

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

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO DA CRUZ

**NO VÃO DA VOZ DE *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO
EVARISTO: UMA POÉTICA DE SILÊNCIOS**

MARINGÁ – PR

2021

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO DA CRUZ

**NO VÃO DA VOZ DE *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO
EVARISTO: UMA POÉTICA DE SILÊNCIOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr^a Lúcia Osana Zolin

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

C957v

Cruz, Rosângela Aparecida Cardoso da

No vão da voz de Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: uma poética de silêncios / Rosângela Aparecida Cardoso da Cruz. -- Maringá, PR, 2021.
257 f.color.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Brito, Maria da Conceição Evaristo de, 1946. 2. Literatura feminina - Brasil. 3. Literatura negra - Brasil. 4. Evaristo, Conceição, 1946; Ponciá Vicêncio - Crítica e interpretação. I. Zolin, Lúcia Osana, 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. B869.34

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO DA CRUZ

**NO VÃO DA VOZ DE *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO
EVARISTO: UMA POÉTICA DE SILÊNCIOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em **3 de setembro de 2021**.

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Lúcia Osana Zolin
Presidente da Banca – Orientador (UEM-PLE)



Profª Drª Marivânia Conceição de Araújo.
Membro do Corpo Docente (UEM-PGC)



Profª Drª Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



Profª Drª Priscila de Oliveira Xavier Scudder
Membro Convidado (UFMT–Rondonópolis-MT)



Profª Drª Wilma dos Santos Coqueiro
Membro Convidado (UNESPAR–Campo Mourão-PR)

À Conceição Evaristo,

À Ponciá Vicêncio, que nos ensina a ressignificar os nossos próprios silêncios,

A todas as mulheres negras,

Axé!!

AGRADECIMENTOS

O ato de praticar a gratidão é algo aparentemente simples, mas tão negligenciado em nós seres humanos porque, sempre tão preocupados com o mundo exterior, esquecemos de nos voltar para dentro de nós mesmas/os e, conseqüentemente, de enxergar e nos colocar no lugar do outro. Como somos fragmentos de identidades, não existimos de modo a nos bastar, estamos sempre carentes e necessitados de uma busca desenfreada por algo que nem bem sabemos o quê. Muitas vezes, nós nos tornamos incapazes de olhar para os nossos próprios estilhaços e perceber que nos constituímos todos os dias em nossa individualidade, mas sempre com a apreciação e a partilha a partir daquilo que aprendemos com o outro.

Esse parágrafo introdutório é para dizer das coisas que acredito e quero ressaltar neste espaço, com um misto de alegria, saudosismo (já?), mas, acima de tudo, com muita gratidão. Esta minha trajetória nos caminhos da Pós-Graduação está solidificada na base magma da gratidão – cheguei em Maringá/PR somente com as roupas do corpo e os filhos a tiracolo para tentar a vida num lugar desconhecido para nós. – Aí começa toda a minha caminhada de gratidão: Ainda lá, bem no início de tudo isso, eu agradeço à Olga Pereira a confiança, a afeição e a admiração e à Dulcinéia Pereira a amizade e o carinho. Agradeço ainda aos meus amigos-irmãos Itamar Valério e Pedro Barreto, senti muito a falta de vocês aqui... vocês quatro foram as primeiras pessoas a acreditar que eu podia. Gratidão eterna!

Nesta cidade, encontramos pessoas que não mediram esforços em nos oferecer ajuda, a exemplo da minha amiga Patrícia Lessa, que, mesmo antes de nos conhecer, ajustou uma casa com uma vizinha dela para que pudéssemos chegar e ter um teto que nos abrigasse, bem como a querida Mayara Carrobrez – vocês sempre compartilharam conosco, muitas vezes... Gratidão, queridas Patrícia e Mayara, amigas inesquecíveis, hoje e sempre! Ainda encontramos pessoas que nos ajudaram a conseguir o básico à sobrevivência: ganhamos desde o fogão em que cozinhamos nosso alimento até o colchão onde dormimos; alguém se desfez do seu móvel de uso pessoal para nos auxiliar... Uma das pessoas fundamentais nessa fase inicial foi Edileusa Barbosa (Edi), sempre pronta a oferecer ajuda. Gratidão, Edi!

Agradeço também ao Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-brasileiros – Quilombo do NEIAB-UEM, que tanto me ensinou, fortaleceu e agregou para que fossem menos angustiantes os meses iniciais em Maringá. Em relação a isso, encontrei na pessoa da professora Marivânia Conceição Araújo, à frente do Coletivo, toda a representatividade no sentido do termo quilombamento. Sempre pronta a me fortalecer e a partilhar as alegrias, as

dificuldades e as dores. Gratidão infinita, querida Marivânia, para toda a vida! Muitas foram as amizades que encontrei no Coletivo que ficarão para a vida inteira – dentre aquelas que se solidificaram e permaneceram para além da amizade, tornando-se irmandade, tenho a alegria de retomar Marivânia Conceição Araújo, Salete Gil de Azevedo Alves, Solange Gil de Azevedo, Rosiany Maria da Silva, Eliane Oliveira, Cleuza S. Theodoro (Brechó), bem como outras que surgiram por intermédio das atividades relacionadas ao Neiab, como Eloah Lamim da Gama, Alessandra Medina, Juliana dos Santos, Eva Santos, Elaine Campos entre outras. À Priscila Scudder, por ser tão grande combatente em nossa luta antirracista e por ser essa representatividade potente desde há muito para mim... Gratidão! À Wilma Coqueiro, por ter aceitado ser minha banca e trazer tão ricas contribuições. Foi uma honra! À Mirian Alves, por ser tão necessária nos ensinamentos daquelas que vieram depois e pelas prosas sempre tão prazerosas e recheadas de conhecimento. A todas essas mulheres negras, a minha mais eterna admiração e toda a minha gratidão. Ubuntu!

Estar em Maringá era um sonho distante, fazer parte do doutorado parecia utópico demais para quem trazia na bagagem a minha história de vida, mas eu quis arriscar. No dia da arguição (já passava das 16h), eu só havia tomado um copo de água pela manhã, pois tinha vindo apenas com as duas passagens, ida e volta, além do valor da hospedagem. Então, como fui uma das últimas a ser entrevistada, optei por dormir durante o dia, a fim de o tempo passar até dar meu horário e, com isso, não sentir nem o cheiro do almoço na pensão. Eu estava estraçalhada por dentro porque havia usado o dinheiro da compra do mês, que alimentaria meus filhos no Mato Grosso, para vir até Maringá. Eu me questionava o tempo todo – ora, se eu não tinha condição financeira de tentar em Cuiabá, muito mais perto, o que tinha vindo fazer nesta lonjura e sem conhecer ninguém? Eu me sentia um caco... quando, por fim, coloquei-me diante da banca... Nossa! Pareciam entidades, cada uma mais linda que a outra, fiquei tão contente que mal cabia em mim. Senti orgulho e gratidão por ter chegado até ali. Já me sentia uma vencedora!

A banca era composta por minha pretensa e depois definitiva orientadora, Lúcia Osana Zolin – que mulher mais linda e elegante e sábia! Gratidão pela confiança depositada em mim e por tantos ensinamentos –, pela professora Alba Feldman – que honra e que orgulho de a ter conhecido e ter sido sua aluna! –, e por ela, a professora Luzia B. Tofalini – que foi até mim no momentinho curto do intervalo da banca e me cumprimentou com um abraço. Ela não sabia, mas eu estava ali com meu interior completamente estilhaçado, dilacerado... o seu abraço foi extremamente reconfortante e me trouxe alento. – Luzia Tofalini, qualquer palavra será insuficiente para dizer da sua grandeza na minha vida. Gratidão por tantos ensinamentos

e pela amizade fraterna, hoje e sempre! Se eu cheguei até aqui devo muito dessa conquista a vocês, saibam que foram e serão sempre grandes referências na minha vida. Minha eterna gratidão! Ainda, de um modo muito carinhoso, agradeço a todo o corpo docente com que tive a chance de aprender nestas minhas andanças aqui no doutorado, bem como ao grupo de pesquisa do qual faço parte – Grupo de Estudos em Literatura de Autoria Feminina Brasileira, LA FEB. Gratidão por tantas partilhas!

Com um sabor todo especial, quero agradecer às inesquecíveis amizades que fiz nesse caminho árduo e gratificante da Pós: Mayara Carrobrez, Jéssica França, Kellen Wignescki e Gabriela Tofanello, muito obrigada pela chance de trilharmos os mesmos caminhos!! E com uma pitadinha de lágrimas da Pós, mas também com muitas risadas e conversas descontraídas, às irmãs que encontrei em Maringá e para a vida: Thamiris Alves, Gabriela Burgardt, Clarinda M. Inumarú e Taynara Silva, vocês jamais serão esquecidas, passe o tempo que passar. Com um cantinho muito especial no meu coração, amiga Cau Brandão, apenas preciso dizer – obrigada por você existir!! Sabes bem o que representas para mim, mas faço questão de dizer, a tua amizade será eterna! Sem vocês, seguramente, a minha linha de chegada teria sido atravessada por caminhos muito mais tortuosos e hostis. A vocês, todo o meu carinho e a minha mais terna afeição. Gratidão infinita!

De uma maneira bem singular, quero agradecer aos meus filhos Eduardo, Álvaro e Fhellype – todo o meu amor e a honra de ter vocês junto comigo, nos momentos bons e naqueles mais difíceis, minha eterna gratidão! Eu não sou ninguém sem vocês, o meu amor extravasa os limites do peito, gratidão por serem meus filhos e que sejamos sempre unidos. Eu sempre dizia que o amanhã seria melhor, e assim íamos atravessando as agruras. Sinto muito orgulho dos três! Eu amo vocês!!! À minha velhinha, que se abriga aqui dentro de mim, no buraco do peito... Saudades eternas e doloridas, ferida aberta que nunca irá cicatrizar essa sua falta, minha mãe. Gratidão por ter me ensinado tantos valores, sobretudo a simplicidade e a humildade. Eu amo a senhora para o infinito e além... A minha família, que ficou no Mato Grosso, gratidão por tantas energias positivas para que eu me mantivesse fortalecida aqui! Às manas, todo o meu amor e agradecimento por vocês existirem.

À Maria Lúcia Wanderley, companheira de todas as horas – estendo a você toda a minha gratidão, afeto e carinho pelos bons momentos que passamos juntas. À Graciela Tapia, pelas sempre tão construtivas e positivas conversas, você me ensina sempre. Às revisoras lindas que se debruçaram sobre as primeiras versões desta tese, Juliana Costa e Lígia Neves. Por fim, à Natália Corbello, pelo olhar cuidadoso e primazia na revisão da versão final deste trabalho.

DA CALMA E DO SILÊNCIO



Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.

Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.

Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.

CONCEIÇÃO EVARISTO

RESUMO

A presente pesquisa debruça-se sobre o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, com o objetivo de analisar, sob a ótica do silêncio, a trajetória da personagem que dá nome à obra. Para tanto, explora o silêncio em suas diferentes formas e o modo como se apresenta no horizonte ficcional da prosa poética evaristiana; mais especificamente, verifica a maneira pela qual o silêncio se constitui enquanto linguagem acolhida pela personagem principal e o modo como protagoniza as linhas narrativas do romance. Explora reflexões que norteiam os saberes acerca da literatura negra, pensando-a como um lugar de resistência e de atuação política, o qual reflete uma representatividade há muito suprimida do povo negro. Explora também as contribuições do feminismo negro como uma das formas de empoderamento das mulheres negras, um pensamento crítico e plural que, juntamente com a arte literária negra feminina, defende a representatividade dessas mulheres nas mais variadas áreas do conhecimento – dentre elas, a literária e intelectual. Trata-se de proporcionar, por meio do enfrentamento do racismo, machismo, sexismo e invisibilidade, a validação do discurso dessas mulheres que, ao recontarem as próprias histórias, (re) constroem suas identidades e as fortalecem no seio da memória coletiva e ancestral. Os aportes teóricos que subsidiam esta pesquisa abrangem os estudos sobre a poética do silêncio, a partir de Orlandi (2007), Kovadloff (2003), Le Breton (1999), Tofalini (2011, 2012, 2013, 2018a, 2018b, 2020); sobre literatura negra de autoria feminina e feminismo negro, contando com as reflexões de Alves (1987, 2002), Ribeiro (2017), Davis (2016), Carneiro (2005, 2011), hooks (1995, 2014, 2015), Miranda (2019), Souza (2005), Cuti (2010), Duarte (2008, 2010, 2011) e Evaristo (2003, 2005, 2011); além da crítica feminista e da literatura brasileira contemporânea, cujas contribuições encontram seu alicerce em C. L. Duarte (2003, 2010), Dalcastagnè (2012), Zolin (2007, 2009, 2010), Hollanda (2018), dentre outras. A tese defendida é a de que a literatura de Conceição Evaristo, calcada nas suas experiências de vida, resgata as memórias do povo negro e sua oralidade ancestral, denunciando a objetificação e o silenciamento a que, historicamente, fora submetido. Em *Ponciá Vicêncio*, de modo especial, tais atrocidades são combatidas por meio do silêncio da protagonista que, em suas diversas formas e status positivos, configura-se, ele mesmo, como o protagonista do romance, estratégia primordial de subjetificação da personagem que lhe dá nome.

Palavras-chave: Literatura negra de autoria feminina; Conceição Evaristo; *Ponciá Vicêncio*; Poéticas do silêncio.

ABSTRACT

This research investigates the novel *Ponciá Vicêncio* (2003), by Conceição Evaristo, with the aim of analyzing the trajectory of the title character under the optics of silence. As such, the research explores the silence in its different forms and in the way it presents itself on the fictional horizon of the evaristian poetic prose – more specifically, by verifying the manner through which silence constitutes itself as a language that is embraced by the main character, and the way it leads the narrative plotlines of the novel. This research also explores reflections which guide the knowledges about black literature, conceptualizing it as a locus of resistance and political action which reflects a long-suppressed black representation. Moreover, this research explores the contributions of black feminism as one possible means of empowerment of black women, as a plural and critical line of thought which, alongside black women's literature, upholds the representation of these women in the most varied areas of knowledge – the literary and the intellectual among them. Within this context, this research intends to contribute – through the confrontation of racism, sexism and invisibility – to the validation of the discourse produced by these women, who, by retelling their own stories, (re)construct and strengthen their identities in the bosom of their collective and ancestral memory. The theoretical frameworks which support this research encompass studies about the poetics of silence, including Orlandi (2007), Kovadloff (2003), Le Breton (1999) and Tofalini (2011, 2012, 2013, 2018a, 2018b, 2020); about black literature of female authorship and black feminism, through the reflections of Alves (1987, 2002), Ribeiro (2017), Davis (2016), Carneiro (2005, 2011), hooks (1995, 2014, 2015), Miranda (2019), Souza (2005), Cuti (2010), Duarte (2008, 2010, 2011) and Evaristo (2003, 2005, 2011); and also about feminist criticism and cotemporary Brazilian literature criticism, whose contributions stand on the works of Duarte (2003, 2010), Dalcastagnè (2012), Zolin (2007, 2009, 2010), Hollanda (2018), among others. We defend the thesis that Conceição Evaristo's literary work, grounded in the author's life experiences, recovers the memories of the black people and its ancestral orality, denouncing the objectification and the silencing to which this people has been historically submitted. In *Ponciá Vicêncio*, especially, these atrocities are fought against by means of the main character's silence, which, in its many forms and positive statuses, configures itself as the protagonist of the novel – a primordial strategy of subjectification of the title character.

Keywords: Black literature of female authorship; Conceição Evaristo; *Ponciá Vicêncio*; Poetics of silence.

SUMÁRIO

1 À GUISA DE INTRODUÇÃO	13
1.1 O que nos move	13
1.2 Nas trilhas iniciais da prosa de autoria feminina e negro-brasileira.....	16
1.3 A escritora	22
1.4 Nosso percurso	34
2 FEMINISMO & LITERATURA: ALGUNS OLHARES.....	40
2.1 Perspectivas feministas: um caminho para a emancipação das mulheres	40
2.2 Caminhos do Feminismo no Brasil: entre vozes e silêncios	43
2.3 Nas lacunas do feminismo nacional: (res) significações do feminismo negro.....	48
2.4 Feminismos contemporâneos e a eclosão da nova onda: olhares plurais	58
2.5 Dos avanços feministas à literatura de mulheres: perspectiva crítica feminista.....	69
2.6 A Literatura produzida por mulheres: novos olhares, outras perspectivas.....	73
3 NO VÃO DA VOZ DA LITERATURA BRASILEIRA: LITERATURA NEGRA DE AUTORIA FEMININA.....	86
3.1 Literatura negra brasileira: rompendo silêncios impostos	86
3.2 Sob as fissuras das palavras: por outras identidades negras na literatura brasileira.....	99
3.3 Autoria feminina negra: ressignificações identitárias na literatura contemporânea brasileira	106
3.4 Levantes literários: sob a pena das autoras negras	110
4 POR ENTRE OS BECOS DAS PALAVRAS: SILÊNCIOS EM <i>PONCIÁ VICÊNCIO</i>....	131
4.1 E tudo era silêncio no abismo das palavras: as formas do silêncio e a sua primazia em <i>Ponciá Vicêncio</i>	132
4.1.1 O silêncio primordial	141
4.1.2 O silêncio fundador	146
4.1.3 Política do silêncio (silenciamento).....	151
4.1.4 O silêncio poético	154

4.2 No percurso do silêncio: a contemplação de sentidos que emerge do romance.....	157
4.3 Mãos que modelam o barro: o silêncio como linguagem na arte de Ponciá Vicêncio	187
4.4 O refúgio no silêncio: a linguagem interior de Ponciá Vicêncio como transgressão	190
4.5 O silêncio da morte em <i>Ponciá Vicêncio</i> : o esvaziamento do verbo.....	214
4.6 Uma herança forjada nas bases do silêncio: nos braços da memória ancestral.....	222
 5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	 239
 REFERÊNCIAS	 248

1 À GUISA DE INTRODUÇÃO

O olho do sol batia sobre as roupas do varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia...

(Conceição Evaristo)

1.1 O que nos move

Essa pesquisa parte do princípio de que a voz literária de Conceição Evaristo abriga tantas outras vozes que ressignificam, por entre as fissuras, as brechas e rupturas que emergem de seu tecido textual: vozes historicamente emudecidas se erguem dos interstícios dos versos da escritora em um coro polifônico que, muitas vezes, faz-se ouvir sob a apreciação da profundidade abissal da poética do silêncio que perpassa toda sua tessitura. Desse modo, por entender que a literatura evaristiana se torna fundamental para se pensar a representatividade negra, seja na prosa ou na poesia, este trabalho elegeu como matéria-prima de pesquisa o romance *Ponciá Vicêncio* (2003)¹, apreciado sob a ótica do silêncio que, além de ditar o tom artístico do romance, apresenta-se sob as diferentes formas que o constituem. O silêncio é, ainda, a linguagem que acolhe a protagonista e também representa muito da (in)visibilidade das vozes negras que lutam bravamente, tanto na ficção quanto fora dela, contra todas as formas de dominação, sustentando-se nos braços da resistência e resiliência. No caso de Ponciá, ambas se configuram numa instância silenciosa, mas de potente força vital.

No intuito de contemplar as nuances plurais dos silêncios que se erguem da poética evaristiana, adentramos o mundo silencioso de Ponciá Vicêncio – personagem protagonista do romance homônimo – numa travessia permeada pela contemplação que emerge das múltiplas produções de sentidos do silêncio. Outrossim, por entender que durante toda essa caminhada também a nossa voz se fez entrecortada pelo eco de tantas outras, em especial daquelas ancestrais, bem como por sentir que durante todo o percurso caminhamos de mãos dadas com Ponciá, é que mantivemos a primeira pessoa do plural para redigir essas páginas, cuja existência não teria sido possível sem a presença dela. Muitas coisas foram contempladas com a sua permissão, mas tantas outras sugeridas por ela que se repousassem no âmago do

¹ Uma vez que a obra e a protagonista possuem a mesma nomenclatura, o que irá diferenciar uma e outra será a apresentação tipográfica em itálico para se referir ao romance. Cf. EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

silêncio, assim é que traduzimos o sentimento ao tentar nos aproximar da profundidade silenciosa que habita o âmago de Ponciá.

Partimos do pressuposto, ao nos embrenharmos nessa caminhada, de que o teor poético que emana dos versos evaristianos se traduz no mais profundo da poesia, ali onde só o silêncio é capaz de alcançar, já que é parte integrante dela. Embora *Ponciá Vicêncio* não seja um romance lírico, nós o consideramos fortemente atravessado por nuances de um lirismo poético que nos permite apreciá-lo e contemplá-lo por meio do status positivo do silêncio. Ressaltamos, entretanto, que o romance lírico se alicerça sob a égide da poesia, que exprime o âmago da subjetividade interior e da angústia vital de um modo tão profundo e abismal que chega a transcender todo e qualquer plano existencial, o que determina a sua liricidade.

Logo, a profundidade lírica só pode ser alcançada pela poesia que se apresenta em amparo à prosa, já que esta sozinha se torna incapaz de expressar ou sequer aproximar-se dela. Em se tratando disso, Luzia B. Tofalini² (2013, p. 64) denota que “linguagem e poesia possuem íntima união e não se pode pensar na segunda sem levar em consideração a primeira, porque é na linguagem que ela se encarna”. De modo similar, o silêncio também é intrínseco à poesia e, assim, “[...] pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que a poesia é revestida de conteúdo altamente subjetivo e emotivo e pode existir tanto na prosa quanto no poema” (TOFALINI, 2013, p. 64).

Em relação a essa presença de poeticidade na literatura evaristiana, o pesquisador Eduardo de Assis (2005) denomina de ‘brutalismo poético’ a capacidade de Conceição Evaristo de retratar assuntos caros à população negra num trabalho tão acurado com a linguagem que, embora visceral, beira um tom de brandura na arte do narrar. Para Tofalini (2013), o romance pode perfeitamente ser perpassado pela poesia, já que a fronteira entre ambos é extremamente tênue e fluida. Conforme esta pensadora, “[...] não é raro poesia e prosa estarem juntas na mesma obra. Esse fato se justifica porque, além de não serem posições estanques [...] ambas se nutrem da mesma seiva subjetivista e deformadora da realidade” (TOFALINI, 2013, p. 84).

À vista disso, consideramos que a escritora Conceição Evaristo recolhe sua narrativa em torno do silêncio em suas diferentes categorias, pois, de outro modo, a linguagem comum não seria capaz de se aproximar tanto da angústia existencial que invade, de maneira abissal, o

² De acordo com Luzia A. B. Tofalini (2013, p. 96), “[...] o romance moderno, ao modalizar a sociedade dividida e desagregada, abalada nas suas bases, nas suas estruturas, acaba caracterizando-se por uma tendência à decomposição, ao estilhaçamento. No romance lírico, porém, o processo de fragmentação da narrativa é detido pela poesia. E é exatamente a poesia, na qualidade de instrumento mais importante de universalização e de unificação das partes, que torna uno o que se encontra dividido. Essa unidade não destrói a natureza das partes, mas preserva as diferenças, de modo que as partes continuam evidentes”.

interior da personagem protagonista. Essa linguagem interior de Ponciá Vicêncio vai desnudar sua subjetividade e entremear com fios de silêncio a busca identitária e ancestral que alicerça sua trajetória desde a infância até a idade adulta. Ainda sobre a contemplação do silêncio a partir do romance, vale muito destacar, com os ensinamentos de Santiago Kovadloff (2003), que essa pesquisa não possui a pretensão de ser apreciada por meio do olhar limítrofe da obviedade nem ser lida como puro espectro do silenciamento. Assim, fazemos questão de evidenciar a importância de se romper com os grilhões do status negativo do silêncio, visto que este é apenas um dentre os vários sentidos assumidos pelo silêncio e apreciados nesta tese. Como diz o autor, a garganta do hábito abriga a linguagem da penúria que, afoita pela objetividade, subestima o silêncio e se empenha em torná-lo “mero reverso da expressão” (KOVADLOFF, 2003, p. 23). Dessa forma, por assentirmos com o pensador, reiteramos que, também nestas páginas, não é somente esta a percepção (silenciamento) que nos importa considerar.

Ao propor este trabalho de pesquisa sobre o silêncio no romance de Conceição Evaristo, refutamos, portanto, o olhar da obviedade e das vozes da tirania que comumente o reduzem apenas ao silenciamento imposto, de modo que indagamos com Michele F. Sciacca (1967, p. 14): “[...] acaso estará destinado a vagar errante? Seja: é uma maneira”; e, ciente dessa liberdade com a qual nos movemos do silêncio ao silêncio, assentimos com Sciacca: “[...] como acontece a todos os bons costumes, pelo fato mesmo de serem ‘costumes’, não são ‘bons’” (SCIACCA, 1967, p. 15). O silenciamento não é apenas negativo. Há situações em que ele pode ser positivo, afinal colocar-se em autossilêncio também é um modo de silenciar, em especial quando ele assume um viés de defesa.

Não obstante, ao nos debruçarmos sobre *Ponciá Vicêncio*, também escancaramos a produção de sentidos do silenciamento no romance, e à medida em que o consideramos um conceito útil para problematizar o apagamento sistêmico e institucional da autoria e intelectualidade negra no cenário literário brasileiro. No entanto, não reduzimos o nosso trabalho somente a isso e ainda desaconselhamos que o façam, visto que a produção de sentidos do silêncio é plural, como nos ensina David Le Breton (1999, p. 77): “a sua polissemia torna-o disponível para usos múltiplos, compreendê-lo exige o aprender a situação concreta em que ele se insere. Sem dizer palavra, o silêncio não deixa de ser um discurso sugestivo”. Em outras palavras, pensar o silêncio apenas como sinônimo do silenciamento não reflete a multiplicidade de sentidos da qual ele se constitui. Muitas são as produções de sentidos do silêncio, seja na presença ou na ausência das palavras: “[...] o silêncio une e separa; trata as feridas ou aviva-as; revela uma informação ou esconde-a; assinala um

desacordo ou um acordo; indica o vazio ou a actividade [...] a lista poderia continuar, precisamente porque o silêncio não é uma substância, mas uma relação” (LE BRETON, 1999, p. 77).

