréia*.

2. A CONSTRUÇÃO DO CORPO FEMININO COMO ELEMENTO SOCIAL E A MULHER NEGRA NA LITERATURA

2.5. ENTRE SOCIEDADE E LITERATURA, O CORPO FEMININO

A partir de pensamentos filosóficos e feministas ao longo da história da Humanidade, na obra *Que corpo é esse?* (2007), Xavier discute as conceituações que circulam o corpo da mulher e como elas transparecem na literatura. Para alcançar o objetivo de perscrutar o corpo no imaginário feminino mediante a sua concretude histórica, a autora começa no embate provocado pelo movimento feminista ao dualismo mente-corpo da filosofia, de modo que em seguida se possa compreendê-lo em interação com o meio sociocultural.

Xavier evidencia que, no ocidente, o corpo foi conceituado através do dualismo desde a filosofia antiga de Platão, que já o desfavorecia em relação à alma. O filósofo procurou comprovar a imortalidade da alma (mente) ao pressupor que o ser humano é composto por estas duas entidades opostas: o corpo físico, material, e a alma não-física, concebida pela consciência e subjetividade. Além disso, ele acreditava que a alma antecede até mesmo o nascimento, e que ela está envolta pela essência e atemporalidade, ao contrário do corpo que é mortal e se deteriora por ser matéria no tempo e espaço.

Nesse sentido, no livro VII da *República*, ao retomar o mito da caverna, Platão argumenta que a mente alcança a originalidade e a perfeição das coisas, enquanto o corpo e seus sentidos são opostos a isso. Em outras palavras, “nesta alegoria Platão nos apresenta alguém (um filósofo) que se liberta da prisão do mundo *sensível*, dos sentidos do corpo, e conhece a *verdade do mundo inteligível*” (FILHO 2014, p. 94, grifos do autor). Isso posto, ao compreender que apenas a partir da mente, dos pensamentos, é possível alcançar a lógica e a verdade. Com o dualismo de Platão, o corpo é visto como “uma traição da alma, da razão e da mente, que são aprisionadas pela materialidade corporal” (XAVIER, 2021, p. 15).

Com Aristóteles, o enfoque foi a relação entre alma-corpo. Ao pautar a alma à substância e o corpo à matéria, o filósofo indicou algumas distinções entre esses princípios, mas não deixou de defender que os dois se complementam,

desconsiderando a dicotomia abordada por Platão. Para ele, o corpo não é um impedimento à alma, mas um ‘meio de realização’ da mesma. Ademais, Aristóteles também associou a mente à racionalidade e à inteligência, e deu ênfase na sua investigação por nela haver a aptidão humana por conhecimento. Isso demonstra que ele também priorizou a teorização da alma (mente), mesmo que buscasse comprovar uma interdependência entre os dois. Até então, essa distinção e relações de mente-corpo traçadas na filosofia antiga também foram consideradas e remodeladas pelo cristianismo em prol de sua tradição, orientando as práticas culturais do mundo ocidental à medida que indicou a existência de

uma alma dada por Deus e uma carnalidade mortal, pecaminosa e lasciva [...] pela qual características morais foram atribuídas a várias desordens fisiológicas e pela qual os castigos e os prêmios à alma de alguém são administrados através de prazeres e punições corporais (GROSZ, 2000, p. 52-53).

Para Elizabeth Grosz (2000), isso tudo se deve ao fato de que a filosofia sempre focalizou principalmente o que propulsiona a circulação do saber, pensamento e ideias, consequentemente criou sistemas em que o corpo é interpretado como subordinado da mente. Nesse sentido, na filosofia moderna, com René Descartes também vemos a hierarquia no dualismo mente-corpo, pois o filósofo refletiu sobre essas entidades, dando destaque à mente. Descartes reconheceu que as duas estão relacionadas: no dualismo cartesiano, mente e corpo estão unidos na formação humana, mesmo que existem diferenças entre as características de cada uma.

Por mais que Descartes tenha rompido com o pensamento filosófico de Platão, ele não ignorou o que foi produzido por seu antecessor. O filósofo provou a existência da *res cogitans* e, a partir dela, considerou o “sujeito pensante como polo irradiador das demais certezas” (SOUZA, 2020, p. 210), tal que para ele o cerne da existência está nessa substância pensante: “Penso, logo existo” (DESCARTES, 1979, *apud* SOUZA, 2020, p. 209). Já em alusão ao corpo, Descartes apresentou *res extensa*, que leva esse título justamente por seu símbolo ser.

a extensão, por este ocupar lugar no espaço, possuir comprimento, largura e profundidade, enquanto o atributo da alma é o pensamento. O puramente intelectual é atribuído à alma, enquanto o material ao corpo e há, também, o que é atribuído a ambos como a ‘existência’ (SOUZA, 2020, p. 212).

À medida que Descartes foi dicotômico em suas conceituações, a hierarquia entre essas substâncias permaneceu. Apesar de o filósofo ter associado a *res extensa* aos sentidos, como o da dor e do prazer, por ela ser um material validado pela extensão – em sua dimensão espacial –, ainda assim ele retoma a *res cogitans* para dissertar que as sensações são, de fato, entendidas nela. Desse modo, na visão cartesiana, sentir também é uma forma de pensar, fato que não só evidencia a relação entre a mente e o corpo, mas também revela que a mente se destaca em detrimento do corpo. Ao conceber as coisas por meio dessas duas substâncias, o filósofo revela que na alma não se encontra obscuridade e tudo é compreendido com clareza, justamente por ela ser um todo indivisível, ao contrário do que acontece no corpo, já que por ele ser divisível em partes (membros, órgãos e seus sentidos), acaba confundindo o ser.

[...] Sou o mesmo que sente, isto é, que recebe e conhece as coisas como que pelos órgãos dos sentidos, posto que, com efeito, vejo a luz, ouço o ruído, sinto o calor. Mas dir-me-ão que essas aparências são falsas e que eu durmo. Que assim seja; todavia, ao menos, é muito certo que me parece que vejo, que ouço e que me aqueço; e é propriamente aquilo que em mim se chama sentir e isto, tomado assim precisamente, nada é senão pensar (DESCARTES, 1979, *apud* SOUZA, p. 214).

Diante do exposto, o dualismo cartesiano lançou algumas problemáticas à filosofia ocidental, como a de que por mais que a alma e o corpo estejam unidos substancialmente, há distinções entre eles; e manteve a classificação da filosofia antiga na qual a mente se sobressai. É a partir disso que Grosz, quando estudou a abordagem do corpo pelos grandes filósofos, entendeu em suas conceitualizações aquilo

que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. É o que a mente deve expulsar para manter sua 'integridade'. É implicitamente definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento, meramente incidental às características definidoras de mente, razão, ou identidade pessoal em sua oposição à consciência, ao psiquismo e a outros termos privilegiados no pensamento filosófico (GROSZ, 2000, p. 48).

Esse ponto de vista influenciou o pensamento ocidental e as concepções de corpo até a contemporaneidade, quando passa a ser debatido também pelo

feminismo. As feministas contrariam o dualismo mente-corpo pois reconhecem nele uma relação com a opressão sofrida pelas mulheres no meio social, isso porque “o pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa” (GROSZ, 2000, p. 47), já que é nesse viés em que as interpretações sobre masculinidade e feminilidade foram moldadas, levando em conta a oposição. Nas palavras de Xavier (2021, p. 17), esse é o problema

que as feministas, em geral, condenam [...] é a associação da oposição macho/ fêmea com a oposição mente/ corpo, postura histórica da filosofia, que trabalha com ideias e conceitos – leia-se mente –, termos que excluem as considerações sobre o corpo.

Isso também é levado em conta na linha teórica do ecofeminismo²⁵, que vê no patriarcado uma ideologia que valoriza as opressões de raça, gênero, sexualidade, classe e espécies por meio da diferença de identidade. Com base nos estudos de Chodorow e Gilligan, Greta Gaard (1993, p. 2, tradução nossa)²⁶ pontua que um “senso de identidade desconectada é mais comum em homens, enquanto um senso de identidade interconectada é mais comum em mulheres”. Essa visão serve de base para dois sistemas éticos: o primeiro opera a partir de uma ética de direitos ou justiça, enquanto o segundo se fundamenta em uma ética de responsabilidade ou cuidado. Desse modo, conforme a autora indica, “o senso de identidade desconectada está certamente na raiz da atual crise ecológica (para não mencionar ser a causa de toda opressão que se baseia na diferença)” (GAARD, 1993, p. 2)²⁷, pois anuncia a superioridade do homem na competição por recursos em uma sociedade.

As ecofeministas também têm descrito algumas relações entre a opressão que recai sobre as mulheres e a natureza. Segundo Gaard (1993, p. 4-5),

a maneira pela qual as mulheres e a natureza foram conceituadas historicamente na tradição intelectual ocidental resultou na desvalorização de tudo o que é associado as mulheres, emoções,

²⁵ Segundo Greta Gaard (1993, p. 1), o ecofeminismo tem como premissa básica que “the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature”.

²⁶ “sense of self as separate is more common in men, while an interconnected sense of self is more common in women” – Todas as obras que são originais da língua inglesa terão seus excertos colocados em nota de rodapé e são traduções do autor desta dissertação.

²⁷ “a disconnected sense of self is most assuredly at the root of the current ecological crisis (not to mention being the root cause of all oppression, which is based on difference)”.

animais, natureza e corpo, enquanto eleva simultaneamente em valor aquilo que é associado aos homens, razão, humanos, a cultura e a mente. Uma tarefa das ecofeministas tem sido expor esses dualismos e as formas como feminilizar a natureza e naturalizar ou animalizar as mulheres tem servido de justificativa para a dominação de mulheres, animais e a terra.²⁸

Sendo assim, esse histórico dualismo, que sustentou a ideia de o homem estar aliado à razão, portanto ser superior, e a mulher à emoção que rege a sua mente, coloca a mesma em posição inferior ao intelecto masculino. Nessa perspectiva, não apenas o corpo masculino seria mais forte e superior, mas a mente feminina também seria inferior por ser governada pela emoção.

O pensamento misógino descortina nessa hierarquia entre mente-corpo a justificativa da posição social que as mulheres são destinadas, pois as define “no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente” (GROSZ, 2000, *apud* XAVIER, 2021, p. 18). Essas ideias reforçam a desigualdade de gênero, pois foi estabelecido um vínculo das definições de ‘macho’ e ‘fêmea’ com os pensamentos filosófico e religioso: aos homens, a mente e às mulheres, o corpo.

Posto isto, houve um empreendimento no movimento feminista para discutir a questão do corpo e problematizar esse pensamento que está enraizado na sociedade. Xavier apresenta as ações do feminismo que tem esse tema como pauta de discussão política e de desenvolvimento teórico, começando por Simone Beauvoir, para quem o corpo das mulheres é um tópico considerável, mas não é fundamental para definir a posição das mesmas no cenário social. É importante salientar que, no contexto histórico em que Beauvoir estava inserida quando escreveu a obra *O segundo sexo* (1949), o feminismo preocupava-se em vencer a abordagem biológica do corpo: “a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: porque a mulher é o Outro” (BEAUVOIR, 1980, *apud* XAVIER, 2021, p. 19), por esse motivo há um embate teórico entre Beauvoir e as suas sucessoras.

²⁸ “the way in which women and nature have been conceptualized historically in the Western intellectual tradition has resulted in devaluing whatever is associated with women, emotion, animals, nature, and the body, while simultaneously elevating in value those things associated with men, reason, humans, culture, and the mind. One task of ecofeminists has been to expose these dualisms and the ways in which feminizing nature and naturalizing or animalizing women has served as justification for the domination of women, animals, and the Earth”.

Beauvoir criticou a busca por justificativas na fisiologia para comparar o desempenho do homem e da mulher, já que nessa perspectiva essa comparação se dá por cálculos e fundamentos ocultos, atravessados por valores históricos. Dessa forma, definir o corpo a partir do dado fisiológico e pautando-o na biologia, à medida que considera a inferioridade da mulher por sua corporalidade, anula uma sociedade com as suas existências morais e econômicas que moldam as noções de superioridade e fraqueza. Nas palavras da teórica,

[...] uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele [sic] se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores (BEAUVOIR, 1970, p. 57, grifo da autora).

Nesse sentido, Beauvoir evidenciou que o olhar biológico na oposição homem-mulher não basta ante as interferências do contexto social, ontológico, econômico e psicológico que define a sujeição e os limites do corpo feminino na sociedade. Sendo assim, estudar o corpo da mulher era deparar-se com o olhar que se restringia à materialidade, afastando-se das relações sociais, e o seu interesse era outro: “trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana” (BEAUVOIR, 1970, p. 57). Com essa perspectiva, a teórica argumentou com o estudo das representações e ocupações femininas ao longo da história no ocidente, evidenciando como a condição de mulher tem impossibilitado o alcance de espaços de poder e a própria ‘liberdade’ por um longo tempo.

Com Julia Kristeva e Nancy Chodorow, iniciou-se a consideração do meio social e da subjetividade para uma análise mais visceral do corpo, distinguindo-o em masculino e feminino socialmente. O ponto de vista dessas teóricas direciona a teoria do corpo nos estudos feministas para um viés mais positivo, pois, segundo Xavier (2021, p. 20), “elas buscam a transformação de atitudes, crenças e valores, uma vez que o corpo é uma construção social, uma representação ideológica”, embora não deixe de dialogar com Beauvoir por também lidarem com “um conceito do corpo [...] desvinculado das apropriações biológicas e pseudo-naturalistas a que foi

historicamente submetido” (GROSZ, 2000, p. 79). Grosz inclui essas teóricas na categoria do Construcionismo Social, grupo envolvido com a formação social da subjetividade em que a corporalidade não é dada como um impedimento à construção teórica, mas um objeto de estudo também político e ideológico que distingue o masculino e o feminino:

a oposição mente/corpo é agora codificada pela distinção entre a biologia e a psicologia e pela oposição entre os domínios da produção/reprodução (corpo) e da ideologia (mente) [...] no *interior* de cada um desses domínios, as posições de homens e mulheres são distintas (GROSZ, 2000, p. 73, grifo da autora).

Já na abordagem de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak e Judith Butler, há um ponto comum: o corpo é compreendido no meio cultural, ou seja, vivido e representado em diferentes culturas; Xavier (2021, p. 20) disserta que, “para elas [...] deve ser visto como um lugar de contestação, de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais”, sendo essencial para o entendimento da existência das mulheres, deixando de ser interpretado como um objeto biológico e sem as marcas da história, mas sim “representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas” (GROSZ, 2000, p. 75).

Ao analisar esse grupo de feministas, Grosz explica que elas se diferenciam por expressar marcadamente uma contrariedade ao dualismo de mente-corpo, porque acreditam que os significados são projetados nele a partir da determinação do sexo, logo também está ligado às ordens do desejo e do poder. É por essa perspectiva, dada por meio da conceituação de corpo social, que também podemos compreender a questão do corpo feminino na atuação e nos espaços da nossa sociedade.

Diante desses posicionamentos, a concretude histórica do corpo **e** vem distanciando do viés simplesmente biológico para pensar nas marcas que se dão pelo sexo, gênero, raça e classe social. Esses recortes o tornam particular e múltiplo, ou seja, há corpos e corporalidades com especificidades diversas. É assim que a pesquisadora idealiza mente-corpo na “integração do natural com o cultural, colocando em questão a oposição binária desses termos” (XAVIER, 2021, p. 21).

Por apoiar-se na linha teórica de Grosz, quem contraria o dualismo e acredita que “tanto a dimensão psíquica quanto a social devem encontrar lugar numa reconceitualização do corpo, não uma em oposição à outra, mas como necessariamente interativas” (GROSZ, 2000 *apud* XAVIER, 2021, p. 22), Xavier nos

direciona a um olhar que reconheça não somente as práticas sociais vigentes, mas também a subjetividade corporificada e a corporalidade psíquica ao desenvolver sobre o tema. Esses conceitos resultam do estudo não dicotômico do corpo, que caminha por uma filosofia feminista que leve em conta o estreitamento causado pelo pensamento basilar do mundo ocidental para criar novas possibilidades de se entender a corporalidade: o afastamento de uma visão reducionista de sexo como única associação– conceber sexo ou raça como um fardo ao corpo (GROSZ, 2000)–, a recusa aos modelos que singularizam a representação corpórea humana sem considerar a sua diversidade; a perspectiva estritamente biológica e essencialista de abordá-lo, afastando-o da cultura – nas palavras de Grosz, ele próprio é o produto cultural – e as relações entre o sujeito e o corpo, que são tanto psíquicas quanto sociais.

Dessa forma, embasando-se também em Pierre Bourdieu, que discute a construção social dos corpos perpassando mais pela antropologia do que pela sociologia, conforme associou as características biológicas que são determinantes no meio social e defendeu que a sociedade é que constrói o corpo em uma realidade sexualizada, ‘preenchendo-o’ de princípios e divisões²⁹, Xavier caminha para a definição de corporalidades inseridas nesse meio, considerando “na análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de conhecer as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais” (XAVIER, 2021, p. 24).

Seu olhar para o corpo nos orienta as suas representações por meio das personagens de narrativas de autoria feminina publicadas desde o início do século XX até atualmente, pois acredita que a análise literária por meio da questão corporal revela um “local de inscrições ‘sociais, políticas, culturais e geográficas’” (XAVIER, 2021, p. 22). Esse olhar, que aqui pretendemos com a literatura negro-brasileira de autoria feminina e o romance *Maréia*, assim como Xavier, busca traçar caminhos de desenvolvimento de “análises alternativas do corpo [que] pode causar comoção na estrutura dos saberes existentes, sem mencionar as que podem (?) causar nas

²⁹ “A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho” (BOURDIEU, 2002, p. 8, grifos do autor).

relações de poder que ordenam as interações entre os dois sexos” (GROZ, 2000, p. 80). Diante disso tudo, atestam-se

Onze categorias que congregam duas ou mais obras significativas desta representação. São elas: **corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletivo, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado, corpo liberado e corpo caluniado** (XAVIER, 2021, p. 25, grifos da autora).

Em um esforço de síntese, nos próximos parágrafos, passo pelas representações desenvolvidas pela pesquisadora, pois elas irão acrescentar à análise e compreensão da corporalidade expressa na literatura negro-brasileira de autoria feminina e, em especial, ao romance *Maréia*, objeto desta pesquisa.