Embora o romance teça uma denúncia contundente acerca do silenciamento e isso seja extremamente necessário, a contemplação do silêncio que fundamentalmente buscamos se dá a partir do mutismo da personagem que dá nome à obra. Ponciá Vicêncio em nenhum momento é silenciada – antes, ela se coloca em autossilêncio, faz-se silenciosa, volta-se inteira ao seu próprio interior. É justamente esse o status do silêncio que almejamos sondar. Assim, assinalamos e defendemos, esse é um estudo entremeado pelo olhar poético, que refuta a voz da tirania e da penúria, porque são grilhões que amordaçam a presença intangível do silêncio em sua instância inatingível e plena. Contra eles, erguem-se templos de silêncios, que fragmentariamente nos propusemos a sondar.

1.2 Nas trilhas iniciais da prosa de autoria feminina e negro-brasileira

O presente estudo se firmou no alicerce da Literatura Negro-Brasileira Contemporânea de Autoria Feminina, com vistas a evidenciar a representatividade das tintas da autoria negra feminina, bem como visibilizar a maneira pela qual ainda são representadas as identidades afrodescendentes na literatura brasileira, caracterizadas a partir da herança de um viés estigmatizador, predeterminado pelo cânone literário dominante. Debruçou-se também sobre a trajetória empreendida pelas mulheres no âmbito dos movimentos feministas, no intuito de salientar o quanto avançaram nas lutas e conquistas pelos próprios direitos, apesar de os registros da história dos protagonismos feministas terem privilegiado apenas uma categoria de mulheres – as brancas.

Em contraposição, iluminou-se o modo como o feminismo negro se levantou contra esse apagamento sistêmico em torno das demandas das mulheres consideradas habitantes das margens. Em especial, tencionou-se verificar como essas conquistas também se refletiram na seara literária brasileira, historicamente povoada por homens brancos. Com efeito, grandes ausências protagonizaram um apagamento no cenário da literatura brasileira e a escrita de autoria feminina negra amargou as nuances de um passado colonial, as quais ainda reverberam e retiram do povo negro, sobretudo das mulheres negras, o reconhecimento da capacidade de construir o pensamento, isto é, o conhecimento intelectual.

A literatura brasileira, é sabido, traz no bojo da sua essência autoral nomes de mulheres que marcaram a arte de compor, de modo geral – nomes consagrados como os de

Clarice Lispector, Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, Lúcia Fagundes Telles, Cora Coralina, dentre outros tão comumente citados e, diuturnamente, encontrados como referências nas prateleiras das grandes livrarias, academias e escolas. No entanto, relegadas a um apagamento sistêmico e institucional, as escritoras negras foram excluídas da cenografia literária nacional. Nomes como os de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Ruth Guimarães amargaram uma invisibilidade institucional e estrutural na seara literária brasileira. Embora dona Ruth tenha publicado muito e deixado uma vasta produção intelectual, ainda hoje não é conhecida do grande público. E, sem sombra de dúvida, essas escritoras negras também marcaram a arte de compor e poderiam ter protagonizado a linha de frente da literatura de autoria feminina desde há muito.

Como é sabido também, há uma trajetória de mulheres negras escritoras que, consideramos, alicerçaram o caminho para as que vieram depois – como Conceição Evaristo e tantas outras –, mas que por muito tempo ficaram subjugadas ao esquecimento ou mesmo à invisibilidade institucional. Tudo se inicia com Maria Firmina dos Reis (1822 -1917), que escreveu e publicou no século XIX e, embora tenha sido a primeira mulher brasileira a escrever um romance, *Úrsula* (1859), teve seu nome, por muito tempo, completamente apagado da historiografia literária. A literatura de Maria Firmina só veio a ser recuperada em 1962, pelo historiador paraibano Horácio de Almeida, por acaso, em um sebo literário no Rio de Janeiro. Uma das consequências do apagamento em torno dessa escritora e de sua obra se reflete no fato de que, até hoje, seu rosto verdadeiro ainda é desconhecido.

Também a escrita de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, subverte os espaços hierárquicos da literatura nacional. Afinal, trata-se da arte literária de uma mulher negra, pobre e moradora da favela, mãe solo³ de três filhos que, além de lhes prover o sustento com seu trabalho como catadora de recicláveis nas ruas, teve ousadia e força suficientes para adentrar o mundo das palavras escritas. Isso por si só já coloca Carolina como uma escritora que transgride a zona da marginalidade na qual está socialmente inserida. Com apenas o segundo ano escolar, mas uma grandeza imensurável de leituras e escrita, a poetisa negra do Canindé delineia o cotidiano da própria vida e de muitos dos viventes da favela ao descrever, com maestria, as agruras e misérias pelas quais são acometidos/as, sobretudo ao descrever a cor daquela que chama de Amarela, a cor da fome, mas não apenas a física: Carolina tinha fome do saber, do conhecimento.

³ Optamos por utilizar esse termo por concordarmos que a maternidade não pode ser reduzida a um estado civil, logo “solo” em vez de “solteira”.

Muito embora tenha trazido à cena literária seu diário, no qual tecia muito do cotidiano da favela onde vivia, intitulado *Quarto de Despejo*, e por meio do qual alcançou visibilidade no Brasil e no exterior por volta de 1960, o seu único romance só veio a público três anos mais tarde – *Pedaços da Fome*. No entanto, sua narrativa longa não despertou o interesse da crítica, nem emplacou no gosto do público-leitor, o mesmo consumidor do primeiro livro. Isso talvez tenha se dado tanto em função do sucesso estonteante do diário, que ainda era vigente, quanto em função do mesmo espírito racista que somente permitiu-lhe transitar pela sala de estar, mas ciente de que a faria retornar aos quartos do fundo, visto que findou a vida como sempre viveu: pobre e esquecida.

De modo equivalente, Ruth Guimarães construiu um acervo literário vasto e enriquecedor, mas, infelizmente, ainda inédito para a maioria das pessoas, tanto na academia quanto fora dela. A autora publicou *Água Funda* (1946), *Os filhos do medo* (1950), *As mães na lenda e na história* (1960), *Histórias quase simples: contos escolhidos*, (1963), *Lendas e fábulas do Brasil* (1963), *Dicionário da mitologia grega* (1972), *Medicina mágica: as simpatias* (1986), *Crônicas valeparaibanas* (1991), *Calidoscópio: a saga de Pedro Malazarte* (2006), entre outros. Em função desse apagamento sistêmico em torno da autoria negra – que urge ser revisitado –, no caso da literatura de Ruth Guimarães, praticamente não há pesquisas que se debruçam sobre sua obra, pouquíssimo estudada e negligenciada como a grande intelectual que é.

Parece tratar-se de um esquecimento naturalizado – justificado pelos valores hegemônicos – por parte da sociedade, da comunidade acadêmica e até mesmo da crítica, que acaba relegando-a ao limbo e ao silêncio imposto, conforme discutimos mais adiante. Por considerarmos essas três escritoras negras as precursoras da literatura negro-brasileira de autoria feminina, debruçamo-nos um pouco mais sobre suas trajetórias e algumas das suas tessituras literárias no segundo capítulo desta tese. Em um estudo recente, Fernanda Miranda (2019) pesquisou um corpus de autoras negras que produziram romances (1859-2006)⁴ com o intuito de tornar visível essa produção literária, tão comumente apagada do cenário nacional. Por entender que visibilizar a autoria das escritoras negras é um ato político de extrema importância para a seara literária negro-brasileira de autoria feminina é que, igualmente, propusemo-nos a adentrar um pouco mais a caminhada literária dessas autoras que

⁴ A pesquisa se debruça sobre os romances *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; *Água Funda* (1946), de Ruth Guimarães; *Pedaços da fome* (1963), de Carolina Maria de Jesus; *A Mulher de Aleduma* (1981), de Aline França; *As Mulheres de Tijucopapo* (1982), de Marilene Felinto; *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo e *Um Defeito de Cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves.

consideramos como sendo a base e a representatividade para aquelas que vieram depois, a exemplo de Conceição Evaristo.

Com efeito, esse apagamento estrutural se refletiu em espaços socialmente demarcados. As mulheres negras figuraram em muitos outros espaços sociais, dos superlotados presídios femininos à condição forçada de preencherem as horas-gozos daqueles que as viam como produto sexual. Ainda foram relegadas à subserviência, bem como àqueles papéis em que protagonizavam o derramamento das lágrimas-sangue ao redor dos corpos dos/as filhos/as mortos/as, vitimados/as pela aversão à melanina que encobria seus corpos, por serem tão pré-julgados e sem direito à defesa (e o genocídio da juventude negra/povo negro continua).

Isso se reverbera em torno das vidas negras e se alarga para todas as condições que permeiam tais existências, seja em âmbitos materiais, sociais ou mesmo literários. Há um *continuum* da herança colonial que se encarrega de manter a vigência desse projeto de exclusão a partir daquilo que a pensadora e intelectual brasileira Lélia Gonzalez, em *Lugar de Negro* (1982)⁵, identificará como “divisão racial do espaço”. Essa relação *dominante x dominado* como fruto da colonização atua em função da manutenção do privilégio branco, determinando a ele o pódio em quaisquer que sejam as especificidades, destituindo os povos não brancos (e mesmo aqueles brancos pobres) das possibilidades de ascensão coletiva. Quando negros/as conseguem alçar voos mais longínquos em quaisquer que sejam as searas, ainda se constituem como exceção, porque a régua que mede a regra sempre foi e continua sendo branca.

Infelizmente, todo esse projeto de apagamento e extermínio ainda se faz vigente em torno das vidas negras. As mulheres negras, em especial, ficaram relegadas aos porões da inexistência. Entretanto, como guerreiras que sempre foram e são, também carregam nas veias a própria ancestralidade e, assim, decidiram romper com o status de objeto e tornar-se sujeitos de suas próprias histórias, donas das suas próprias vozes, transformando o silenciamento e a invisibilidade em linguagem e ação. Como parte dessa ausência institucionalizada – e de

⁵ Pensando esse apagamento estrutural também a partir de uma concepção geográfica, que tenciona ressignificar a percepção de *lugar natural* das coisas, Lélia é enfática em dizer que, dentre outras coisas, há uma separação evidente que atua como eixo mantenedor da supremacia branca – e, conseqüentemente, da exclusão do povo negro – em plena vigência. Para a pensadora: “O lugar natural do grupo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde os antigos feitores, capitães do mato, capangas etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado, aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido sempre o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões alagados e conjuntos ‘habitacionais’ (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço.” (GONZALEZ, 1982, p. 15).

espaços sociais estigmatizados relegados às mulheres negras, como uma forma de marcar esse lugar subalterno – a literatura brasileira também foi um lugar interdito aos/às escritores/as afro-brasileiros/as.

A grande maioria deles/as adquiriu visibilidade na trajetória literária a partir de grupos específicos para a promoção da autoria negra, como é o caso do *Quilombhoje*, dentre outros – embora a literatura negra desde há muito tenha se feito presente no cenário nacional, como dissemos anteriormente, mesmo que apagada ou embranquecida, como no caso de Machado de Assis, profundamente embranquecido pela literatura canônica brasileira. Assim, é possível dizer que ela desponta com ainda mais força, considerando o apagamento estrutural vigente que, de maneira bastante explícita, relega ao limbo esta parte da literatura nacional. Atualmente, nomes como os de Conceição Evaristo, Carolina de Jesus, Maria Firmina dos Reis e Ana Maria Gonçalves são mais conhecidos do grande público da literatura nacional, mas há muitas outras referências que sequer são lembradas, tanto nas escolas quanto na Academia e que, na maioria das vezes, também não alcançam as prateleiras das grandes livrarias.

Tendo em vista esse estado de coisas é que as mulheres negras brasileiras passaram não só a ocupar o espaço a elas devido no universo literário, mas a romper com toda sorte de interdições e concepções cristalizadas das quais sempre foram vítimas, como a ideia estigmatizada de que são ‘naturalmente’ associadas ao sexo e às lidas domésticas. Tais associações ainda são facilmente percebidas quando, na sociedade e nas mídias, a visibilidade negra continua nos bastidores, isto é, o protagonismo continua a ser determinado pela cor da pele. A partir do momento em que assumem para si o direito ao exercício da própria voz e de se constituírem enquanto sujeitos e autoras de suas próprias histórias, através da arte de compor as narrativas de suas vivências, abre-se um novo leque capaz de fazer germinar a escrita afro-brasileira. Ao enegrecer espaços historicamente negados aos/às negros/as, a literatura negra se constitui como lugar de fala, de resistência e também de denúncia, bem como local de representatividade, no sentido mais amplo e singular do termo.

Na percepção da consciência de si, mulheres negras brasileiras atuam como personagens centrais validando a identidade diaspórica, além de se engajarem politicamente e tomarem posse de produções intelectuais outrora não permitidas e aceitas: primeiro, por serem vitimadas pelas desigualdades raciais, de classe, de gênero etc.; segundo, por apresentarem uma escrita de si ancestralizada politicamente. Em decorrência de uma herança brasileira escravagista, sexista e patriarcal, as mulheres negras foram e continuam sendo associadas a imagens estereotipadas e, da infância até a idade adulta, são lembradas porque trazem em si

aquilo que lhes é tão singular, significativo e força potencial, mas que, aos olhos do racismo, relega-as aos porões da marginalização: a própria negritude.

Diante dessas constatações e da carência literária, tanto nos meios acadêmicos quanto nos espaços sociais em geral, é que se evidencia a urgência em se empreender pesquisas que consolidem a voz literária de mulheres negras, enegrecendo a literatura brasileira, ainda tão carente desse olhar. Assim, este trabalho se debruçou sobre a literatura de Conceição Evaristo, a partir do ato empreendido pela autora de narrar suas vivências, as quais tanto podem ser individuais quanto coletivas, o que enriquece sua arte de compor e a torna singular dentro do cenário da literatura negro-brasileira⁶ de autoria feminina contemporânea. Justifica-se, pois, essa escolha pela relevância e importância das produções literárias negro-femininas, as quais culminam em uma nova representação das mulheres negras, situando-as para além dos estereótipos patriarcais de que sempre foram vítimas e trazendo para o cerne da arte literária brasileira a representatividade negra.

Entretanto, quando se pensa em autoria feminina, há que se considerar aspectos e pré-conceitos cristalizados e vigentes na literatura brasileira que ainda fortalecem alguns estigmas relacionados às mulheres negras, relegando-as à servidão, aos estereótipos sexistas e à incapacidade intelectual. De certa forma, ao reproduzir e reafirmar um lugar que está, historicamente, posto para essas mulheres – apesar de a escrita feminina desempenhar um papel de extrema importância na extirpação da cultura hegemônica e sexista que insiste em pairar sobre as mulheres – há que se problematizar o fato de que, mesmo na autoria feminina brasileira, há um *continuum* de resquícios patriarcais e racismo vigente que recaem sobre as negras. Tais afirmações são facilmente observáveis em grande parte da literatura nacional, pois as mulheres negras continuam sendo relegadas aos postos subalternizados e às posições secundarizadas. A literatura brasileira contemporânea de autoria feminina, embora tenha um ideal de emancipação e de autonomia libertária, ainda se volta majoritariamente para a representação da mulher branca.

Como sabemos, a literatura canônica é em essência branca e masculina e, por tempos, isso se refletiu nas formas como mulheres foram literariamente representadas: como uma continuidade do homem, um vir a ser depois deste. Embora a visão sexista ainda seja aí reproduzida, as mulheres escrevem e ditam o tom da conversa, de modo a assumirem seu lugar na literatura brasileira. Contudo, se aqui repousar o olhar da alteridade, perceber-se-á que mulheres negras continuam relegadas aos pensamentos eurocêtricos, isto é, à

⁶ Nesta pesquisa, termos como “negro-brasileira” e “afro-brasileira” serão constantemente usados para referenciar a literatura produzida por mãos negras.

representação da negra como objeto de desejo dos senhores patriarcais e pensada para as posições sociais inferiorizadas. Diante da invisibilidade e da ausência de voz do povo negro e, em especial, das mulheres negras nesta seara, a literatura negro-brasileira traz no bojo a necessidade de torná-las sujeitos de suas próprias histórias, donas de suas próprias vozes, retirando-as da zona da marginalização para a qual foram brutalmente empurradas.

A partir dessa escrita literária negra, especialmente a de Conceição Evaristo, as mulheres negras são pensadas para muito além dos escombros e resquícios da escravidão. Tornam-se sujeitos, vozes que ecoam por entre os muitos becos das próprias memórias e heranças de suas ancestralidades. Seres historicamente emudecidos e invisibilizados, agora protagonizam uma escrita de si, uma narrativa em primeira pessoa tão cara às mulheres negras, que ainda trazem inscritas sob a pele rótulos e estereótipos que as segregam a conceitos preestabelecidos, ideológicos, tradicional e hegemonicamente construídos.

A literatura brasileira contemporânea (especialmente a de autoria feminina), pensada por um viés que permeia a construção identitária tanto individual quanto coletiva da sociedade, traz no bojo representações históricas e culturais que se encontram imbricadas por meio de processos que envolvem gênero, classe social, raça e sexualidade. E apesar de aí ter havido muitos avanços, grandes lacunas ainda se fazem notar como, por exemplo, a ausência de maior visibilidade para as narrativas de mulheres negras – e mesmo em relação à representação das personagens negras no seio desta arte literária, além de outros grupos considerados minoritários, a exemplo das populações LGBTQIA+ e indígenas. Desse modo, torna-se imprescindível que se libertem as vozes silenciadas e invisibilizadas, histórica e culturalmente vitimadas pelo viés da história única, também reproduzida por meio da literatura brasileira de autoria feminina.

1.3 A escritora

Considerando esse nosso propósito, cabe destacar a escrita de Conceição Evaristo, haja vista a condição social em que se encontrava quando ousou desafiar este lugar de passividade e subserviência que a sociedade branca e racista já havia premeditado para ela e para os seus. Em um de seus depoimentos, ao falar sobre a literatura que compõe, ela ressalta que não nasceu rodeada de livros, mas de palavras, como se pode observar em seu texto publicado sob o título *Da grafia-desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita*, em ocasião do encontro de escritoras afro-brasileiras no *XI Seminário Nacional Mulher e Literatura*, no Rio de Janeiro, em 2005. No referido texto, posteriormente publicado

na revista *Z Cultural*, a escritora reitera que a sua arte de narrar advém, sobretudo, das muitas histórias ouvidas na infância e que a oralidade é o eixo de partida para a sua veia literária:

[...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (EVARISTO, 2020, p. 2).

Conforme ainda destaca Conceição Evaristo, muitas foram as angústias que fizeram com que surgissem as inquietações do desejo da escrita. Nas palavras da autora: “Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a dor, a necessidade e a esperança da escrita” (EVARISTO, 2020, p. 1). Tais angústias, na maioria das vezes, eram relacionadas à própria condição de sobrevivência em que se encontravam. Assim, subitamente, do desejo da mãe reclamando/desenhando a imagem do astro-rei no chão⁷, implorando a sua presença para que as roupas das patroas brancas secassem, a menina Evaristo foi internalizando o processo da escrita como um meio de transgredir este lugar e até de suportar o próprio mundo, no qual sobreviver se transforma numa constante forma de luta e de resiliência. A arte de escrever, para as mulheres negras, constitui-se como uma forma de ativismo, de transgressão, de empoderamento, um emergir de vozes emudecidas ao longo dos tempos.

Ao assumir a arte de compor a partir de experiências individuais e coletivas, a romancista inscreve nas veias da ficção muito das vivências do povo negro. É um grito-lamento que encontra ancoradouro no peito e na voz de negros e negras que habitam este solo e que trazem inscritas na pele, por meio da própria melanina, heranças e memórias para muito além das cicatrizes da escravidão. De tal modo, o ato de escrever é também uma maneira de se rebelar contra os paradigmas de cultura letrada branca e masculina, ou seja, “[...] em se

⁷ “Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão” (EVARISTO, 2020, p. 1).

tratando de um ato empreendido por mulheres negras que, historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação” (EVARISTO, 2020, p. 2). Um ato político!

Muitas produções negras-literárias de autoria feminina foram e comumente ainda são veiculadas a partir dos *Cadernos Negros* – embora mulheres negras escrevam desde há muito tempo – e mesmo nesses *Cadernos*, nas tiragens iniciais, havia bem menos produções de mulheres. Depois, conforme as produções foram ganhando terreno, assim também a publicação das mulheres foi encorpando e se tornando parte dessa seara negro-literária. Apesar disso, poucas são ainda as escritoras negras conhecidas do grande público brasileiro⁸ ou que figuram nas prateleiras das grandes livrarias.

Segundo Constância Duarte⁹ (2010, p. 229), a literatura de autoria feminina negro-brasileira expõe feridas abertas por meio de suas narrativas, feridas cujos sangramentos têm raça, gênero e cor. Para a pesquisadora, por meio “[...] de uma perspectiva étnica, de classe e feminista, algumas escritoras realizam – com competência e sensibilidade – agudas releituras da violência, expondo sem melindres personagens-chagas do cotidiano feminino”. É essa escrita que precisa ser mostrada, reconhecida e divulgada por meio do trânsito entre os becos das escolas e das universidades, desconstruindo paradigmas e suscitando criticidade e reflexões sobre a condição das mulheres negras, em especial, e do povo negro, em linhas gerais.

Na vida – nesta que fica aquém da literatura – tais dores são comuns. Não passa uma semana sem que os jornais noticiem a morte de mulheres assassinadas pelo companheiro, vingativo ou enlouquecido de ciúmes. Não passa um dia sem que uma mulher seja espancada, sangrada, violada, apenas por ser mulher. E não me refiro só à violência física que deixa marcas visíveis no corpo. Também as outras, a humilhação, a ofensa, o desprezo, marcam, doem, e são cotidianas (DUARTE, C. L., 2010, p. 229).

É preciso pensar e problematizar as múltiplas formas de opressão impostas às mulheres, cotidianamente vitimadas pelo sexismo e machismo vigentes, o que, em se tratando das mulheres negras, também é corroborado pelo racismo. As reflexões literárias advindas das mãos negras de escritoras e intelectuais do Brasil, em grande maioria, delineiam narrativas em

⁸ Em dissertação intitulada *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações* (2009), Fernanda Rodrigues de Figueiredo tece um estudo minucioso acerca de contos de autoria negro-feminina, que foram publicados entre 1978 e 2007, trazendo importante visibilidade a essas representatividades negras na literatura brasileira, sob a orientação da professora Constância Duarte.

⁹ A fim de diferenciar as referências aos pesquisadores Constância Duarte (DUARTE, C. L.) e Eduardo de Assis Duarte (E. A. DUARTE), faremos uso das respectivas iniciais dos nomes acompanhadas do sobrenome.

que as dores que afetam diuturnamente as vidas negras são prontamente representadas. Assim, a literatura de autoria feminina negra pode ser lida, metaforicamente, como a representação do Quilombo, que acolhe as muitas vozes de irmãos e irmãs, emudecidas nas veias do tempo e na própria contemporaneidade. Sem dúvida, a literatura negro-brasileira é uma vertente literária que, a cada verso, “[...] está se inscrevendo de forma definitiva na literatura nacional” (DUARTE, C. L., 2010, p. 233) – e, até ousamos acrescentar, já se encontra definitivamente inscrita na literatura nacional.

Considerando a importância de trazer a lume mais sobre Evaristo e suas obras é que apresentamos brevemente um pouco de sua vida e um panorama acerca de sua produção literária, na certeza de que a autora se configura como representatividade tanto no âmbito da literatura, quanto em sua condição de mulher negra que motiva e inspira outras mulheres, em especial suas iguais. Na atualidade, cabe destacar, Conceição Evaristo se constitui como o cerne da autoria feminina negro-brasileira. A saber, Maria da Conceição Evaristo de Brito é mineira, nascida em Belo Horizonte em 1946 e, assim como Carolina Maria de Jesus, foi moradora da favela durante grande parte da vida, juntamente com a família. Muitas das suas memórias narrativas advêm desse tempo. Filha de dona Joana Evaristo, exerceu por muito tempo a profissão desempenhada pela mãe e pelas tias – empregada doméstica e também lavadeira – com toda a sorte de humilhações que o exercício da profissão acarretava, conforme se pode verificar a partir das palavras da própria Conceição Evaristo:

E quando, eu menina testemunhava as toalhinhas antes embebidas de sangue, e depois, já no ato da entrega, livres de qualquer odor ou nódoa, mais a minha incompreensão diante das mulheres brancas e ricas crescia. As mulheres da minha família, não sei como, no minúsculo espaço em que vivíamos, segredavam seus humores íntimos. Eu não conhecia o sangramento de nenhuma delas. E quando em meio às roupas sujas, vindas para a lavagem, eu percebia calças de mulheres e minúsculas toalhas, não vermelhas, e sim sangradas do corpo das madames, durante muito tempo pensei que as mulheres ricas urinassem sangue de vez em quando (EVARISTO, 2020, p. 1).

Conceição Evaristo se considera uma ‘colhedora’ de palavras. Teve uma infância muito pobre e cheia de privações, mas cresceu rodeada de palavras em função dos causos e das muitas histórias contadas pelos mais velhos. A oralidade era presença forte na casa de Evaristo, que cresceu assim entrecortada pelas narrativas, afinal: “Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia” (EVARISTO, 2005b, p. 1). Desse contato com a oralidade, a escritora aprendeu a tecer e a costurar a vida, sempre ressignificando o lugar que ocupa no mundo – o de mulher negra – e de onde ecoa a própria voz. Muitas são as memórias que

habitam as narrativas de Evaristo, comumente espelhadas na resiliência e luta coletiva das mulheres de sua família, mas também da ancestralidade daquelas que trilharam os primeiros caminhos, para que tantas outras as pudessem seguir.