Começando pelo *corpo invisível*, Xavier retoma o período de redescoberta da corporalidade no mundo ocidental; seleciona textos da literatura de autoria feminina do início do século XX, como *A intrusa* (1905), *A falência* (1901) e *Correio da roça* (1913), de Júlia Lopes de Almeida. A partir deles, ela reconhece na personagem mulher uma incógnita: o corpo invisível é aquele que não tem voz própria, também é ‘falado’ pelo(s) outro(s); sua corporalidade é invisível no espaço em que se valoriza o imaterial – fato que dialoga com as dicotomias tradicionais de alma-corpo. Nesse meio, existe um conflito na personagem que busca por esconderijos, mas também deseja *realmente* ser vista, embora a invisibilidade do seu corpo recaia na sua inexistência enquanto sujeito, não só como parte da sociedade, mas também como o de seu próprio destino.

Algumas personagens do romance *Maréia* são exemplos do corpo invisível no enredo. É importante destacar que essa representação perpassa por um recorte de raça e classe, que por sua vez irá definir o tratamento desse corpo invisível de diferentes maneiras, a depender de qual grupo racial ou classe social as personagens integram. Dessa forma, o corpo invisível é uma representação recorrente ao olharmos o núcleo familiar Menezes de Albuquerque, que compreende uma família de pessoas brancas de classe alta na narrativa. Na mansão em que se desenrola as vivências dos familiares por séculos, os serviçais também convivem naquele espaço e são lidos como “sem rostos, sem identidades, instruídos a obedecer” (ALVES, 2019, p. 40), ou seja, os seus corpos são ignorados, assim como a existência dos mesmos enquanto sujeitos. Vejo na figura deles, especialmente nas ‘martinhas’, que são as empregadas

domésticas, todas reduzidas a um só ‘nome’, o corpo invisível sem formas, cor, e feito apenas para servir a estrutura patriarcal e escravagista. No enredo, há apenas um momento em que uma das ‘martinhas’ é apresentada individualmente pela voz narrativa, que revela o desalento de ela nunca ter sido vista durante o tempo em que servia a esse sistema:

Lembrou-se, na agonia, de que possuía um nome, não era a “martinha”, dos serviços realizados. Trabalhava havia tanto tempo naquela casa, para os Menezes de Albuquerque, onde todos perdiam a individualidade, denominadas de “martinhas e martinhas”, no diminutivo, para não se esquecerem do lugar que ocupavam e ocupariam para sempre. Branca se acostumara a ser invisível, esgueirando-se por entre corredores, quarto, mobília, limpando e servindo (ALVES, 2019, p. 82).

Quanto ao *corpo subalterno*, Xavier considera a carência e inferioridade expressa por meio do corpo das personagens, tendo como exemplos as obras *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), de Rigoberta Menchú; ele é o

corpo violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço, pela reificação, como se observa na revolta contida nas palavras da narradora [de Quarto de despejo]: “E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (XAVIER, 2021, p. 52).

Pelo corpo subalterno, evidencia-se o sistema de opressão – e há sujeitos que são duplamente oprimidos, como nos casos de Rigoberta e Carolina, tanto pelo sistema patriarcal quanto pelo cenário pós-colonial, que marginalizou os seus corpos não-brancos. Sendo assim, vê-se nesse corpo a singularidade e solidão, que são traçadas pelas relações marcantes nos espaços em que ele caminha. Por essas características são recorrentes as representações do corpo subalterno na literatura negro-brasileira, justamente porque essa vertente denuncia as desigualdades e os atravessamentos do racismo, violência e pobreza na vida de pessoas negras. O romance *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo, traz exemplos desse corpo subalterno, e um desses é representado pela personagem Maria-Nova, uma entre os habitantes da favela que contorna a ambientação da narrativa:

a menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito [...] Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas, no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito (EVARISTO, 2017a, p. 63).

Para o *corpo disciplinado*, temos como exemplo a condição das mulheres da família de pessoas brancas Menezes de Albuquerque: Maria Francisca e Guilhermina. Por mais que elas ocupem um lugar de privilégios, elas são controladas pelo meio social em que estão inseridas, tanto no núcleo familiar quanto na sociedade externa. Vemos na aquisição do personagem Antônio Melo Freire, Maria Francisca (ambos os personagens estão na base da árvore genealógica da família), que o comportamento dela revela, desde o momento que ela foi ‘adquirida’, a sua disciplina diante das negociações em torno de seu corpo no sistema patriarcal. Não há manifestação de revolta da personagem se não um ‘resquício’ de subjetividade suprimida na escultura da Virgem Maria que ela carrega consigo, na qual reconhecemos que há uma busca simbólica pela personagem por certo conforto diante da realidade à qual foi destinada, isso por meio da voz narrativa em terceira pessoa. A passagem que relata esse momento desdobra-se de uma cena em que Antônio, seu marido, a estupra:

Maria Francisca acordou dolorida; na desordem da cama, sentia odores misturados de esperma, sangue, urina e outros líquidos. Selado estava o seu destino, envolta em uma confusão de sentidos, abraçou-se à Virgem Maria e orou (ALVES, 2019, p. 22).

Nessa perspectiva, é no corpo disciplinado que o sistema repressor patriarcal deixa as suas marcas, a subjetividade feminina dá lugar à sua disciplina, logo os atos das personagens são sempre previsíveis diante das cobranças impostas pelo meio social. Para Xavier, nos corpos disciplinados encontramos certa docilidade:

É verdade que, no caso dos corpos disciplinados e dóceis, os procedimentos são mais rigorosos e evidentes, incluindo punições e prêmios. A violência simbólica, porém, tem uma ação transformadora que se manifesta de maneira invisível e insidiosa, através de interações prolongadas com as estruturas de dominação (XAVIER, 2021, p. 63).

A esse modo, há uma submissão às regras imposta pelas instituições da sociedade: o corpo feminino é dominado. As personagens citadas não expressam revolta, exceto no estado de loucura, como ocorre quando Guilhermina tem um surto: “Havia explodido o vazio, tormentoso, de anos de vida sem vida, carregando pesos invisíveis de culpas, que a corroíam silenciosos confinando-a em cadeias de emoções” (ALVES, 2019, p. 84-85). Elas se atêm aos comportamentos da sociedade e buscam reproduzir o corpo disciplinado até em suas próprias filhas, reforçando as regras de manutenção do patriarcado. Assim, como vemos nesse núcleo familiar do romance, por mais que esses corpos estejam *entre* os que detêm o poder, eles não estão *com* eles, ou seja, não ocupam o mesmo lugar de dominação, exceto quando, mais uma vez, considerarmos os atravessamentos sociais e raciais, pois as duas personagens também geram a opressão no enredo: “Mulher adulta, transformou-se em esposa dócil, mãe cuidadosa, zelosa, primorosa, senhora do lar. No internato, exercitou-se na arte de ordenar e ser servida [...] comandava as empregadas” (ALVES, 2019, p. 16). Diante do exposto, essa corporalidade tem pouca elaboração mental e é entregue a servidão ao sistema.

Já o *corpo envelhecido* coloca em pauta o tema da velhice e suas representações em uma sociedade industrial e capitalista que o marginaliza, especialmente em relação à mulher idosa, considerando a imposição dos padrões de beleza sustentados na imagem da juventude. Segundo Xavier, a partir do corpo envelhecido reconhecemos um processo em que as mulheres, “ao vincular sua autoestima aos padrões impostos, perdem-se de si próprias e mergulham no vazio existencial” (XAVIER, 2021, p. 92).

A velhice se manifesta, principalmente, na materialidade corporal, e é vivenciada de diferentes maneiras frente ao olhar da cultura dominante. Para a autora, “não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com consequências psicológicas” (XAVIER, 2021, p. 92). Portanto, o envelhecimento está ligado aos fenômenos sociais e impacta nessa representação corpórea, em que as personagens vivem o drama da decadência. Isso torna possível a discussão do que será considerado desse corpo na literatura negro-brasileira, que por vezes é tomado como um meio à sabedoria em resistência. No poema “Na mulher, o tempo...”³⁰, de

³⁰ Este poema integra a obra *Poemas da Recordação de Outros Movimentos* (2008), da escritora Conceição Evaristo.

Conceição Evaristo, por exemplo, o corpo envelhecido do eu lírico é lido de maneira positiva, já que nele há um conhecimento ancestral:

[...]
 E só,
 não mais só,
 recolheu o só
 da outra, da outra, da outra...
 fazendo solidificar uma rede de infinitas jovens linhas
 cosidas por mãos ancestrais
 e rejubilou-se com o tempo
 guardado no templo
 de seu eternizado corpo (EVARISTO, 2017b, p. 40)

No romance *Maréia*, o corpo envelhecido é representado pela perspectiva cultural da autoria na construção da personagem matriarca da família de pessoas negras Nunes dos Santos, Maria Dorotéia. Portanto, a problemática temporal e o drama da decadência não são o ponto central desse corpo, já que a voz narrativa busca negar a cultura dominante que desvaloriza a velhice. A tomada de consciência da passagem do tempo é o ponto marcante dessa representação corpórea e se manifesta em diferentes óticas.

Em relação ao *corpo imobilizado*, Xavier resgata os estudos de Bourdieu para trazer a questão da violência simbólica e suas impressões no corpo feminino, assim como os processos sociais que guiam a naturalização da dominação masculina. Por corpo imobilizado vemos, de fato, uma imobilidade da personagem que não muda por se entender no ciclo natural da existência, além de ser adestrada por esse cenário. Em *Maréia*, a personagem Guilhermina também é representativa do corpo imobilizado à medida em que ela aceita o seu destino dado como ordinário: “Essa era a ordem natural da vida para Guilhermina, que nunca questionou seu papel no mundo [...]” (ALVES, 2019, p. 17). Essa personagem é uma das vozes que representa a manutenção do patriarcado em diferentes instâncias da sociedade, e que se vê presa e em um lugar que a imobiliza, toma conta de seu corpo, presumindo-se que nada de diferente aconteça em sua trajetória se não a naturalização dos impactos dessa realidade.

Diferente do anterior, o *corpo refletido* traz em questão um modelo exemplar: a propagação do corpo ideal baseado nos ditames do poder dominante. Segundo a autora, ele “está aberto ao mundo exterior, mas sua relação com este mundo é monádica (*monadic*), isto é, voltada para si mesmo, pois seus objetivos não se

constituem fora de si” (XAVIER, 2021, p. 121, grifos da autora). Assim, no corpo refletido vemos um processo de alienação do irreal, que move o alcance aos desejos influenciados pela cultura do consumo. Para explicar sobre essa corporalidade, Xavier parte da personagem Carina da obra *A sombra das vossas asas* (1997), de Fernanda Young; de acordo com a perspectiva de Xavier, ela é o corpo refletido que “se vale do consumo e passa a refletir o que está a sua volta [...] assimila o que existe a sua volta” (XAVIER, 2021, p. 126), quando recorre a procedimentos estéticos para alcançar os seus objetivos de beleza.

Quanto ao *corpo violento*, atrela-se à revolução, ao resgate da dignidade e à expressividade ‘amarga’ de uma subjetividade antes reprimida. Então, a violência é o disparate para a revolução a partir dessa corporalidade, às vezes movida à vingança e ao ódio a partir da tomada de consciência do existir em um sistema misógino que cerca esses corpos. Isto posto, o corpo é, por vezes, lido como arma, pois vive em situações de perigo, com os sentimentos à flor da pele e, por vezes, está em posição de alerta devido ao medo. Para Xavier, algumas representações dessa corporalidade na literatura são as personagens Rísia, protagonista de *As mulheres de Tijucopapo* (1980), de Marilene Felinto, e Maria Moura, da obra *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz, em que, respectivamente, “a violência é a mola propulsora que leva a personagem [Rísia] a fazer a revolução” (XAVIER, 2021, p. 131) e, na busca de certa liberdade, “a protagonista [Maria Moura] narra como saiu de casa, botando fogo na propriedade, numa forma ostensiva de ruptura com a opressão do passado” (XAVIER, 2021, p. 137).

Já o *corpo degradado* está intimamente ligado ao pensamento hebraico e cristão que influenciou fortemente sua desvalorização e, conseqüentemente, da mulher. Para introduzir essa discussão, Xavier menciona o discurso do filósofo Agostinho, citado no *Dicionário de teologia feminista* (1997), pois ele aborda essa relação que é um posicionamento basilar à tradição cristã:

O Dicionário de teologia feminista, em seu verbete ‘Corpo da mulher/corporalidade’, registra uma citação de Agostinho, que se tornou um princípio clássico do Cristianismo: ‘Reta é a casa onde o homem no qual o espírito domina e a carne se submete’ (*Corpus Cristianorum*, v.36, *apud* XAVIER, 2021, p. 145, grifos da autora).

O olhar do cristianismo para o corpo da mulher, à medida que a divide entre corpo (carnal) e espírito apresenta ideais inalcançáveis, como o da Virgem Maria,

símbolo de santidade por ter sido pura sexualmente e mãe biológica ao mesmo tempo; Nesse sentido, corpos degradados são aqueles que “destroem todo e qualquer vestígio de dignidade humana” (XAVIER, 2021, p. 147), afastando-se desse ideal. Todavia, por mais que isso aconteça, ele faz parte de uma cultura alinhada aos princípios cristãos e está entre o dilema da Virgem Maria e Maria Madalena – essa última, lida, principalmente, como grande pecadora por sua condição de prostituta –, ou seja, ao caminhar para a libertação da vida reprimida pela sociedade, o corpo degradado feminino também se vê em decadência.

Para exemplificar as representações do corpo degradado, Xavier apresenta os contos dos livros *Tango fantasma* (1976) e *Diana caçadora* (1986), de Márcia Denser, pois, para ela, a autora “choca pelo tratamento dado ao corpo em sua representação ficcional. O discurso crítico da narradora [...] numa crítica feroz à sociedade paulistana de forma geral, mas sobretudo às relações sexuais” (XAVIER, 2021, p. 144) na vida das personagens mulheres. Assim, vemos como também é criado um cenário degradado, em que os corpos são lidos como produtos, as relações interpessoais são mecânicas e o escape da ‘sobriedade’ da vida são situações recorrentes em que está o corpo. Esse espaço dialoga com a representação do corpo degradado, visto que a personagem tem consciência de sua condição e o ato sexual é o caminho que direciona a essa degradação, tal que apenas os prazeres momentâneos são válidos para ela e o ponto de vista narcísico, que teme a passagem do tempo devido ao envelhecimento, leva essa degradação ao encontro do vazio e da solidão.

Em relação ao *corpo erotizado*, esse diz respeito ao período em que o feminismo e a revolução caminhavam para a ‘descoberta’ do prazer feminino. Nesse sentido, ocorre a tomada de consciência das mulheres enquanto donas de seus corpos, e esses corpos foram o que sustentou o trabalho das escritoras que começaram a encarar os tabus sociais e culturais e produziram uma escrita literária dedicada, especialmente, aos prazeres do corpo feminino. Segundo a autora, sobre o corpo erotizado,

trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica (XAVIER, 2021, p. 171).

Embora o erotismo e o amor sejam frequentemente relacionados, o corpo erotizado não traz uma relação obrigatória com a questão amorosa, mas busca, por vezes, ser representativo pela liberdade da sexualidade na procura pela realização dos prazeres. Dessa forma, as experiências sexuais e de prazer são expressas por meio dele, até mesmo ultrapassa a sua anatomia e alcança as formas do ambiente para dialogar com todo o erotismo do momento. Na literatura negro-brasileira, entre os vários exemplos da representação do corpo erotizado, existe o eu lírico do poema “Frutífera”³¹, de Conceição Evaristo, em que nos seus versos desenrola-se uma relação sexual entre duas mulheres por meio da linguagem poética: “A mulher ficou-se/ na quietude/ encontrou a sua nova veste/ que suavemente se desfaz/ em corpos iguais/ que se roçam/ Maria e Maria/ espelho único/ onde a outra face/ é ela e ela.” (EVARISTO, 2017b, p. 72). Além disso, é importante salientar que esse corpo passa por uma distorção quando é analisado pela perspectiva interseccional, considerando raça, gênero, classe, etc., como discutirei mais adiante, já que na literatura e na sociedade alguns corpos foram, na verdade, reféns do ‘olhar erótico’ devido aos estereótipos enraizados no pensamento ocidental.

Já o *corpo liberado* é apresentado pela autonomia. Xavier indica que, a partir da década de 1990, as narrativas de autoria feminina vêm elencando protagonistas mulheres que são sujeitos de suas próprias histórias, inseridas em uma jornada de redescobertas e autoconhecimento que muda os valores antes pré-determinados, isto é, elas estão liberadas das amarras sociais, seja por meio de desentendimentos ou rupturas, em que o desconhecido e o imprevisto é possível. Para a autora, “só pela ruptura dos vínculos sociais da ‘modernidade sólida’ é possível descortinar o caminho que conduz à libertação social” (XAVIER, 2021, p. 190), e isso é uma necessidade quando se busca a realização social e a novas oportunidade no mundo contemporâneo em que tudo está em movimento. Nesse meio de possibilidades, também há a ambiguidade, que para Xavier, a

liberdade de escolha e segurança oferecida pelo pertencimento estão em constante tensão. Em nosso mundo fluido, fixar-se numa única identidade para toda a vida é insensato, pois se corre o risco de exclusão [...] Narrativas de autoria feminina mais recentes tematizam a crise existencial de protagonistas divididas entre a identidade de

³¹ Este poema integra a obra *Poemas da Recordação de Outros Movimentos* (2008), da escritora Conceição Evaristo.

esposa/ mãe/ dona de casa e outras possibilidades que o nosso mundo contemporâneo oferece às mulheres (XAVIER, 2021, p. 192).

Para exemplificar essa condição, a autora considera a narradora Lopes, do romance *Divã* (2002) de Martha Medeiros, que é construída sob esse processo de autoconhecimento e vive uma situação de crise. Além disso, embasando as mencionadas características do corpo liberado, ela considera o romance *A sentinela* (1994), de Lya Luft, em que a protagonista Nora é quem dirige a sua própria vida, sem as pré destinações das instituições sociais. No objeto de análise, a protagonista Maréia é um rico exemplo de representação dessa ‘corporalidade livre’, como veremos no próximo capítulo.