Além disso, Conceição Evaristo e seus familiares conheceram muito de perto as faces da desigualdade social que assola o país desde há muito, assim como Carolina Maria de Jesus – a diferença é que a autora de *Quarto de Despejo* percorreu sozinha os tortuosos caminhos socialmente construídos para os sujeitos marginalizados no Brasil. Talvez por isso tenha se amargurado e entristecido tanto. O amparo da família e o aquilombamento entre os seus certamente fez muita falta à Carolina. As dores precisam ser partilhadas, divididas e o ato de aquilombar recompõe as forças. Carolina fez da escrita o seu próprio Quilombo e lá encontrou forças para seguir; Conceição Evaristo, também na escrita, encontrou os ecos de outras vozes que viriam a se juntar a outras e outras e, assim, nesta junção de vozes negras, a literatura negro-brasileira foi abrindo fissuras e se firmando no cenário literário nacional.

Depois de uma vida alinhavada com fios de ferro, a mineira Conceição Evaristo formou-se professora por meio do antigo curso Normal, em 1971. Após, mudou-se para o Rio de Janeiro, tendo sido aprovada em um concurso da Rede Municipal de Ensino para o exercício do Magistério. Posteriormente, concluiu o curso de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É mestre em Literatura Brasileira pela PUC/RJ e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. A literatura de Conceição Evaristo é palco para o protagonismo das mulheres negras – talvez ainda influenciada pelas lembranças da vida e infância na favela é que a escritora presentifica, por meio da sua escrita, a imagem de dona Joana e de tantas outras mulheres de sua família, como as tias e irmãs. De modo especial, a figura da mãe é representada com muita recorrência em seus escritos.

A literatura de Conceição Evaristo é marcada pelos dramas individuais e coletivos que envolvem o povo negro, de modo que se configura como um contradiscurso em relação à literatura canônica brasileira, na qual se percebe uma posição social estigmatizada, predestinada a ser ocupada por negras e negros. Desta maneira, a autora evidencia uma outra face para o povo negro, humanizando-o, trazendo para o palco da ficção as lutas, as dificuldades e as resistências inscritas nas veias de um povo que ainda vê estampadas sobre si as cicatrizes e as marcas da escravidão.

A escritora se destaca no cenário da literatura negro-brasileira como uma das autoras mais lidas e mais publicadas, tanto em âmbito nacional quanto internacional, além de ser a autora sobre a qual, no campo acadêmico, mais pesquisas se desenvolvem. Construiu, por assim dizer, um legado literário que não se restringe a um único gênero. Ao contrário, com

um jeito muito próprio de fazer literatura, Conceição Evaristo vai burilando as palavras entre prosas e versos. É uma voz múltipla que retrata a autoria feminina negra dentro e fora do país, entrelaçando narrativas que se remetem às escrevivências¹⁰ da diáspora. Assim, a escritora segue reescrevendo uma outra história para si e para os seus.

Em muitas de suas palestras e depoimentos¹¹, Evaristo destaca o fato de que se tornou conhecida primeiramente fora do Brasil, desde 1990, apesar de escrever e viver em seu país de origem. Não é segredo, reconhecemos, que esse Brasil sempre foi (e continua sendo) historicamente hostil aos/às negros/as; no entanto, as fronteiras geográficas não foram e não são suficientes para restringir o voo literário que, de maneira sublimar, ganha vida nos versos que brotam das tintas da escritora. Muitos trabalhos de Conceição Evaristo foram traduzidos para outras línguas como a alemã, a inglesa, a francesa, entre outras.

A exemplo do respeito e visibilidade que a escritora brasileira alcançou em terras estrangeiras, podemos evidenciar que o país de origem, em muitas esferas, segue acumulando vergonhas. Além do reconhecimento tardio da escritora, pode-se destacar o fato relacionado à candidatura de Evaristo à Academia Brasileira de Letras (ABL). Apoiada e carregada nos braços por uma parcela significativa da sociedade brasileira, que aclamou e bradou por sua imortalidade na ABL, a escritora recebeu apenas um único voto, que mais soa como ironia do que aceitação. Definitivamente, quem perdeu não foi Evaristo e, quanto à referida Academia, apenas se revelou impregnada do machismo, sexismo e racismo fortemente vigentes e corrosivos, os quais sustentam o cânone literário brasileiro.

Evaristo seria a primeira escritora negra a ocupar uma cadeira na ABL, que preferiu eleger um homem branco – Cacá Diegues – para ocupar a cadeira de número 7, em substituição ao cineasta Nelson Pereira de Souza. Enfim, nada novo sob o horizonte. A ABL, mais uma vez, mostrou-se incapaz de incorporar ao grupo a representatividade negra da bagagem intelectual, cultural e literária de Conceição Evaristo, assim como não há por lá nenhuma representatividade indígena – triste para um país que tem no seu cerne o DNA de negros e indígenas, que foi construído e segue sustentado ainda por eles, em variados segmentos, mas escamoteado sob a ótica da elite.

A voz que emerge das linhas de Conceição Evaristo é ancestral e carrega consigo uma multiplicidade de outras vozes que emanam dos laços familiares e das muitas histórias

¹⁰ Termo cunhado pela escritora para se referir a uma escrita negra que fala de si, mas também de um viés coletivo, que conta do sujeito que vivencia as experiências, um olhar de dentro – em suma, a escrita das vivências negras individuais e coletivas.

¹¹ Cf. CONCEIÇÃO, Evaristo. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6851/conceicao-evaristo>. Acesso em: jul. 2021.

colecionadas ao longo da existência do povo negro no Brasil. As narrativas da diáspora africana se configuram como húmus para a criação negro-literária e, portanto, da escritora em questão. Os antepassados se constituem como o alicerce de suas obras para que novas pegadas se façam presentes nas trilhas e travessias do caminho. São as memórias e as resistências ancestrais que subsidiam e se configuram como terra fértil para uma escrita que brota da dor e das muitas representações de violência praticadas contra negras/os, da necessidade de se visibilizar o genocídio vigente¹² que se abate sobre as vidas negras, das urgências de se visibilizar o povo negro, sobretudo as mulheres, para além dos reflexos de um espelho distorcido, que revelam uma representação que não corresponde à realidade do povo negro, em geral.

O fato de atribuir representatividade às mulheres negras situa Conceição Evaristo no mais alto patamar da literatura negro-brasileira. Muitos/as são os/as pesquisadores/as que se debruçam sobre a obra da escritora e isso se constitui como um grande avanço, um grande passo para a solidificação da presença negra no cenário literário brasileiro. Além das pesquisas acadêmicas em torno da produção literária da autora, Evaristo possui uma vida ativa e movimentada por palestras, entrevistas, apresentações, participações em eventos, além de um arcabouço literário sempre preñado de novas produções. Somam-se a isso a divulgação de seus escritos pelas redes sociais e pelo blog pessoal da escritora, chamado ‘Nossa Escrevivência’¹³, o qual também visibiliza outros nomes de escritoras negras desconhecidas do público-leitor.

Isso demonstra na prática algo que há muito adquire consistência nas palavras de Evaristo: onde é que estão as outras escritoras negras, que não se ouve falar delas? Em virtude disso, torna-se necessário que esse trilhar do caminho seja coletivo, uma vez que o cenário da literatura nacional ainda se configura de forma homogênea e excludente, tornando invisíveis diferentes grupos e perspectivas sociais. Afinal, tem-se uma classe média que escreve para uma classe média que lê, revelando um quadro excludente, mas que é privilegiado dentro da produção discursiva-literária nacional.

As narrativas que ganham vida na arte de Conceição Evaristo trazem representatividade para as mulheres negras sem reduzi-las e/ou limitá-las a vítimas da sociedade. Antes mostram personagens que em muito se aproximam das realidades

¹² Cf. em https://ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_acymailing&ctrl=archive&task=view&listid=10-avisos-de-pauta&mailid=657-negros-sao-dois-a-cada-tres-assassinados-aponta-estudo-do-ipea
Acesso em outubro de 2021.

¹³ Cf. em <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/>

vivenciadas pelas mulheres negras e pobres que lutam diariamente para vencer a fome, as dores e a sombra da morte. São mulheres fortes, mulheres-sujeitos que, embora sofridas – acometidas que são pelas mais diversas formas de violências, sejam elas físicas ou simbólicas –, lutam contra tais opressões, salientando seu lugar de fala, o de sujeitos femininos marginalizados. Deste modo, temáticas como a violência, o estupro, a pobreza, a marginalização social e o abandono institucional se misturam às questões de gênero e raça e vão se constituindo no mosaico que dá vida à literatura de Evaristo.

Entre suas produções literárias, constam os romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2013a), livros de contos e crônicas como *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011a), *Olhos D'Água* (2014), *Histórias de Leves Enganos e Parecenças* (2017), *Poemas da Recordação e Outros Movimentos* (2008), *Canção para Ninar Menino Grande* (2018), dentre outros. Em toda a sua vertente narrativa, Conceição Evaristo atribui às mulheres negras a visibilidade e o protagonismo que sempre lhes foram negados, mas também, em muitos casos, desvela os homens negros vitimados pela sociedade brancocêntrica e, conseqüentemente, o lugar de humanização que a eles é negado ou negativamente demarcado.

No livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011a), composto por 13 contos, cujos títulos são os nomes das próprias protagonistas, as narrativas apresentam mulheres fortes que narram suas vivências, fincadas sob as agruras e mazelas que maculam as vidas negras, delineadas pela dor do banzo. São, sobretudo, representações humanizadas no ser negro e constituídas sob vieses identitários que as configuram como sujeitos pensantes, capazes de ecoar as próprias vozes, desmistificando um pensamento canonizado que retira do negro quaisquer resquícios de humanidade. Um exemplo é Shirley Paixão, personagem que luta bravamente contra as estruturas patriarcais e o machismo vigentes dentro do próprio seio familiar. Ela livrou as filhas das garras do homem com quem vivia, o qual, embora fosse o pai biológico delas, cometia violências e abusos sexuais contra a mais velha, conforme o fragmento abaixo:

E tamanha foi a crueldade dele. Horas depois de ter sido enxotado da sala por Shirley Paixão, o homem retornou à casa e, aproveitando que ela já estava dormindo, se encaminhou devagar para o quarto das meninas. Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e a levava aos fundos da casa, para machucá-la, como vinha acontecendo há meses (EVARISTO, 2011a, p. 29).

Olhos D'Água também é uma coletânea de quinze contos publicados pela Editora Pallas, no ano de 2014, anteriormente veiculados nos *Cadernos Negros*. O livro reflete em suas narrativas muito das vivências e cotidianos que fazem parte das vidas negras em diferentes contextos e lugares. As situações apresentadas se avizinham por meio da verossimilhança das experiências comuns a negras/os, posto que a violência urbana, conhecida muito de perto pela população negra, é profundamente evidenciada numa aproximação de cunho realista. A obra se inicia a partir do conto homônimo ao título, em que Conceição Evaristo, de maneira profundamente poética, aproxima presente e passado numa busca ancestral que se remete à memória afetiva e coletiva dos afrodescendentes brasileiros. São narrativas que delineiam e retratam a face escamoteada das práticas coloniais ainda vigentes e imputadas sobre as vidas negras no Brasil, sobretudo as das mulheres. Elas são muitas que, diferentes entre si, encontram-se no mesmo ponto de convergência – todas aprenderam, desde muito cedo, a costurar a vida com fios de ferro –, como ressalta a própria Evaristo em muitos momentos de suas falas ao se referir à própria mãe. Este ato de resiliência é comum às mulheres negras, em linhas gerais.

Os contos de *Olhos D'Água* se delineiam de maneira plural, configurando-se, pois, como um mosaico das vivências comuns a negras/os no país – a pobreza e a violência urbana são retratadas, embora de maneira ficcional – como uma escrita-denúncia em que mulheres, homens, crianças e idosos compõem a galeria negra da obra, na qual as vivências se encontram, especificamente, nas duras situações permeadas pela desigualdade social, em suas diversas formas, corporificadas a partir dos muitos sistemas de exclusão e discriminação racial. Ao costurar com fios de ferro a própria vida, negras/os ressignificam a dor e o banzo¹⁴. Evaristo expõe as chagas e feridas abertas de uma sociedade que insiste em se firmar como ‘casa-grande’, sem se dar conta de que as senzalas já ardem em chamas, desde há muito. Ao trazer para o palco da ficção a representatividade do povo negro, em especial das mulheres negras, as narrativas – embora fragmentadas e múltiplas –, de modo verossímil, tornam tênues os limites entre o real e o ficcional.

As mulheres de *Olhos D'Água* descortinam outras formas de ser no mundo, num ambiente que lhes é sempre e perpetuamente hostil. Assim, Ana Davenga, Maria, Duzu-Querência, Natalina, Sabinda, Luamanda, Cida, Zaita e Maita são imagens de mulheres e de crianças negras que movem e reatualizam as definições de existência. Um exemplo é a trajetória da protagonista Maria, do conto de mesmo nome, que, embora trave uma luta árdua

¹⁴ Um sentimento de incompletude, de dor, mas também de saudade da terra-mãe, um estado de inquietação profunda movida pelas heranças ancestrais. Um movimento interior de insubmissão.

todos os dias, trabalhando como doméstica para manter a própria vida e a dos filhos, é vitimada pela violência urbana e cotidiana imposta às vidas das mulheres negras. A história parece surgir das tantas vozes que ecoam em lamentos por todas as partes da sociedade brasileira e, por que não dizer, do mundo – sobretudo, das favelas abarrotadas de vidas negras, muitas vezes tombadas sem motivos. Não é muito pensar que, a cada momento, um corpo negro abraça o leito da mãe-terra, sob as mais diversas formas de violências e opressão – e seus algozes, em sua maioria, seguem impunes.

Maria é uma mulher vitimada pelas construções cristalizadas que figuram sobre as identidades das mulheres negras, principalmente daquelas que carregam nas costas o peso de criarem e manterem sozinhas o provimento da casa, estigmatizadas e invisibilizadas, e que necessitam travar, diariamente, uma guerra em favor do direito à própria vida e a dos seus. A narrativa se configura como uma escrita-denúncia acerca das muitas Marias, isto é, das muitas mulheres negras que, assim como a personagem, seguem protagonizando a arte de resistir, embora nem sempre sobrevivam ao sistema hegemônico opressor. Além de não ter sua voz ouvida pelas pessoas que a agridem até causar a sua morte, a protagonista perde a vida aos sons de estigmas e estereótipos, comumente relegados às mulheres negras. Isso se percebe por meio do discurso violento direcionado à personagem e do ódio que culmina em sua morte: “[...] alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto” (EVARISTO, 2016, p. 41).

Por conversar, brevemente, com aquele que fora seu companheiro, mas que agora se encontrava no mundo do crime, Maria sofre as consequências reiteradas, sobretudo, pela inferioridade racial, evidenciada nas falas dos passageiros do ônibus que tomara na intenção de chegar em casa e alimentar os filhos com as sobras da casa da patroa: “[...] aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões”. Diante de tantas agressões e gritos de linchamentos, “Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos [...] quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado” (EVARISTO, 2016, p. 41-42). Também as crianças negras são representadas de modo a escancarar as faces do racismo institucional e/ou simbólico, desmistificando a ideia de democracia racial, mas, em especial, tornando essas vidas negras humanizadas, dotadas de sentimentos e subjetividades, como é o caso do conto *Zaita Esqueceu de Guardar os Brinquedos* – em que a criança é atingida por uma bala perdida na Comunidade em que mora, enquanto saía à procura da irmãzinha –, dentre tantos outros que denunciam o extermínio em massa da juventude e da infância de meninos/as negros/as.

Conceição Evaristo narra subjetividades, a dor e o banzo, a dor e o trauma, mas também semeia a esperança e a resiliência, visibiliza a resistência e ressignifica a arte de viver e os sonhos possíveis, ampliando o campo de visão para as vozes negras – afinal, como ela mesma faz questão de dizer no último conto de *Olhos d'Água* e em entrevistas, palestras e depoimentos, não é segredo que combinaram de nos matar, mas também *a gente combinamos de não morrer*. Assim, as escrituras vão abrindo brechas e causando ranhuras nos sonos injustos, recontando outras e novas histórias, reinventando novas formas de resistir e de assuntar a vida, na certeza de que a alegria e a esperança são ingredientes fundamentais para fermentar “[...] o pão nosso de cada dia. E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução” (EVARISTO, 2014, p. 114).

Como bem ressalta Kathryn Woodward (2014, p. 56), “[...] a subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade”. Assim, a literatura negra de Conceição Evaristo segue delineando identidades outras para suas personagens, que não aquelas euro-hegemônicas, calcadas em alicerces canonizados, que se fincam nas bases de um passado escravocrata e insistem na reprodução de determinados estereótipos veiculados no discurso literário brasileiro.

Becos da Memória (2013a) foi escrito bem antes de *Ponciá Vicêncio* (2003), muito embora tenha sido publicado depois, já que, após finalizar o romance, Evaristo o deixou engavetado por pelo menos vinte anos, vindo a publicá-lo apenas em 2006. O romance se configura como uma narrativa fragmentada, entrelaçada a partir de pequenos relatos e histórias de vida que seguem ambientadas na favela inominada e sem demarcação geográfica. Muitas e múltiplas personagens (jovens, crianças, mulheres, malandros, bêbados e velhos) protagonizam os becos de um cenário em que as vidas se fundem com as misérias e com as variadas formas de sofrimento, expostas a doenças e privações, na luta pela sobrevivência e pelo direito de existirem.

A narrativa se desenvolve a partir de uma preocupação que é comum a todas/os as/os habitantes do lugar: a desfavelização do local, implicando o despejo das famílias que não têm para onde ir. De modo especial, a narrativa foca na vida das mulheres negras que, apesar das condições limítrofes nas quais sobrevivem, não perdem a esperança de alcançar dias melhores e seguem resilientes e em resistência. Sem reduzi-las e/ou endeusá-las, Conceição Evaristo apresenta uma perspectiva positiva para suas personagens. Afinal, mesmo quando exercem papéis considerados menos valorizados, como o de doméstica ou prostituta, são humanizadas

e transcendem essas funções – diferente do que acontece nos textos canônicos que lhes retiram a condição de sujeito, tornando-as meros objetos na estante da subordinação.

Evaristo constrói um universo ficcional que visibiliza as mazelas sociais, desigualdades e exclusões que acometem as vidas negras, resultando em uma escrita-denúncia que retoma aspectos da realidade circundante e das lembranças há muito deitadas nos braços da ancestralidade. No espaço da favela, muitas são as histórias contadas pelos mais velhos e que são ressignificadas no processo de constituição identitária dos mais novos, como resgate ancestral. Muitos são os fragmentos das memórias e lembranças que tecem e costuram os fios narrativos dos escritos de Maria-Nova, personagem de *Becos* que se encarrega de contar a história dos seus e das tessituras da favela. Personagens como Vó Rita, Bondade, Dora, Cidinha-Cidoca, Ditinha, Negro-Alírio e Tio-Totó são fundamentais para a constituição da representatividade negra encontrada em *Becos da Memória* (2013a). São histórias que podem ser facilmente encontradas nas escrituras e memórias da população afrodescendente, já que muitas dores e experiências são coletivas e intrínsecas às vidas negras.

Quanto a *Ponciá Vicêncio* (2003), foi o primeiro romance publicado por Conceição Evaristo. Trata-se de uma narrativa que traça a trajetória de vida da protagonista Ponciá, da infância até a idade adulta, desde quando vivia com a família na Vila Vicêncio até a experiência da vida na favela. O sobrenome Vicêncio identificava tudo o que existia por lá como sendo propriedade do Coronel de mesmo nome. Com efeito, a significação do nome Vicêncio assume sentidos diferentes consoante ao contexto em que é proferido: para o coronel, significava poder e domínio, tanto das terras quanto dos que, escravizados, caminhavam sobre ela. Para os negros, essa era mais uma forma de silenciamento, pois destituía-lhes o direito ao próprio nome e, conseqüentemente, impunha o apagamento da própria história, identidade e memória desse povo. O silêncio que habita a palavra Vicêncio movimenta os sentidos da escravidão.

A narrativa se desenvolve de maneira fragmentada, por meio de técnicas de *flashback* e digressões, resultando em uma narrativa não linear em que o discurso indireto livre se configura predominante, de modo que o narrador revela os pensamentos das personagens, cuja introspecção e subjetividade se interseccionam aos silêncios que as constituem, em especial no caso da personagem homônima à obra. O romance *Ponciá Vicêncio* não se encontra subdividido por meio de marcações específicas; o que difere entre um capítulo e outro são apenas as iniciais capitulares, que configuram um total de 46 capítulos bastante curtos.

Evaristo aponta para questões caras à população negra, como a busca pela identidade ancestral e a afirmação de uma memória coletiva que há muito é vítima de um apagamento institucionalizado. *Ponciá* é um símbolo da resistência do povo negro a um sistema opressor e é, sobretudo, a representação insubmissa daquelas mulheres negras que, de diferentes maneiras, rebelaram-se e ainda se rebelam contra a condição imposta de subordinação. Assim, a escritora outorgou autonomia à sua protagonista para que ela pudesse desvelar, com independência, todos os meandros da própria memória, levando consigo a/o leitora/or aos mais íngremes becos de um passado alicerçado sob as duras marcas das ausências.

Nesse espaço social chamado Literatura, muitas são as ressignificações encontradas. Algumas cumprem a função de reproduzir e validar, de modo acrítico, certas representações sociais, contribuindo para a manutenção de um *status quo* que segrega, estigmatiza e exclui. Outras, a exemplo da literatura negra, seguem na contramão de uma representação hegemônica do ser negro na arte do fazer literário. *Ponciá Vicêncio* (2003) representa bem mais que as muitas dores que suas/seus leitoras/es vão encontrar por entre as páginas deste romance que traz, em seu cerne, narrativas de um povo, histórias que poderiam ser a de muitos descendentes da diáspora, sobretudo de mulheres negras que optaram pelo autossilêncio, mas também daquelas tantas silenciadas pela hegemonia vigente. A literatura negra é um espaço de memórias coletivas e ancestrais. Salientamos que uma pluralidade de sentidos emana dos silêncios de *Ponciá Vicêncio*, ressignificando assim toda a trajetória e pertencimento identitário da protagonista que, sob o signo do silêncio, descortina a primazia daquilo que se configura irredutível ao verbo e além das fronteiras das palavras – o elevado ato contemplativo do inefável.

1.4 Nosso percurso

É tendo em vista as discussões até aqui empreendidas que elegemos alguns objetivos que subsidiaram nosso percurso na presente pesquisa, dentre os quais: analisar os sentidos da poética de silêncios que dita o tom artístico do romance *Ponciá Vicêncio*, em suas múltiplas produções de sentidos intrínsecas à literatura; pensar a escrita em primeira pessoa das mulheres negras como uma forma de se fazer a travessia para além das zonas marginalizadas em que essas mulheres são situadas na literatura brasileira; visibilizar a escrita de Conceição Evaristo, seu lugar de fala e seu resgate de memórias ancestrais de um povo há muito escravizado e destituído de suas histórias; pensar a literatura evaristiana como um nicho de

resistência para mulheres negras; e, também, perceber a literatura negro-brasileira como um espaço político que valida a voz da autoria negra feminina.

As mulheres negras, desde há muito tempo, começaram a desbravar a arte de narrar suas próprias histórias – como já dissemos –, atribuindo vozes a quem nunca pôde ocupar a posição de sujeito em textos que permanecem atuantes no imaginário da sociedade literária dominante: daí a necessidade de promovermos a visibilidade de suas tessituras. É nesse sentido que se dá a relevância desta pesquisa, cujo intuito é não só o de problematizar a ausência de visibilidade dessa literatura, como também o de aprofundar os conhecimentos em função da arte da escrita para as mulheres negras. Além disso, volta-se para um dos maiores expoentes da literatura negra no Brasil, o romance *Ponciá Vicêncio*, aproximando-nos da personagem por meio de uma análise permeada daquilo que denominamos de poética do silêncio. Buscamos compreender a produção de sentidos do silêncio presentificada no romance, sobretudo no mutismo da personagem central e nos modos pelos quais ele se constitui, em suas múltiplas formas, dentro da narrativa.

A tese que defendemos é a de que a literatura de Conceição Evaristo, permeada por suas experiências de vida, mas também espelho de experiências coletivas, resgata as memórias do povo negro e sua oralidade ancestral, denunciando a objetificação e o silenciamento a que historicamente foi submetido. Em *Ponciá Vicêncio*, nosso corpus principal de análise, tais atrocidades são combatidas por meio do silêncio da protagonista que, em suas diversas formas em seu status positivo, configura-se ele mesmo como o grande protagonista do romance, estratégia primordial de subjetificação da personagem que lhe dá nome.

Assim sendo, o objetivo central desta caminhada foi demonstrar como o silêncio, em suas pluralidades positivas, determina o tom artístico do referido romance de Conceição Evaristo, ao mesmo tempo em que promove a visibilidade da perspectiva sociocultural das mulheres negras e, em especial, desnuda as máscaras do silenciamento impingido estrutural e institucionalmente. Mais especificamente, objetivamos: pontuar como a cor da pele continua desenhando cenários desiguais em relação à inserção de escritoras negras na cenografia literária nacional; compreender o feminismo negro como uma das formas essenciais para o empoderamento das mulheres negras; demonstrar o quanto a escrita em primeira pessoa é capaz de desvelar vozes excluídas historicamente e ainda como as diferentes formas do silêncio alinhavam fragmentos dessas vozes, interseccionando-as na linha do tempo; demonstrar como a escrita de autoras negras atribui representatividade e constrói uma identidade para o povo negro, em especial para as mulheres negras; e, por fim, referendar a

literatura de Conceição Evaristo como sendo um nicho de resgate identitário e ancestral para as mulheres negras.

É sabido que a arte de escrever tem o poder de immortalizar o pensamento, além de, muitas vezes, protagonizar o alento e o refúgio para quem escreve. Assim, podemos conceber a escrita negra feminina como uma transgressão aos olhos de uma sociedade que ainda possui suas bases fincadas no passado colonial, já que, conforme assinala bell hooks¹⁵ (1995, p. 466), “[...] o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes”. Por conseguinte, destacamos a importância de se ter uma escrita saída das mãos negras, de contar uma história em primeira pessoa que certamente representa muito mais que um olhar individual – antes, representa as vidas de homens e mulheres negros/as, os/as quais vivenciaram, em grande parte, as mazelas e agruras que descrevem. Há uma carência muito grande em relação à visibilidade da intelectualidade negra e isso representa, em linhas gerais, vestígios da herança colonial que estão arraigados na cultura das *belles lettres*.

Logo, cresce em importância a busca pela visibilidade das escritoras/intelectuais negras. Tornar a escrita das mulheres negras conhecida e apreciada é, antes de tudo, um ato político. Nas palavras de hooks (1995), fica evidente que há toda uma cultura supremacista e patriarcal que trabalha incansavelmente para secundarizar o protagonismo das mulheres negras, a partir de uma cultura racista/sexista que insiste em segregá-las a lugares postos discriminadamente. Assim, um pensamento supremacista branco atua no sentido de não permitir a estas mulheres “[...] a oportunidade de seguir uma vida da mente, torna o domínio intelectual um lugar interdito. Como nossas ancestrais do século XIX, só através da resistência ativa exigimos nosso direito de afirmar uma presença intelectual” (HOOKS, 1995, p. 468).

Os anseios por esta pesquisa brotaram das entranhas da dissertação de mestrado “Gênero e Educação nas *escrevivências* de Conceição Evaristo: um olhar sobre *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória*”, que defendemos em março de 2016 pela então Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), campus de Rondonópolis – hoje, Universidade Federal de Rondonópolis (UFR). A partir das leituras relacionadas à autoria feminina, em especial a de mulheres negras, constatamos a invisibilidade de escritoras afro-literárias, às quais o/a leitor/a

¹⁵ bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escritora negra americana, oriunda do Kentucky, Estados Unidos. O apelido foi escolhido por ela mesma para assinar suas obras, em homenagem à mãe e à avó. Como se nota, seus textos são todos assinados com letra minúscula, por opção da própria autora.

interessado/a não tem acesso. No caso da referida pesquisa, as obras de Conceição Evaristo não eram facilmente encontradas nas livrarias nem nas bibliotecas locais. Nascia ali uma inquietude muito grande que já suscitava o anseio por outras problematizações.

Desejávamos ajudar a desconstruir a hegemonia que habita a literatura brasileira, materializada do desejo de tornarem visíveis as narrativas das ‘minorias’, de promover os ecos de suas vozes em primeira pessoa, já que essa escrita que também fala de si carece de ser ouvida e reconhecida nos mais diversos espaços sociais. Durante todo o percurso da escrita da dissertação, mais se avolumava a convicção de que as vozes das mulheres negras que emergem das *linhas* de Conceição Evaristo não poderiam silenciar-se em nossas ‘considerações finais’. Isso porque acreditamos que existem apenas considerações possíveis e que, quando se chega a elas, a caminhada está apenas começando. Isso, afinal, é o que justifica e promove nossa resistência em tão árdua caminhada nas trilhas do doutorado.

Foi tendo isso em vista que, nesse novo esforço intelectual empreendido na presente tese, partimos do princípio de uma abordagem qualitativa, a qual privilegia o sentido das relações humanas e trabalha com “[...] o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2010, p. 22). Ainda, trata-se de uma pesquisa voltada para questões fundamentais que atravessam a autoria negra feminina representada a partir da literatura de Conceição Evaristo, como as de classe social, gênero e raça, entre outras, com o claro empenho em promover sua visibilidade e problematizar o silenciamento literário. De modo singular, verificamos como as diferentes formas do silêncio constituíram e ditaram o tom poético da narrativa de *Ponciá Vicêncio*, dada a profundidade do narrado e o quanto essa narrativa causa impacto quando se toma por medida as experiências comuns a negros e negras no Brasil.

O caminho percorrido para defendermos essa tese está dividido em três partes principais além das presentes considerações à guisa de introdução e das considerações finais: na primeira parte revisitamos a trajetória da luta das mulheres rumo à conquista de sua cidadania e subjetividade, para compreender as presenças e as ausências que configuraram o movimento feminista brasileiro e, em especial, a relevância e importância do feminismo negro para a autonomia e o empoderamento das mulheres negras. Evidenciamos ainda o protagonismo da escrita literária negra na seara da literatura brasileira e o modo como a Crítica Literária Feminista vem tratando essas narrativas em primeira pessoa. As reflexões teóricas que subsidiaram as bases dessa primeira seção advêm de intelectuais como Lélia Gonzalez (1982), Ângela Davis (2016), Constância Duarte (2003, 2010), Regina Dalcastagnè

(2012), Lúcia Zolin (2007, 2009, 2010), Heloísa B. de Hollanda (2018), Sueli Carneiro (2005, 2011), Alves & Pitanguy (2003), bell hooks (1995, 2014, 2015), dentre outras.

Na segunda parte centralizamos a Literatura Negra como um espaço social de representatividade e lugar de fala afrodescendente, lançando luz à escrita literária de autoria feminina negra como contradiscurso resgatador de uma memória que se quer coletiva e negra. Corroboram essas reflexões as contribuições de Florentina Souza (2005), Mirian Alves (2002, 1987), Fernanda Miranda (2019), Djamila Ribeiro (2017), Cuti (2010), Eduardo A. Duarte (2007, 2010, 2011), Regina Dalcastagnè (2012), Conceição Evaristo (2003, 2005), dentre outras. Ao assumirem a condição de protagonistas e assenhorarem-se da pena, mulheres negras subvertem a zona da marginalização pensada, cultural e historicamente, para si e para os seus, reescrevendo a história num cenário literário que por tanto tempo lhes fora interdito.

As autoras negras escrevem e têm muito a dizer, recontam a história afrodescendente a partir de uma perspectiva interior, de insubordinação e de resistência, que desagua naquilo que Conceição Evaristo denomina *escrevivência*. De maneira breve, esse estudo também se debruçou sobre autoras negras antecessoras de Conceição Evaristo, as quais, cremos, serviram de inspiração e fortalecimento para sua entrada nesta seara da literatura brasileira. Narrar a dor do banzo, por meio das vivências individuais e coletivas, consiste no ponto de partida por meio do qual a presente pesquisa também pretendeu atribuir visibilidade à perspectiva sociocultural das mulheres negras, ao qual o embasamento da poética do silêncio se juntou para que a análise do romance *Ponciá Vicêncio* pudesse ser erigida. Sob a ótica das diferentes formas de se conceber o silêncio, a escrita evaristiana situa-se no cerne das questões relativas ao resgate da memória ancestral e da representatividade literária negra.

Na terceira parte conceituamos a poética do silêncio a partir da análise do romance *Ponciá Vicêncio*, pensando essa linguagem como constitutiva da narrativa do romance – em suas diversas formas –, da construção identitária de Ponciá e de suas ressignificações. A personagem é forjada sob as veias de uma produção de sentidos que resiste ao silenciamento e se ressignifica no seio da ancestralidade. Na direção dos estudos sobre o silêncio, conduzimos esse encaminhamento segundo a ótica de Eni Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Luzia A. B. Tofalini (2012, 2013, 2018a, 2018b, 2020), George Steiner (1988), Santiago Kovadloff (2003), Federico Michele Sciacca (1967), dentre outros.

Então, pensamos a narrativa sob a luz do silêncio, ressignificando a história afrodescendente num cenário literário há muito canonizado, interdito e excludente, configurando como espaço social e lugar de fala a própria Literatura Negra. Muitos são os silêncios construídos no romance. Algumas vezes se apresentam como linguagem de

ressignificação daquilo que o subalterno não pode falar, mas, em geral, configuram-se como fios condutores da artisticidade que dá o tom das profundezas poéticas e silenciosas que emergem da literatura de Conceição Evaristo. Além disso, buscamos também demonstrar que a escrita de *Ponciá Vicêncio* evidencia os retalhos de uma subjetividade que se firma como proposta da consciência de si, do tornar-se negro, de caminhar ao encontro da ancestralidade como processo de construção identitária individual e coletiva, além de transgredir as barreiras e as máscaras do silenciamento. Dessa forma, múltiplos sentidos do silêncio permeiam o romance e atribuem ressignificações aos vazios e às grandes lacunas que constituem a identidade da personagem que dá nome à obra.

Em *Ponciá Vicêncio*, contemplamos uma pluralidade de manifestações do silêncio, o que nomeamos como poética do silêncio no romance: o silêncio fundador (que é o princípio de toda e qualquer significação); o silêncio primordial, extremo e de fundo irreduzível (silêncio maior e absoluto); o silêncio poético (que emerge da poesia que se entrelaça em meio à prosa evaristiana); e a política do silêncio (também chamada de silenciamento). Assim, valemo-nos das sábias palavras de Tofalini (2020) e as utilizamos para nos reportarmos aos demais sentidos que se fazem presentes no romance, por entendermos que se encaixam neste contexto. Afinal, são muitos os silêncios que se abrigam no texto literário, como é o caso dos já mencionados, “[...] além dos silêncios que se escondem atrás das instâncias narrativas, dos que escapam das entrelinhas e daqueles que bailam por sobre os dizeres como se estes fossem uma pista de dança” (TOFALINI, 2020, p. 107).

Ainda, destacamos que *Ponciá Vicêncio* é uma escrita forjada nas veias de um silêncio maior que se deixa intuir de diferentes formas, podendo ser pensado também como espaço de ressignificações (que é a mobilidade dos sentidos do silêncio) – embora esse sentido inefável não possa jamais ser explicado e/ou designado –, constituindo-se no protagonista da narrativa, já que é por meio dele que se pode penetrar tão profundamente no âmago daquilo que é indizível, onde só a poesia é capaz de chegar. É desse silêncio primordial, em especial, que tencionamos nos aproximar, embriagando-nos da subjetividade de Ponciá, num mergulho silencioso em sua abissal interioridade.

2 FEMINISMO & LITERATURA: ALGUNS OLHARES

*Eles combinaram de nos matar,
mas a gente combinamos de não morrer.
(Conceição Evaristo)*

2.1 Perspectivas feministas: um caminho para a emancipação das mulheres

Historicamente, as mulheres se viram silenciadas e invisibilizadas nos cenários social, econômico, cultural e literário. Além disso, ao serem marginalizadas e pensadas como seres frágeis e submissos, foram confinadas a viver sob a égide do patriarcado. No Oriente Médio antigo, por exemplo, a invisibilidade imposta às mulheres já demarcava uma hierarquia operante, a qual determinava o status de submissão ao patriarca. E mesmo quando as mulheres se casavam, elas apenas saíam do domínio do pai para o do marido, mantendo-se, ainda, à mercê da dominação dos homens. Assim, continuavam a carregar sobre os ombros a condição de ‘propriedade’, já que o noivo pagava o preço estabelecido pela família da noiva para ter direitos sobre seu mais recente ‘objeto’.

Sabe-se, no entanto, que há casos em que mulheres do Oriente Médio puderam comprar, vender e, se viúvas, até lograr direito às propriedades adquiridas. E sabe-se também que, paradoxalmente, a deusa da fertilidade era uma das principais divindades cultuadas pelos mesmos que condicionavam as mulheres à submissão e ao emudecimento. Mas, na esteira da subordinação, essas mulheres, em geral, seguiram destituídas de voz e de quaisquer outros direitos, como é o caso do divórcio, já que somente aos homens era permitido divorciar-se, porque só eles detinham a posse sobre as vidas e as ações das mulheres. Cabe reiterar que a destituição de voz tanto em relação às mulheres como em relação a quaisquer outros grupos classificados como sendo minoritários se configura na esteira de um apagamento daquilo que poderia vir a ser dito, mas que por imposição foi reduzido à interdição, tanto de sentidos quanto de palavras, ou seja, configura-se no condicionamento ao silêncio imposto.

Na antiga Grécia, em linhas gerais, eram reservadas às mulheres as funções consideradas mais desqualificadas em comparação com as dos homens, a quem cabiam as atividades consideradas nobres, como o cultivo das artes, da filosofia e da política. Logo, para além dos cuidados domésticos e maternais, embora não fossem reconhecidas por isso, as mulheres desempenhavam atividades que faziam toda a diferença para a estabilidade e a manutenção da casa, bem como para a estabilidade do próprio marido, que se valia disso.

Assim, a desvalorização de seus trabalhos pelo domínio patriarcal condicionava-as ao chamado ‘sexo frágil’, como também as relegava ao reduto da submissão.

Ao se limitar os horizontes e os espaços sociais cabíveis às mulheres, elas eram excluídas da arte de exercer o pensamento e de buscar o conhecimento, constructos tão valorizados pela civilização grega. Portanto com exceção de algumas mulheres a quem era ‘permitido’ aprender sobre as artes, mas ainda com o intuito de objetificar seus corpos e colocá-los ao dispor dos homens, como era o caso das *hetairas* – moças com o único propósito de serem afetuosas e delicadas acompanhantes para os homens em seus momentos de lazer –, a sociedade grega reservava às mulheres o limbo da posição social e da ignorância relacionada aos saberes (ALVES; PITANGUY, 2003).

Na esteira das resistências das lutas das mulheres, tem-se o registro da construção de um centro para a formação intelectual de mulheres, uma escola fundada por Safo, poetisa que nasceu e viveu em Lesbos por volta de 625 a.C. Dessa forma, pode-se dizer que as mulheres tiveram em Safo uma representatividade feminina, já que o nome dela figurou entre os dos grandes intelectuais da literatura da antiga Grécia. Assim, embora fossem impedidas de se manifestar, dadas as condições da época, as mulheres gregas foram resistentes a esse apagamento social, ainda que sem a consciência plena disso. De maneira similar, acontecia a desvalorização das mulheres romanas, subjugadas pela instituição do *paterfamilias*, o que as tornava meros objetos na estante do patriarcado e assegurava-lhes uma posição social inferior e invisibilidade perante os homens (ALVES; PITANGUY, 2003).

Contudo, conforme apontam as autoras supracitadas, por volta do ano 195 d.C., muitas mulheres romanas se organizaram coletivamente em protestos contra as mais abusivas e absurdas formas de exclusão a que eram submetidas, como o fato de não poderem usufruir de meios de transportes, tendo que se locomoverem sempre a pé. E existiram sociedades em que as mulheres se equiparavam aos homens em cargos e funções, o que evidencia a ideia de inferioridade e subalternização das mulheres como um constructo social, conforme apontam estudos: em muitas sociedades tribais, as funções eram igualmente distribuídas entre homens e mulheres, como é o caso da Gália e da Germânia. Mas, notadamente, essas sociedades se constituíram como exceção e o regime do patriarcado como a regra.

Mudaram-se os séculos, mas as mulheres seguiram na luta. Na Idade Média, gozavam de alguns poucos direitos, mas que já faziam grande diferença. A partir do agravante da guerra, por exemplo, algumas mulheres tiveram a chance de desempenhar funções consideradas de jugo masculino, como assumir os negócios da família devido à partida dos homens para os campos de batalha. Além disso, muitas tiveram oportunidade de acesso à

instrução, haja vista a necessidade de entenderem dos assuntos relacionados à manutenção e aos cuidados com os negócios. Nessa época, muitas mulheres desempenharam múltiplas transações de trabalho e atividades laborais diversas, como serralheria e carpintaria. Mesmo assim, seguiram subjugadas, sem prestígio e nem reconhecimento, assim como a grande maioria de mulheres que se concentrava nos espaços e funções ditas ‘femininas’, o que acarretou uma crescente desigualdade na remuneração do trabalho desempenhado por elas.

Já no período renascentista, teve-se um grande retrocesso em relação aos direitos civis conquistados, sob a alegação de que a esfera pública era, essencialmente, de pertencimento masculino. Logo, a educação das mulheres camponesas e pobres se voltava ao desempenho de atividades do lar, como cozinhar, costurar e bordar, não restando a elas outras possibilidades para além do casamento e da subserviência. Desse modo, construiu-se uma teia discursiva que, além de macular a imagem das mulheres, relegou a elas e ao seu trabalho a inferiorização e a desvalorização, desdobradas, respectivamente, na ocupação de funções consideradas de menor prestígio e de baixa remuneração.

Embora algumas mulheres tivessem acesso à formação intelectual – privilégio restrito às camadas mais abastadas, às mulheres ricas – a educação priorizava a formação dos homens brancos e, por conta disso, a subordinação imposta às mulheres atravessou séculos, consolidando-se como um fenômeno atemporal. A partir do século XVIII, impulsionada também pelo advento da modernidade, houve uma explosão da conscientização de mulheres acerca da exploração e da desvalorização a elas perpetradas. Por isso, é pertinente afirmar que ali já despontava um pensamento feminista, embora tenha havido muitos nichos de resistência ao longo dos tempos.

Com o advento da Idade Moderna, tem-se então uma erupção do pensamento feminista na luta por conquistas, espaços e direitos historicamente subtraídos das mulheres, embora as negras tenham seguido subjugadas. Entretanto, isso possibilita reconhecer também a opressão sobre aquelas das classes mais abastadas, ainda que isso se configure de maneira mais sutil, ao criar um falso véu de liberdade que, na verdade, não lhes reservava mais que os estritos limites do espaço doméstico. Essas mulheres, igualmente, seguiam na esteira da inferiorização, uma vez que, além de serem vigiadas, tinham a obrigação de comportarem-se conforme os preceitos dos homens: serem boas filhas, esposas e mães. Contudo, por viverem outras formas de opressão, as vozes feministas das mulheres burguesas não ecoaram por todas, falaram por si. O feminismo, no entanto, alastrou-se e foi além, encontrando eco noutras vozes, noutros países, noutras mulheres e, principalmente, tornando-se o cerne da luta política por igualdade e conquista dos direitos das mulheres (ALVES; PITANGUY, 2003).

Avançando na linha do tempo, as mulheres foram paulatinamente rompendo e subvertendo lugares pensados para elas. Além disso, lutaram pela desconstrução de concepções estigmatizadas e consolidadas com base na opressão, bem como pelo direito à voz, ao voto, ao corpo, ao aborto legal, ao conhecimento, à liberdade – enfim, lutaram pelo direito de possuir direitos. É por isso que “o feminismo, como doutrina que preconiza a igualdade entre os sexos e a redefinição do papel da mulher na sociedade, é certamente a expressão máxima de consciência crítica feminina” (COSTA; SARDENBERG, 2008, p. 25).

O feminismo desponta e ganha fôlego em fins do século XVIII e se amplia no século XIX, sobretudo em países da Europa e também nos Estados Unidos. No entanto, a subordinação e a opressão não acontecem da mesma forma com todas as mulheres e, embora sejam, de algum modo, subjugadas pelo patriarcado, o que se tem são mulheres múltiplas, oriundas de épocas, lugares, sociedades, classes e raças diferentes. Todavia, a luta das mulheres seguiu cotidiana, batalhando incansavelmente pelo direito de se tornarem autônomas e donas das próprias vidas e corpos. Assim, embora essa luta não se restrinja ao surgimento do feminismo – já que as negras lutam desde há muito tempo e muito antes de se pressupor a existência do movimento – o feminismo¹⁶ consolidou-se como ato político, não mais como um pensamento único, e expandiu-se para outros movimentos, muitas vezes autônomos, mas sempre plurais.

2.2 Caminhos do Feminismo no Brasil: entre vozes e silêncios

Embora tenha havido muitas lutas travadas pelas mulheres nos séculos XVIII e XIX, sobretudo ao longo da história do Ocidente, no Brasil, efetivamente, as mulheres só despontaram para a vida pública e para a consciência crítica a partir do início do século XX. Antes, encontravam-se restritas a determinados espaços e subordinadas à vontade dos homens, fossem eles marido ou pai. Desde então, de certa forma, as mulheres passaram a lutar coletivamente – entretanto, muitos foram os casos em que a resistência acontecia de modo individual, contra a situação que lhes era imposta.

O movimento feminista brasileiro se inscreve naquilo que Constância Lima Duarte (2003) caracteriza como *momentos-ondas*, isto é, fases pelas quais ele teria passado. Para a

¹⁶ “O termo *feminismo* como sinônimo de emancipação da mulher, segundo Karen Offen (*apud* Humm, 1994, p. 1), será utilizado de maneira recorrente na Europa somente a partir de 1880. Hubertine Auclert teria sido uma das primeiras a intitular-se *feminista*, manifestando suas opiniões sobre essa questão tanto em seu periódico *La Citoyenne*, de 1882, quanto em um congresso ocorrido na capital francesa em maio do mesmo ano” (SILVA, 2009, p. 19).

pesquisadora, há uma invisibilidade em torno da história do feminismo brasileiro: fala-se muito pouco das origens das lutas das mulheres no Brasil, em prol de um relacionamento mais igualitário entre os sexos, isto é, a luta contra o sistema de opressão germinado no sêmen do patriarcado. Assim, apesar das grandes conquistas e dos avanços ao longo do tempo, a história do feminismo brasileiro possui uma bibliografia limitada e que restringe a luta do movimento a anos específicos.

Relacionada à primeira onda, tem-se em Nísia Floresta o cerne da argumentação em favor dos direitos das mulheres, visto que ela já questionava o discurso hegemônico que subjugava as mulheres a um elevado patamar de opressão, e assim reiterava que as diferenças físicas não podem ser consideradas determinantes para estabelecer a superioridade de uns em relação aos outros. E dentre conquistas e derrotas, já na primeira metade do século XX, o pensamento feminista brasileiro foi se ramificando e abrindo brechas no sistema patriarcal.

As primeiras manifestações que aconteceram no Brasil se voltavam para o direito à educação e ao reconhecimento profissional das mulheres, se bem que tais aspirações se estendiam a apenas um segmento da população feminina brasileira. Com o passar do tempo, já se viam mulheres (ainda que só as da elite) frequentando universidades, desempenhando outras funções que não aquelas limítrofes ao ambiente doméstico e, ainda, já se ouvia ecoar as vozes pelo direito de receber salários iguais e de exercer a própria cidadania. Todavia, justamente por tratar de questões tão caras às mulheres, houve uma forte reação da sociedade – e mesmo de outras mulheres que não possuíam o devido conhecimento do movimento – contrária ao feminismo, o que “[...] não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia e, a gota d’água, o oposto de ‘feminina’” (DUARTE, 2003, p. 151-152).

A segunda onda feminista, conforme a referida pesquisadora, tem como aliados os muitos jornais e revistas essencialmente criados e dirigidos por mulheres, em diferentes cidades e estados brasileiros. A partir das problematizações elencadas pelo movimento feminista, muitas mulheres se atentaram para a própria situação e também para o sistema de opressão que as atingia, mesmo esse movimento tendo se debruçado predominantemente sobre objetivos que contemplavam uma maioria de mulheres pertencente à elite brasileira. Dentre os inúmeros jornais e revistas surgidos nesse período, destaca-se *O Sexo Feminino*, dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, que, por meio dos seus artigos, conscientizava as mulheres para a importância de conhecerem os próprios direitos. Também se destaca o *Echo das Damas*, que tinha à frente Amélia Carolina da Silva Couto atuando na defesa da igualdade entre os sexos e dos direitos das mulheres à instrução, bem como

trazendo para o conhecimento das brasileiras os feitos e as realizações de mulheres noutros países. Muitos outros jornais surgiram, como é o caso de *O Domingo* e *O Jornal das Damas* (1873), cujo intuito era acolher as reivindicações de brasileiras e, dentre outras contribuições, divulgar suas conquistas.

Outro jornal que lutou bravamente em prol dos direitos das mulheres foi *A Família* (1888), dirigido por Josefina Alvares de Azevedo, irmã do poeta e ensaísta brasileiro Manoel Antônio Alvares de Azevedo. Nesse jornal, o enfoque era problematizar e interpelar as formas de construção social em que as mulheres eram forçosamente inseridas. Ademais, Josefina lutava intensamente em prol da emancipação feminina, por meio de uma militância engajada em denunciar o sistema opressor, que retirava das mulheres direitos essenciais como, por exemplo, o acesso ao ensino superior e o direito ao voto. Dessa época ainda, muitos outros jornais principiavam as lutas das mulheres, como o *Jornal das senhoras* (1852) e a revista *A mensageira* (1897), desde os próprios títulos que os encabeçavam. No entanto, em uma reação contrária a esse feminismo incipiente, a literatura, a imprensa masculina e o teatro começam a desqualificar as ações do movimento, além de ridicularizar as mulheres que se formavam em cursos superiores, alegando que isso as impediria de zelar pelo casamento e cuidar da casa.

Por outro lado, não é segredo que, historicamente, às mulheres negras reservou-se a base da pirâmide social e os estritos espaços/fundos das cozinhas alheias, bem como os estereótipos de ‘boas para o sexo’, jamais as equiparando aos patamares das mulheres brancas – sejam eles culturais, sociais, econômicos ou políticos. Talvez, essa também seja uma das grandes derrotas do feminismo: o fato de não ter lutado contra a segregação das mulheres subalternas, daquelas que habitavam as margens, cuja condição inferiorizada não as destituía das identidades de mulheres e plurais. Embora o pensamento feminista branco não tenha parado para ouvir o que essas mulheres tinham a dizer, elas, de alguma forma, ecoaram as próprias vozes e reivindicaram o seu direito de existir e de se fazer ouvir, na vida e também na arte do fazer literário. O silêncio imposto às demandas das mulheres negras e não-brancas só reforça o quanto a opressão de raça se sobrepõe àquela de gênero: uma coisa é nascer mulher, outra é nascer mulher e negra numa sociedade predominantemente alicerçada no seio das heranças coloniais.

Tempos mais tarde, de maneira muito tímida, a Teoria Crítica Feminista começa a preencher essas lacunas ao refletir sobre as escritas, vidas e vozes que se erguem das zonas marginais. Dessa forma, fica evidente que a narrativa negra em primeira pessoa trava uma batalha para provar que esse discurso ficcional pode ser validado como literatura – e não apenas como testemunho, como por muito tempo estigmatizou-se a escrita negra–,

demonstrando assim que é possível romper as grades do silenciamento e da invisibilidade operante. Todavia, vale ressaltar que essa mesma Crítica, ainda que alargue os horizontes para enxergar além do círculo literário hegemônico, não se debruça sobre a literatura negra brasileira de forma a atribuir a ela a mesma visibilidade que se observa em relação àquela chamada ‘nacional’. Muitos desses estudos, alicerçados em um compromisso feminista, voltam-se para a desconstrução da opressão patriarcal sobre as mulheres e objetivam a emancipação feminina no cenário literário, reduto do androcentrismo e do conservadorismo tradicional (ZOLIN, 2007), mas ainda de maneira bastante acanhada acerca da literatura negro-brasileira – uma vez que parte dessa mesma crítica literária, aquela de cunho mais conservador, nega a existência de qualquer vertente que não seja a universalidade hegemônica-literária brasileira.