Por último, mas não menos importante, o *corpo caluniado* é analisado por Xavier a partir do romance *Infâmia* (2011), de Ana Maria Machado. Para a pesquisadora, este romance apresenta uma estrutura narrativa que gira em torno da calúnia, assunto constante na vida das personagens; a reprodução de mentiras, assim como os seus efeitos, conduz o drama à dificuldade de discernir o que é verdadeiro e o que é falso. A partir disso, reconhecemos que o corpo caluniado é uma vítima eterna desse cenário em que as mentiras imperam.

Ao apresentar essas representações do corpo no imaginário feminino, Xavier tem como intenção de análise a produção literária, em maior parte, de mulheres brancas. Desse modo, os conceitos dos tipos de corpo alcançados não só contribuem à compreensão da corporalidade das personagens na literatura de autoria feminina, mas também podem ser expandidos ao perpassar a interseccionalidade de raça, gênero e classe expressas por uma autoria negra feminina.

A mudança de perspectiva e, conseqüentemente, a expansão desses conceitos, deve-se ao fato de que o corpo negro, evidenciado na literatura negro-brasileira, foi concebido de outra forma, enquanto *outro*, ao longo da história, devido aos processos da colonização e do escravismo, principalmente o da mulher negra por efeito do patriarcalismo e a manifestação da misoginia, o preconceito racial e a condição socioeconômica dos indivíduos.

Em “Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade”, Duarte (2009) analisa como o corpo das mulheres negras foi concebido na literatura, em obras como as de Gregório de Matos a Jorge Amado e Guimarães Rosa. O pesquisador explora a condição de *corpo disponível* ao qual a mulher africana e afrodescendente foi inscrita

na literatura, uma abordagem contrária ao dos corpos femininos brancos, descritos positivamente e em elevação de seus aspectos físicos, comportamentais e espirituais.

A condição de corpo disponível vai marcar a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. Via de regra desgarrada da família, sem pai nem mãe, e destinada ao prazer isento de compromissos, a mulata construída pela literatura brasileira tem sua configuração marcada pelo signo da *mulier fornicaria* da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar da meretriz (DUARTE, 2009, p. 64, grifo do autor).

Nesse meio, o olhar erotizado para o corpo negro feminino demonstra atravessamentos sociais e raciais que precisam ser considerados em sua análise. Muitas das vezes, especialmente nos versos de Gregório de Matos, como assinala Duarte (2009), por exemplo, o corpo da mulher negra foi inscrito sob uma semântica erótica, permeado de vocábulos chulos, principalmente quando falamos da mulata³². Para o autor, a recorrência dessa perspectiva indica uma tentativa dos escritores em escapar das imagens do trabalho, opondo-se ao outro imaginário da negra confinada a senzala. Essas condições evidenciam o quanto a corporalidade negra feminina está destinada a ser vista a partir de estereótipos. Portanto, não devemos nos esquecer que,

No século XIX, a chegada da corte portuguesa, a abertura dos portos e a Independência não alteram em grande medida a relações interétnicas e de gênero estabelecidas desde chegada dos primeiros portugueses. A escravidão e o tráfico negreiro permanecem intactos por longas décadas e sustentam tanto modelo econômico agrário-exportador quanto a ordem social e sexual que deles emana (DUARTE, 2009, p. 74).

Em face do exposto, compreendamos esses processos para estreitar a discussão rumo à análise atenta do objeto, enfatizando a questão do corpo, partindo do desenvolvimento teórico do feminismo negro e dos estudos que tratam da vertente

³² Segundo Duarte (2009, p. 64), “pela pena satírica e burlesca de Gregório de Matos surge a ‘crônica do viver baiano seiscentista’, na qual pululam negras, pardas, cabras e mulatas. Essas ganham bem mais versos do que as donzelas e senhoras brancas. Versos marcados, todavia, por uma semântica erótica obcecada pelos corpos de pele morena, sempre desfrutáveis, segundo tal ponto de vista, aos olhos e às fantasias sexuais do homem branco. Ao longo de centenas de textos, o poeta enfatiza essa redução à esfera carnal ao vincular a mulher afrodescendente ao desregramento e à promiscuidade”.

de literatura negro-brasileira de autoria feminina. Essas linhas teóricas irão fomentar a análise de corpos negros na escrita artístico literária em relação a sociedade.

2.6. O FEMINISMO NEGRO BRASILEIRO

Historicamente, a sociedade brasileira foi construída aos moldes do patriarcalismo, que é uma herança cultural europeia de raiz medieval instituída no período da colonização. Conforme pontua a teórica Lélia Gonzalez (2020, p. 143), “herdeiras históricas das ideologias da classificação social (racial e sexual), bem como das técnicas legais e administrativas das metrópoles ibéricas, as sociedades latino-americanas não puderam deixar de se caracterizar como hierárquicas”.

Dessa forma, esse sistema social hierarquizou a família, e com as influências da escravidão, o patriarca, na figura do homem branco, detinha o poder não só sobre as mulheres, mas também sobre os homens negros. A organização patriarcal perdurou por séculos no Brasil, da colônia à república, e a sua estrutura familiar interferiu diretamente na participação e reconhecimento de homens e mulheres no meio social, trazendo as consequências desse modelo até a contemporaneidade. Esse cenário veio a ser denunciado pelos movimentos feministas no século XX, pois tanto no viés teórico quanto prático eles motivaram a formação e organização de grupos e lutas em prol de novos espaços para a mulher na sociedade; segundo Gonzalez (2020, p. 140):

ao centralizar suas análises em torno do conceito de capitalismo patriarcal (ou patriarcado capitalista), ele [o feminismo] revelou as bases materiais e simbólicas da opressão das mulheres, o que constitui uma contribuição de importância crucial para a direção de nossas lutas como movimento. Ao demonstrar, por exemplo, o caráter político, do mundo privado, desencadeou um debate público no qual emergiu a tematização de questões completamente novas - sexualidade, violência, direitos reprodutivos etc. -, revelando sua articulação com as relações tradicionais de dominação/ submissão.

Nessa perspectiva, a soberania do homem na tomada de decisões mirava o silenciamento e o apagamento da mulher, a começar pelo seio familiar e, em seguida, na sociedade. Consequentemente, a presença feminina em atividades profissionais e de destaque nos espaços econômico, político e artístico brasileiro foi escassa, quando não, nula, diante da voz masculina que destinava às mulheres o lugar tradicional do

lar, em condição submissa. Sendo assim, marcado pela supremacia branca ao longo do período escravocrata e desvalorizando a subjetividade e identidade das mulheres, esse sistema privilegiou somente o homem, especialmente o homem branco. Destarte, a luta feminista lidou com as questões da objetificação, violência, sexualidade, casamento e maternidade, pontos marcadamente culturais que reiteram o fato de que Cynthia Sarti, no artigo "O feminismo brasileiro desde os anos 1970", salienta: "as mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais específicos. A análise do feminismo, portanto, não pode ser dissociada do contexto de sua enunciação, que lhe dá o significado" (SARTI, 2004, p. 44).

Como já ilustrado no capítulo anterior, há aquelas e várias outras obras, na prosa e poesia, que apresentam a condição feminina ao longo da história por meio da linguagem artístico-literária, já que a literatura está intimamente ligada com o contexto sócio-histórico da sociedade. Voltando-se para *Maréia*, há um exemplo dessa realidade social durante a narrativa do passado da família Menezes de Albuquerque, que inclui a já mencionada personagem branca Maria Francisca Fernandes de Castro; a forma que ela é tratada demonstra a objetificação do feminino no início da colonização portuguesa, já que ela foi negociada pelo seu próprio pai com a garantia de ser virgem e boa parideira. O seu comprador e futuro marido, Antônio Melo Freire, entende que "precisava de uma esposa para se transformar em patriarca respeitado" (ALVES, 2019, p. 19), sendo este o seu principal interesse no casamento. Todavia, essa condição submissa não se relaciona às mulheres não-brancas, que desempenharam o trabalho braçal desde o período escravocrata, ocuparam funções mal remuneradas no pós-abolição, em que maioritariamente ainda serviam à branquitude, e formaram grupos familiares matriarcais quando mães solo.

Quanto aos personagens brancos de *Maréia*, a relação dos dois já mencionados é resultado de uma negociação para a manutenção do poder e respeito de Antônio na sociedade que vinha se formando no 'Novo Mundo', além de ser um ganho financeiro para o pai de Maria. Diante das garantias na compra, Antônio passa a deter poder sobre ela, tratando-a como seu objeto: "ele a recepcionou no desembarque, conferiu de cima a baixo, como a um artigo adquirido" (ALVES, 2019, p. 20). Os trechos do enredo que fazem menção a Maria Francisca exploram esse silenciamento da mulher na formação da sociedade brasileira, que no caso dessa personagem tem o seu destino definido pelos homens e sua subjetividade suprimida, possibilitando o retorno à história do Brasil por meio desse núcleo familiar.

É nesse meio em que, influenciado pelas lutas e conquistas do feminismo europeu e estadunidense que elucidam essa histórica condição feminina na cultura ocidental, e impulsionado pelas mudanças da modernização do Brasil a partir da década de 1960, que impactaram no papel social de gênero, o feminismo brasileiro veio se consolidando para indagar o lugar da mulher na sociedade. Quando analisou a trajetória desse feminismo, Sarti (2004, p. 36) considera que, a partir de 1970, ele “foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964”, além de fundar-se

na tensão de uma identidade sexual compartilhada (nós mulheres), evidenciada na anatomia, mas recortada pela diversidade de mundos sociais e culturais nos quais a mulher se torna mulher, diversidade essa que, depois, se formulou como identidade de gênero, inscrita na cultura (SARTI, 2004, p. 35).

Dessa forma, passado o período colonial, mas enraizadas as suas relações de poder, o desenvolvimento do feminismo brasileiro se deu entre conflitos e conquistas sociais. Segundo Sarti (2004), “a expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional que estava em curso em um país que se modernizava gerou, ainda que *de forma excludente*, novas oportunidades para as mulheres” (p. 39, grifo meu). Consequentemente, esse processo influenciou em novos comportamentos sociais, assim como promoveu a discussão de pautas que colidiram com o pensamento patriarcal, já que colocava em questão a hierarquia de gênero.

Embora o feminismo brasileiro tenha envolvido grupos de diferentes demandas e origens sociais, possibilitando a conquista de espaços e estimulando debates que buscavam a igualdade e liberdade feminina, à medida que considerou a submissão das mulheres à dominação sexual, social e econômica, não se atentou às questões raciais em suas reivindicações, e os impactos e transformações positivas a força de trabalho feminina não foram os mesmos às mulheres negras. Em “Por um feminismo afro-latino-americano”³³, Lélia Gonzalez discute sobre a luta feminista e suas conquistas, mas com enfoque na raça e classe, desenvolvendo sobre o contexto que contribuiu às discussões do feminismo brasileiro, o período da modernização, que não alcançou as mulheres negras, além de revelar a desigualdade entre as realidades

³³ Capítulo do livro *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020), organizado por Flávia Rios e Márcia Lima.

da condição feminina na América Latina. Sendo assim, nas palavras da antropóloga, em

ênfase colocada na dimensão racial (quando se trata da percepção e compreensão da situação das mulheres no continente), tentarei mostrar que, dentro do movimento de mulheres, as negras e indígenas são o testemunho vivo dessa exclusão (GONZALEZ, 2020, p. 139).

Nesse sentido, ao discutir sobre o feminismo afro-latino-americano, Gonzalez apresenta a realidade da mulher negra brasileira em contraponto com a da mulher branca no século XX, e assim evidenciou a modernização (desigual) do país. A filósofa alerta para o esquecimento da dimensão racial nas pesquisas demográficas nacionais desse período, o que afetou não apenas a abordagem das lutas feministas, mas envolveu toda a realidade histórica das sociedades latino-americanas. Um exemplo disso é a remoção da questão racial nas pesquisas demográficas em relação a trabalho e educação, como aconteceu no censo de 1960, que considerou a cor apenas na distribuição da população por Estados brasileiros, a exclusão total da questão racial no censo de 1970, e a entrada da 'cor' apenas como uma amostra no censo de 1980. Essa denúncia tecida por Gonzalez revela o desafio do feminismo negro em expandir as discussões sobre as desigualdades existentes, e a própria exclusão do fator étnico-racial marca o silenciamento dessa pauta para o alcance de reivindicações ao grupo de mulheres negras.

Mesmo assim, ao dissertar sobre a condição feminina no século passado, Gonzalez considera que a modernização da década de 1960, em que a abertura de outros setores possibilitou às mulheres brancas conquistar novos espaços, foi um cenário diferente do das mulheres negras, à medida que encontrou nos [poucos] indicadores existentes os subsídios para a sua argumentação. Ou seja, frente à discriminação e estereotipagem que destina corpos negros à marginalização, Gonzalez (2020) aponta que muitas indústrias fecharam, principalmente as têxteis, dando lugar a setores burocráticos que tiveram a integração feminina, como bancos e escritórios, e nesse meio as mulheres negras, que vinham perdendo o cargo de operárias nas indústrias, ao tentar integrar esses setores, eram barradas pelas exigências relacionadas ao grau de escolaridade, considerado que a maioria delas não possuíam um alto nível de conhecimento. Além desse, ela indica outro fator que inviabilizou a integração das mulheres negras, agora relacionado ao corpo:

não são poucos os casos de rejeição, principalmente em multinacionais (que possuem como código de discriminação a sigla CR, 'colored', colocada nos testes de admissão de candidatas negras para cargos mais elevados como o de secretária bilíngue ou trilingue, por exemplo). Quando nos anúncios de jornais, na seção de oferta de empregos, surgem expressões tais que 'boa aparência', 'ótima aparência' etc., já se sabe seu significado: que não se apresentem candidatas negras, não serão admitidas (GONZALEZ, 2020, p. 57).

Sendo assim, em relação às mulheres negras, a modernização do Brasil foi discriminatória em sua maioria, reiterando o lugar de subordinação e inferioridade do trabalho braçal de baixa remuneração que as mantêm sob dificuldades econômicas. Esse é um dos exemplos apresentados por Gonzalez, que evidencia a exclusão delas nas reivindicações e conquistas do feminismo tradicional devido à opressão e exploração, muitas vezes, até pelas próprias mulheres brancas. Dessa forma, junto à exclusão histórica da população negra no desenvolvimento econômico do país, as mulheres negras foram marginalizadas à medida que as mulheres brancas conseguiram alcançar alguns espaços que antes lhes eram negados.

Para a teórica, o período de ricas transformações no Brasil, que decorreu entre 1968 e 1980, também influenciou nos espaços alcançados pelas mulheres, bem como em virtude das mobilizações travadas pelo movimento feminista no ocidente. No início da década de 1970, diante da intensificação do 'milagre brasileiro', em que o país passava por um amplo processo de industrialização e modernização, a força de trabalho feminina aumentou significativamente. Essa situação também se aplicou ao meio universitário, pois Lélia apresenta pesquisas nas quais revela-se que "havia 100 mil mulheres na universidade para 200 mil homens. Em 1975 esse número tinha subido para cerca de 500 mil mulheres (para 508 mil homens) [...] O número de mulheres na universidade havia quintuplicado" (GONZALEZ, 2020, p. 98).

Nesse meio, as mulheres passaram a deixar os setores de atividades menos qualificadas e com baixa remuneração para integrar as áreas crescentes da industrialização e seus serviços modernos, marcando um período de grande transformação da condição feminina no país. Todavia, esse desempenho não faz parte da trajetória da mulher negra, já que as mudanças alcançadas pelo desenvolvimento do país acentuaram a desigualdade tanto a nível de força de trabalho quanto ao grau de escolaridade entre brancos e negros.

Como os trabalhadores negros (92,4%), as trabalhadoras negras concentram-se sobretudo nas *ocupações manuais* (83%), o que significa: quatro quintos da força de trabalho negra têm uma inserção ocupacional caracterizada por baixos níveis de rendimento e de escolaridade. As trabalhadoras negras se encontram alocadas em ocupações manuais rurais (agropecuária e extrativismo vegetal) e urbanas (prestação de serviços), tanto como assalariadas quanto como autônomas e não remuneradas. Já a proporção das mulheres brancas nas ocupações manuais é bem menor: 61,5% (GONZALEZ, 2020, p. 98, grifo da autora).

Nesse percurso, também a partir da discussão de Sueli Carneiro no ensaio “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” (2003), pode-se entender que o feminismo tradicional reduzia a categoria *mulher* a uma única identidade, não sinalizando a interseccionalidade de gênero e raça enquanto uma dupla opressão sofrida pelas negras brasileiras. O resultado disso são os dados explanados por Lélia no século XX, em que se destaca o avanço das mulheres no mercado de trabalho e no meio educacional sem que fosse devidamente considerado o recorte racial e as desigualdades geradas nesse período. Desse modo, ficou para o feminismo negro a luta de evidenciar a experiência histórica diferente das mulheres negras; uma necessidade de *enegrecer o feminismo* por uma abordagem propriamente interseccional.

Considerar a interseccionalidade como ferramenta analítica para a compreensão da condição da mulher negra brasileira é primordial para este estudo. Collins & Bilge (2021) exploram a situação da mulher negra estadunidense que, caso seja estudada por uma única perspectiva, torna-se desafiador compreender toda a realidade que a cerca. Para as autoras,

considerando que as afro-americanas eram também negras, mulheres e trabalhadoras, o uso de lentes monofocais para abordar a desigualdade social deixou pouco espaço para os complexos problemas sociais que elas enfrentam (COLLINS & BILGE, 2021, p. 19).

Para examinar todos os atravessamentos na subjetividade da mulher negra, a interseccionalidade permite uma perspectiva ampla acerca das relações sociais. É nesse meio que a organização do feminismo negro brasileiro também se fundamenta, indicando uma abordagem interseccional ao considerar que “esse sistema transforma

diferenças em desigualdades” (GONZALEZ, 2019, p. 146). Ao analisar o cenário brasileiro, Collins & Bilge registram que

A ascensão do movimento de mulheres negras brasileiras em resposta a desafios específicos, como o racismo, o sexismo e a pobreza, ilustram diferentes usos da interseccionalidade como ferramenta analítica. Eles sugerem especificamente como a análise interseccional dos esportes joga luz sobre a organização do poder institucional, como a interseccionalidade tem sido usada para identificar problemas sociais, e como as respostas interseccionais às injustiças sociais potencializam o ativismo (COLLINS & BILGE, 2021, p. 20).