A terceira onda feminista de que fala Duarte (2003) encontra nascedouro num terreno mais fértil para o movimento, afinal, as mulheres já ecoam suas vozes cada vez mais alto, tanto pelo direito de exercerem a cidadania, quanto pela vontade de alargarem os horizontes do conhecimento – e inclusive de alçar voos em outras esferas de trabalho, para muito além da prática do magistério. Dentre as mulheres que mais se destacaram, tem-se Bertha Lutz, uma grande voz que ecoou em prol da igualdade de direitos entre os gêneros, do sufrágio e das denúncias contra o sistema de opressão que assolou as vidas das mulheres. Juntamente com outras companheiras de luta, fundou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, a qual resistiu frente às amarras patriarcais por pelo menos 50 anos. Outro nome que merece atenção é o de Maria Lacerda de Moura, engajada na luta pela educação das mulheres. Por um tempo, fez parceria com Bertha Lutz, mas se desvinculou do grupo das feministas de elite para se dedicar às causas do operariado brasileiro.

As movimentações feministas do século XX, além de manterem as reivindicações – mesmo que privilegiassem um feminismo burguês –, viram despontar outras vozes que se levantavam em favor da classe operária, a exemplo do movimento feminista anarquista, que preconizava uma educação libertária para as mulheres. Embora as feministas não tenham poupado esforços dedicando-se às passeatas, publicações e diversas manifestações, o direito ao voto só foi consolidado em 1932, por Getúlio Vargas, que, usando dos poderes do cargo que ocupava, suspendeu as eleições nesse período. Assim, foi postergado o exercício da cidadania das mulheres para as disputas eleitorais do ano de 1945. Tardia, porém vindoura, essa foi mais uma conquista para as mulheres feministas, que já se firmavam também no campo da literatura, como Gilka Machado (1893-1980), com sua escrita erótica e afrontosa à velha concepção de moral e bons costumes patriarcais e cristãos.

Essa terceira onda, portanto, já gozava de um terreno um pouco menos árido, onde as mulheres se plantavam por entre os vãos da literatura e brotavam com muita força, encontrando, nas lutas feministas, o húmus necessário às suas resistências. Nos anos de 1970, a movimentação feminista, muito mais consolidada, alçou voos bem mais longínquos – desde encontros e congressos de mulheres a organizações em que, coletivamente, posicionavam-se a favor de lutas contrárias à ditadura, à censura e às desigualdades sociais no Brasil. Ao lado das muitas reivindicações, conscientização política e luta pela igualdade de direitos, as mulheres debatiam temáticas que abarcavam sexualidades, tendo como pautas centrais discussões sobre aborto e direito sobre seu próprio corpo.

As feministas, mais uma vez, puderam contar com a imprensa dirigida por mulheres, como o jornal *Brasil mulher* e, ainda, com o periódico *Nós mulheres*, que veiculavam questões importantes e consideradas tabus, como o aborto e a anistia (DUARTE, 2003). Como se nota, o feminismo brasileiro avançou, apesar das muitas pedras no caminho – mas será que, com ele, também avançaram as perspectivas para além das preocupações das mulheres da elite? Na década de 1970, de maneira muito tímida, já se ouvia falar das mulheres negras, das indígenas e daquelas pobres, destituídas de identidade, consciência política e voz. Entretanto, foi a partir do surgimento do feminismo negro que elas puderam ser contempladas em suas demandas e anseios de forma mais ampla e satisfatória.

Em se tratando dessas relações entre o feminismo nacional e as mulheres negras, em especial nas décadas de 1960 e 1970, a intelectual Miriam Alves (2010) reitera que o movimento falhou por se limitar a um único contexto de vivências: o das mulheres brancas e de classe média-alta. Para a autora, tinha-se “[...] uma proposição que excluía outras mulheres que tinham outras prioridades e vivências, por exemplo, as negras e lésbicas, bem como as mulheres brancas mais pobres” (ALVES, 2010, p. 60). Com efeito, muitas vozes se ergueram e se destacaram na luta pelos direitos das mulheres, pela emancipação feminina e pela igualdade de gênero, e foram incansáveis em combate – contudo, as lutas e reivindicações do feminismo hegemônico, embora tenham conquistado inúmeros direitos para as mulheres, “[...] não consideraram as questões de raça, consequentemente de preconceito e discriminações, como também das desigualdades entre as classes sociais” (ALVES, 2010, p. 61).

Conforme aponta Woodward (2014, p. 36), não é segredo que as mulheres negras lutaram de maneira árdua “[...] pelo reconhecimento de sua própria pauta de luta no interior do movimento feminista, resistindo, assim, aos pressupostos de um movimento de mulheres, baseado na categoria unificada de ‘mulher’ que, implicitamente, inclui[u] apenas as mulheres brancas”. Assim, diante das grandes ausências do feminismo nacional, aos poucos foram

emergindo os reflexos das lutas feministas das mulheres negras, que foram se aquilombando em torno daquilo que ficou conhecido por feminismo negro. Embora antes não tivessem uma organização política estruturada, estas mulheres já vinham resistindo há tempos. Muito antes de aquelas pensarem em movimento feminista, as mulheres negras já conheciam de perto o significado de resistir.

Esse movimento surgiu a partir das práticas e experiências múltiplas dos sujeitos-mulheres-negras, que se encontravam na linha de frente das muitas formas de enfrentamento em relação ao racismo, machismo e sexismo vigentes, e também das igualmente múltiplas formas de discriminação, inferiorização, invisibilidade e silenciamento impostas a suas vidas. Vale destacar que nenhuma opressão é mais relevante que outra; no entanto, o que se reitera é que, para além da opressão de gênero que atinge a todas as mulheres, as negras sofrem opressões que nunca atingirão as brancas, já que as experimentam a partir de um lugar diferente – o de corpos marcados pelo racismo e estigmas coloniais – herança dos longos séculos de escravização.

2.3 Nas lacunas do feminismo nacional: (res) significações do feminismo negro

As mulheres negras assumem, desde muito tempo, um papel multidimensional dentro da família e da sociedade como um todo. Durante o regime escravocrata, elas já desempenhavam funções plurais, tanto no âmbito da casa-grande quanto no das lavouras, por serem vistas como propriedade dos senhores donos das terras e das mulheres brancas que se intitulavam sinhás. Ambos utilizavam seus serviços e, na maioria das vezes, igualavam-nas aos homens negros na força do trabalho. Além disso, os senhores exerciam seu poder de opressão sobre suas vidas e seus corpos, abusando-os e estuprando-os ao seu bel prazer, ou, ainda, para reproduzir mais mão de obra. Nesses momentos, tornavam-nas mulheres, fêmeas. Estupravam as mulheres negras, dentre outras coisas, para que pudessem se firmar como uma raça superior e dominante, relegando à inferioridade e subalternidade tanto as mulheres negras quanto os homens negros – os quais, forçosamente, viam suas companheiras serem vitimadas por tantas crueldades. Assim, “[...] as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas” (DAVIS, 2016, p. 20).

As mulheres negras continuam subjugadas em razão de sua raça, e ainda se encontram na base da pirâmide social, já que recai sobre elas toda sorte de estigmas e

estereótipos. Enquanto as mulheres brancas lutavam contra uma condição feminina que preconizava uma ideologia de feminilidade que “[...] enfatizava o papel das mulheres [brancas] como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias” (DAVIS, 2016, p. 18). Esta visão de anomalia se frutifica nos braços da herança escravista, em que o racismo, o sexismo e o classismo encontram ancoradouro, predestinando lugares sociais a serem ocupados pelas mulheres negras e por toda a população negra. Essa herança patriarcal solidificou a ideia de que essas mulheres são corpos subalternos, de usos sexuais e subservientes. Nesse sentido, ocupações que lhes proporcionassem qualquer tipo de status seriam proibidas, a exemplo da escrita literária e/ou intelectualidade negra feminina.

Todos esses estigmas e imposições patriarcais racistas solidificaram uma visão unificada das mulheres negras, de maneira que, além de serem vistas como perversas e/ou voluptuosas, são consideradas responsáveis por despertar a lascívia no homem e concebidas como sempre predispostas às relações sexuais. As mulheres negras nunca ascendiam à condição de mães, eram sempre vitimadas por constantes abusos sexuais e diversas formas de maus tratos – eram, pois, reduzidas a fêmeas aptas a reproduzir e, como tal, associadas a quaisquer animais dos quais se poderia retirar as crias. Tais reflexões são pertinentes para se pensar as origens do racismo e do sexismo que se abatem sobre as vidas destas mulheres. Historicamente, as mulheres da diáspora trouxeram e ainda trazem sobre os ombros as marcas e cicatrizes da escravidão – estigmas que se estendem sobre suas vidas, insistindo em demarcar territórios para elas e, consequentemente, para os seus. Ao se reportar à declaração Pró-Conferência de Racismo, evento realizado em 2001 na África do Sul, a intelectual brasileira Sueli Carneiro problematiza essa condição:

[...] a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma perspectiva de vida menor em cinco anos, em relação à das mulheres brancas, em um menor índice de casamentos; e, sobretudo, no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração (CARNEIRO, 2011, p. 127-128).

As feministas da elite não se importaram em abarcar as reivindicações daquelas que viviam em condições desiguais. Como se sabe também, muito pouco ou quase nada foi feito para que as mulheres negras fossem, de alguma forma, contempladas. Inegáveis foram as conquistas alcançadas pelo movimento feminista nacional – porém, tantos outros feminismos

foram invisibilizados, uma vez que as demandas que atendiam às mulheres indígenas, às negras, às lésbicas e mesmo àquelas brancas pobres não se viam representadas. Assim, inegáveis também foram as segregações que se reproduzem até os dias atuais, de alguma forma, no seio desse movimento, seja em termos de Brasil ou de outros países. E é visando preencher essas lacunas que emerge o movimento feminista das mulheres negras. Trata-se de um ato político e um contradiscurso à hegemonia feminista branca, a qual, do alto do seu posto dominante e elitista, encarregou-se de invisibilizar e silenciar os demais feminismos.

O silenciamento, denota Tofalini (2020, p. 211), é uma modalidade de silêncio que pode ser proposta ou imposta, mas que, de qualquer modo, bebe na fonte do impedimento. Para a autora, “[...] trata-se de uma palavra derivada do verbo ‘silenciar’ que significa impor silêncio, impedir de falar, fazer calar por meio de exigência, de constrangimento, de intimidação, de coação, de repressão, de força, de violência”. Nessa mesma esteira de pensamento, Eni Orlandi (2007) assevera que o silenciamento se revela como forma de opressão de um discurso sobre outro, ou seja, funciona como interdição e censura, impedindo determinados sujeitos e/ou grupos de se expressarem. Portanto o silenciamento ou a “[...] política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73). Dessa maneira, não se configurou a possibilidade de as mulheres negras expressarem seus anseios e sentidos entre as reivindicações feministas empreendidas pelas feministas brancas, uma vez que o discurso universal tornava o movimento um constructo homogêneo. Para a teórica, o silenciamento

[...] não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio (s) (ORLANDI, 2007, p. 102).

Em consonância com tais apontamentos, compreendemos que esse silenciamento imposto sobre as mulheres negras, por meio de um discurso supostamente unificador, pode ser comparado à representação simbólica da máscara de flandres: objeto de ferro colocado sobre a boca de pessoas negras escravizadas, que as condicionava a um lugar de emudecimento e resignação. É assim que as mulheres negras se viam duplamente invisibilizadas e silenciadas, tanto pelas mulheres brancas, que impunham uma condição de sujeito implícito dentro do movimento feminista, quanto pelo sexismo, que vinha também dos homens e mesmo daqueles negros – herança do patriarcado –, embora tivessem lutado juntos

contra o sistema de opressão racial. Esse “[...] silêncio não era meramente uma reação contra as mulheres brancas liberacionistas ou um gesto de solidariedade para com os homens negros patriarcas. Era o silêncio das oprimidas – o profundo silêncio causado pela resignação e aceitação de um único destino” (HOOKS, 2014, p. 5).

Em contrapartida, o silêncio do oprimido significa e se revela como estratégia de sobrevivência – afinal, dizer qualquer coisa era sinônimo de punição severa e, na maioria dos casos, de morte. O silêncio significava e, mesmo sem dar margem às palavras, as mulheres negras estilhaçaram as máscaras do silenciamento e se levantaram em resistência pelos direitos das suas iguais, porque o silêncio delas também ressignificava outras produções de sentidos. Dessa forma, mesmo que esse ato de resistência não fosse nomeado como feminismo, já era uma maneira de se opor à invisibilidade imperante e mantenedora das mais diversas formas de opressão, sejam elas de raça, classe ou gênero. Assim, esse silêncio que se levanta frente à opressão pode ser caracterizado como uma estratégia de sobrevivência e, em muitos momentos, “[...] calar-se é uma forma extrema de defesa, em que se equilibram vantagens e inconvenientes. Aquele que se cala, sem dúvida que não se entrega, mas dá a impressão de ser mais perigoso do que é” (LE BRETON, 1999, p. 84).

Um exemplo dessa resistência é o discurso de Sojourner Truth – uma mulher negra que, na condição de ex-escravizada, numa época em que o silenciamento era requisito para se manter viva, rompe com as grades do silêncio imposto. A ocasião era um encontro em Ohio, Estados Unidos, em 1851, no qual se discutiam questões relativas ao direito das mulheres e se alegava que as mesmas eram seres frágeis e, portanto, deveriam ser submissas aos homens. Além disso, ainda foram apresentadas questões religiosas como premissas para justificar a subordinação feminina. Nesse encontro, Truth já lançava os primeiros ecos que fertilizariam o solo para a fecundação do feminismo negro:

Muito bem crianças, onde há muita algazarra alguma coisa está fora da ordem. Eu acho que com essa mistura de negros (negroes) do Sul e mulheres do Norte, todo mundo falando sobre direitos, o homem branco vai entrar na linha rapidinho. Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a

não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? Daí eles falam dessa coisa na cabeça; como eles chamam isso... [alguém da audiência sussurra, “intelecto”]. É isso querido. O que é que isso tem a ver com os direitos das mulheres e dos negros? Se o meu copo não tem mais que um quarto, e o seu está cheio, por que você me impediria de completar a minha medida? Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso. Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem. Agradecida a vocês por me escutarem, e agora a velha Sojourner não tem mais nada a dizer (TRUTH, 2014, *online*).

O discurso de Truth, além de romper com as grades do silenciamento imposto às mulheres naquele encontro, retrata a visão de uma mulher negra que, por conhecer de perto as agruras e mazelas legitimadas pelas mais diversas formas de exclusão, levanta-se contra o arquétipo da tal supremacia branca e masculina ao problematizar a homogeneização da imagem pensada para as mulheres. Assim, problematiza a simbologia pensada para as brancas e, conseqüentemente, desconstrói a tal fragilidade feminina, afirmando-se como mulher e questionando os padrões hegemônicos idealizadores de um suposto ideal de feminilidade pensado para as mulheres.

Para Davis (2016), há que se destacar a maestria com que o discurso de Truth toca em pontos tão significativos, carentes e urgentes de serem problematizados, como é o caso da opressão sexista. Conforme a autora:

Sozinha, Sojourner Truth salvou o encontro de mulheres de Akron das zombarias disruptivas promovidas por homens hostis ao evento. De todas as mulheres que compareceram à reunião, ela foi a única capaz de responder com agressividade aos argumentos, baseados na supremacia masculina, dos ruidosos agitadores. Com seu inegável carisma e suas poderosas habilidades como oradora, Sojourner Truth derrubou as alegações de que a fraqueza feminina era incompatível com o sufrágio – e fez isso usando uma lógica irrefutável (DAVIS, 2016, p. 70).

Truth aponta para questões fulcrais que retratam a desigualdade racial entre as mulheres, sobretudo em relação às origens alicerçadas em fatores históricos, dentre os quais a escravidão desponta como cerne de tantas disparidades. Não por acaso, o nascedouro tanto do racismo, classismo, sexismo, quanto dos padrões de feminilidade impostos às mulheres, bebe na fonte do machismo/sistema patriarcal protagonizado por homens brancos, em sua maioria heterossexuais e cristãos.

É importante ressaltar que a opressão se materializava por meio de diferentes vieses, alicerçando o viés de uma história que reforça e perpetua a herança colonizadora e, conseqüentemente, apagando possibilidades outras para a construção identitária das mulheres negras – vitimadas pela desumanização e objetificação que as transformaram em ornamentos, peças exóticas destituídas de subjetividade e, portanto, um bem que poderia ser comercializado e/ou abatido sexualmente, conforme assim se aprovesse. Para Lélia Gonzalez, intelectual, ativista e feminista negra brasileira:

A exploração da mulher negra enquanto objeto sexual é algo que está muito além do que pensam ou dizem os movimentos feministas brasileiros, geralmente liderados por mulheres da classe média branca. Por exemplo, ainda existem “senhoras” que procuram contratar negras jovens belas para trabalharem em suas casas como domésticas; mas o objetivo principal é o de que seus jovens filhos possam iniciar-se sexualmente com elas (GONZALEZ, 1982, p. 100).

Daí podermos afirmar que o feminismo branco elitista, simbolicamente, depositou a máscara de flandres no rosto das mulheres negras, calando as pautas e os protestos que lhes eram concernentes. Enquanto as feministas brancas lutaram e bradaram pelo direito de emancipar-se, as mulheres negras permaneceram escravizadas por um discurso homogeneizador que se encarregava de apagar e inviabilizar suas reivindicações, além de mantê-las silenciadas. Mesmo apagando determinadas produções de sentidos, o silêncio, em seu status negativo (silenciamento), não deixa de significar. Esse apagamento de outras produções de sentidos, as quais podem ser traduzidas ou explicadas pelas palavras, comumente refere-se a uma mudez imposta, mas que pertence ao âmbito da palavra, ao não dito.

No entanto, destacamos, mesmo no silenciamento, os sentidos encontrarão um meio de serem assimilados/compreendidos. Um exemplo disso é a resistência que se ergue, mesmo emudecida, frente ao silêncio da opressão – na qual, muitas vezes, calar também assume ares de insubordinação. Essa é a leitura que fazemos: as mulheres negras nunca se deixaram esmorecer e/ou aceitaram a submissão sem lutar. A passividade não é parte da trajetória das mulheres negras, a elas não foi permitido nunca descansar. Conforme estudos de Grada Kilomba (2016), essa máscara do silenciamento pode ser pensada como uma representação simbólica associada às muitas formas de exclusão e de sistemas de opressão a que são submetidos os povos negros, conforme segue:

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos (as) chamados (as) ‘Outros (as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2016, p. 172, grifo da autora).

Como já se evidenciou, as mulheres negras não tiveram espaço para falar no palco do feminismo nacional; contudo, seguiram lutando contra as mais diversas formas e regimes estruturais de silenciamento. Para Carneiro (2011), não se pode desconsiderar que, “a cada novo 08 de março, Dia Internacional da Mulher, celebra-se o contínuo crescimento da presença feminina no mundo dos negócios, nas esferas de poder, em atividades secularmente privatizadas pelos homens [...]”, no entanto, em linhas gerais, “[...] omite-se o fato de as negras não estarem experimentando a mesma diversificação de funções sociais que a luta das mulheres produziu” (CARNEIRO, 2011, p. 119).

Ao retratar o feminismo americano, bastante semelhante ao brasileiro, Hooks (2014) aponta para a invisibilidade e interdição que se acentuou sobre as vozes das mulheres negras, e o quanto a influência de Betty Friedan alicerçou as bases para a existência de um seletivo grupo de mulheres brancas e elitistas que reivindicavam a hegemonia do movimento. Em *The feminine mystique* (1963), marco desse feminismo contemporâneo, Friedan evidencia a busca pela emancipação das mulheres da elite estadunidense, entediadas e cansadas da inércia da vida de donas de casa – sem, no entanto, considerar que o posto de dona de casa só era ocupado por quem tinha dinheiro e posição social.

Embora a própria Friedan tenha deixado bastante evidenciado que “[...] as mulheres que considerou vítimas de sexismo eram mulheres brancas com formação universitária que foram obrigadas pelo condicionamento sexista a permanecer em casa” (HOOKS, 2015, p. 194), o movimento feminista defendido por ela apaga a pluralidade que envolve a categoria e minimiza a importância das demais reivindicações. Desse modo, a grande maioria de mulheres não-brancas e pobres seguiu nas margens, duplamente silenciadas:

[...] sem discutir quem seria chamado para cuidar dos filhos e manter a casa se mais mulheres como ela própria fossem libertadas do trabalho doméstico

e tivessem o mesmo acesso a profissões que tem os homens brancos. Ela [Friedman] não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada (HOOKS, 2015, p. 194).

No Brasil, o discurso feminista dominante também foi estruturado por mulheres brancas que não se importaram com as inquietações daquelas que se encontravam nas margens, como já se evidenciou neste trabalho. Além disso, aquelas de classe média e alta, influenciadas pelos exemplos europeu e norte-americano, aproveitaram de seus conhecimentos e experiências para definir as características do feminismo brasileiro e por quais pautas lutar. Em ambos os casos, tanto o norte-americano quanto o brasileiro, os problemas circulavam em torno de pensamentos e concepções eurocêntricas que, embora pertinentes, não refletiam a realidade social e política daquelas que movimentavam a estrutura laboral do país – daquelas que, em sua maioria, talvez até desejassem protagonizar o posto de dona de casa, tão refutado pelas senhoras da elite.

É inegável que o movimento feminista nacional angariou conquistas infinitas para a vida de muitas mulheres; contudo, não se pode fechar os olhos para as lacunas existentes e naturalizá-las. Dentre as inquietações invisibilizadas por esse feminismo de ponta, estão questões que perpassam a sobrevivência e a discriminação étnica e racial que vivencia a grande maioria das mulheres sem formação universitária, negras e pobres, em linhas gerais, vitimadas pelo sexismo, machismo, classismo e racismo ainda imperantes. Segundo Carneiro, é notório salientar que:

[...] o movimento feminista brasileiro se recusava a reconhecer que há uma dimensão racial na temática de gênero que estabelece privilégios e desvantagens entre as mulheres. Isso se torna mais dramático no mercado de trabalho, no qual mulheres negras são preteridas (no acesso, em promoções e na ocupação de bons cargos) em função do eufemismo da ‘boa aparência’, cujo significado prático é: preferem-se as brancas, melhor ainda se forem loiras (CARNEIRO, 2011, p. 121).

Desse modo, à medida que as mulheres negras foram tomando consciência do grau de exclusão a que eram relegadas, deu-se início à organização de entidades coletivas cuja proposição era a de enfrentamento, mas também a de qualificação e inserção na seara política. Portanto essa movimentação feminista traz como cerne debruçar-se sobre a “[...] problemática específica das mulheres negras na sociedade brasileira [e] à formulação de propostas concretas de superação da inferioridade social gerada pela exclusão de gênero e raça”

(CARNEIRO, 2011, p. 121). Nesse sentido, as reivindicações feministas das mulheres negras se ergueram como um discurso de resistência ao feminismo hegemônico e, sobretudo, como um discurso que se fortaleceu como um movimento político e social que hoje privilegia a busca da construção identitária e do atendimento às demandas dessa categoria:

A militância feminista negra se distinguiu das bandeiras que impulsionaram o chamado movimento feminista brasileiro, pois para ela seriam outros os obstáculos a superar, em oposição à mentalidade de muitas mulheres brancas para as quais o conceito de feminilidade estava relacionado à brancura e à pureza, as quais não contemplavam as mulheres negras que tinham (e têm) que se desvencilhar de uma variedade de estigmas que correlacionam a cor e a trajetória histórica com inferioridade (ALVES, 2010, p. 61).

As feministas negras, resumidamente, voltam-se para a importância e o cuidado de não equalizar a identidade de ‘mulher negra’, reconhecendo, assim, a pluralidade constitutiva desses sujeitos e fugindo da hierarquização das opressões. Todavia, as mulheres brancas da elite feminista seguiram, por muito tempo (e muitas ainda o fazem) ignorando essa pluralidade identitária e hierarquizando diversas opressões contra as outras. Por mais que mulheres, de modo geral, encontrem-se em situação de vulnerabilidade, vitimadas pelo machismo e sexismo operantes, as experiências vividas não são iguais e aquelas vivenciadas pelas mulheres negras serão sempre distintas, posto que os problemas que as atingem vão além das questões de gênero, justamente porque são vitimadas por uma opressão dupla – ou seja, por serem mulheres e negras.

A hierarquização das posições sociais define lugares de subalternidade, invisibilidade e silenciamento estruturais para os grupos socialmente marginalizados. Um exemplo disso é o fato de que, quando as mulheres negras tentaram inserir nas pautas do movimento feminista ocidental a questão do privilégio branco, além de não serem autorizadas a falar, não encontraram espaços abertos às suas demandas. Em outras palavras, as mulheres negras foram diuturnamente desconsideradas em suas condições de gênero pelas propostas do Movimento, vistas como seres subalternos, submissos, inferiores, com nada relevante a dizer que merecesse ou demandasse deferência. Logo, por mais que esses grupos se movimentem (e eles o fazem, incansavelmente), a visibilidade e a legitimidade de suas produções – sejam em quaisquer âmbitos sociais, políticos, intelectuais, culturais e mesmo pessoais – são sumariamente contestadas.

Cabe destacar que posições e lugares sociais hierarquizados acarretam concepções e pensamentos segregadores que, de formas diversas, asseguram lugares demarcados e, por

meio das relações de poder, minimizam as evidências das opressões que assolam os grupos marginalizados. Desse modo, assegura-se um apagamento da realidade que reflete as condições sociais impostas a esses grupos, justificado não só pela ausência de políticas públicas, mas também pelo silenciamento estrutural que os relega aos escombros de uma sociedade gestada no útero do racismo, como é o caso da sociedade brasileira. Para tanto, basta levar em consideração que o Brasil foi um dos países em que mais aportaram navios negreiros e um dos últimos a acatar a ‘abolição’.