No Brasil, as origens do feminismo negro estão ligadas ao movimento negro e à associação de moradores nas favelas e bairros periféricos, que foram espaços em que a opressão racial finalmente pôde ser amplamente ouvida e discutida. O diálogo com esses grupos deve-se a uma experiência histórico-cultural comum entre os sujeitos que os constituíam, o que contribuiu para o avanço da consciência democrática e antirracista nas comunidades. É nesse percurso que Lélia pontua o longo caminho de resistência traçado pelo feminismo negro, além de expandir a discussão quando também considera o lugar de mulheres não-brancas, de forma geral, por toda a América Latina, conforme desenvolve sobre os atravessamentos da opressão na vida delas: “Nós somos invisíveis nos três aspectos do movimento de mulheres; mesmo naquele em que nossa presença é maior, somos descoloridas ou desracializadas e colocadas na categoria popular” (GONZALEZ, 2020, p. 134).

Nesse percurso, alguns dos pontos considerados pelo feminismo negro estão relacionados à compreensão de que as mulheres negras tiveram uma experiência histórica que se difere dos discursos feministas tradicionais, lançando indagações sobre como os seus corpos e identidades foram vistas ao longo da história. Algumas dessas críticas giram em torno do mito da fragilidade feminina, abordado por Sueli Carneiro: o “mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, [...] nunca fomos tratadas como frágeis” (CARNEIRO, 2003, p. s/p.); o “mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? [...] Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher?” e, por fim, “Quando falamos que a mulher é um subproduto do homem, posto

que foi feita da costela de Adão, de que mulher estamos falando?” (CARNEIRO, 2003, p. s/p.).

As indagações de Carneiro foram e são contestadas no feminismo negro por motivo das características culturais do Brasil irromperem na naturalização racista dos sujeitos negros à miséria, já que foi empreendida a atribuição ao grupo de serem generalizadamente cordiais, originando o discurso dos estereótipos que circulam a passividade, infantilidade, incapacidade intelectual e aceitação tranquila da escravidão, todos reforçados pelo mito da democracia racial no pós-abolição. É por esse motivo que,

‘no registro que o Brasil tem de si mesmo o negro tende à condição de invisibilidade’. Apesar das poucas e honrosas exceções, no sentido de maior entendimento da situação da mulher negra, poderíamos dizer que a dependência cultural é uma das características desse movimento em nosso país (GONZALEZ, 2020, p. 100).

Alguns dos tópicos discutidos pelo feminismo negro de Lélia Gonzalez no viés teórico são, justamente, os estereótipos, porque eles ditaram como a mulher negra deveria ser concebida pela sociedade a partir de seu corpo. Quando ela retoma a situação dessas mulheres no período escravocrata, elencando a de *Trabalhadora do eito*, quem trabalhava nos campos debaixo do sol e vivia subalimentada, *Mucama*, que tinha a tarefa de manter a organização da casa-grande com serviços domésticos, além de amamentar e criar as crianças das sinhazinhas e sofrer certos abusos do senhor branco, por estar inserida no mesmo ambiente que ele e ser apreendida como um objeto de posse da família patriarcal, e a da *Profissão de Mulata*, em que as jovens negras são manipuladas como objetos sexuais e provas concretas da ‘democracia racial’, isso por serem ovacionadas em situações específicas de exposição corpórea ao público masculino. A antropóloga evidencia este sistema no qual o ditado racista ‘preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar’ é reproduzido e a mulher negra não tem autonomia para emancipar-se social e economicamente. Esse cenário dialoga com a contemporaneidade à medida em que os dados estatísticos revelam a marginalização desses sujeitos e como a violência atravessa as suas vidas³⁴.

³⁴ Uma das várias possibilidades de exemplificação é o fato, já evidenciado por pesquisas, de que as mulheres negras estão mais expostas ao assédio: “O estudo mostra um aumento da vulnerabilidade das mulheres, principalmente as negras (pretas e pardas). Nos últimos 12 meses, 52,2% das mulheres pretas sofreram assédio, índice acima dos 40,6% entre as mulheres pardas e de 30% entre as mulheres

Do mesmo modo, nós, mulheres e não brancas, somos convocadas, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior dentro de sua hierarquia (sustentado por nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade precisamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não apenas de nosso próprio discurso, mas de nossa própria história (GONZALEZ, 2020, p. 128).

Nesse sentido, para Carneiro o feminismo negro mostrou que essas mulheres nunca foram tratadas como frágeis, pois o trabalho sempre esteve presente em suas vidas, comumente foram retratadas como antimusas da sociedade. Ademais, por serem o oposto do padrão estético branco-europeu, não alcançaram facilmente o progresso no mercado de trabalho no pós-abolição e são originárias de uma cultura que foi violada, folclorizada e marginalizada, consequentemente sendo, muitas vezes, ignoradas por serviços básicos. Portanto, diante dessa realidade, enegrecer o movimento feminista brasileiro implica em

‘(...) um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres afro-americanas, que oferecem um ângulo particular de visão de si, da comunidade e da sociedade... que envolve interpretações teóricas da realidade das mulheres negras por aquelas que a vivem...’ A partir dessa visão, Collins elege alguns ‘temas fundamentais que caracterizariam o ponto de vista feminista negro’. Entre eles, se destacam: o legado de uma história de luta, a natureza interconectada de raça, gênero e classe e o combate aos estereótipos ou ‘imagens de autoridade’ (COLLINS, *apud* CARNEIRO, 2003, s/p).

O feminismo negro possibilitou essa revisão da história e da situação da mulher negra na sociedade brasileira, e por estar vinculado ao movimento negro nos diversos campos com as suas estratégias de mudanças na estrutura social do país, possibilitou a problematização e a elaboração de novos imaginários, um novo olhar ao corpo e à identidade negra feminina. Dentre os vários mecanismos de resistência que denunciaram essa realidade ou empreenderam um novo imaginário que busque negar os estereótipos e a objetificação feminina, encontra-se a literatura produzida por mulheres negras.

2.7. LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA

Na busca por um *lugar de fala*, em que se possam ser apresentados e denunciados os atravessamentos de gênero, raça e classe que resultam em discriminação, a escrita literária foi e segue sendo um caminho de retomada/ resgate e reconstrução, em que as vozes que foram silenciadas, agora, denunciam o sistema opressor ou se opõem a ele pela linguagem artística antes relegada às maiorias minorizadas³⁵. Sendo assim, entendendo que “a literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos” (EVARISTO, 2005, p. 52), pode-se afirmar que há um diálogo entre o lugar das mulheres na sociedade ao passar dos séculos e a representação de personagens femininas na literatura brasileira.

Os estudos da ativista Lélia Gonzalez apontam para a objetificação da mulher negra por meio dos estereótipos criados para a manutenção de sua subordinação, tendo proposto a análise deles “para visibilizar o impacto da violência dessas representações negativas sobre a vida de [...] mulheres negras [que] são decorrentes da articulação entre o racismo e o sexismo e se manifestaram de diversas formas” (CARDOSO, 2014, p. 975). Assim, há três noções nas quais as mulheres negras são enquadradas de forma geral: a *mulata*, a doméstica e a mãe preta.

Considerando que a literatura brasileira revela configurações temáticas e estéticas registradas pela perspectiva do homem branco, não validando qualquer manifestação que se diferencia dos critérios canônicos ou políticos europeus tidos como ideais no mundo ocidental, Bonnici pontua que o cânone literário considera a

excelência literária, durabilidade e universalidade, destacando-se como modelos de escrita. O movimento pós-estruturalista e os Estudos Culturais definem o cânone literário como um conjunto de práticas de leitura apropriadas pela cultura dominante para justificar sua ideologia e para se manter no status quo [...] ademais, mostra que não foi apenas o fator estético o responsável exclusivo da inclusão do cânone de certos textos, mas sim um conjunto de razões políticas

³⁵ Por maioria minorizadas, considero a conceituação de Santos (2020) em sua obra *Majoria Minorizada*: um dispositivo analítico de racialidade. Em linhas gerais, diz respeito ao “grupo social majoritariamente formado por pretos e pardos (negros) conforme categorização do IBGE que, conquanto conformem a maioria demográfica da população brasileira, é minoria em termos de acesso a direitos, serviços públicos, representação política, e, que racializados como seres inferiores, sofrem apagamento identitário, são desidentificados(as), tornando-se, portanto, ‘minorias’ no acesso à cidadania, e ‘maiorias’ em todo o processo de espoliação econômica, social e cultural, por fim, as maiores vítimas de todas as formas de violência” (SANTOS, 2020, p. 23).

apropriadas para sustentar uma ideologia historicamente datada (BONNICI, 2005, p.17).

A formação do cânone literário brasileiro regulou um sistema que reflete a estrutura patriarcal e a mentalidade colonial sobre a qual a sociedade se organizou, de tal forma que, nos primeiros anos pós-abolicionistas e até a contemporaneidade, segue-se desafiador para os escritores negros terem o devido reconhecimento autoral diante da tradição europeia colonial, que silenciou a voz enunciativa do grupo étnico-racial. Dessa forma, o apagamento ou as representações estereotípicas acerca do corpo negro, mormente o feminino, que foram estudadas por Gonzalez, também estão presentes no campo literário. Entre as várias pesquisas que englobam essa temática, Campos apresenta as “Representações da mulher negra na literatura brasileira”, trabalho em que ela destaca algumas obras e personagens que reproduzem as atribuições sexistas e racistas que foram denunciadas pelo feminismo negro:

a romântica escrava—praticamente branca—Isaura, de Bernardo Guimarães, em aberto contraste com as demais personagens cativas do romance, estas, sim, negras; a sensual mulata Rita Baiana, do Aluísio de Azevedo naturalista de *O Cortiço*, onde também encontramos a negra escrava Bertoleza, fugida de seu senhor, mas sempre trabalhando de sol a sol no estabelecimento com o companheiro branco: as donzelas casadouras alencarianas, todas eurodescendentes, são exemplos de representações de gênero e de relações raciais contemporâneas de uma política pública de branqueamento (CAMPOS, 2007, p. 3).

Campos desenvolve sobre a subordinação das personagens negras ao mesmo tempo que a das brancas, embora essas últimas ocupassem um lugar de maior ‘vantagem’, de ‘donzela casadoura’. Assim, disserta sobre o contraste entre as representações femininas brancas e não-brancas na literatura brasileira, conforme acentua a opressão racial expressa na construção das representações femininas consolidadas pela literatura canônica. Para a autora,

o final feliz de Isaura e das donzelas dos romances urbanos de Alencar, em aberto contraste com o suicídio de Bertoleza, com a tragédia amorosa da índia Iracema, com o efeito destruidor de lar da sensualidade de Rita ilustra o papel atribuído ao consórcio amoroso interracial como fator de construção de uma população paulatinamente mais branca, ao influxo das teses racistas do conde de Gobineau. O romance brasileiro oitocentista, em grande parte, ocupou-se em fixar lugares sociais e raciais de mulheres – índias,

brancas, pardas e negras – segundo um projeto de nacionalidade hierarquizante e desigual (CAMPOS, 2007, p. 3).

A sua análise evidencia que as personagens não-brancas estão mais próximas do trágico e são elaboradas de maneira superficial, o que dialoga e acrescenta à objetificação de seus corpos no meio social, da mesma forma à invalidação de suas vivências e dos traços de suas identidades cooperando com uma representação hegemônica.

Outro estudo acerca da consolidação dos estereótipos na literatura brasileira é o de David Brookshaw, em *Raça e cor na literatura brasileira* (1983). Nessa obra, ele se debruça sobre o apagamento do negro escravizado no período anterior a 1850 e os estereótipos ligados à corporalidade, destacando alguns títulos proeminentes do campo literário brasileiro. O primeiro ponto levantado pelo pesquisador é de que nesse período a representação do negro na literatura era inexistente, mesmo que na sociedade esse grupo estivesse sempre presente, exercendo atividades diárias que influenciavam diretamente na economia e na organização social. Ademais, mesmo diante do espírito de independência e liberdade com o nacionalismo romântico, que buscava registrar uma identidade propriamente brasileira, o negro apareceu associado a índole submissa, miserável e conformada.

Brookshaw pontua que, quando descritos sob a ótica do homem branco, os(as) negros(as) eram desumanizados(as) tanto pela aparência estética quanto por comportamentos fundamentados na visão estereotípica, em que se estabeleceram as ideias de Escravo Fiel e de Escravo Desprezível; ambas não questionavam o sistema escravocrata e, muito menos, possibilitaram “a equivalência de negritude com beleza, inocência ou pureza moral [...] a combinação de beleza negra e vitória negra teria sido, portanto, subversiva e moral socialmente” (BROOKSHAW, 1983, p. 29). A partir da análise do autor, é possível compreender quais foram as representações (ou em que proporção houve a falta delas) acerca da corporalidade negra que foram abordadas no campo literário durante as diferentes escolas e movimentos artístico-literários do século XIX e XX.

Em meio a essas problemáticas que subjugam este grupo na literatura, a dificuldade do reconhecimento da expressividade negra pela escrita literária frente ao preconceito racial e a marginalização de obras de autoria negro-brasileira pelo mercado editorial, pela academia e pela crítica literária, revela os desafios que se

mantêm até a contemporaneidade por motivo do racismo estrutural enraizado na sociedade brasileira. Todavia, por constataremos no século XXI “um momento rico em realizações e descobertas” (DUARTE, 2019, p. 369) graças ao fortalecimento do movimento e feminismo negro, que direcionaram intelectuais e escritores à expansão e às conquistas para os estudos da negritude e da literatura escrita por negros(as), a “etnicidade afrodescendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural” (DUARTE, 2019, p. 369).

A urgência na conquista de espaços para essa autoria, empenhada em edificar “uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização” (DUARTE, 2008, p. 22), foi e é uma via de resistência do grupo étnico-racial de negros no Brasil por um longo tempo. Para Conceição Evaristo, entende-se dessa vertente

um *corpus* literário específico na Literatura Brasileira. Esse *corpus* se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira (EVARISTO, 2009, p. 17, grifos da autora).

Feita a retomada dos conceitos que explanam o empreendimento da literatura negro-brasileira, torna-se notável que essas produções partam de uma escrita que é fruto da experiência, e considerando as particularidades das vivências das mulheres negras, já discutidas anteriormente, uma autoria afrofeminina inscreve-se enquanto vertente da própria literatura negro-brasileira, à medida que o apagamento ou a representação estereotípica do corpo negro é reconstruída pelas “vozes poéticas e em construções discursivas e imaginárias de femininos, cotejadas com anseios pela escrita e com vozes literárias que vislumbrem emancipação e resistência” (SILVA, 2010, p. 98).

Ao estabelecer uma conceituação da literatura produzida por mulheres negras, em “Da literatura negra à literatura afro-feminina”, Silva reconhece esse projeto literário que, concomitante à consolidação da literatura negro-brasileira,

se destaca não só com um tom de protesto e de denúncia, mas, sobretudo, por reescrever, cantar e ficcionalizar mundos, dramas, sonhos, experiências pessoais e socioculturais que lembram as memórias literárias de antepassadas/os e recriam novas palavras e

escritas femininas negras. É constante, na produção literária de autoria feminina negra, o desenho de vozes e personagens negras sedutoras, não pelos seus aspectos físicos, mas pela sua força, coragem e decisão pela conquista da emancipação feminina negra individual e coletiva. Aparecem, ainda, em seus textos, figuras femininas negras, ávidas pela afirmação de si, ou simplesmente pelo desejo de tornar-se, de estarem cientes de seus dramas, como o racismo, a solidão e o sexismo, ou tão somente pelo sonho de permanecerem no mundo (e em seus mundos) como senhoras de si e de suas vontades (SILVA, 2010, p. 100).

Assim, o reconhecimento identitário e a independência da mulher negra ao explorar suas experiências como forma de resistência e de engajamento demarcam o espaço desta vertente, já que esta expressividade está em acordo com os pressupostos do feminismo negro e da interseccionalidade, pois decretam “uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014, p. 94). Nesse processo, a literatura negra de autoria feminina perpassa pelas marcações de raça, gênero e classe alcançando a subjetividade autoral, momento no qual vivências são evidenciadas na escrita pelos temas

femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feminismos por elementos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras (SILVA, 2011, p. 92).

Para Conceição Evaristo, o envolvimento das vivências com o processo de escrita é a essência dessa questão, pois ela concorda que o ponto de vista impresso nas obras é a principal marca da literatura negro-brasileira. Pela escrita ser elaborada em situações específicas de produção nas quais se considera, além do contexto sócio-histórico, a subjetividade, ela diferencia a produção literária pelos sujeitos dos quais emana o discurso. É nesse sentido que a literatura negra de autoria feminina imprime um ponto de vista que

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

experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta (EVARISTO, 2009, p. 18).

Portanto, a literatura produzida por mulheres negras está atenta aos processos históricos em que circulam os seus corpos e que direcionam as suas experiências de vida. É uma reação às representações marcadas durante a história no universo literário, partindo de um desejo de reconhecimento e pertencimento que ecoa a resistência feminina secular e as lutas do feminismo negro. Nessa vertente, a escrita de si, ou no e para o coletivo (de mulheres negras) mira o ‘dissilenciamento’, conforme pontua Silva, à medida que as histórias, mundos, sonhos e subjetividade autoral delineiam um estilo particular. Assim, a (re)construção das representações definem os caminhos do conteúdo e do trabalho estético reivindicado na escrita, sempre “tensionada e nutrida pelo desejo de autonomia política e cultural e de conquistas de espaço público” (SILVA, 2011, p. 98), em diálogo com a vida social.

Parafraseando Conceição Evaristo, é preciso pensar na escrevivência³⁶: as experiências que perpassam(ram) a vida da autora inserida em um determinado contexto sócio-histórico, direta ou indiretamente, e circundam o processo da produção de escrita literária; Miriam Alves reitera essa argumentação: “o que o escritor é incide na forma de escrever, porque o que ele é, o corpo físico, a forma de inserção social, vai incidir sem dúvida na sua forma de escrever” (ALVES, *apud* FERNANDEZ, 2022, p. 56). Sendo assim, o *como* a linguagem é utilizada, enquanto instrumento para a comunicação e registro da subjetividade, alcançará o leitor, revelando a realidade de ser mulher (e) negra na sociedade brasileira.