Assentimos com Carneiro (2005, p. 30) que o racismo é engendrado no seio de uma supremacia branca, que o utiliza tanto como instrumento de dominação quanto como mecanismo de exclusão social. Para a autora, “[...] a pobreza a que estão condenados os negros no Brasil, é parte da estratégia racista de naturalização da inferioridade social dos grupos dominados, a saber negros ou afrodescendentes e povos indígenas”. Basta se atentar para o encarceramento em massa de mulheres e homens negros ou para o aumento do feminicídio, que cresce em proporções alarmantes contra as vidas das mulheres negras, ao passo que diminui para as das brancas.

Também o genocídio que se abate sobre as vidas negras é legitimado pelo sistema, exterminando crianças, adolescentes, jovens e adultos por serem negros – e, se forem pretos¹⁷, muito pior. No entanto, na esteira das resistências, os feminismos plurais avançam e seguem em desenvolvimento, já que priorizam as pautas das diferenças, buscando proporcionar espaços para que novas e insurgentes vozes se revelem, assim somando forças na luta em favor das mulheres e questionando comportamentos, valores, práticas e os velhos e carcomidos padrões impostos pelo patriarcado. Cada vez mais, os feminismos visibilizam lutas plurais e são atuantes na busca por atendimento às mulheres, configurando uma nova geração política e feminista no Brasil. Conforme Heloisa Buarque de Hollanda (2018), são exatamente esses feminismos plurais que, juntos, vão desaguar numa nova onda feminista brasileira.

¹⁷ Como se sabe, nem todos os negros trazem a cor da pele retinta ou preta: muitos/as são aqueles/as considerados/as pardos/as, ou mesmo de peles mais claras, embora os traços negroides atestem a negritude. Esses/as, comumente passam por situações consolidadas nas bases do racismo, mas nada se compara àqueles/as de pele preta, retintos, uma vez que se tem vigente a ideia de que o ser negro está ligado apenas à melanina intensificada e a negritude corporificada na cor da pele. Por conta disso, são os que mais sofrem com toda a sorte de infortúnios, preconceitos, racismos explícitos e extermínios físicos e simbólicos.

2.4 Feminismos contemporâneos e a eclosão da nova onda: olhares plurais

Os feminismos que alavancam o século XXI são múltiplos e brotam no ventre da diversidade. Compostos a partir de múltiplos e distintos marcadores sociais, como sexualidade, classe, gênero e raça, os feminismos da chamada *quarta onda* são pensados e nominados como feminismos das diferenças, conforme os apontamentos de Hollanda *et al.* (2018). Além disso, associadas às pautas dessas mulheres, muitas outras se viram contempladas, como é o caso das lutas contra a heterossexualidade como norma, a luta antissexista e antirracista entre outras. Os feminismos das diferenças problematizam, entre outras questões, as desigualdades de gênero e as práticas hegemônicas que cerceiam as vidas das mulheres, visibilizando meios para que sejam atendidas as suas demandas igualmente plurais.

O feminismo negro também se levanta contra a ideia de ser pensado como simples ramificação do primeiro, sustentando-se como episteme que comprovadamente desde há muito se afirma. Para tanto, basta se reportar ao discurso épico de Sojourner Truth – uma mulher que, apesar de todas as circunstâncias que pesavam contra si, conseguiu de maneira brilhante articular classe, raça e gênero ao questionar, com muita maestria, a universalização da categoria *mulher* e expor as chagas que acometiam as vidas das mulheres negras. Por conseguinte, esta pioneira do feminismo negro rejeitou a brancura de um discurso que nunca cogitou a possibilidade de pensar a subjetividade para as mulheres negras, negando-lhes quaisquer atributos de humanização. Desse modo é que podemos afirmar que o feminismo negro é a somatória de um movimento político há muito empreendido por aquelas que vieram antes nós.

Há que se destacar o fato de que as redes sociais se constituíram como húmus para que as movimentações feministas ressurgissem com mais vigor, embora elas nunca tenham deixado de existir. O advento da internet facilitou grandemente a formação de múltiplos movimentos sociais que, de maneira coletiva, têm alçado voos longínquos no que tange à luta das mulheres. Muitas manifestações já vinham ocorrendo desde o ano de 2013, com organizações coletivas ganhando as ruas e bradando por uma conscientização política e social. Dessa forma, as ruas se tornaram palco para múltiplas concentrações e protestos, juntamente com a força das *hashtags*, as quais contribuíram para o avolumar das águas da quarta onda. Assim, sem necessariamente exigir uma liderança, as *hashtags* feministas alcançaram grandes proporções nas vozes do mulherio brasileiro, e já não era pertinente identificar quem disse, mas como havia sido dito.

Como exemplo disso, temos os casos das mobilizações feministas que eclodiram e se fundiram num grande levante contra os sistemas de opressão oriundos do patriarcado. Dentre as muitas mobilizações via redes sociais, destacam-se aquelas encabeçadas pelas seguintes *hashtags*: #Vemprarua, #Vemprajanela, #Primeiroassédio, #Agoraéquesãoelas, #Meuamigosecreto, dentre outras (HOLLANDA; COSTA, 2018). Vale lembrar que as redes sociais, em especial o *Facebook*, constituíram o eixo-motriz para a eclosão dos protestos e das manifestações por todo o país, e são meninas, jovens, mulheres como também senhoras que ganham as ruas e bradam pelos próprios direitos e pelos de tantas outras. Assim, as redes sociais¹⁸ protagonizam a comunicação entre as mulheres, contribuindo tanto para a organização quanto para a disseminação das pautas feministas.

Para Hollanda e Costa (2018), o estopim da nova onda feminista deu-se em 2015, com a organização em massa e as manifestações que ganharam as ruas do país para lutar contra uma aprovação do Projeto de Lei 5069/2013, que tornaria mais difícil, para mulheres vítimas de estupro, o acesso ao aborto legal. E o grande *boom* dessa onda eclodiu com a ação mobilizada por mulheres que resultou em um grande ato nacional, denominado “Movimento Fora Cunha”. Com o anonimato que as redes possuem, não houve culpados, ou seja, a força coletiva configurou-se como a grande liderança, como um grande ato político e, ainda, como berço das grandes organizações que alavancaram os feminismos das diferenças no Brasil. Assim,

Em outubro de 2015, no calor dos protestos feministas, o Facebook atingiu o número de 74, 8 milhões de usuários no país, conectando três de cada quatro internautas brasileiros. Verificamos em janeiro de 2016, na esteira do boom de 2015, a enorme quantidade de páginas que tratam do feminismo com diferentes linguagens e abordagens. Os números de curtidas já se mostravam surpreendentes: Feminismo Sem Demagogia (884 075), Lugar de Mulher (75 202), Feminismo Radical (54 451), Feminismo de ¾ (45 971), Feminismo na Rede (20 215), Preciso de Feminismo Porque (17 384), entre outras (HOLLANDA; COSTA, 2018, p. 45).

O que se percebe é que essa nova geração política feminista possui uma vestimenta que perpassa diferentes e distintas demandas, abusando das linguagens plurais e desconstruindo a ideia mítica de uma aura hegemônica e seletista sobre o movimento feminista brasileiro. Conforme Hollanda e Costa (2018), apesar de a página *Gelédes Instituto*

¹⁸ Na esteira das mobilizações oriundas das redes sociais, outro movimento que se destacou foi o chamado “Vômito-o”, surgido na ocasião do impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff, em que as pessoas se manifestavam contrárias ao afastamento definitivo da Chefe da Casa Maior. Muitos internautas passaram, então, a usar, como forma de protesto, os emojis que continham uma expressão de vômito. Assim, mais uma vez, os protestos se avolumaram, via redes sociais, surfando nas águas da quarta onda feminista brasileira.

da *Mulher Negra* ter se solidificado bem antes do advento da popularização da *internet*, é possível afirmar que, após o acesso às redes, houve gigantesca ampliação da visibilidade da página e das demandas voltadas ao combate do racismo, sexismo e outras formas de opressão e violência praticadas contra mulheres, em especial mulheres negras. A ativista e intelectual Sueli Carneiro é uma das fundadoras do Instituto e está à frente da página que se tornou, no Brasil, um dos maiores portais de discussões sobre gênero e raça.

Associada a essa explosão que deu origem à nova onda feminista, pode-se afirmar que a era midiática corroborou a formação coletiva de mulheres de diferentes lugares, que se reuniram em marchas pelo país, desembocando em vários movimentos sociais, como: Marcha das Margaridas, Marcha das Vadias, Marcha das Mulheres Negras, dentre outras. Entretanto, a mobilização das mulheres em Marchas, antes invisibilizadas pelo movimento hegemônico, já advinha de um tempo anterior às ondas de manifestações e protestos. A Marcha Mundial das Mulheres¹⁹ (MMM), em campanha contra a pobreza e o sexismo, tornou-se a grande inspiração para o nascimento daquela que ficou conhecida como a Marcha das Margaridas, cujo símbolo representante é um chapéu de palha enfeitado com flores. O movimento homenageia Margarida Alves, ativista pelos direitos das mulheres trabalhadoras do campo e que foi brutalmente assassinada em 1983.

Tanto na MMM quanto na Marcha das Margaridas, entre outras reivindicações, mulheres bradam contra o machismo e o sexismo e a favor dos direitos que lhes são subtraídos por resquícios e amarras patriarcais. Apesar de ainda temerem por suas vidas e seus corpos, as mulheres nessa nova onda feminista estão mais empoderadas: gritam pelo direito de usufruir dos próprios direitos, não temem enfrentamentos nem se furtam a ecoar suas vozes por muitas que ainda não adquiriram a consciência política da opressão ou não possuem meios para fazê-lo. A Marcha das Vadias²⁰ é igualmente conhecida por lutar pelo direito das mulheres de exercerem a autonomia e a liberdade sobre seus corpos, pelo direito de serem e se comportarem da forma que lhes aprouver.

¹⁹ “A inspiração para a criação da Marcha Mundial das Mulheres (MMM) partiu de uma manifestação realizada em 1995, em Quebec, no Canadá, quando 850 mulheres marcharam 200 quilômetros, pedindo, simbolicamente, ‘Pão e Rosas’ [...]. As mulheres do Quebec buscaram contatos com organizações em vários países, para compartilhar essa experiência e apresentar a proposta de criar uma campanha global de mulheres. O primeiro contato no Brasil foi com as mulheres da Central Única das Trabalhadoras e Trabalhadores (CUT).” (AÇÕES..., [2019?], *online*). Disponível em: <https://www.marchamundialdasmulheres.org.br/acoes-internacionais/>. Acesso em: jul. 2021.

²⁰ No ano de 2011, na Universidade de Toronto, no Canadá, um policial pediu às mulheres que evitassem se vestir como vadias porque, assim, não contribuiriam para a onda de violência sexual que se alastrava sobre o campus e, conseqüentemente, não seriam vitimadas por estupro. Posicionando-se contrárias à ideia machista de culpabilizar as mulheres pela violência e pelos abusos sexuais que sofrem, as feministas se organizaram coletivamente e deram início ao movimento que se avolumou mundo afora, ficando conhecido como Marcha das Vadias.

Os corpos femininos seguiram na esteira dos territórios contestados, pois às mulheres foi negado o direito ao próprio orgasmo e, conseqüentemente, a conhecer e a tocar seu próprio corpo. Um lugar de interditos! Dessa maneira, os feminismos representados na Marcha das Vadias tanto ressignificam papéis socialmente atribuídos às mulheres – sem deixar de considerar que mesmo os perfis femininos não podem ser pensados de maneira uníssona e os papéis também se diferenciam entre si, como é o caso do trabalho doméstico, do constructo de rainha do lar e da romantização da maternidade – quanto lutam pela não culpabilização das mulheres que continuam sendo vitimadas por violências e abusos sexuais.

Os corpos, então, configuram-se como símbolo da luta de mulheres cuja sexualidade e desejos estiveram inscritos sob os designios do patriarcado, comumente violados psíquica, física e simbolicamente. No entanto, esta reflexão permite pensar: e os corpos das mulheres negras, sobretudo os corpos gordos, estão/são contemplados pela referida Marcha? Associados à luta pelos direitos e pela autonomia das mulheres, os feminismos da quarta onda encontram nas Marchas mais uma forma de reivindicação coletiva. Em especial, a Marcha das Vadias traz corpos femininos nus e pintados, como símbolos de resistência, uma forma de ativismo que se ergue em favor da descriminalização da sexualidade das mulheres, em que seus corpos possam constituir suas próprias regras. Em suma, o que se tem são corpos políticos! Mas será que, em sua maioria, estes mesmos corpos são igualmente plurais na cor?

A Marcha das Mulheres Negras contra o Racismo e a Violência se configura como mais um ato de resistência que, coletivamente, agrega pautas ligadas tanto à questão de gênero quanto a racial. Em outras palavras, constitui-se como um movimento político antirracista e feminista que tem como pauta principal o atendimento às demandas que afetam as vidas das mulheres negras e não brancas. Tal Marcha teve início no Brasil no ano de 2015, rumo ao Congresso Nacional, com um encontro que reuniu aproximadamente 50 mil mulheres negras – que balançaram as estruturas do sistema político nacional, demonstrando que, atuando em conjunto, é possível irmanar as vozes e fazer os ecos chegarem muito mais longe. Portanto foi necessário aquilombar-se!

Dessa forma, a Marcha das mulheres negras reuniu uma multiplicidade de vozes de diferentes regiões do país para formar um mosaico das diferenças, pois suas protagonistas são mulheres negras, mulheres trans, cisgêneros, lésbicas, bissexuais, dentre outras, vitimadas pelas múltiplas formas de violência e pela ausência de comprometimento do Estado. E, mais uma vez, as redes sociais se configuraram como o meio mais eficaz de conexão dessa pluralidade, que é uma das marcas significativas dessa Marcha. Afinal, a violação

institucional dos direitos atinge a todas as mulheres, mas às negras configura-se como um processo histórico, cultural e racialmente institucionalizado.

As mulheres negras constituem o principal contingente vitimado por distintas formas de violência²¹ que, em sua maioria, resultam em feminicídio. Apesar da recente Lei Maria da Penha (Lei 11340/06), de proteção às mulheres, o que se percebe é que as negras lideram as estatísticas no âmbito da violência. Além disso, a sua própria situação de vulnerabilidade social as coloca num patamar de subalternidade que lhes reserva, majoritariamente, os protagonismos nas celas das muitas prisões brasileiras²² e das atividades laborais de menor prestígio social. Pensadoras e intelectuais negras, a exemplo de Lélia Gonzalez no Brasil, chamam a atenção para a necessidade e a urgência de se problematizar esses diversos marcadores sociais, visando à desmistificação hegemônica e ocidental que perpassa a luta das mulheres.

A luta se estende e ecoa as vozes do mulherio pelo fim da cultura do estupro, tão latente no Brasil, pelo combate ao feminicídio e por tantas outras formas de discriminação que assolam as vidas das mulheres – as quais ainda seguem travando batalhas pelo direito de terem suas vidas, vontades, desejos, sexualidades e os próprios corpos respeitados. Logo, as movimentações das lutas das mulheres no século XXI trazem no bojo, ainda, pautas e demandas que não são mais vistas como uma continuidade hegemônica, mas que já foram objeto de luta das pioneiras, como é o caso do direito de as mulheres decidirem por si, de construírem suas próprias regras e de ecoar suas vozes pelo direito de ir e vir.

O movimento feminista hoje integra diversas gerações de mulheres, diferentes engajamentos como sujeitos políticos e, ainda, abraça distintas vozes, perspectivas e formas de feminilidade – mas será que, de fato, contempla a todas de maneira igualitária? Será que as mulheres pobres e marginalizadas têm tido suas demandas contempladas? E, dentre muitas outras, indagamos, será que as mulheres quilombolas, as indígenas, as prostitutas, as evangélicas, que também sofrem inúmeras formas de violência, têm espaço nestes movimentos plurais? Afinal, elas também não são mulheres? Compreendemos que tais reflexões sejam um fator fundamental para constituir e conscientizar as mulheres como sujeitos sociais e políticos e visibilizar a importância desses feminismos plurais – os quais se

²¹ “[...] são muitas as situações de violência às quais elas são expostas, multiplicando-se os riscos de vitimização na experiência das violências originárias tanto da estrutura patriarcal quanto do racismo brasileiro, localizando a mulher negra na dicotômica situação de sofredoras e guerreiras nas suas representações essencializadas atualmente” (ROMIO, 2013, p. 135).

²² Para saber mais, <https://observatorio3setor.org.br/noticias/68-das-mulheres-encarceradas-no-brasil-sao-negras-aponta-estudo/> Acesso em outubro de 2021.

configuram em diversos e distintos espaços sociais que nem sempre foram acessíveis a todas as mulheres. Veja-se o exemplo das artes, do cinema, da música, da literatura, entre outros espaços antes marcadamente masculinos.

Atualmente, é possível encontrar, por exemplo, os espaços dos Saraus – comumente ocupados por feministas negras –, movimentos musicais periféricos que, por meio do ritmo e da poesia, cantam as dores das periferias e se encarregam de expandir as vertentes da cultura marginal. Marcada pela oralidade, a poesia encontrada nos Saraus simboliza muito das lutas e demandas da população marginalizada e periférica – simboliza, em essência, as vozes emergentes das Comunidades, sempre tão silenciadas, estereotipadas e excluídas do meio social brasileiro. Mulheres negras que fazem dos Saraus uma arte de resistência – um instrumento político, uma outra maneira de reivindicar – apropriam-se do protagonismo que, há muito, foi-lhes roubado por meio de um sistema falo-hegemônico-patriarcal.

Nesse sentido, os Saraus feministas se configuram como um meio de ressignificar o poético e também como um espaço de denúncia social e política. Bem próximo disso, tem-se os *slams*, os quais também se constituem como uma modalidade oral de se fazer resistência. Como exemplo, há o *Slam das Minas*, movimento criado em Brasília, no ano de 2015, mas que se estendeu e alcançou outros Estados. Assim, as batalhas de poesias, a partir da entrada das mulheres nessa seara cultural, exploram as temáticas que priorizam as pautas das mulheres. Os próprios corpos femininos se configuram como instrumentos de luta e de denúncia, como bem anuncia o poema *Verdade Seja Dita*²³, de Mel Duarte (2014), uma das fundadoras do coletivo feminista *Slam das Minas* de São Paulo:

Verdade seja dita
 Você que não mova sua pica pra impor respeito a mim.
 Seu discurso machista, machuca
 E a cada palavra falha
 Corta minhas iguais como navalha
NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
 Violada, violentada
 Seja pelo abuso da farda
 Ou por trás de uma muralha
 Minha vagina não é lixo
 Pra dispensar as tuas tralhas

Canalha!

Tanta gente alienada
 Que reproduz seu discurso vazio
 E não adianta dizer que é só no Brasil

²³ Disponível em: <http://brisasavulsas.blogspot.com/2014>. Acesso em: jul. 2021.

Em todos os lugares do mundo,
Mulheres sofrem com seres sujos
Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
Praticando sessões de estupro que ficam sem justiça.
Carniça!

Os teus restos nem pros urubus jogaria
Pq animal é bicho sensível,
E é capaz de dar reboliço num estômago já acostumado com tanto lixo

Até quando teremos que suportar?
Mãos querendo nos apalpar?
Olha bem pra mim? Pareço uma fruta?
Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!
Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
Que vá procurar outro lugar onde o possa meter

Filhos dessa pátria,
Mãe gentil?
Enquanto ainda existirem Bolsonaros
Eu continuo afirmando:
Sou filha da luta, da puta
A mesma que aduba esse solo fértil
A mesma que te pariu!
(DUARTE, 2014, *online*)

Ainda como exemplo dessa arte oral e literária de resistência, há também o *Slam Resistência*, cuja aparição se deu com recorde de público em 2017, mas já atuante em anos anteriores sem a nomeação atual, pois desde 2014 já protagonizava as vozes da periferia que rasgavam o tecido roto do silenciamento – pessoas marginalizadas e emudecidas pela sociedade em geral rompiam as grades do silêncio imposto. Uma das *slammers* que atua nessa representatividade é uma mulher preta, poeta e que traduz em seus versos temáticas variadas que abarcam desde gênero, raça, classe social até críticas contundentes contra o patriarcado e a vigência colonial – Patrícia Meira, tendo inclusive sido campeã em 2016 nas batalhas de poesia²⁴.

Começo sem me desculpar ou pedir licença
Nascer mulher virou uma sentença
E meu corpo está demasiadamente cansado
de ser chicoteado pelos padrões impostos
pela mão nojenta do patriarcado
A mulher que dizem ter saído do lado
parece mais ter sido...
moldada pra ficar debaixo dos pés
Escarraram na minha vida
estupraram a minha história
da senzala à casa grande,
os abusos não são de agora

²⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1170540129695371/>. Acesso em: jul. 2021.

Pelo contrário
 Há anos a mulher sofre abusos diários
 Carrega no corpo um fardo
 pois o jugo de ter uma... buceta
 fica ainda mais pesado
 Então não me peçam pra ser mais maleável
 se vocês não sabem o que é
 ter os sonhos roubados
 o destino violado
 e ter que andar com os ombros calejados
 por ter que carregar o peso de um fardo
 que não era meu
 Eu sei o que é andar com medo
 Você não vê, mas eu vejo
 o pavor no rosto de uma mulher quando não está acompanhada
 que precisa... da presença máscula de um homem pra ser mais respeitada
 pelo menos na rua, já que não é em casa
 Então fala,
 Diz pra mim que você sabe o que é sangrar
 e eu nem tô falando de menstruar
 Diz pra mim que você também tomba um pouco
 quando vê o corpo de uma mulher tombar
 e não é do jeito que ensinou a Karol Conká
 são morto mesmo
 Eu sei o que é andar desprotegida
 Afinal, qual é a Maria que oferece proteção
 e as mulheres clamam?
 Porque a porra da Maria da Penha
 em nada protege as Marias que apanham
 Se necessário for, eu vou gritar
 Quem sabe assim a minha voz se faz escutar
 Porque eu sei como é
 ser negra, nordestina e fora do padrão
 Eu sei como é
 ser preta, periférica, homossexual e ser mulher
 Você não sabe
 mas eu sei como é!
 Valeu!
 (PATRÍCIA..., 2016, *online*)

No cinema, as insurgências feministas também visibilizaram as demandas que pautavam os direitos das mulheres. Acontecimentos importantes que, de certa forma, passavam despercebidos ou naturalizavam situações vexatórias para as mulheres viraram alvo das *hashtags* e foram amplamente divulgados nas redes (HOLLANDA; SARMET; TEDESCO, 2018). Um bom exemplo é o *Oscar* de 2015, que mobilizou mulheres que habitam as *telonas* e os audiovisuais e denunciaram o critério etnocêntrico na seleção dos/as candidatos/as premiados/as e, ainda, as perguntas irrelevantes que se faziam às mulheres no evento. Assim, as *hashtags* #OscarSoWhite (Oscar muito branco) e #AskHerMore (Pergunte mais a ela) viralizaram e se popularizaram nas redes sociais. Pouco tempo depois, nomes de

atrizes negras, como Viola Davis, já disputavam o Emmy de melhor atriz. Contudo, cabe destacar que já em 2014 Lupita Amondi Nyong'o, mais conhecida como Lupita Nyong'o foi indicada e venceu o Oscar de melhor atriz coadjuvante devido sua atuação no filme *Doze anos de escravidão*. Considerando a predominância de um quadro ainda majoritariamente branco quando se pensa nas produções cinematográficas, a representatividade dessa conquista importa e muito para as mulheres negras – e para o povo negro em geral – que se sempre se viram ausentes dos papéis de destaques ou mesmo de protagonistas nesta seara.

Conforme apontam Hollanda, Sarment e Tedesco (2018), é desde o ano de 1998 que a lista de classificados não se configurava tão branca. Associadas à força feminista que invadia o festival do cinema em 2015, as mulheres aproveitaram o espaço e a visibilidade para bradar pelos direitos de igualdade salarial das mulheres americanas. Ademais, as mobilizações feministas, além de trazer à tona as opressões vivenciadas pelas mulheres nas esferas do cinema e do audiovisual, ainda proporcionaram situações para que se pudesse falar dos assédios e de outras formas de violência sofridas por mulheres nesses espaços sociais.

Nesse contexto, temáticas envolvendo identidade de gênero, raça, classe e orientação sexual geraram debates e discussões bastante profícuas, embasadas pelos feminismos plurais. No Brasil, além das lutas cotidianas pelos direitos das mulheres, os feminismos também movimentaram o campo dos audiovisuais. Ainda, muitas mulheres do ramo da cinematografia, reduto androcêntrico, cujos investimentos comerciais giram em torno dos domínios patriarcais, passaram a exigir a visibilidade e o reconhecimento devidos, tanto no âmbito da atuação quanto no da produção.

Atualmente, já é possível encontrar produções majoritariamente realizadas por mulheres, e também coletivos feministas que são projetados para exibir, de modo exclusivo, as produções brasileiras dirigidas por mulheres. Os referidos avanços, da mesma forma, estenderam-se rumo à área de direção fotográfica, âmbito dominado por homens brancos. Logo, o que se constata é que a desigualdade de gênero assombra e demarca territórios em todos os campos sociais, em especial no ambiente cinematográfico, o qual, além de subjugar mulheres e/ou negros/as, não abre espaço para o protagonismo da diversidade de sujeitos, como os/as trans.

As reivindicações feministas possibilitaram oportunidades para que vozes de mulheres do meio cinematográfico e audiovisual fossem ouvidas e começassem a receber reconhecimento na esfera mercadológica, isto é, houve um avanço nos investimentos em

filmes produzidos e dirigidos por mulheres²⁵. Embora haja mulheres e/ou negros transitando por estes espaços, o que se observa é que o perfil que se busca para atribuir visibilidade e representar a identidade cinematográfica do Brasil ainda é o do homem branco.