Encontramos *Maréia* inserido nesse espaço coletivo em que a literatura negro-brasileira e sua vertente feminina se consolidam, tendo a origem nas discussões acerca das especificidades de uma escrita produzida por mulheres negras. Nessa narrativa, tanto personagens brancas quanto as negras são construídas/representadas por outra ótica: a de uma escritora negra brasileira que, pela escrevivência, *reescreve* partes da história do Brasil.

Assim, personagens como Maria Francisca e Guilhermina, contrariamente à Dorotéia e à Maréia, demonstram os efeitos do sistema patriarcal que mantém suas

³⁶ Escrevivência relaciona os termos ‘escrever’ e ‘viver’. É um conceito muito utilizado por Conceição Evaristo e por aqueles(as) que estudam as suas obras, pois ele fundamenta o seu projeto literário. Por ele, consideram-se as noções de coletividade, subjetividade e o trabalho com a linguagem, pontos que também potencializam a sua abordagem em outros estudos, para além dos literários.

práticas, como silenciar as mulheres, mesmo se elas pertencerem a uma classe alta e desfrutar de certos privilégios, ao passar dos séculos. O salto temporal entre a existência dessas duas personagens, que marcam a presença do feminino na família Menezes de Albuquerque, aponta para a objetificação e o esvaziamento da subjetividade de seus corpos no enredo. Desse modo, a construção da personagem feminina branca segue por um caminho diferente: o que na literatura canônica é vista como 'donzela', aqui são enfatizados os efeitos da misoginia que recaem em seus corpos; são evidenciados por um narrador que insiste em perscrutar os silêncios das personagens.

Já em relação a Dorotéia e Maréia, ambas mulheres negras, há um intento em construir os seus corpos desvencilhando-os das representações estereotípicas da literatura canônica. A corporalidade dessas duas personagens garante a relação da literatura negro-brasileira de autoria feminina com as demandas dos movimentos sociais. Sendo assim, seus corpos são o principal indício de uma reconstrução da representação da mulher negra, isso é, inclusive, o que torna a obra, em sua linguagem artístico-literária, além de um meio de registro da existência, um instrumento para resistir. No próximo capítulo, busco aprofundar-me nessa afirmação.

3. A REESCRITA DA PERSONAGEM NEGRA FEMININA COMO UMA ESTRATÉGIA DE RESISTÊNCIA

3.5. PELOS DEVANEIOS DE DOROTÉIA: UMA NARRAÇÃO DE RESISTÊNCIA GUIADA PELA POESIA

Para Soares (1989), é imprescindível que, ao considerar o texto literário, deve-se sempre levar em conta as implicações contextuais e poéticas. Então, o que seriam essas implicações se não a própria “vida, expressa em sua verdade eterna [...] espelho que torna belo o que é distorcido”? (SHELLEY, 1996, p. 86- 87). Através da poesia, o romance em questão apresenta uma ampla carga polissêmica, focalizando a arte do dizer/enunciação.

Já quando é tocado pela interioridade do eu, manifestada por meio das personagens, o lirismo se faz presente: constrói-se, na obra, uma atmosfera lírica que “brota do acto enunciativo, pelo tom que se desprende como saldo final de toda a história narrada” (GOULART, 1997, p. 20). Essa visão poética do mundo se atém a uma temporalidade estática, presentificada, assim como é o tempo na poesia, tal que nas relações entre tempo e memória, “irradia noutras direcções, ligando superiormente o tempo vivido pelas personagens ao tempo último do homem, os quais banalizam os demais estratos temporais do homem histórico” (GOULART, 1997, p. 21).

Durante a narrativa, há passagens em que a poesia, na introspecção do eu por meio das personagens, alcança o lirismo, como acontece nos momentos de ‘devaneios’ da Dorotéia. Nesse encontro da prosa e poesia, a narração é construída a partir da presentificação do tempo.

Onde o infinito se faz presente, o céu se mistura com o azul das águas, num contínuo eterno-começo-fim-recomeço [...] Um tempo sem tempo, onde não há espaço, nem para o esquecimento, nem para a angústia da espera, mas para a construção da existência. Um tempo onde a morte não é a finitude dos pensamentos. Dorotéia e Marcílio se percebiam afastados dos próprios corpos, navegando numa pequena embarcação, no caudal da memória atemporal, em que ondeavam as verdades que lhes pertenciam. Envolvidos por um halo de partículas salinizadas, que os energizava, percorriam espaços, interseccionados com as realidades-lembranças emaranhadas no passado, no presente, no futuro (ALVES, 2019, p. 92-93).

Sendo o tempo uma categoria essencial do romance, a partir dele lança-se a questão existencial, já que, em uma perspectiva heideggeriana, o tempo é ser. Assim, o modo narrativo alterna entre dinamicidade e estatificação, sendo esta última a que demarca a temporalidade própria da poesia e do lirismo. Altera-se a linearidade cronológica, tal que o tempo subjetivo, da vivência da personagem, guia a narração eternizando-se por sensações, pensamentos e lembranças do eu. Para Shelley (1996, p. 86, grifos nossos), o tempo da poesia

destrói a beleza e a utilidade da história de fatos particulares, desprovida da poesia que poderia investi-los, eleva a beleza da poesia e constantemente desenvolve novas e formidáveis aplicações da *eterna verdade* que esta contém.

Essa perspectiva do tempo eternizado, que a presença da poesia confere ao romance, se aproxima de uma concepção africana que influencia e está presente na obra. Marques (2017, p. 168, grifos nossos) disserta que o laço ancestral da temporalidade africana se opõe ao

tempo teleológico de algumas correntes teóricas europeias, a exemplo do positivismo e do marxismo, a temporalidade ancestral africana não é marcada por 'evolução', 'períodos' ou 'eras', mas por certa *noção de eternidade ou de 'tempo suspenso'*.

Dessa forma, em *Maréia* o engajamento da escrita, que tem certo apego ao passado devido ao resgate das histórias que foram apagadas ou distorcidas pelo colonialismo, objetivando reestruturar o presente e tecer um novo futuro, elucidam o emblema da identidade por meio da linguagem poética que, por sua vez, mira alcançar

a ancestralidade, apresenta-se, pois, marcada por laços de pertença e pelo sagrado. 'Os vivos são unidos aos mortos porque através deles a força é transmitida e unidos entre si, pois todos participam da mesma vida'. Portanto, o ancestral comum, por vezes mítico, interage com os familiares vivos, sendo o centro de gravidade da vida social. Apresenta-se, assim, um tempo social, que não dá ritmo a um destino individual, mas sim à coletividade (MUNANGA *apud* MARQUES, 2017, p. 168).

Assim, a figura matriarca de Dorotéia e de sua família é apresentada a partir da simbologia do mar, presente tanto em nomes, como no de seu falecido esposo e de sua neta, além do lugar em que ela mora, uma casa praiana. O trabalho de Marcílio

e do Dorival se desenvolve nas águas, como marinheiros, em um espaço onde Dorotéia também se conecta, com o mar que ela ‘compartilhava’ o seu amado: “Ele tem dois amores, eu e a rainha do mar, que o rouba sempre” (ALVES, 2019, p. 49), e nas histórias de imemoráveis tempos, em que Marcílio, ao ser guiado “só pela força dos pensamentos, como correntes marítimas. Reorganizou memórias ouvidas, vivenciadas, reavivava memórias que se apagavam nas memórias alheias” (*ibidem*), verbalizava à família e à comunidade quando retornava para a casa.

Nesse meio, a subjetividade de Dorotéia e dos demais integrantes de sua família é delineada pelas imagens do mar, em que os sentimentos das personagens, por vezes, também se transformam nesse espaço de *águas-memórias*. No romance, diz Marcílio: “Sou uma espécie marítima, gosto do balance, balance, como os meus. Tenho até o mar no nome Mar-cí-lío, minha neta é a soma do líquido e do sólido, mar e areia, Mar-é-ia” (ALVES, 2019, p. 53).

Sendo associado ao significado simbólico da água, ao mar é atribuído tanto o início quanto o fim da vida em diferentes mitologias. Na obra, o mar também é parte da memória dos africanos e negro-brasileiros devido a História desses grupos no Brasil, pois persistia “[...] as lembranças guardadas na memória do tempo e no ventre do mar” (ALVES, 2019, p. 53). Além disso, as mortes do próprio Marcílio e de Dorival aconteceram no mar. Personificado pela voz de Dorotéia e nas histórias de Marcílio, ele é relacionado tanto com a ideia de transformação e renascimento quanto à de morte e entrega à *paixão humana*, justamente por sua simbologia indicar um lugar ambíguo, em que pode ser visto por uma perspectiva boa e/ou ruim, como ressalta Dorotéia: “Não vamos lamentar. Viveram no mar e no mar ficaram. Mar é o reino líquido que resguarda muitos de nós” (ALVES, 2019, p. 54).

Dessa forma, a simbologia do mar, que desagua por toda a narração, é um dos recursos empregados por Alves que acrescenta ao romance um tom poético e o uso de diversas figuras de linguagem. O processo de resgate da história negra no Brasil, partindo da diáspora dos navios negreiros e traçando uma linha temporal com o trabalho de Marcílio e de Dorival nesse espaço de navegação, possibilita reconhecer um passado sempre presente, especialmente nas histórias contadas pelos mais velhos no retorno para casa e quando diante do mar.

A simbologia das águas do mar é recorrente na literatura negro-brasileira de autoria feminina. Ao explorar as relações entre as águas, ancestralidade e a resistência nas produções de Conceição Evaristo, Godoy e Silvestre (2022) concluem

que a sobrevivência dos escravizados à travessia forçosa das águas salgadas é lida como um sinal de domínio sobre elas; é o que ocorre na narrativa de “Sabela”³⁷. Nesse signo, as personagens mulheres, livres e respeitadas pelos cidadãos, resistem, e no envolvimento às águas, o senso de coletividade e identidade são delineados. Então, em “Sabela”, as águas revelam a força que desponta das vivências das mulheres negras na diáspora: “As experiências ligadas pelas águas e pela memória da menina que viveu o dilúvio são recuperadas de tempos em tempos, vertendo ‘chuvas de palavras’” (GODOY; SILVESTRE, 2022, p. 30).

Esse mesmo intento se realiza em *Maréia*. No enredo, “as águas permitem o retorno ao lugar de origem, liberando as personagens” (GODOY; SILVESTRE, 2022, p. 30), isso por meio da imagem do mar, sempre presente nas passagens em que as personagens se entregam às memórias, fortificando o laço ancestral. É o mar que desperta as histórias contadas pelos mais velhos, e por elas *Maréia* se fortalece e se inspira, desde a infância, para alcançar seus propósitos.

Marcílio adorava contar a saga cheia de façanhas dos homens da família, fascinados por aventurar-se nas águas, uma paixão desde imemoráveis tempos [...] “Pensa que a vida de marinheiro sempre foi assim? Foi, não. Não mesmo!” O modo peculiar de descrever prendia a atenção dos ouvintes. “Nos tempos da armada imperial...” – interrompia-se numa longa pausa, a religar os vários fios partidos, o olhar perdia-se nos contornos da baía de Guanabara, como restabelecendo elos, levado só pela força dos pensamentos, como correntes marítimas [...] às vezes, as palavras emudeciam, os olhos marejavam. Depois de matutar, simpático e tagarela, narrava. “*Quem é das águas, delas não se perde. Nelas, acha sempre o caminho*” (ALVES, 2019, p. 49-50, grifo nosso).

A imagem das águas do mar também inscreve a resistência negra no romance. Essa e outras passagens são carregadas de metáforas, comparações e demais figuras, que evidenciam apreender o real e o belo. Diante disso, Shelley (1996, p.80), acerca da escrita poética, pontua que:

[...]desta faculdade de aproximação ao belo [...] existe em excesso os poetas, no sentido mais universal da palavra; e o prazer resultante da maneira como eles expressam a influência da sociedade ou da natureza sobre suas próprias mentes comunica-se com os outros e reúne um tipo ou reduplicação daquela comunidade.

³⁷ Texto que integra a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016).

A partir disso, pelo mesmo mar dos acontecimentos passados e presentes, Maréia e Dorotéia encontram a ancestralidade e cada uma passa por essa experiência à sua maneira. Assim, a imagem do navio surge como um *meio*, entre a origem e o destino, que trafega *O Atlântico Negro* (1993)³⁸.

Em relação à protagonista, ela tem um sonho: “sonhou, estava na praia, com vestido branco esvoaçante, cintilante qual estrela. Do eterno vai e vem das ondas, surgia no horizonte um navio, com um enorme mastro [...]” (ALVES, 2019, p. 73), em que as águas trazem à personagem as “pessoas saídas das narrativas dos avós” (ALVES, 2019, p. 74). É o navio, símbolo dos “meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico” (GILROY, 2001, p. 60), que guia Maréia sendo um espaço de mudança que liga pensamentos e configura a diáspora.

Nesse momento, o tempo é subjetivo, tal que ao representar o imaginário de Maréia, reconhece-se tanto os familiares vivos quanto os ancestrais, que se aproximam em cânticos de seu nome. Ademais, o narrador segue explorando o ambiente por uma linguagem metafórica:

Vozes fluíam das profundezas do oceano, repouso final de multidões, durante a forçada travessia, respondiam à ladainha contando os fatos sobre as vidas ceifadas e sonhos interrompidos. Ao cantarem os feitos de resistências ocultados, zum-zum-zum ensurdecedor se fez ouvir como se a alegria, no reencontro, gritasse de alegria. Repentino silêncio se estabeleceu ao comando gestual de Takatifu, aquele que nasceu sagrado (ALVES, 2019, p. 74).

Essa perspectiva do tempo também é a base dos ‘devaneios’ de Dorotéia, com a sua maior sensibilidade para entrar em contato com os ancestrais. Além disso, é estando em frente ao mar e se *conectando* com ele que ela transcende.

na varanda, sentada em sua cadeira preferida, Dorotéia, meditativa, apurava os sentidos [...] Ao lado de Marcílio, antes da sua partida definitiva para o infinito do mar, ficavam abraçados, aguardavam, em especial, uma onda surgida além da linha do horizonte (ALVES, 2019, p. 92).

Nessas passagens, são utilizados recursos poéticos para alcançar a “tradução em linguagem artística da beleza que reside à superfície das coisas do mundo” (GOULART, 1997, p. 21). Para que seja narrado esse ‘devaneio’ da Dorotéia, uma

³⁸ Nessa obra, Paul Gilroy defende a ideia do Atlântico negro, que contribuiu no surgimento de culturas mais fluidas a partir das experiências de cruzamento do oceano, reiterando a discussão sobre diáspora.

mulher-relicário de memórias, o romance tem interferências poéticas e líricas que exploram o todo possível da linguagem. Primeiramente, a personagem tem a sua interioridade transfigurada pelas imagens da ancestralidade. Dentro de si mesma, Dorotéia transcende ao entrar em contato com as vozes individuais e coletivas da memória: “o que nos impulsiona a vida é o incerto amanhã, que vai se revelando a todo instante, a cada manhã. [...]’ *Filosofava, de si para si*, com a sabedoria das experiências de muitos ontem” (ALVES, 2019, p. 94, grifo nosso).

Assim, inserida em um espaço que os caminhos possíveis são tempo, e o tempo é memória— diz a personagem-anciã Noitestrelada: “A memória é Tempo. O Tempo é senhor dos caminhos” (ALVES, 2019, p. 91) —, Dorotéia lança a reflexão sobre o tempo que permeia toda a passagem de sua transcendência, tanto em forma quanto em conteúdo:

‘Se enveredasse pelo passado? O que se revelaria? Desvendaria os enigmas embaçados nas histórias contadas pelos outros?’ Titubeava na incerteza. “Será que havia alguma glória a comemorar? Se fossem escombros e mais nada? [...] Tocaram-lhe a face, desviou a atenção para o lado, reconheceu Marcílio, um sorriso acolhedor, terno e confiante, ela retribuiu sentindo-se amparada pelo eterno companheiro, que não a abandonaria qual fosse o destino. *Passado ou o futuro, ambos equidistantes, atuando na mesma linha-vida, em compasso de tempo diferente*” (ALVES, 2019, p. 94, grifo nosso).

Nesse meio, a ambientação está em consonância com o tempo e elementos da cultura africana. Névoas representam as incertezas de Dorotéia diante dos questionamentos relacionados ao tempo: “As dúvidas a entorpeciam; parada no ponto alto da montanha, observava as névoas” (ALVES, 2019, p. 94), objetos fincados no chão, aromas silvestres que pairam no ar e a vegetação que direciona a caminhada da personagem, entremeados por vozes que dizem e cantam expressões em lorubá, criam o ambiente em que se encontram divindades e anciãs, detentoras de conhecimentos culturais africanos e afro-brasileiros:

A senhora Noite-Estrelada, telepaticamente comunicou a Dorotéia que ela se religava às suas progênies, assumia seu lugar hereditário, que fatos trágicos irromperam os elos partidos, que eletrificados movimentavam-se em busca de receptores. ‘Às vezes, as rupturas são profundas, não se juntam. As ranhuras impedem. Os detalhes ficam perdidos na encruzilhada da memória do passado-presente-futuro. O Tempo não esquece. O Tempo é Tempo’ (ALVES, 2019, p. 96).

A marcante presença do lorubá direciona para um glossário no final da obra, inclusive indica o movimento de uma das formas de resistência discursiva. Segundo Feldman e Silvestre (2019, p. 44), a “apropriação refere-se à língua europeia que é adaptada para se descrever o ambiente não europeu”. Embora as autoras usem esse termo para dissertar sobre a literatura pós-colonial de países africanos, quando o(a) escritor(a) negro(a) brasileiro(a) apropria-se do cânone, que sempre marginalizou a sua cultura, para criar personagens brancas problemáticas e enredar personagens negras redondas, que desfrutam, inclusive, da arte erudita, sem deixar de evidenciar as raízes da culturas afro por intermédio do emprego de vocábulos e expressões em lorubá, ele(a) percorre o mesmo caminho que problematiza, ao nível da linguagem, o poder dominante no seu específico cenário pós-colonial. No romance, um exemplo disso é o fato da Maréia ser uma musicista clássica que sempre enreda a identidade negra nas suas produções musicais.

Nos trechos de narração dessa transcendência a temporalidade, enquanto conteúdo, é abordada pela linguagem poética dos recursos da metáfora e da comparação. Desse modo, demonstra-se uma história que não se atém somente a “fatos separados, que não têm outra conexão do que tempo, lugar circunstância, causa e efeito” (SHELLEY, 1996, p. 86), mas, principalmente, “a uma criação de ações de acordo com as imutáveis formas da natureza humana” (*Ibid*) que o tempo eterno da poesia proporciona. Assim, viabiliza-se o encontro com a subjetividade de Dorotéia e Marcílio, que a acompanha em alguns desses momentos, e mesmo que a voz narrativa continue em terceira pessoa, ela revela as emoções das personagens, guiando o leitor para uma ‘viagem ancestral’:

Ouvia-o [Marcílio] dizer: ‘É... nunca estamos totalmente acordados, nem totalmente dormindo, estamos sempre a deslizar, como navegadores, num mar onde as ondas se entrecruzam, levando-nos para lá e para cá. Não é deriva, minha velha, são coordenadas do tempo. Pois é, nem totalmente dormindo, nem totalmente acordados’. Em seguida, de mãos dadas, ficavam em silêncio observando o mar, cada qual com o seu sonhar (ALVES, 2019, p. 128).

Como uma revelação, Dorotéia é o próprio *saber atemporal*³⁹; ela “possui o ‘ebun” – dom de se deslocar entre o espaço e o tempo, sem sair do lugar físico real” (ALVES, 2019, p. 129). A personagem sente o passado, presente e futuro pelas suas

³⁹ Discutirei mais sobre essa personagem no próximo tópico.

experiências e do grupo de negros nas relações África-Brasil. O seu conhecimento é lido como um relicário: Dorotéia é o relicário da família Nunes dos Santos, justamente por ter/ser registrado/registro a/da memória ancestral em seu corpo e mente. Portanto, ela é um *corpo ancestral* enredado em uma narrativa que engloba, também, o tempo circular, eterno.

[Maréia] levantou-se apressada, inspirada, 'Circula no tempo. Circula o Tempo. O tempo é. Memória é mar', frases retumbando em sua mente, 'não se deu conta da nudez, apanhou a flauta, compôs mais um trecho da peça musical *Réquiem à marujada – vozes que nos habitam*' (ALVES, 2019, p. 80).

Ademais, os objetos e espaços são carregados de descrições cheias de simbolismos atravessados pela história e tempo. Nos momentos em que o lirismo adentra, “o narrador se deixa envolver emocionalmente não agora por uma paisagem colorida e luminosa, [...], mas pelos obscuros e conturbados espaços interiores” (GOULART, 1997, p. 20), como quando rememora as palavras de Marcílio, de que no vai e vem das ondas traçam-se as coordenadas do tempo. Nelas se revela a construção da própria Dorotéia e sua neta, sob uma linguagem poética e com interferências líricas contando “histórias de mar e vida” (ALVES, 2019, p. 7).

Os recursos poéticos vistos até aqui são parte de um trabalho estético que almeja resistir reafirmando a identidade afrodescendente na diáspora. Feldman e Silvestre (2019) consideram que a sobrevivência⁴⁰, enquanto estratégia de resistência comumente estudada à luz da literatura indígena, também tem aspectos notáveis na literatura negro-brasileira. Isso deve-se ao fato de que essa vertente literária se atém a uma proposta estética que foi elaborada desde o início do coletivo Quilombhoje em seu alinhamento com o Movimento Negro. Por esse motivo, podemos reconhecer na linguagem poética do romance a aspiração da africanidade na construção de personagens femininas negras redondas, que quebram estereótipos e silêncios reescrevendo a História, bem como mostra Maréia e a sua avó, Dorotéia, um *corpo ancestral*.

⁴⁰ Por sobrevivência, Feldman e Silvestre (2019, p. 47) a define como “uma mistura de sobrevivência com continuidade. Trata-se de uma sobrevivência ativa, na qual os povos indígenas são representados além das ruínas de suas comunidades e das culturas decretadas mortas, ou restritas a reservas, os índios estereotípicos da raça extinta, ou em vias de extinção [...] é a oposição de vitimização”.

3.6. MARÉIA: UM NOVO OLHAR PARA A NEGRITUDE FEMININA A PARTIR DA LITERATURA

Segundo Junior (2019, p. 40), é sobre a personagem “que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa”. Entrementes, essa é uma das categorias em que mais incide a atenção dos(as) escritores(as) negros(as), ao passo que eles/elas quase não encontravam uma verdadeira representação do seu grupo étnico na literatura brasileira.

A presença negra na prosa tinha um baixo grau de participação no desenvolvimento de conflitos dramáticos, constituindo personagens secundárias criadas sob estereótipos. Atentando que o Brasil se manteve por trezentos anos em regime escravocrata, não era plausível criar personagens negras complexas que colocassem em dúvida a estrutura socioeconômica e étnica do país. Desse modo, motivadas pelo mito da democracia racial, algumas manifestações literárias seguiram reforçando a exclusão no pós-abolição. Por outro lado, a contar com a literatura negro-brasileira, a discordância desses valores acontece de forma política e direta.

Nesse contexto, quando lidamos com Maréia, estamos diante de uma personagem principal, pois os seus passos são essenciais na constituição e desdobramento da narração, além de o seu próprio nome intitular a obra. Sobre isso, Miranda (2019, p. 215) pontua que

Como o nome já anuncia, Maréia tem por matéria-prima semântica as águas salgadas e por método compositivo a dupla via – também presente na conjunção de mar e areia que nomeia a protagonista homônima.

Essa duplicidade estrutura os percursos do enredo. Diferente de Alfredo, que também é um personagem principal, e dos/as demais personagens, Maréia é construída e apresentada ao leitor através da sua corporalidade, pela cor de sua pele e fenótipos, sendo descrita na ambientação que almeja alcançar o belo pelas imagens criadas entre o espaço de seu quarto e as demarcações de seu corpo.

Uma claridade suave, em fachos luminosos, adentrava pela fresta da janela. Luz e sombra mesclavam-se, brincavam na penumbra acolhedora do quarto, causando efeito de sonho no ambiente, como

se um técnico de iluminação cênica, invisível, manejasse refletores, decidindo qual ponto a ser focalizado [...] na meia-luz ambiente, destacava-se o rosto sereno de Maréia, na placidez do sono, com um sorriso de plenitude lhe enfeitando a face. Os lábios carnudos bem definidos, com o arco de cupido acentuado, a parte superior um pouco maior que a inferior, uma característica física, preponderante, daqueles que possuem abnegação para com as outras pessoas, que valorizam as relações de amizade (ALVES, 2019, p. 26).

A precisa descrição dos traços físicos do rosto da personagem remontam uma atenção aos fenótipos que registram a sua identidade. Essa descrição marca o primeiro aparecimento de Maréia no enredo. Além de valorizar o seu corpo, a passagem também aponta os preconceitos raciais que eclodem na solidão da mulher negra, quando o narrador problematiza a ‘abnegação para com as outras pessoas’, mas essa questão perde espaço para a abordagem de sua singularidade. Esse excerto compõe uma perspectiva da individualidade e, simultaneamente, do pertencimento identitário dela.

Contrariamente, ao apresentar o Alfredo, a voz narrativa não foca nas características físicas dele, mas sim, nos dramas que envolvem a sua vida, como o seu estado emocional, “O rosto traduzia uma verdadeira máscara impenetrável, desafiando o mais arguto observador a identificar a torrente de hesitações, dúvidas e angústias que sobrecarregavam sua existência” (ALVES, 2019, p. 14). Em relação às mulheres brancas da história, há esse mesmo enfoque, que dá ênfase no emocional e nas problemáticas do sistema patriarcal. Sendo assim, a corporalidade é desenvolvida mais marcadamente nas personagens negras.

Reconhecemos que há, portanto, um empreendimento por meio da linguagem de colocar sujeitos negros como protagonistas da corporalidade na obra, ressaltando seus aspectos físicos que, na literatura canônica, eram abordados de modo negativo. O cabelo, por exemplo, é outro elemento frisado na descrição de Maréia

Os cabelos pretos encaracolados espalhavam-se, em gracioso desalinho, por sobre a franha branca, proporcionando um fascinante contraste. Brilho encantador, destacava a tonalidade âmbar da pele, reluzia com o contato-carícia dos raios de sol da manhã, que se infiltravam pelas fresas da veneziana (ALVES, 2019, p. 26).

Quando consideramos nos impactos da escravidão na história do cabelo encrespado, notamos atribuições que o interpretam como ‘ruim’ e causador de incômodo. Kilomba explica sobre a marca de servidão que o cabelo afro teve no

escravismo: “uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores *brancos*, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de ‘primitividade’” (KILOMBA, 2019, p. 127, grifo da autora). Portanto, a leitura negativa a respeito dele motiva a sua desaprovação social, por exemplo, mediante procedimentos de alisamento químico gerados por esse preconceito que se mantém na contemporaneidade.

Sua negação envolve as “formas de controle e apagamento dos chamados ‘sinais repulsivos’ da *negritude*” (KILOMBA, 2019, p. 127, grifo da autora) por parte do poder dominante; logo, quando o afirmamos enquanto marca positiva da negritude, isso é um movimento de resistência que contraria a opressão racial, interferindo, inclusive, na concepção de beleza e autoestima de mulheres negras. É o que demonstra essa e outras passagens que enfatizam os cabelos de Maréia.

Para prosseguirmos a análise da concepção de beleza assumida pelo corpo da personagem, as discussões de Naomi Wolf, em *O mito da beleza* (1990), são imprescindíveis. Segundo a autora, “A ‘beleza’ não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica” (WOLF, 1992, p. 15), e a ideologia por trás dela é uma das reações contemporâneas de controle social frente às conquistas da expansão do pensamento feminista. Dessa forma, a beleza é determinada politicamente na modernidade ocidental, está envolvida por um conjunto de crenças que buscam manter a soberania masculina e isso leva a embates sociais entre as próprias mulheres:

Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram (WOLF, 1992, p. 15).

Considerando que o Brasil é um país pós-colonial no qual ainda impera a branquitude, o valor do qual fala Wolf hierarquiza as mulheres não somente sob influência do patriarcado, mas também do racismo, já que é necessário, quando se discute sobre a experiência de mulheres negras, ter um olhar interseccional. Dessa forma, a cultura guiada pelo poder dominante branco-masculino também influencia racialmente a idealização em torno do corpo feminino.

Nas palavras da autora, o mito da beleza se constitui em um “composto de distanciamento emocional, política, finanças e repressão sexual” (WOLF, 1992, p. 16) que indica, por diferentes maneiras e em determinados momentos históricos, uma relação com os interesses econômicos de cada sociedade. Um dos contextos comentados por ela é o da escravidão: “uma economia que depende da escravidão precisa promover imagens de escravos que ‘justifiquem’ a instituição” (WOLF, 1992, p. 22). Esse cenário é o mesmo dos países pós-coloniais em que a imagem depreciativa do negro foi arraigada na História devido ao escravismo, isso por várias associações que opõe beleza a ser negro.

É na figura da ‘feiura’, moldada pelos instrumentos culturais do poder dominante, que antes e após a abolição a consciência de negritude tende a ser interpretada na sociedade. Nesse caminho, ao falar sobre o mito da beleza com recorte na cultura, conforme analisa a relevância das revistas femininas e as suas relações com mito, Wolf pontua que: “Infelizmente, a reação do sistema baseado na beleza é disseminada e reforçada pelos ciclos de ódio a si mesmas provocados nas mulheres” (WOLF, 1992, p. 96). Entre os meios que mobilizam essa reação, a autora menciona as propagandas e fotografias nas revistas de beleza. Já, nesta análise, problematizamos a desvalorização (ou a falta) da beleza negra nos meios culturais, principalmente na literatura, o que leva à necessidade de uma (re)escrita desse corpo.

Por esse motivo, a valorização dos sinais da negritude da protagonista é um dos momentos de ‘dessilenciamento’ na narrativa. O detalhamento dos seus fenótipos é narrado em vários momentos, demarcando a sua presença nos espaços. Podemos citar como outros exemplos as passagens nas quais a personagem está experienciando o autocuidado, conforme se arruma para um evento público:

A água morna do chuveiro escorria lenta pelas curvas de seu corpo, *sentia-se plena, inteira, completa, uma sensação de compor o universo e alcançar o inatingível*. Acariciava-se, com a maciez da espuma; vagorosamente, os poros absorviam o eflúvio das ervas aromáticas, ela se deleitava com o contato [...] vestiu-se sem pressa, maquiou-se com esmero, valorizando o formato ovalado do rosto, o batom caramelo realçava o contorno dos lábios. Penteou-se, formando um coque que se assemelhava a uma coroa, formada pelos fios naturalmente encrespados (ALVES, 2019, p. 32, grifos nossos).

Além disso, a relação cuidadosa entre Maréia e o seu corpo comunica o enaltecimento da negritude. Quando o narrador realça desde os seus lábios grossos

até a tonalidade âmbar de sua pele, revela uma escrita que “está mostrando sinais de independência e descolonização em relação às normas *brancas*” (KILOMBA, 2019, p. 127), pois essas passagens reescrevem a personagem mulher negra no universo literário, distanciando-a das representações do cânone.

Maréia dava os últimos retoques no visual, o vestido branco ajustava-se às curvas de seu corpo; os cabelos parte preso em coque, parte com tranças caindo-lhe sobre os ombros, como cascata; o batom, cor de uva, realçava os lábios carnudos. Fitava-se atenta, para que nenhum deslize viesse a macular o traje impecável. “Perfeito”. Conversava consigo mesma: “E aí, seu Marcílio, estou aprovada? Sei que sim. A inspiração é o mar. E o senhor dizia que de mar nós dois entendemos [...]” (ALVES, 2019, p. 161).

Para bell hooks (2019, p. 50), “a lógica da supremacia branca poderia ser minada radicalmente se todos aprendessem a amar e se identificar com a negritude”. Quando a autora evidencia que nós aprendemos a desvalorizar a negritude por estarmos inseridos em uma sociedade na qual o poder dominante se fundamenta na branquitude, entende-se que o movimento contrário a isso rompe “com o tipo de pensamento supremacista branco que insinua que somos inferiores, inadequados, marcados pela vitimização etc.” (HOOKS, 2019, p. 58).

Assim sendo, enquanto musicista, que teve o seu trabalho comumente questionado – “Alguém, como ela, se meter com música erudita. Como pode? E, ainda por cima, abrir uma escola? É metida mesmo! Isso não vai dar certo” (ALVES, 2019, p. 31) – por ocupar os lugares de desfrute da branquitude. Maréia tem algumas razões que a motivam na persistência em seu intento: a representatividade negra – “inspirava-se na trajetória de vida do maestro Padre Maurício⁴¹, compositor do hino nacional do Brasil” e na de seu bisavô (ALVES, 2019, p. 31) e o apoio de sua família:

Aconchegada, ao confiar seus planos às mulheres de sua vida, foi apoiada, aconselhada, recebeu o alento que fora buscar, passeou pela praia, revigorou-se, sentindo a planta dos pés massageada, ao atritar-se com a areia. Mergulhou nas águas salgadas, deixou o sol e o vento secarem as gotas refletidas em sua pele (ALVES, 2019, p. 71).

⁴¹ José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) foi padre e músico durante o Brasil colônia. Ele foi um homem negro, filho de escravizados alforriados, que traçou uma trajetória de resistência ao se tornar padre e se destacar enquanto grande compositor sacro.

Ao dissertar sobre a experiência das mulheres negras, hooks (2019) relata que, embora elas compartilhem algumas semelhanças em suas vivências, não há uma compreensão comum do que é ser mulher negra. O seu relato, ao participar de um pequeno encontro que planejava uma conferência nacional de feminismo negro, relaciona-se à composição de Maréia, ao passo que expressa a importância de crescer em um ambiente que reforce a negritude positivamente. Nas palavras da autora:

Eu me sentia amada e cuidada na comunidade negra segregada onde cresci. Isso me deu base de uma experiência positiva de 'negritude' que me sustentou quando deixei a comunidade para fazer parte de ambientes racialmente mistos (HOOKS, 2019, p. 102).

Do mesmo modo que o pronunciamento de hooks evidencia a diversidade de experiências negras em meio a relatos que tinham como sinônimo a 'vitimização' – "a voz da mulher negra que era considerada 'autêntica' era a voz da dor; somente o som da mágoa poderia ser ouvido" (HOOKS, 2019, p. 103) –, Maréia também permite entender essas vivências sob outro ponto de vista através da sua representação, pois carrega símbolos de uma emancipação identitária e autonomia nas suas reflexões e ações no enredo.

Recordou o dia em que, no estúdio da faculdade, esmerava-se para dar vida aos sons [...] atentou na especial importância em buscar i gestual ideal, sentir a harmonia perfeita, concentrou-se, tocou. Meneava a cabeça, roçava os joelhos no corpo do cello, as notas adquirindo vida própria, irradiavam-se no espaço, alcançavam o infinito, retornando como energia fortalecedora. Encontro e reencontro, religação de elos partidos, os olhos fechados, ela percorria mundos, quebrando o muro do silêncio, do esquecimento. Reencontrava-se na melodia, como quem abraça um ente querido, realizava-se um ato de amor e completude, suavidade e vigor (ALVES, 2019, p. 30).

O próprio narrador enfoca o avanço da protagonista com as suas conquistas ao invés do atravessamento cotidiano do racismo, que é indicado, mas não esmiuçado, e revela uma personagem determinada, âmbito de uma narrativa de resistência. Dialogando com o relato de hooks, Maréia é o projeto de identidade elaborado a partir de um lugar diferente de histórias de dor.

Não esmoreceu, frente ao espanto causado no corpo docente, na graduação da Faculdade de Música; ao escolher flauta e violoncelo, os olhares dos professores diziam mais que as palavras, ao tentarem convencê-la a optar por algo apropriado a pessoas como ela. Graduiu-se. O desejo de aperfeiçoamento a levou a cursar pós-graduação em História da Música Brasileira; depois de muito argumentar, conseguiu aprovação do projeto de pesquisa, sobre a obra do maestro da corte de Dom João VI, no Brasil, Padre José Mauricio Nunes Garcia, personagem relatado nas histórias de dona Déia, como descendente dos gêmeos Takatifu e Atsu (ALVES, 2019, p. 29).