A partir da visibilidade popularizada via redes sociais, coletivos feministas direcionados à produção de mulheres, no cinema brasileiro, foram criados, bem como muitas páginas virtuais para discussões sobre temáticas cinematográficas. Um episódio no ano de 2016 com uma produtora brasileira de audiovisual, a *O2 Filmes*, mostra a importância das redes sociais nesse processo: a produtora foi duramente criticada ao dizer que o mercado audiovisual havia crescido muito após a efetivação da Lei 12.465/11²⁶, enquanto divulgava uma lista masculina e branca de profissionais do ramo da fotografia cinematográfica para comprovar isso. Após as inúmeras reações negativas nas redes sociais, a *O2 Filmes* contatou os muitos nomes de mulheres que foram sugeridos pelos internautas, contrariando a justificativa anterior da produtora de que não havia muitas mulheres protagonizando esse ramo profissional. Contudo, a lista ainda segue majoritariamente masculina: um total de 18 homens e apenas 5 mulheres.

Diante disso, muitas mulheres dessa área se uniram em um coletivo feminista e decidiram criar um banco de dados com nomes de mulheres que trabalham no ramo da direção fotográfica. Assim, criou-se o Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil (DAFB). De maneira semelhante, as intervenções feministas nos círculos brasileiros de cinema e audiovisual também propiciaram reconhecimento e oportunidades para que outras minorias tivessem espaço garantido no cinema – isto é, visibilizaram a criação e representação da população negra, LGBTQI+. Em especial, a representatividade lésbica tem despontado nesses espaços. Infelizmente, o Brasil é considerado um dos países em que mais se mata pessoas LGBTQI+²⁷; embora haja uma representatividade em ascensão, ainda é a preço de muita luta e resistência. De modo geral, o século XXI pode ser considerado como o século das mulheres, uma vez que muito mais mulheres estão cada vez mais assumindo a própria voz, sejam elas cis, trans, lésbicas, bissexuais, entre outras – contempladas, segundo as autoras, na militância feminista mundial e, em especial, na brasileira (HOLLANDA; SARMET; TEDESCO, 2018).

²⁵ Para maior aprofundamento, ver Hollanda, Sarmet e Tedesco (2018) em *Explosão Feminista*, de Heloísa Buarque de Hollanda.

²⁶ A referida Lei estabelece a obrigatoriedade de veiculação, nas televisões a cabo, de um total de 3 horas e 30 minutos de programação nacional.

²⁷ Para saber mais, busque em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/17/brasil-registra-uma-morte-por-homofobia-a-cada-23-horas-aponta-entidade-lgbt.ghml> Acesso em Outubro de 2021.

Um dos grandes diferenciais que se tornou representativo da perspectiva feminista no cenário da dramaturgia brasileira também foi a imagem do corpo – em específico, o corpo nu feminino. A arte contemporânea ressignifica esse lugar de proibições e tabus, desmistificando a concepção de maternidade como destino das mulheres e do corpo como objeto de usos sexuais. Entram em cena corpos políticos que subvertem, que tratam de temáticas comumente interditas às mulheres, como o orgasmo e a prática de tocar o seu próprio corpo. É possível evidenciar que as várias vertentes feministas da nova onda invadiram os espaços da dramaturgia brasileira, ressignificando pautas, temáticas e lugares pensados para as mulheres, interseccionando e fortalecendo a luta contra o patriarcado.

De maneira similar, é possível perceber que a nova onda feminista também ocupou o espaço musical brasileiro, levando mulheres a assumir cada vez mais o lugar de protagonistas nessa seara. Ainda, há de se ressaltar aquelas que, além de conquistar esse espaço marcadamente masculino, traduzem em suas letras de canções as temáticas feministas que politicamente denunciam machismo, sexismo, racismo e, em especial, retratam a realidade cotidiana das mulheres da periferia. Como exemplo disso, há as rappers e funkeiras brasileiras Karol Conká, Luana Hansen, Mc Carol, Mc Rebecca, Tati Quebra Barraco, Ludmila, Pocah, Dory de Oliveira, Drik Barbosa, Tamara Franklin, bem como o grupo Psicopretas – potentes vozes antifascistas e antirracistas, entre tantas outras.

Com letras ousadas e subversivas, elas denunciam e problematizam desde relacionamentos abusivos às interdições impostas sobre orgasmos e desejos femininos, ou seja, reivindicam o direito de sentir e de falar dos próprios prazeres. Enfim, são letras em que as mulheres assumem a própria voz e ditam o que e como querem, de maneira autônoma e livre de rótulos e/ou estereótipos. Dessa forma, essa onda feminista na seara musical prioriza uma liberdade de expressão que intersecciona temáticas que retratam as mulheres como donas de si, denunciando as mazelas do feminicídio e das muitas formas de violência praticadas, além de desconstruir concepções hegemônicas que ditam padrões de beleza e de feminilidade, já que muitas mulheres se autorrepresentam como pretas, gordas e faveladas.

Afinal, não é segredo que, majoritariamente regido por concepções patriarcais e racistas, o cânone seguiu predeterminando padrões e solidificando discursos hegemônicos na construção das identidades femininas. Somado ao fato de que as mulheres sempre foram descritas por meio de punhos masculinos – os quais lhes reservavam a educação doméstica e o espaço privado –, contava-se, ainda, com os reflexos e heranças dos comportamentos institucionalizados hierarquicamente, em que se determinava que às mulheres era vedado o

direito à aprendizagem, já que ler e escrever eram conquistas atribuídas aos homens. Assim, seguiram séculos de analfabetismo que assolaram o universo feminino.

Portanto desde o momento em que as mulheres passaram a inscrever-se na arte literária e a escrever sobre suas experiências ficcionais e vivências, descobriram que era possível construir outra história. Subsidiadas pelas movimentações e pela Crítica Literária Feminista, as mulheres adentraram o campo da literatura e descobriram que outros horizontes de expectativas eram/são sempre possíveis. Nesse sentido é válido destacar, ao se pensar a arte, em linhas gerais, a geração contemporânea dessa nova onda feminista plural sacudiu todos os espaços, seja no cinema, no teatro, na música e/ou na literatura.

2.5 Dos avanços feministas à literatura de mulheres: perspectiva crítica feminista

Após a expansão do pensamento feminista, temáticas que tratavam das mulheres foram tornando-se objetos de pesquisas de distintas áreas do conhecimento e, em especial, no âmbito da literatura e da crítica literária. Desenvolvida nos Estados Unidos e tendo como referência principal a tese escrita por Kate Millett – *Sexual Politics* (1970), que já denunciava as opressões de gênero que, disseminadas culturalmente, corroboravam a ideia de que a submissão, a passividade e a resignação eram próprias de uma tal natureza feminina, a Crítica Feminista, originada a partir do feminismo, assumiu para si a arte de descortinar e problematizar as práticas patriarcais, bem como proporcionar outros meios de se pensar as análises que se debruçam sobre a representação das mulheres na literatura (ZOLIN, 2009b).

Dessarte, associada às reivindicações feministas que se contrapunham aos conceitos e práticas oriundas e mantenedoras do patriarcado, a Crítica Feminista visibiliza as mulheres (a todas?) na literatura e desconstrói lugares preconcebidos estereotipadamente, paradigmas e estigmas canônicos reproduzidos e fortalecidos pela literatura de autoria masculina, que seguiu reforçando para as mulheres a condição de vítimas da relação binária entre os sexos, sendo que os reflexos dessa condição social se acentuam e se consolidam nas vozes de críticos canônicos, isto é, adeptos da tradição.

Ao trazer para a ficção as opressões que assolam as vidas das mulheres sem questioná-las, a autoria masculina canônica se encarrega de reafirmar um posto de hierarquia no qual as mulheres estão condicionadas a desempenhar um papel de passividade e subserviência em detrimento da dominância de ordem masculina – ou seja, na literatura tradicional, o que se retrata é um sistema hegemônico que se firma sobre a diferença de papéis

sexuais e que reforça o binarismo *dominante x dominado*, corroborando a opressão de gênero e outras formas de subordinação das mulheres.

Esses mesmos escritores canônicos retratavam em suas tessituras muito da realidade cotidiana do universo feminino, mas de maneira acrítica e reproduzindo os papéis socialmente construídos para as mulheres. Na maioria das vezes, tornavam-se igualmente seus algozes, haja vista a grande circulação que essas obras encontravam entre outros homens que, certamente, além de se virem representados como superiores, assentiam e determinavam a sentença de segundo sexo para as mulheres. Sob um manto de falso protecionismo, construiu-se para elas um lugar de confinamento que, além de aprisionar e tolher-lhes os movimentos, incutiam-lhes pensamentos patriarcais acerca da feminilidade que a elas reservavam os espaços domésticos, bem como o cuidado com os filhos, o marido e o lar. A intelectualidade era pretensão que não lhes cabia, mesmo àquelas que tiveram acesso às produções culturais e a um pouco mais de instrução – afinal, a escrita determina um posto de dominação dentro do jogo das relações de poder (ZOLIN, 2009b).

A Crítica Feminista, como já se disse, revisitou a historiografia literária e questionou, interveio e se contrapôs a esse passado de invisibilidade para as mulheres. Mas será que essa crítica literária se debruçou de maneira equânime sobre a literatura de todas as mulheres escritoras? Quais teriam sucumbido ao esquecimento por parte da crítica literária e por quê? Desse modo, ainda que tardiamente, a crítica feminista tem fomentado discussões e investido no resgate²⁸ de escritos de mulheres que, apesar das adversidades e da sociedade patriarcal, conseguiram escrever e publicar. Embora alcançassem o tão sonhado desejo de concretizar a arte da escrita, havia sempre o risco de serem taxadas como subversivas e transgressoras da norma vigente do cânone. Seguindo na esteira das retaliações, lá estavam os homens intelectuais, o público-leitor e muito críticos literários cumprindo a função de deslegitimar a literatura de autoria feminina.

Se os estudos sobre as mulheres e o papel desempenhado por elas na cenografia literária deslancham somente a partir da década de 1970 nos Estados Unidos e na Europa – conforme Millet (1970) –, no Brasil, as discussões só irão fomentar debates, pesquisas e alcançar o auge pelo menos uma década mais tarde. Assim, por volta de 1980, já era possível evidenciar grupos de pesquisas que se debruçavam sobre assuntos que traziam as mulheres

²⁸ “Ao se dedicar a esse trabalho de resgate e reavaliação de obras de autoria feminina, o feminismo crítico, erigido sobre o pensamento pós-estruturalista que busca desconstruir a neutralidade que supostamente marcaria a construção do saber, revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise; submetê-las a um outro olhar, um olhar capaz de detectar e de desnudar particularidades a que a convenção masculina nunca esteve atenta” (ZOLIN, 2009b, p. 328).

como temáticas principais, a exemplo da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), por meio do Grupo de Trabalho “A Mulher na Literatura” e, ainda, a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), dentre outros que surgiram depois.

Dessa forma, tais iniciativas corroboraram a desconstrução de uma crítica canonizada e tradicional que, além de reforçar antigos padrões patriarcais, solidificou a normatização do cânone como reduto das relações de poder, em que as mulheres seguiram apresentadas por meio da perspectiva dos homens – portanto reiterando o binarismo *dominante x dominado*. A partir do surgimento de muitos trabalhos de pesquisas, tanto nos meios acadêmicos como em eventos e debates, em congressos nacionais ou em parceria com universidades internacionais, foi-se germinando, no ventre dos estudos literários, um outro olhar crítico e feminista. Nascia-se, assim, a perspectiva crítica feminista, uma nova forma de se pensar mulheres e/na literatura.

Como sabemos, a literatura canônica sempre funcionou como uma espécie de eixo mantenedor da invisibilidade literária de grupos sociais marginalizados e/ou de minorias. Ao privilegiar vozes autorais masculinas e heterossexuais – classificadas segundo critérios próprios – como discurso dominante, tal instância exclui os escritos de mulheres, de homossexuais e de povos não brancos. Revisitar esse cânone, portanto, implica transgredir concepções cristalizadas e refletir acerca da pertinência dos critérios de valoração utilizados, e assim problematizar o processo de inclusão e de exclusão de autores/as e obras.

Em sua maioria, o cânone brasileiro é constituído por uma elite intelectual dominante, composta por homens, brancos, heterossexuais e conservadores que enaltecem temáticas específicas para se pensar a formação canônica brasileira, enquanto outras são deixadas de lado, excluídas, relegadas às margens, tornando-as próprias dos grupos subalternizados, marginalizados, como aconteceu com as mulheres, os não brancos e os menos favorecidos. Todavia, se houve uma invisibilização das produções de mulheres brancas, em se tratando daquelas produzidas pelas mulheres negras, foram completamente apagadas. Poucas figuraram nesta seara e muito tardiamente – e mesmo as produções dos homens negros foram consideradas ou inseridas de maneira bastante tímida²⁹. Essa é uma

²⁹ Mesmo considerando que incentivada pela criação da Lei 10.639/03 tenha havido uma mudança significativa nesse cenário, pois pequenas editoras voltadas para a publicação de livros relacionados à História da África e da cultura afro-brasileira cresceram e estão publicando vários títulos com essa temática, ainda se tem uma visibilidade tímida, se comparada àquela dispensada ao cânone.

lacuna que ainda persiste no cenário literário brasileiro, uma vez que a grande maioria de escritores e escritoras negros/as ainda segue desconhecida do grande público.

Embora essa seja uma prática recorrente no cenário canônico brasileiro, esses grupos resistem e caminham rumo ao centro. Deixam as margens e, muitas vezes, as (res) significam, como é o caso das vidas que habitam as periferias. Durante essa travessia, essas vozes subalternizadas valorosamente assumem para si a arte de problematizar e questionar o processo utilizado na efetivação do cânone, o que coloca em dúvida os mecanismos de poder por ele empregados, fundamentalmente. Dentro do grupo de críticos literários brasileiro, há quem defenda a tradição literária, como é o caso de Leyla Perrone-Moisés (1998). Ela se posiciona na direção de um discurso hegemônico – e, de certa maneira, defensor do cânone –, reportando-se, pois, a uma espécie de literatura denominada de ‘alta literatura’, a qual refuta as vozes destoantes. Ao defender essa tradição, Perrone-Moisés assume para si e corrobora as vozes da elite dominante, aquelas que se dizem autoridades para legitimar e deslegitimar outras no campo literário brasileiro.

Harold Bloom (1995, p. 25) também sai em defesa do cânone e afirma que é necessário “ensinar os poucos que têm capacidade de tornarem-se leitores e escritores individuais”. Ainda reitera seu posicionamento ao dizer que aos outros resta o abandono a um currículo político, porque são incapazes de apreender as sensações e as percepções do valor estético da obra literária. A partir disso, não se pode fechar os olhos para o fato de que, da mesma maneira que a escrita e o saber estão intimamente ligados e permeados pelas relações de poder, sempre foram usados como meios de dominação. Assim também acontece com o processo de seletividade canônica, o qual legitima determinadas obras e grupos sociais, enquanto relega outras/os ao lugar do esquecimento no cenário literário brasileiro.

Para Dalcastagnè (2012), a literatura brasileira é um espaço em disputa, já que todo espaço o é; portanto, nesse território contestado, figura a presença de vozes hierarquizadas que ditam e mantêm o monopólio dentro do campo literário, legitimando aquelas consideradas superiores e marginalizando as outras: mulheres, etnias não brancas etc. Consequentemente, é um processo que serve diretamente à canonização de obras e de autores e, a partir de escolhas e exclusões, tem-se um cânone que serve à elite e mantém as hierarquias sociais, que atuam como ferramenta de dominação. Além disso, esse território em confronto faz emergir o direito à enunciação de alguns e assevera o silenciamento de outros, o que reforça um uso da literatura como meio de legitimar e validar a manutenção das hierarquias sociais, já que dizer e silenciar andam juntos (ORLANDI, 2007).

A Crítica Feminista e os estudos contemporâneos, em especial aqueles que se voltam aos estudos de autoria feminina, embora problematizem velhos e conservadores conceitos, com vistas a um olhar plural e diversificado que abarque novas vozes no cenário-espaco-social da literatura brasileira, costumeiramente também se debruçaram apenas sobre a autoria de mulheres brancas. Não obstante este cenário venha se modificando de maneira ainda tímida – uma vez que a produção literária negro-feminina trilha esse caminho desde há muito –, já há críticas que se voltam para a produção de mulheres negras, o que acontece tardiamente mas de modo igualmente vindouro. Vale ressaltar que mesmo o campo da crítica também foi, durante muito tempo, um espaço negado às mulheres que, resistentes, foram abrindo brechas e fissuras, conquistando o seu espaço. Logo, os padrões de canonização, além da necessidade de serem revistos, carecem de se adequar ao fato de que “hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7).

Diante da perspectiva de revisitar as estruturas tradicionais e os meios nos quais se processam as exclusões dos grupos marginalizados, essa Crítica Feminista destaca e se consolida como aliada na luta pelos direitos destes de falar e se autorrepresentar social, política, intelectual e literariamente, a exemplo de Regina Dalcastagnè, Constância Duarte, Elódia Xavier e tantos outros nomes importantes nesta seara. Por conseguinte, ajuda a promover a desestabilização do cânone oficial e, dessa forma, também a visibilidade da literatura de autoria feminina, em que as mulheres passam de sujeitos passivos na estante literária a leitoras, críticas e produtoras de conhecimentos.

2.6 A Literatura produzida por mulheres: novos olhares, outras perspectivas

A emergência significativa de uma tradição literária feminina, pós-conquistas feministas, além de balançar as estruturas hegemônicas, abriu caminhos que tornaram possíveis a construção de uma outra forma de se fazer literatura. Nessas escritas, as nuances reivindicavam equalizar a produção literária com a igualdade de direitos e, por conseguinte, de gênero, bem como ressignificar questões relacionadas às mulheres e à forma como eram representadas na literatura, além de refletir o resultado de décadas de lutas e empenho na prática da desconstrução dos hierárquicos valores tradicionais. Logo, é possível evidenciar uma literatura contemporânea que traz no bojo múltiplas perspectivas e subjetividades, e na qual as mulheres fulguram, em sua maioria, como protagonistas.

A literatura de autoria feminina descortina para o público-leitor outros rostos de mulheres diferentes daqueles fixos, estáveis, sujeitos a toda sorte de infortúnios e privados de liberdade, comumente representados na literatura. Uma nova roupagem reveste as personagens femininas, agora marcadas pelo senso crítico em relação ao modo de estar das mulheres nas sociedades em que se inserem, mais autônomas e algumas emancipadas das amarras da dominação masculina. São sujeitos femininos multifacetados e plurais, cuja representação vai, aos poucos, promovendo a desconstrução das opressões patriarcais que vinham incidindo historicamente sobre as mulheres e as mantendo apartadas do âmbito literário.

Também no caso brasileiro, embora o surgimento da literatura de mulheres – se comparada ao de outros países – tenha se dado tardiamente, não se pode invisibilizar o fato de que uma vez que assumiram a pena literária, inscreveram outra perspectiva existencial para a literatura brasileira, pois além de desconstruírem um imaginário histórico e culturalmente pensado para as mulheres, e de difundi-lo amplamente por meio dos vários períodos antecedentes, fizeram erigir uma outra estética literária em que as mulheres-sujeitos passam a escrever as próprias histórias. Muitas mulheres tentaram inscrever os próprios nomes no cenário literário canônico – entretanto, na maioria das vezes, ninguém se interessava pelo que tinham a dizer, ou mesmo eram desacreditadas e subjugadas, tanto pelos intelectuais quanto pelos críticos de sua época. Assim, houve muitas dentre aquelas com acesso à instrução que permaneceram no anonimato, assinando sob pseudônimos ou com escritos associados ao nome de outrem, geralmente homens.

De acordo com Duarte (1997, p. 87), muitas foram as que “[...] escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher”. Tudo começou com os escritos de Nísia Floresta (1810-1885) – pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto – que, ao adaptar o livro de Wollstonecraft, lançou luz à luta pelos direitos das mulheres brasileiras, em especial pelo direito de existirem para além das concepções patriarcais. Ela trouxe, para o cerne da resistência, pautas centrais, como a reivindicação do direito das mulheres de trabalharem, estudarem e serem tratadas com respeito. Entretanto, por muito tempo, assinou boa parte de sua produção por meio de pseudônimos ou mesmo apenas com as iniciais do próprio nome, já que o terreno da autoria feminina era arenoso e infértil, adubado pelos preceitos patriarcais.

Outras se atreveram a escrever e assinar suas próprias obras e pagaram um alto preço, uma vez que muitas foram consideradas loucas e brutalmente internadas em

manicômios, onde passaram o restante da vida. Consta-se, ainda, o caso da brasileira Auta de Souza (1876-1901),³⁰ poetisa negra brasileira que escrevia poemas românticos com temáticas religiosas, além de falar sobre infância, vida, morte, amor e dor, tudo acompanhado de um acentuado lirismo. A referida escritora ficou órfã de mãe aos três anos, vitimada por tuberculose, além de perder o pai pela mesma doença dois anos mais tarde. Durante a infância, foi criada por sua avó materna, a qual proporcionou à Auta e aos irmãos o acesso à boa educação. No entanto, sua vida seria marcada por grandes perdas e tragédias, dentre as quais a morte do irmão caçula e mais próximo, de modo brusco e violento, vitimado por uma explosão. Tempos depois, Auta de Souza contraiu tuberculose que, conseqüentemente, foi a causa de seu óbito.

Por conta das adversidades, das questões de saúde e, principalmente, pela ausência de apoio, Auta não emplacou como escritora na época, embora seus escritos tenham sido reunidos e compostos em uma única publicação: *Horto* (2009). Dado o teor lírico da poética de Auta de Souza, muitas de suas poesias foram musicalizadas, compondo modinhas do cancionário popular. Tem-se, ainda, a produção de um documentário denominado *Noite Auta – Céu Risonho* (2009), que narra a curta trajetória da brilhante poetisa negra brasileira. Ao seguir na esteira da literatura de autoria feminina, Elaine Showalter (1985) se posiciona acerca das marcas da trajetória da literatura de mulheres. Segundo ela, as mulheres sempre escreveram, sempre foram produtoras de uma literatura própria, ainda que subjugada e considerada menor. Embora as marcas ou fases elencadas pela autora tenham sido delimitadas a partir da literatura inglesa, elas foram também reconhecidas na literatura de autoria feminina brasileira. Elódia Xavier, em *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória* (2012), reconhece aí as subdivisões propostas por Showalter (1985).

A primeira fase é a feminina (*feminine*), em que os pressupostos da ideologia dominante não são contestados, sobressaindo-se assim a imitação e a internalização dos padrões vigentes. Podem ser considerados representantes da fase feminina da literatura de autoria feminina brasileira nomes como os de Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida e Nísia Floresta. O simples fato de as mulheres fulgurarem nas cenas literárias provocou dissabores aos detentores do poder, trazendo-lhes fortes ruídos na produção literária, a qual, por meio da deificação de um conceito de belo puramente hegemônico, reduzia os valores estéticos literários de acordo com os paradigmas do patriarcado.

³⁰ “[...] além dos poemas publicados sob o título de Horto, escreveu ainda outros que teriam sido reprovados pelos irmãos, também poetas e intelectuais, por não considerá-los adequados à exposição pública. Consta que Auta de Souza foi noiva e que esses poemas seriam de amor e inspirados no homem amado” (DUARTE, 1997, p. 86).

Assim, se a literatura brasileira, de modo geral, seguiu por muito tempo imbecilizando e infantilizando as mulheres, a autoria feminina adentrou o século XX, apesar de todas as adversidades que se agigantavam à sua frente. Despontam no cenário literário Raquel de Queiroz e Cecília Meireles, escritoras que alcançaram notória visibilidade e, conseqüentemente, inscreveram seus nomes na história literária brasileira – contribuindo, pois, para que outras se aventurassem pelo mesmo caminho a partir de uma perspectiva que vai paulatinamente se tornando cada vez mais crítica.

Nessa esteira literária, Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982) estreou com *Floradas na Serra* (1939), romance premiado e muito bem aceito pelo público e pela crítica da época. Depois, publicou *A Muralha* (1954), romance posteriormente adaptado para a televisão. Ambos os romances são reconhecidos e largamente reeditados até hoje, mas existem muitos outros romances, contos e crônicas publicados sob sua autoria. Outro nome que alcançou visibilidade foi o de Maria José Dupré (1898-1984), também conhecida por assinar suas obras por meio de pseudônimos como Sra. Leandro Dupré. Autora do conhecido romance *Éramos Seis* (1943), também adaptado para a televisão, a escritora conseguiu produzir uma vasta obra, entre romances, contos e literatura infanto-juvenil.

A segunda fase, feminista (*feminist*), visibilizou as formas de opressão a que eram submetidas as mulheres, pois foi profundamente marcada pelos protestos contra os valores e padrões hegemônicos e pela defesa dos direitos das minorias. Muitos são os nomes de escritoras que, na esteira de Clarice Lispector, são considerados representantes dessa fase, mas é com obra de Lispector que se inaugura a fase feminista brasileira e ilustra-se o momento de rompimento com a feminina. A partir daí a escrita das mulheres deixa de reduplicar as tradições patriarcais e se permeia por um viés mais crítico aos padrões propostos pelo modelo vigente, engendrando narrativas que problematizam e questionam concepções cristalizadas e pensadas para as mulheres (ZOLIN, 2009b). Embora essas narrativas visibilizem a conscientização das mulheres acerca do processo de discriminação e opressão a que são submetidas, revelam também a impotência delas frente aos próprios dramas existenciais, alicerçados sob os constructos de uma cultura patriarcal e hegemonicamente instituída.

A tradição da literatura de autoria feminina, portanto, alcançou seu ponto máximo e se consolidou a partir da entrada de Clarice Lispector (1920-1977) e seguiu, de modo bastante feminista, influenciando as gerações futuras. Desde então, há uma crescente visibilidade de mulheres que, ainda movidas pelo feminismo e pela proposta de mudanças no que se refere à vida das mulheres, escrevem e publicam. Desse modo, a literatura escrita por mulheres

alcança um novo patamar com essas muitas vozes de mulheres da cenografia literária brasileira.