Outro caminho delineado para reforçar o orgulho de Maréia é a relação com a sua ancestralidade, que influencia no seu sucesso com a música e na forma que ela vê a si mesma e o mundo ao seu redor: “Sentia-se tomando posse de sua herança, o que a estimulava romper as barreiras impostas, obstinava-a, ainda mais, a alcançar os seus intentos” (ALVES, 2019, p. 30). O processo que a protagonista se envolve com a música é relacionado às memórias repassadas por sua família desde a infância, e ao tocar algum instrumento ou fazer uma composição, ela evoca os sentimentos ao se reconectar com os seus ascendentes:

Ficava absorta, num tempo sem tempo, onde brotavam melodias, trazidas pelas personagens queridas, que saídas das histórias contadas por vó Déia, tomavam vida em seus momentos de criação, numa espécie de confraria fraterna. Quebravam-se as barreiras do ontem, hoje e amanhã, numa confraternização inquebrantável, esperando-a, alimentando a certeza de encontrar passagem nos caminhos obstruídos (ALVES, 2019, p. 31).

Mesmo situada em um contexto contemporâneo, ela não é impedida de experimentar o passado através da sua relação com a música. Ao dissertar algumas notas sobre o romance, Miranda (2019, p. 211) pontua que “é possível apreender nesse corpo textual [...] um arquivo ficcional contracolonial, que emerge um pensamento que nos atualiza acerca do conhecimento do passado”. Com efeito, nesse espaço entre o passado e a contemporaneidade, Maréia é a continuação das rupturas causadas antes pelo seu avô Ibiácy Pífano e demais antepassados. Agora, com a sua escola, o Conservatório Musical Clave em Sol.

Com o crescimento de sua escola de música, Maréia conhece outras duas mulheres negras, Odara e Anaya, irmãs gêmeas. Elas entram na narrativa como sócias da personagem, e acrescentam a rede de suporte de Maréia, acompanhando-a na caminhada até o concerto final. Ademais, a velha Dorotéia estabelece um laço

afetivo rapidamente com as duas: “A impressão que tenho é que já conheço vocês de tempos, é como se eu fosse sua avó de sangue” (ALVES, 2019, p. 148), pois, na visão dela, a amizade das gêmeas com a sua neta é atemporal.

Para Maréia, Odara e Anaya, “talvez, fossem os fios partidos de uma ancestralidade interrompida que se reconectavam por outros caminhos” (ALVES, 2019, p. 151). Juntas, reforçam o tempo infinito, circular – “Vozes compondo o infinito que circula em nós’. Repetiam, repetiam e repetiam. As ondas do mar transformadas em um coral, repetiam: ‘Compondo o infinito que circula em nós’” (ALVES, 2019, p. 156) –, que associa linhagens e guia a emancipação coletiva. A união das três é outro meio pelo qual a ancestralidade é explorada no romance. Na busca por um título para a orquestra que elas elaboram em conjunto, mais uma vez, as imagens do mar se fazem presente e envolvem os seus corpos. São as águas que as tornam próximas, as guiam para a tomada de decisões e as fortalece.

Agora, sim, estamos preparadas, era só ouvir o som das águas. Eu sou a água, misturada com areia, e vocês, uma é o remanso, a outra a queda da cachoeira. Realizamos a criação no encanto das águas (ALVES, 2019, p. 157).

O intento em registrar na orquestra a identidade negra fica mais próximo de ser alcançado com a presença das irmãs. Inclusive, essa relação é o que embasa uma identidade cultural no processo criativo musical: “Envolvidas por uma aura, como se as três fossem uma só, unidas pelo poder da criação e pela certeza de que a musicalidade existe em tudo que existe” (ALVES, 2019, p. 157), observamos nas três o eco das ‘vozes que as habitam’, especialmente na maestrina Maréia. Sendo assim, o concerto como um todo é ato de resistência. Nesse viés, assim como na poesia de autoria negro-brasileira, na narrativa consolida-se uma

‘identidade cultural – estabelecida quando o poeta se lança em busca de seus valores, por meio de suas manifestações inspiradas na África [...] – é a identidade a que mais se faz referência quando se estuda literatura. No fundo dessa supervalorização dos aspectos culturais está a ideologia que pretende cercear a vida que anima tais manifestações, com suas alegrias e suas tristezas, a sua luta para viver (CUTI, 2010, p. 105).

A música é parte da constituição da protagonista. Seus instrumentos são extensões de seu próprio corpo, como é desvendado durante a narrativa. Ela é o ponto

de encontro das trajetórias de Maréia e Alfredo, e o meio pelo qual as personagens se entregam à História, remontando ao passado afro: “A música havia conseguido o milagre de aproximar vidas paralelas” (ALVES, 2019, p. 165).

Perante o exposto, reconhecemos na protagonista um *corpo em resistência*. Isso se deve ao fato de que o tratamento da sua corporalidade, assim como a sua constituição pela memória e ancestralidade, dá continuidade à história dos Nunes dos Santos. A conquista de espaços ao trabalhar com música clássica não é apenas uma reação ao sistema que busca desprezar a sua negritude, mas uma forma de se apropriar dele para causar a transformação internamente, conforme conquista aquilo que a ela também pertence.

A construção desse corpo em resistência é representativa da sobrevivência ante narrativas que foram/são impostas para sujeitos negros, pois renuncia a supervalorização da branquitude e os discursos de vitimização. Assim, Maréia reafirma e reescreve a existência negra na contemporaneidade a partir da sua relação com um passado que foi silenciado.

Seguindo essa linha de raciocínio, ao falar da sobrevidade enquanto um trabalho estético utilizado na literatura indígena, Feldman e Silvestre (2019, p. 48, grifo nosso) apontam que “essa estética vai transparecer [...] em todas as formas de expressão linguística e cultural que podem transferir *uma nova representação da vida do ‘povo dominado’*”. Esse apontamento sustenta parte das passagens do romance, tanto nas de representação corpórea da protagonista como na sua apropriação da ‘música erudita’ por um meio de expressividade dos sujeitos negros.

Quando Maréia, com o apoio das gêmeas, cria uma orquestra inspirando-se na ancestralidade e se embasando no reencontro com a História, há uma ‘resistência adaptativa’ conforme ela passa a compor os espaços nos quais a maioria dos que circulam são brancos, isso sob o código do poder dominante, deixando registros de sua negritude. Dessa forma, é o conceito de sobrevidade que sustenta seu corpo em resistência, já que as suas atitudes “confrontam a estética canônica, ao mesmo tempo em que denunciam os sofrimentos de suas etnias, raças, classes ou grupos sociais distintos, negociando e afirmando identidades” (FELDMAN; SILVESTRE, 2019, p. 53).

A sala de espetáculo inundou-se de harmonia sonora. A plateia deixava-se levar pelas emoções, mergulhava involuntariamente em recônditas recordações, que afluíam melancolias, para uns, e contentamento para outros [...] A orquestra atingia o ápice, executando

a peça musical adaptada, do maestro-compositor padre José Maurício, que, no dueto de violinos, com Odara e Anaya Omin enlevadas, transmitiam a suavidade do navegar em águas acolhedoras e o inesperado estrondo da cachoeira (ALVES, 2019, p. 163).

Ao alcançar esse espaço, Maréia também permite que os seus o alcancem. A sua luta e o destaque no campo musical é permeada pela coletividade, que se inicia já com o projeto de seus familiares em capacitá-la para atingir grandes ‘voos’. Um exemplo disso está nesse acontecimento do desfecho, da apresentação no Theatro Municipal de São Paulo durante o evento pomposo patrocinado pelos Menezes de Albuquerque.

Nesse momento, a presença dos familiares e amigos da protagonista se contrapõe ao dos que, historicamente, predominam os locais sofisticados de acesso à cultura. Dessa maneira, a atmosfera deixada pelo público branco-burguês é quebrada com a presença dos próximos de Maréia. Por mais que o público representativo da classe dominante se sinta incomodado, o centro desse evento são os afrodescendentes. Portanto, o concerto é o retorno simbólico de algo que foi retirado da população negra brasileira: a liberdade de ser.

Os demais convidados, sem laços de amizade ou parentesco, foram surpreendidos pelas características físicas das componentes que destoavam dos padrões estéticos costumeiros do local, dissimulando, aplaudiam educadamente, sem entusiasmo. Porém, foram arrebatados pela leveza e elegância das musicistas, que, ao comando da maestrina, tocavam os instrumentos (ALVES, 2019, p. 163).

A forma como o concerto é conduzido, por Maréia e as gêmeas, toca profundamente o público – “os convidados da ACEMA sentiam fagulhas incandescentes penetrando a pele, uma sensação agônica fluía de dentro de seus poros, como se o corpo fosse implodir” (ALVES, 2019, p. 163) –, principalmente Alfredo. Sensível às experiências vivenciadas anteriormente, em relação à história de sua família e a possível cura de sua sudorese, ao apreciar a apresentação o personagem é enlaçado por recordações. Quando se depara com o medalhão, ele é

arrebatado por um inexplicável sentimento de culpa, como se tivesse um débito incalculável, que se acumulava em juros, por séculos e séculos. Um fio fino de suor frio lhe escorreu pelas costas; impelido por um impulso, pegou o celular e doou os seus bens disponíveis para a ACUENDA – Associação Cultural Encanto das águas. No palco, a

qualidade apurada do repertório embevecia com a virtuosidade melodiosa os mais reticentes espectadores, nada mais parecia importar, arrebatados, esqueciam o choque que os acometera ao abrir das costinhas (ALVES, 2019, p. 164).

Dessa forma, o concerto performado por esses corpos em resistência levam o público à reflexão e, Alfredo, à redenção. A representatividade de Maréia e das gêmeas, unida à melodia que, em alternâncias orquestrais, remonta às imagens das águas marítimas e à sensação de navios em alto mar, eleva as histórias dos Menezes de Albuquerque e dos Nunes dos Santos, ressaltando um tempo circular em que o passado se faz sempre presente. Assim, a fisicalidade do corpo e da música de Maréia, ao evocar os navios, também faz uma redenção e uma releitura da história, tornando-a também cíclica, e o mar, que simbolizou o sofrimento, agora simboliza a vitória:

Maréia solava com virtuosismo, entregava-se por completo, balançando o corpo como onda; com um trilo finalizou. O medalhão faiscou luminosidade azul, na reentrada da intensidade melódica, que transmitia a sensação de tempestade em alto-mar, desgovernando navios, assustando marujos (ALVES, 2019, p.164).

Essa entrega de Maréia é um ponto importante a ser considerado, pois reflete na sua relação com o tempo. A temporalidade heideggeriana contribui na compreensão dessa questão, já que a identidade dessa personagem, que está situada no êxtase do presente, “manifesta-se nas possibilidades fáticas, próprias do poder-ser. Assim, o êxtase do presente é estruturalmente ligado ao futuro e ao passado” (PEGORARO, 1979, p. 43).

No romance, o corpo dela é a sinalização do presente, do avanço social conquistado com a secular resistência dos africanos escravizados e negros brasileiros, e a emancipação coletiva dos mesmos, que eclode, principalmente, quando Maréia alcança o palco. Ainda no enredo, o sonho dela, da mesma forma que a sua relação familiar e as interpretações sobre questões étnico-raciais, revelam que esse êxtase presente é uma construção histórica, mobilizado pelos anseios coletivos e pessoais dela e de seus antepassados avistando o futuro.

Sonhou, estava na praia, com vestido branco esvoaçante cintilante qual estrela [...] pessoas saídas das narrativas dos avós aproximavam-se, uma a uma, segredavam-lhe histórias compondo as peças que faltavam para montar o grande quebra-cabeça de sua ancestralidade.

[...] Vozes fluíam das profundezas do oceano, repouso final de multidões, durante a forçava travessia, respondiam à ladainha contando os fatos sobre as vidas ceifadas e sonhos interrompidos. Ao cantarem os feitos de resistência ocultados, zum-zum-zum ensurdecador se fez ouvir, como se a alegria, no reencontro, gritasse de alegria (ALVES, 2019, p. 73-74).

É, também, pelo sonho que Maréia se desconecta da temporalidade linear, explora a sua identidade, e o leitor tem acesso à subjetividade da protagonista, isso por meio das referências à escravidão, ao mesmo tempo, a resistência do seu reencontro com a ancestralidade. Essas passagens registram uma releitura e reescrita da história do povo africano e afrodescendente no Brasil. A partir delas, Maréia, com sua corporalidade liberta, expressa os novos possíveis do negro brasileiro na contemporaneidade, sem se esquecer do vínculo com seus antepassados.

Nesse ínterim, Maréia também é um *corpo liberado*. Falamos do corpo liberado de uma personagem representativa da mulher negra, em que as questões de gênero e a inconstância identitária ressaltadas na conceituação de Xavier (2021) não determinam, exponencialmente, a narração em torno do corpo da protagonista.

Maréia reflete o recente processo de (re)construção da negritude nas linhas da escrita literária. Desse modo, pesam mais os atravessamentos que tentam marginalizá-la, determinar os lugares que ela poderá ou não alcançar, do que a solidão e a fluidez na construção da identidade, aspectos observados por Xavier em narrativas escritas por mulheres brancas a partir da década de 1990. Então, contrariando Xavier, a liberdade da protagonista não se torna instável ao se chocar com mundo moderno, mas está no encontro da humanização e pertencimento de si mesma inserida nesse mundo.

bell hooks (2019, p. 60) evidencia que “uma das ironias trágicas da vida negra contemporânea é que geralmente os indivíduos têm sucesso em obter ganhos materiais sacrificando conexões positivas com a cultura negra”. Por um percurso contrário, Maréia é um corpo liberado justamente porque goza da liberdade de ser, de vivenciar a sua identidade sem temer o impedimento e sacrificar as suas experiências sendo mulher negra. No enredo, as convenções sociais racistas que tentam impedi-la durante a sua trajetória como musicista não a interrompem.

As três, entusiasmadas, falaram que omitiram, no projeto, o perfil das musicistas selecionadas, por estratégia, para não correrem o risco de desaprovação. “Vai ser surpresa para a plateia e para o patrocinador, magnata da indústria paulistana. Apreendi com vocês e com vô Marcílio. É necessário ser ligeiro, saber gingar, saber remar contra a maré. Não é, dona Déia? Tem coisa que a gente bate de frente até conseguir, tem outras que esquivamos, damos um voleio, para alcançar o objetivo...” (ALVES, 2019, p. 152).

Por mais que a voz narrativa pontue as problemáticas racistas que atravessam o corpo de Maréia, esse não é o foco de sua história. Inclusive, a omissão da negritude no processo de inscrição para o projeto não é o prenúncio de uma entrega as expectativas do poder dominante posto que o processo criativo e a apresentação da maestrina no desfecho demonstram totalmente o contrário.

Além disso, por um caminho oposto ao das mulheres da família Menezes de Albuquerque, ela não cresce em um ambiente patriarcal, não tem o seu destino selado, como Guilhermina; pelo contrário: ela não é silenciada e tem possibilidades de exteriorizar a sua subjetividade por diversos meios, seja com a família, amigos, na música e até mesmo com a natureza.

Chegou, abriu o portão de ferro, entrou, foi recebida com um abraço coletivo de boas-vindas, a avó, mãe, tia a bombardearam com perguntas simultâneas. “Por que demorou? Você veio dirigindo? Dirigiu o tempo todo? Está cansada? O carro deu problemas? Onde estava? Quer matar a gente de aflição? Quais são as novidades? Passou, enfim, no teste para a filarmônica? Por que não falou nada por telefone? É para viajar? Vai embora do país? Você não vai? Vai?” Sem esperarem resposta, vieram os elogios. “Está linda! Bonito o carro novo!” Sufocada por indagações e afagos, [Maréia] falou: “Calma, mulheres da minha vida, suas perguntadoras, ajudem-me a trazer a bagagem [...] depois conto, tim-tim por tim-tim; afinal, a prosa é o forte da família [...] Estou feliz pela acolhida...” (ALVES, 2019, p. 57).

Para Xavier (2021, p. 185), o corpo liberado envolve “protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento”. Na narrativa, esse processo se dá na própria relação de Maréia com a sua ancestralidade e/em seu corpo. É isso que a possibilita não aceitar o modelo tradicional que é imposto a Guilhermina e a Maria Francisca, por exemplo, nem o domínio da branquitude sobre a sua vida.

A autora discute que o corpo liberado é o estabelecimento da construção de uma nova postura diante da vida, em que a narração envolve o processo de libertação.

Com Maréia, é pela música e considerações da voz narrativa que percebemos a realização de seu corpo liberado, pois a levam a ter essa sensação:

um dia, como por encanto, passou a escutar as melodias da natureza. Primeiro um sussurro, depois sons ritmados, uma trilha sonora elaborada ia lhe enriquecendo a vida, acrescentando melodias às suas emoções. Dorotéia, com orgulho, incentivava a neta, afirmava que aqueles que têm inclinação musical são atraídos pelos instrumentos, uma espécie de magia divina (ALVES, 2019, p. 28)

Além desses corpos, também é destaque a corporalidade de Dorotéia. Essa personagem tem uma presença ativa na narrativa, sendo a conexão corporificada do passado com o presente dos Nunes dos Santos, ou seja, ela estabelece laços ancestrais. No romance, isso é construído a partir da relação da personagem com a natureza. Quando entendemos que os Menezes de Albuquerque são desconexos do mundo natural, envoltos na constante imagem da mansão, dos bens materiais e dos valores tradicionais da cultura europeia com o capitalismo, percebemos que esse é um forte contraste com a narração dos Nunes dos Santos, e isso é revelado, principalmente, na figura de Dorotéia e seu *corpo envelhecido*.

Os Nunes dos Santos têm uma tradição embasada na natureza, e isso se revela tanto nas imagens criadas nos trechos de Maréia, quanto nos 'devaneios' da Dorotéia. Nos quatro capítulos que se atém a eles, é ao contemplar o mar que ela se encontra com seus ancestrais, e juntos a natureza, eles formam um organismo singular. A seguir, um fragmento da narração que descreve o povoado de matriarcas que Dorotéia vê:

[...] Por infinitos instantes, comunicavam-se a partir das ondas dos pensamentos, abaixavam a cabeça, colocavam a testa em contato com o solo. As vibrações pulsantes do coração da Terra envolviam-nas num carinho arrebatador. As respirações ritmavam, intensificavam-se até o ápice do êxtase, espalhando, numa interação sensorial, radiações energéticas para os habitantes do povoado (ALVES, 2019, p. 101).

A representação dessas matriarcas, chamadas de 'Awon Oludamoran Iya', é um ponto importante para compreendermos como o animismo se faz presente na obra, e que a partir dele o corpo de Dorotéia se expressa, envolvido na natureza. Hogan (2014) pontua que o animismo é uma área de estudo recém-aceita na academia, na qual se acredita que a capacidade cognitiva e os mundos espirituais são

criados pelos rios, montanhas e florestas, sustentando-se no ponto de vista indígena de respeito e harmonia com a Terra e também a relação do indígena como parte integrante da natureza, e não como espectador ou mesmo proprietário. A ideia de que toda a terra está viva perpassa por vários momentos do romance, em especial aos que envolve Dorotéia e a sua família, que buscam na natureza a inspiração, a História e a espiritualidade, saudando-a em sua sabedoria.

Ao observarem os ciclos naturais e os efeitos das mudanças climáticas, [Dorotéia e Marcílio] desenvolveram conhecimentos e técnicas advindas das tradições milenares, que valorizavam os estágios da existência, interagiam com os aspectos visíveis e sencientes. Numa relação sincrônica com a natureza, harmonizavam-se com a dinâmica do universo, interagiam com a energia vigorosa, transformadora, que habita dentro e ao redor do indivíduo. Pessoas em círculos, olhos fechados, mãos dadas, transformavam-se em um só organismo, emitiam radiância, deslocando objetos e pesadas pedras, erguiam as edificações (ALVES, 2019, p. 96).

As narrações relativas à Dorotéia desvendam uma relação íntima com a natureza. O seu corpo e de seus familiares, por vezes, são extensões dos ambientes – “*desdobrada*, onisciente e onipresente, percorreu espaços-tempo [...] um elo distante a unia aos que lhe antecederam, através de elementos intangíveis *soprados pelo vento, cochichando histórias sonorizadas pelas ondas do mar*” (ALVES, 2019, p. 114, grifo nosso), principalmente o das representações dos antepassados. Tudo isso conversa com a reflexão de Hogan, de que

raramente lemos o território ao nosso redor como nós mesmos ou desdobramos o mapa humano para descobrir que a região se estende além das longitudes e latitudes de nossa pele. Nossa carne nunca foi uma fronteira para o ser humano. Nós só nos importamos em ocupar o espaço ao nosso redor. Ainda mais significativamente, ela nos ocupa (HOGAN, 2014, p. 25)⁴².

A visão da Dorotéia, revelada pela voz narrativa, demonstra que ela considera efetivamente o mundo ao seu redor, isso sob a ótica da tradição, memória e/ou ancestralidade. Mergulhada nesses contextos que fogem de uma sociedade elitista e capitalista, como é narrada nos capítulos que discorrem sobre os Menezes de

⁴² “we rarely read the territory around us as ourselves or unfold the human map to find the region extends beyond the longitudes and latitudes of skin. Our flesh has never been a boundary for the human being. We only reach out from there to occupy the space around us. Even more significantly, it occupies us”.

Albuquerque, a personagem é a própria reescrita do corpo envelhecido já conceituado por Xavier.

Lá, um nevoeiro, lento, intenso se formava entre as espumas, intensificava-se, agigantava-se, impulsionado pelas correntes marítimas, carregava, camuflado nas névoas, rumores que ligavam os continentes paralelos, avizinados. Os dois [Dorotéia e Marcílio], transportados para além das coisas explicáveis, *experimentavam sensações que imprimiam significados às suas existências, uma circular incessante transmitindo sinceridades*, nada mais ali era ali mesmo sendo ali (ALVES, 2019, p. 93, grifo nosso).

Para Marques (2017, p. 168), “se a herança ancestral guarda uma ligação com o sagrado, o tempo apresenta-se de forma não linear”. Nessa visão, o passado não está perdido, mas sim, sempre presente, influenciando nas percepções contemporâneas. Assim, quando Dorotéia entra em contato com Marcílio e os seus antepassados, observamos o tempo cíclico – presente nas religiões afro, indígenas, indianas e outras religiões orientais – acontecer, no qual ele “oferece-se de uma só vez, em toda a sua plenitude, impregnado da noção de ancestralidade. Os antepassados estão no presente e estarão no presente das gerações futuras” (MARQUES, 2017, p. 167-168). Assim, a morte de Marcílio não é o seu fim, e o corpo envelhecido de Dorotéia é a sua mais forte ligação aos ancestrais e ao seu marido.

Segundo Xavier, a problemática em torno do corpo envelhecido diz respeito à passagem do tempo, já que na cultura dominante a mulher deixa de atender a objetificação do olhar masculino na velhice e a ser produtora e reprodutora. Sua análise evidencia o drama da decadência das personagens que vivenciam a questão temporal, pois tomam consciência de que, processualmente, perdem espaço na sociedade. Nesse ínterim, a memória está atrelada à nostalgia, que reitera a linearidade temporal na qual o retorno ao passado é impossível, e entre as outras características observadas, está a recusa da passagem do tempo e a experiência do abandono que as narrativas literárias feitas por autores e autoras eurodescendentes costumam representar acerca desse corpo.

Em seu estudo, Xavier (2021) se atém apenas ao feminismo branco para refletir sobre o corpo envelhecido; já com um olhar interseccional, os aspectos marcados por ela seriam atravessados, também, pelo preconceito racial e de classe. A própria autora menciona que “Simone de Beauvoir se refere à importância do fator social no processo de envelhecimento. ‘A condição do velho depende do contexto

social' (BEAUVOIR, *apud* XAVIER, 2021, p. 92). Com efeito, quando refletimos sobre o contexto social e histórico brasileiro, é inevitável pensar que essa conceituação teria um peso maior ao considerarmos as mulheres negras idosas, como no caso de Dorotéia.

Todavia, o romance propõe uma reescrita do corpo envelhecido. Dorotéia é a matriarca de sua família, sendo vigiada e respeitada por todos. Além disso, o fato de ser uma mulher idosa garante que ela tenha um maior conhecimento: ela é o ponto de busca para conselhos e tomada de decisões da mais nova – Maréia, uma ponte entre a neta e a ancestralidade, justamente por deter um relicário de memórias, conforme inscreve o título do oitavo capítulo. Na narrativa, ao transcender a atemporalidade do espaço-tempo, “admirando o cenário, na sutileza dos traços, ela se quadripartiu para alcançar as relíquias que lhe pertenciam; via-se de fora para dentro e de dentro para fora” (ALVES, 2019, p. 96).

Sendo assim, o corpo envelhecido de Dorotéia é construído, também, sob a ótica da ancestralidade. A personagem não vive a decadência por conta do seu corpo envelhecido, pois a perspectiva lançada na obra alcança, pela forma e pelo conteúdo, uma temporalidade que se desprende da rígida linearidade temporal, isso por conta da presença da cultura africana no enredo, assim como o respeito aos antepassados, que se fazem presentes sempre, em momentos diferentes, principalmente nas concepções da velha. Dessa forma, o corpo envelhecido de Dorotéia também é resistente, pois a narração que o revela coloca-o em um lugar ativo no enredo, e demonstra uma nova perspectiva para a velhice conforme se desprende dos ditames coloniais e capitalistas.

Diferente do que notamos nas mulheres da família dos Menezes de Albuquerque, Dorotéia não é objetificada e, muito menos, silenciada. Sua sensibilidade desvela os mistérios da linhagem dos Nunes dos Santos, além de conduzir as personagens e, também, o leitor a desvendar espaços e histórias de seus antepassados, tendo como base signos da cultura africana.

Portanto, reiterando a abordagem de Miranda (2019, p. 216), o protagonismo de Maréia evidencia que “também coube às mulheres recriar os fios partidos daqueles que ficaram para sempre no intermédio, entre seu lugar de origem e um cais que nunca chegou – interrompidos no fundo do mar”; sendo *corpo resistência* e *corpo liberado*, o amor pela sua negritude é uma resistência discursiva e política revelada pela forma e conteúdo da obra, e é diante disso que a sua completude é uma reescrita

da mulher negra sob o enfoque da autoria negra feminina. Da mesma forma, o *corpo envelhecido* de Dorotéia estabelece os laços ancestrais na narrativa, levando-nos a uma nova abordagem do corpo feminino negro envelhecido que resiste em uma sociedade racista, machista e capitalista a partir da afrodescendência.

Concordamos com o apontamento de hooks (2019, p. 63) de que, “coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina as práticas de dominação”, pois os corpos de Maréia e de sua avó direcionam o leitor para a representatividade que rompe estereótipos e expectativas, e assim “transforma nossas formas de ver e ser, e portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam vidas negras” (*Ibid*), isso tudo para resgatar a dignidade do grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática da leitura literária vem diminuindo e sofrendo ataques nos meios sociais, e potencializar as discussões em torno da sua capacidade transformativa é essencial, isso para motivar a busca pela literatura e, também, a sua investigação em pesquisas de diversos campos de estudos. Nessa perspectiva, os caminhos percorridos no desenrolar desta pesquisa, por fim, evidenciam um trabalho artístico-literário decorrente da ampla carga de vivências de um ‘corpo-negro-mulher’ no mundo, como indica a autoria de Miriam Alves.

Orientada pela *escrevivência*, Alves deu origem a uma ficção com personagens negras que nos sensibilizam a observar a realidade criticamente, e mais do que isso, a examinarmos a nós mesmos por meio da representação, enquanto parte de uma sociedade de passado latente no presente, mas no qual se persevera a mudança. Em *Maréia* (2019), o corpo negro liberado, resistente e ancestral, e a nova leitura do corpo envelhecido, são demonstrações do alcance de um trabalho apurado em torno da negritude. Esse romance é um reflexo da luta secular pela conquista do lugar de fala, em que se pudesse inscrever a (re)construção desses corpos, que foram e são percebidos pela visão distorcida dos estereótipos. Entremente, a narrativa de *Maréia* alcança a vida transformativamente, mobilizada pela resistência discursiva que a sustenta e nutre toda literatura que se pretende negro-brasileira.

Dessa forma, o objetivo geral de analisar a reconstrução do corpo negro feminino a partir das personagens Maréia e Dorotéia, que vimos apresentar uma nova perspectiva sobre a negritude feminina, foi concluído ao também alcançarmos os outros específicos. Esta pesquisa apresentou uma discussão sobre os conceitos teóricos da literatura negro-brasileira de autoria feminina, embalada pelas relações entre literatura, corpo e sociedade, que foi delineada pelo olhar feminista e interseccional. Assim, também reconhecemos na escrita literária de mulheres negras uma estratégia de resistência pelo discurso, o que no caso do romance analisado ficou evidente pelo trato da linguagem poética e nos demais elementos da forma e conteúdo que remontam ‘histórias ocultas’ da sociedade brasileira.

O romance é um gênero literário que está em constante transformação, pois acompanha as mudanças da sociedade, caminha juntamente com as gerações e delas tanto carrega quanto deixa marcas. Por séculos, o poder dominante encontrou na literatura um meio para disseminar o pensamento racista, mas notamos em *Maréia*

e outras obras de autoria negra um engajamento em desestabilizar essa posse e projetar novos possíveis para os negros brasileiros a partir da literatura contemporânea.

Portanto, revisitar a História: esse é um dos convites que a narrativa de *Maréia* faz ao leitor/pesquisador por carregar a reescrita. Nesta pesquisa, parti da missão de discutir apenas um dos vieses do romance, as personagens negras e seus corpos, mas são vários os pontos de partida para outras discussões sociais e identitárias, como os problemas da branquitude e da masculinidade tóxica, as influências da cultura africana nos 'devaneios' de Dorotéia, além da ampliação dos outros aportes que aqui foram levantados.

Esta pesquisa é inovadora no que diz respeito a falta de dissertações e teses publicadas até o momento que tenham *Maréia* como *corpus* de análise. Além disso, assim como os demais estudos acerca da literatura miriana, este também é um convite para conhecer mais sobre a escrita de autoria negra e feminina, a representatividade e/em resistência nos campos artísticos e literários e o legado de Miriam Alves. Quanto aos estudos sobre o corpo na literatura, a produção negro-brasileira tem dado ênfase nesse elemento justamente porque é nele que as violências do racismo recaem, mas também é nele que o reconhecimento, o pertencimento étnico-racial e o amor pela negritude são evidenciados. O estudo da corporalidade abre espaço para amplas discussões que indicam o corpo como principal instrumento expressivo nas diversas artes e a conexão do ser ao meio social, o que possibilita novas maneira de (re) criá-lo e analisá-lo na escrita artístico-literária.

Para mim, enquanto pesquisador, professor e cidadão negro, esta pesquisa expandiu o meu conhecimento a respeito das questões étnico-raciais no Brasil, o que é valioso às próximas produções a respeito desse tema, e para contribuir no desenvolvimento do senso crítico dos meus estudantes, tendo a literatura como ferramenta para a construção de identidades. Além disso, entrar em contato com os pensamentos feministas, de resistência e demais fontes históricas foi importante para a reflexão em relação as questões de gênero, o que resultou em uma formação de saldo positivo na luta secular contra as desigualdades engendradas em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. **Maréia**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ANTÔNIO, Carlindo Fausto. **Cadernos Negros**: esboço de análise. Campinas, SP, 2005.

ASHCROFT, Bill. Resistance. In: ASHCROFT, Bill. **Post-Colonial transformation**. London: Routledge, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**, Bauru, v.19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BONNICI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira**. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CADERNOS NEGROS 5. Org. Quilombhoje. São Paulo: Ed. dos Autores, 1982.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Representações da mulher negra na literatura brasileira. **Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura**. UESC, 2007.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. 5 ed. Petrópolis: Vozes: 1993.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Trad. Rane Souza. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, p. 100-122, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 63-78, 17 dez. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4368>>. Acesso em: 9 abr. 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 31, p. 11-23, 2008. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3231/323127095001.pdf>>. Acesso em 5 jul. 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In.: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas, 2019. p. 369-383.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 3ed. 2017a.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira. Brasília, n. 1, 2005. p. 54. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>>. Acesso em 25 abr. 2022.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v.13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em 5 jul. 2019.

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

FELDMAN, Alba Kishna Topan; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. Estratégias de resistência, sobrevivência e continuidade no discurso de grupos étnicos colonizados: reflexões teóricas. In.: FELDMAN, Alba Kishna Topan, MUNHOZ, Ruan Felipe (Orgs.). **Perspectivas multiculturais e pós-coloniais**: irrompendo a literatura convencional. Maringá: Editora Trema, 2019. p. 31-56.

FERNANDEZ, Rafaella. “A liberdade de não ser”: um diálogo desterrado com Miriam Alves. In.: SOUSA, A. M. de, NASCIMENTO, B. D., SALES, C., CARRASCOSA, D., MIRANDA, F., ARAÚJO, F. S. de, ... & GIBI, Z. **Miriam Alves Plural**: Teoria, ensaios críticos e depoimentos. São Paulo: Fósforo, 2022.

FILHO, Márcio Francisco Rodrigues. A filosofia da mente de Platão e a imortalidade da mente: um dualismo substancial. **Intuitio**, v. 7, n. 2, p. 89-103, 2014. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/intuitio/article/view/17197>>. Acesso em: 1 set. 2022.

GAARD, Greta. Living Interconnections with Animal and Nature. In.: GAARD, Greta. **Ecofeminism**: Women, Animals, Nature. Philadelphia: Temple University Press, 1993. p. 1-13.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: Modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GODOY, Maria Carolina de; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. Vozes narrativas em Conceição Evaristo: experiência, identidade e resistência. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 32, n. 4, p. 12-34, 2023. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/38854>>. Acesso em: 9 maio 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Orgs.: Flávia Rios, Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOULART, Rosa Maria. **O trabalho da Prosa**: narrativa, ensaio, epistolografia. Angelus Novus Editora, 1997.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>>. Acesso em: 1 set. 2022.

HOGAN, Linda. We call it tradition. In.: HARVEY, Graham. **The handbook of contemporary animism**. Nova Iorque: Routledge, 2014. p.17-26.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura da narrativa. In.: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas, 2019. p. 35-61.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v.22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2014000300013&script=sci_arttext>. Acesso em 1 dez 2020.
Mercado Aberto, v. 7, 1983.

MARQUES, Janote Pires. Além da história, a tradição oral: considerações sobre o ensino de história da África na educação básica. **Educ. Form.**, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 164–182, 2017. DOI: 10.25053/edufor.v2i5.1929. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/redufor/article/view/142>>. Acesso em: 15 maio. 2023.

MIRANDA, Fernanda. Ao redor de Maréia: algumas notas sobre a ficção de Miriam Alves. In.: SOUSA, A. M. de, NASCIMENTO, B. D., SALES, C., CARRASCOSA, D., MIRANDA, F., ARAÚJO, F. S. de, ... & GIBI, Z. **Miriam Alves Plural**: Teoria, ensaios críticos e depoimentos. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 210-2019.

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

NASCIMENTO, Bruno Duarte. A presença de Miriam Alves no campo literário brasileiro contemporâneo. In.: SOUSA, A. M. de, NASCIMENTO, B. D., SALES, C.,

CARRASCOSA, D., MIRANDA, F., ARAÚJO, F. S. de, ... & GIBI, Z. **Miriam Alves Plural**: Teoria, ensaios críticos e depoimentos. São Paulo: Fósforo, 2022.

PEGORARO, Olinto Antonio. A historicidade do homem. In: **Relatividade dos modelos**: ensaios filosóficos. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

QUILOMBHOJE: MISSÃO. **Quilombhoje**. Disponível em: <<https://www.quilombhoje.com.br/site/quilombhoje/>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

SANTOS, Richard. **Maioria minorizada**: um dispositivo da racialidade. Rio de Janeiro: Telha, 2020.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, p. 35-50, 2004.

SHELLEY, Percy. **Defence of Poetry and Other Essays**. Ian Lancashire, 1996.

SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. **Via Atlântica**, n. 18, p. 91-102, 2011.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1989.

SOUZA, Felini de. Dualismo cartesiano: a relação entre a Res Cogitans e Res Extensa em René Descartes. **Profanações**, v. 7, p. 207-220, 2020. Disponível em: <<http://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/2737>>. Acesso em: 1 set. 2022.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Trad. Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** o corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.