Inserida nesse contexto de mudanças, a literatura brasileira agrega a si ‘outras’ vozes. Na trilha de Clarice Lispector, surgem as hoje imortais da Academia Brasileira de Letras Lígia Fagundes Telles e Nélida Piñon, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas, como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha, Judyth Grossman e Patrícia Melo, para citarmos apenas algumas (ZOLIN, 2009b, p. 329).

Destacamos a importância e a relevância de se ter tantos nomes de mulheres incríveis figurando no cenário literário brasileiro – Ave Mulheres!! Todavia, não se pode invisibilizar o fato de que todas as escritoras acima mencionadas são brancas. Embora se caminhasse sobre um terreno fértil para uma consolidação de vozes de mulheres na literatura brasileira, o espaço literário continuou sob um manto que suprimiu as vozes não brancas, já que existiam mulheres negras escrevendo no Brasil do século XX.

Em se tratando de autoria feminina negra, a sociedade classista, machista, sexista e racista brasileira pouco demonstrou interesse em conhecer/ler o que as mulheres negras teriam/tinham a dizer. Assim, diante desse apagamento sistêmico da autoria feminina negra, muitos questionamentos se fazem insurgir: e elas, escritoras negras, por acaso, não eram mulheres? Não escreviam, igualmente, uma literatura de autoria feminina? Por que seguiram silenciadas no espaço literário brasileiro? O que se reitera é o fato de que as mulheres negras, histórica e culturalmente, não gozaram de credibilidade para serem pensadas como intelectuais e/ou produtoras de conhecimento – antes, seguiram vitimadas pelo apagamento sistêmico/institucional e culturalmente encabeçado pelo discurso dominante.

A terceira fase é a fêmea ou mulher (*female*), e se refere àquela em que as mulheres assumem o comando e a direção da própria autonomia. Insubordinadas, caminham rumo ao processo da autodescoberta e à busca identitária que, durante tanto tempo, foi suprimida pela ideologia dominante. Como bem avalia Zolin (2009a), Nélida Piñon pode ser considerada o marco inicial dessa terceira fase com o romance *A República dos Sonhos* (1984), que retrata outros caminhos para as mulheres, embora não os visibilize explicitamente. A autora põe em cena a emancipação feminina, identificada a partir da trajetória de personagens mulheres representadas no romance.

Muitos são os nomes que representam essa terceira fase, em que a emancipação feminina e a busca identitária se configuram como cerne da escrita literária de autoria de

mulheres, e em que personagens femininas libertárias, construídas a partir de um olhar feminista, subvertem o discurso totalitário. Dessa forma, escritoras apostam na heterogeneidade e na multiplicidade de identidades femininas, desvelando sujeitos fragmentados que em nada condizem com a ideia da essencialidade hegemonicamente construída para as mulheres. Assim, a literatura contemporânea de autoria feminina se ocupa de

[...] representar mulheres “possíveis” que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal, como aquela marcada pela fragilidade excessiva e/ou delicadeza, pela santidade ou perversidade extrema, e, por fim, aquela que sinaliza a super-mulher surgida nos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo o que se espera dela: competir no mercado de trabalho, honrar com as responsabilidades de mãe, de esposa e de dona-de-casa e, além de tudo isso, manter-se linda, magra e desejável (ZOLIN, 2009a, p. 114, grifo da autora).

De modo especial, merecem destaque as escritoras Patrícia Melo e Ana Paula Maia, que desconstruem a tese de críticos que ainda se esforçam em situar a autoria feminina contemporânea como uma escrita que trata apenas de problemas domésticos, opressões de gênero e confissões memorialísticas, por exemplo. Na literatura de Patrícia Melo, é possível encontrar narrativas cujos narradores e protagonistas são homens e, na maioria das vezes, assassinos e loucos; em Ana Paula Maia, os protagonistas são homens grotescos, embrutecidos e animalizados, beirando a selvageria e representando um universo sombrio e violento. Conforme reitera Ana Paula Maia (2019), em recente entrevista concedida ao *Jornal O Globo*³¹, não se sente obrigada a escrever personagens femininas – é livre, pois, para decidir sobre si e o que quer para sua literatura.

Assim, apresenta-se na literatura brasileira escrita por mulheres um universo multifacetado em que se afiguram imagens de sujeitos plurais. Delineia-se uma nova face da literatura brasileira a partir da qual as mulheres falam e fazem emergir um cenário constituído por outros sujeitos que, fragmentados, vão se configurar num mosaico de novas identidades e subjetividades. Trata-se de reconhecermos aí a transição da representação de mulheres na posição de objetos pensados para o outro, para a de mulheres na condição de sujeitos autônomos, capazes de decidir sobre si e sobre o que desejam para a própria vida.

Apesar de todas essas conquistas da literatura de autoria feminina no sentido de promover a emancipação e o protagonismo das mulheres, constata-se que nem sempre ela traz

³¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/nao-tenho-obrigacao-de-absolutamente-nada-diz-ana-paula-maia-sobre-escrever-personagens-femininas-24082082>. Acesso em: jul. 2021.

representatividade para todas, uma vez que permanece disseminando papéis estereotipados, como é o caso daqueles direcionados às negras e não brancas, que seguiram subjugadas na literatura e na sociedade. Isso se evidencia, por exemplo, por meio do projeto de pesquisa “Literatura brasileira contemporânea de autoria feminina: escolhas inclusivas?”, que, sob a coordenação da professora Lúcia Osana Zolin, da Universidade Estadual de Maringá, analisou um corpus composto por 151 romances de autoria feminina publicados pelas editoras *Companhia das Letras*, *Record* e *Rocco* entre os anos de 2001 e 2015. Desenvolvida entre 2012 e 2021, a pesquisa teve por objetivo verificar como as mulheres, ainda minoria na cenografia literária brasileira, representam a si, a outras minorias e a grupos marginalizados na escritura dos próprios romances.

Para tanto, a pesquisa construiu um banco de dados que proporciona uma leitura mais aprofundada das personagens a partir de eixos norteadores que vão desde observar as aparências e as funções desempenhadas, até a condição socioeconômica, política e cultural empreendida por elas, bem como as principais temáticas desenvolvidas nos referidos romances. O que se observa, *a priori*, é que as mulheres escritoras tendem a emancipar e atribuir autonomia às personagens femininas, em sua maioria, trazendo para a cena principal uma predominância de protagonistas. Além disso, observa-se ainda o deslocamento das personagens femininas que deixam os limites domésticos e ganham diversos e variados espaços, várias funções e diversificadas profissões. Ficou constatado também que a sexualidade das mulheres é representada como parte da subjetividade feminina, de modo que o direito ao prazer se sobrepõe à ideia de procriação e aos limites do casamento, disseminados pelo viés canônico e androcêntrico da literatura brasileira (ZOLIN, 2021).

Apesar de os resultados da pesquisa apontarem para a representação crescente de protagonistas mulheres e narradoras, e de ressaltarem o caráter subversivo da literatura de autoria feminina no século XXI, a maioria das autoras que publica pelas já mencionadas editoras é branca e da elite intelectual. Embora haja a consciência de que, como em qualquer outro grupo social, elas tendem a se autorrepresentar, é importante questionar até que ponto essas autoras não estão contribuindo para a manutenção do racismo institucional e estrutural em relação às mulheres não-brancas. E o feminismo que elas tanto defendem? Continua eurocentrado e alheio aos olhares plurais? Porque, sabemos, não é preciso ser negro para lutar contra o racismo, da mesma forma que não é preciso ser uma escritora negra para trazer em sua literatura a desconstrução da visão canonizada acerca de mulheres negras e não brancas. Para tanto, é necessário que a autoria feminina esteja pronta para sair da própria bolha e desconstruir o imaginário de supremacia branca literária.

Percebe-se que as personagens negras e de outras etnias não brancas seguem subjugadas em espaços hegemonicamente prescritos ao serem, por exemplo, comumente representadas como empregadas domésticas ou em funções consideradas de menor prestígio social, o que lhes mantém negada a chance de alçar outros voos e ocupar outras posições nas tessituras dos romances pesquisados. São raríssimos aqueles que não trazem as mulheres negras na condição de subalternas e isso seguramente revela o fato de que, mesmo tendo as autoras brancas, embasadas pelo pensamento feminista, rompido com muito da tradição hegemônica, muitas são as que não se dispuseram até agora a rasurar o status de inferioridade preestabelecido para as personagens negras. Continuam, pois, a manter a bolha da supremacia branca também no cenário da literatura contemporânea brasileira de autoria feminina.

Por outro lado, cabe reiterar – mesmo considerando as ausências aí presentificadas –, não se pode invisibilizar ou não reconhecer os grandes avanços em relação aos desafios enfrentados e vencidos pelas mulheres escritoras que romperam com o antigo status de que a Literatura seria um território exclusivamente masculino. Essa subversão, embasada pelos ideais feministas, iniciou uma quebra de paradigmas que, rompendo o silenciamento literário, trouxe a lume outras questões inerentes à opressão feminina em seus diversos aspectos. À vista disso, observa-se, a partir dos dados compilados pela pesquisa de Zolin (2021), que as autoras que compõem o corpus dos romances analisados romperam, de fato, com os padrões hegemônicos, embora seja premente reconhecer, nesse universo da literatura contemporânea de autoria feminina, um olhar negligenciado em relação a outros grupos considerados minoritários. Essa afirmativa é embasada pelos dados que concluem a pesquisa:

[...] o retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina, vislumbrado por entre as nuances predominantes em cada um dos itens abordados no decorrer dessa investigação, comporta um considerável rol de subversões feministas, sintetizadas a partir das seguintes recorrências circunscritas no universo representado: 1) predominância de personagens femininas (brancas, de classe média-alta, bonitas, inteligentes, cultas e razoavelmente inseridas no mercado de trabalho); 2) o protagonismo das histórias é predominantemente feminino; 3) as personagens femininas são subjetivadas, imbuídas do direito de falar/narrar e de marcar seu lugar de fala; 4) as mulheres representadas vivenciam a sexualidade para além do duplo e hierarquizado padrão de comportamento generificado; 5) deslocam-se pelos múltiplos espaços domésticos e urbanos disponíveis, assumindo o que podem eles lhes oferecer de conforto e, também, de risco; 6) suas principais demandas são de ordem subjetiva, em que pesam as relações entre o eu e o outro e do eu consigo mesmo; 6) a família, os amores, a sexualidade, a (re)construção identitária, os deslocamentos espaciais, as criminalidades e o fazer literário são as temáticas mais recorrentes na constituição dos enredos (ZOLIN, 2021, p. 21).

Inferimos, portanto, consoante o excerto apresentado, que a pesquisa revelou os grandes voos alcançados pelas mulheres no que se refere à literatura brasileira de autoria feminina, demonstrando como este ato de insubordinação se reflete nas personagens representadas, que passaram a subverter os papéis previamente estabelecidos e disseminados pela literatura canônica. O que esperamos, entretanto, é que essas mesmas autoras que aí já estão possam alargar os horizontes para além da bolha elitizada e os direcionem para a pluralidade constitutiva da sociedade brasileira, matéria-prima que espelha a literatura contemporânea de autoria feminina. Somente assim, embasando suas reflexões a partir de um posicionamento político e permeado pelas percepções feministas – desde que estas se alarguem para além da representação de uma única categoria de mulheres e demandas (predominância de personagens femininas brancas, de classe média-alta, bonitas, inteligentes, cultas e razoavelmente inseridas no mercado de trabalho) e se integre ao feminismo interseccionais em suas multiparticularidades – é que a literatura de autoria feminina se desvencilhará da representação hegemônica amplamente veiculada no cenário da cenografia literária nacional.

Em relação às autoras que publicam pelas maiores editoras do país, tem-se o romance de Ana Maria Gonçalves configurando-se como uma exceção em meio ao corpus completamente branco do projeto da pesquisa em questão. Ela é a única escritora negra aí representada, cujo romance *Um Defeito de Cor* (2006) traz como protagonista e narradora uma mulher negra subjetificada. Há um rastro da herança colonial impregnada sobre grupos socialmente estigmatizados, como é o caso das mulheres não brancas, que seguem subalternizadas em espaços hegemonicamente prescritos. Esse estado de coisas está associado ao fato de a autoria não branca não ter acesso às grandes editoras que, de certa forma, são as que ditam e estampam as prateleiras das grandes livrarias do país. Além disso, a arte que brota das tintas de mãos negras, muitas vezes, não é considerada e reconhecida como literatura, mas caracterizada apenas como narrativas de si, de testemunho. Daí as autoras negras terem de custear os próprios escritos, como foi o caso de Conceição Evaristo, que precisou de muito esforço e dedicação para se projetar, ainda que tardiamente, na cena literária brasileira, mesmo já tendo suas obras traduzidas para outros idiomas.

Conforme a própria Conceição Evaristo (2017b) reitera, em entrevista à *Carta Capital* concedida a Djamila Ribeiro, se para as mulheres brancas escrever é um ato político, para as negras este se configura duplo, pois escrever e publicar se constitui como um ato de insubordinação. Segundo ela, o ato de escrever e publicar é uma das muitas formas de resistir frente às amarras da invisibilidade editorial: “Eu tenho dito para as mulheres negras que a

gente precisa encontrar formas coletivas de publicar. Publicar é um ato político para nós e precisamos jogar isso na cara de quem está aí para confrontar” (EVARISTO, 2017b, *online*).

Depois de tanta luta e resistência das mulheres nos mais variados segmentos da sociedade brasileira, para haver representatividade e fazer jus à pluralidade que caracteriza esta categoria, o ideal seria que mulheres de todos os grupos socioculturais escrevessem – assim, todos seriam representados. Mas será? Trazendo essa reflexão para o contexto afro e originário, cabe indagar: será que as mulheres negras e indígenas que estão na busca pelo caminho das pedras na literatura encontram facilidade para se perceberem parte dessa representação? Quantas ainda amargam a invisibilidade das estantes literárias das grandes livrarias, ou porque não são publicadas, ou porque o que escrevem padece de um descrédito diante dos olhos daqueles/as que ainda consideram essa escrita subliteratura? O que se reitera, nessa ordem de ideias, é a necessidade de uma visão mais ampla e heterogênea na literatura brasileira, de uma produção que se alargue para além dos limites do universo cultural genuinamente branco, para que olhares plurais e diversificados possam se juntar aos que aí já se encontram.

Conceição Evaristo é um exemplo de autoria negra que foi excluída das grandes editoras brasileiras, mas que segue publicando por editoras pequenas que, de maneira mais modesta, configuram-se como um importante meio de divulgação das vozes socialmente excluídas do cenário literário brasileiro. Apesar de autoras negras escreverem desde há muito, pouco se conhece delas e/ou de suas literaturas, graças à invisibilidade no cenário editorial³². Outras editoras³³ surgiram com esse propósito e, embora não sejam tão reconhecidas, já fazem muita diferença no meio literário e na vida das escritoras negras. Não obstante todas as lutas e resistências travadas desde sempre, as mulheres negras ainda são consideradas antagônicas numa sociedade eurocêntrica que sustenta as brancas como padrão e legitima as bases de uma inferioridade racial. Logo, fica entendida essa invisibilidade editorial. Por conta desse demérito sofrido pelos escritos oriundos de mãos negras, sobretudo de mulheres, é que têm

³² Ana Maria Gonçalves, autora do romance *Um Defeito de Cor*, até este momento, é a única literata negra publicada e reeditada pela editora *Record* – observação que visibiliza, também, a ausência de autoras negras publicando por três das maiores editoras do país, *Record*, *Rocco* e *Companhia das Letras*.

³³ A *Editora Malê* objetiva a publicação diversificada de autoria brasileira, africana e da Diáspora, nos gêneros conto, poesia, romance, crônica, ensaio, crítica textual, bem como zela pela ampliação da diversidade no mercado editorial brasileiro. Disponível em: <https://www.editoramale.com/>. *Mazza* é uma Editora que investe na publicação de autoras/es negras/os e, ainda, de livros que abordam a diversidade da cultura afro-brasileira que enfrenta a recusa do mercado editorial brasileiro, mas que se configura na arte da representação das escritas afrodescendentes brasileiras. Disponível em: <http://mazzaedicoes.com.br/editora/>. A *Nandyala Editora* apresenta-se como mais uma aliada na questão do universo literário, em relação à edição, divulgação e comercialização de obras de autores (as) africanos (as), da diáspora negra e indígenas. Disponível em: <https://nandyalalivros.com.br/>. Acessos em: jul. 2021.

surgido editoras especializadas na publicação da produção literária negro-brasileira, além de muitos outros espaços negros de divulgação, como é o caso do *Gelédes*, *Ama Preta*, *Nós Mulheres da Periferia*, *Correio Nagô*, dentre outros.

Entre outras coisas, há o fato de que ainda impera no imaginário da sociedade brasileira que estas mulheres não têm muito a dizer, ou só vão falar coisas de ‘negros’. Razão esta do apagamento histórico de escritoras como Maria Firmina dos Reis e de Anajá Caetano, suprimidas por tanto tempo do cenário literário nacional (MIRANDA, 2019). Haveria outros nomes de escritoras negras amargando no limbo do esquecimento da literatura brasileira? Assim é que se torna pertinente revisitar a produção literária de algumas mulheres negras e visibilizar o protagonismo destas vozes que, seja em prosa ou em verso, externalizam um olhar que remonta às experiências negras, que se delineiam a partir de um ponto de vista do ser negro, sem perder de vista o viés alteritário.

Do mesmo modo que a autoria das mulheres negras pode fomentar a conscientização para as questões raciais e falar diretamente da importância desse assumir-se negro, figura também como uma possibilidade de problematizar a naturalização desta ausência institucionalizada nos mais diversos âmbitos sociais e, em especial, na cenografia literária. Em entrevista concedida a Cristian Sales e publicada no *Correio Nagô*³⁴, ao ser indagado sobre esta dificuldade que escritoras/es negras/os encontram em relação ao mercado editorial brasileiro, Cuti (2017) foi enfático ao caracterizar esta supressão literária como mais uma das faces das quais o racismo se vale para impedir que negras/os sejam produtoras/es de conhecimento no Brasil:

Não há propriamente recepção, mas, sim, rejeição. É uma das tantas facetas do racismo impedir que o negro produza conhecimento escrito e, particularmente, literário. Os editores são agentes ideológicos e, portanto, no tocante à sua visão de Brasil, são muito cuidadosos em promover apenas aquilo que corresponde ao ideário de branqueamento, de assegurar a ilusão de superioridade congênita branca, de vetar que negros passem a sua visão do país, a sua visão a respeito dos brancos, a sua perspectiva de futuro e redenção da violência resultante de quase 400 anos de escravidão e 500 anos de racismo. Escritores, homens e mulheres, que publicam não devem ter a ilusão em relação aos acenos. *Os editores brancos escolhem os mais claros, sempre, não apenas de pele, mas, sobretudo, de texto. Quanto menos o texto atentar contra os pressupostos do racismo brasileiro, mais o autor terá alguma acolhida.* Seja ele velho ou jovem. *Se falar da miséria e violência, do machismo e apenas resvalar no racismo, já será considerado para uma possibilidade de migalha editorial.* No que está estabelecido, escritores são peças no tabuleiro ideológico, peças que devem reforçar a formação discursiva hegemônica racista. Devem fazer com que leitores brancos e

³⁴ Cf. SALES, 2017.

negros se condoam do ‘eu’ lírico ou dos personagens negros. Alguém que é digno de pena apresenta uma faceta de ‘coitado’, inferior. Isso casa com os pressupostos de superioridade branca do racismo. E os preconceitos são alimentados a cada nova publicação, a cada nova novela, a cada novo filme. Felizmente, há jovens negros (as) que já perceberam isso e tem reagido, com iniciativas editoriais que, sem dúvida, apresentam um saldo muito positivo, ainda que as publicações sejam de tiragens muito pequenas e a distribuição precária, pois *o racismo atua no meio editorial com ridículas justificativas ‘estéticas’, que não passam de posicionamento ideológico* (CUTI, 2017, online, grifos do autor).

Afinal, a ilusão de superioridade branca teima em manter atrelado a negros/as a herança de 400 anos de escravidão, segregando, dessa maneira, sua ascensão ao fazer literário; uma vez que, como salienta o pensador e intelectual negro destacado acima, a literatura é uma das formas de se lutar e resistir contra toda e qualquer forma de apagamento que possa existir em qualquer sociedade. Para Cuti, a literatura negra (protagonista das margens) enfrenta a rejeição do mercado editorial brasileiro – essencialmente branco, elitista e que, pode-se acrescentar, enxerga-se como centro.

Diante da representatividade que brota das narrativas das autoras negras, salta aos olhos a ausência desse segmento cultural na literatura de autoria feminina contemporânea, apesar de ser maioria no país – afinal, 54% da população brasileira se declara negra, como atesta o IBGE³⁵. Então, não há como não questionar o porquê de a literatura em geral, incluindo a de mulheres, não considerar esses povos ou considerá-los de forma estereotipada. Por que as mulheres negras seguiram aí subjugadas, relegadas às margens e silenciadas nos romances de autoria feminina? Assim como o feminismo hegemônico não se ocupou das demandas das mulheres negras, também a literatura não o fez. Tendo em vista esse apagamento e silenciamento, tem-se a resistência da escrita literária negra que, além de se consolidar como um importante lugar de denúncia e ressignificação identitária para mulheres, homens e crianças negras, empenha-se na desconstrução da condição de objetificação, historicamente construída pela literatura hegemônica e perpetuada a partir das mais diferentes formas, ora explícitas, ora veladas, que insistem em escorrer das tintas que saem das mãos brancas.

À vista disso, o capítulo que segue traz a literatura negra e a maneira pela qual ressignifica a condição de negras e negros, comumente estereotipada no cenário literário brasileiro. Assim, buscamos visibilizar a maneira pela qual a literatura negra de autoria

³⁵ IBGE. **Pesquisa nacional por amostra de domicílio contínua**: mercado de trabalho brasileiro. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/8ff41004968ad36306430c82eece3173.pdf. Acesso em: jul. 2021.

feminina inscreve essa representatividade para o povo negro, a partir de um passeio pela literatura daquelas que consideramos como sendo a ponte para a travessia de Conceição Evaristo, pilares basilares que alicerçaram o caminho da escritora, sendo elas: Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Ruth Botelho Guimarães. *A posteriori*, nós nos embrenhamos em meio aos bosques silenciosos da personagem Ponciá Vicêncio – do romance homônimo, obra-prima de Evaristo –, embora todas as palavras aqui tecidas se tornem especialmente exíguas para dizer sobre ela. Por conta disso, muitos foram os momentos em que só nos foi possível meditar em silêncio acerca de sua profunda angústia existencial e mergulhar, juntamente com ela, em sua interioridade abissal na busca de si e de sua ancestralidade.

3 NO VÃO DA VOZ DA LITERATURA BRASILEIRA: LITERATURA NEGRA DE AUTORIA FEMININA

*Sou negra, uma juntada de pretos e pardos. Ora, não me peça
explicações sobre coisas que tu inventaste como esse “pardo”. Só sei
que a cada dia que passa, ele fica mais negro.*
(Sueli Carneiro)

3.1 Literatura negra brasileira: rompendo silêncios impostos

A literatura, desde há muito, apresenta-se como arquétipo em que se espelham faces da vida cultural, política e social da nação a qual retrata. A brasileira, na esteira da construção identitária, sempre se encarregou de delinear um modelo padrão oriundo da elite que, por meio dos intelectuais da época – em especial, no século XIX –, determinava quem deveria ser representado/a de maneira legítima e quem deveria ser subjugado/a. Para a intelectual Florentina Souza (2005, p. 64), escritores do cânone tornaram a arte literária um meio de sistematizar e difundir “[...] ideias e valores que compuseram os discursos oficiais sobre o Brasil”. Essa literatura canônica seguiu, ora determinando normas e comportamentos – bem como delineando perfis de heróis e vilões –, ora exaltando as terras brasileiras, imbuída de um sentimento nacionalista e/ou romantizando as identidades nacionais: “Os romances românticos, em suas versões regionais ou urbanas podem ser vistos como exemplos do impulso didático-pedagógico que norteava os projetos literários dos escritores brasileiros que publicavam na primeira parte do século XIX” (SOUZA, 2005, p. 64).

Assim, sob a égide de um projeto europeu de colonização, o cenário literário brasileiro relegou ao apagamento diferentes grupos étnico-raciais, em especial aqueles negros/afrodescendentes³⁶. De maneira similar, os povos indígenas também se viram inferiorizados, uma vez que as inscrições literárias não lhes traziam representatividade – ao contrário, ora os bestializavam, ora os transformavam em *bons selvagens*. Assim, indígenas e afrodescendentes foram discriminados e banidos para as margens da literatura nacional. Estes, diferentes daqueles, nunca chegaram a ser vistos como *bons*, foram sempre bestializados e embrutecidos, a partir do jugo ocidental. Os indígenas, entretanto, apesar de figurarem nos

³⁶ Nesta pesquisa, utilizaremos os termos *povos da diáspora*, *afrodescendentes*, *afro-brasileiros* e *negro-brasileiros* para nos referirmos ao povo negro e, em especial, aos escritores e escritoras da literatura negra brasileira, por concordarmos que temos a ancestralidade com os pés fincados em África. Ainda, embora defendamos a tese de uma literatura negro-brasileira, usaremos, em muitos momentos, a terminologia *afro-brasileira* ou *afrodescendente*, nos termos dos/as autores/as estudados/as.

escritos literários do indianismo romântico brasileiro, também não passaram de objetificações representadas por meio de paradigmas e concepções eurocêntricas.

Portanto tomados por um sentimento de abasileiramento, intelectuais e políticos do período romântico brasileiro se incumbiram de eleger centro e margem na composição do discurso oficial do país, tanto em âmbitos históricos, intelectuais, políticos e sociais, quanto em âmbito literário. Desse modo, definiu-se quem e sobre o que se poderia falar e, conseqüentemente, quem/o que deveria servir de objeto a ser pensado/falado por outrem. Nessa perspectiva, tem-se a subalternização de grupos não brancos e a literatura brasileira – a partir de um olhar canônico que bebe na fonte do conservadorismo e da colonização – mostra-se comprometida em desvelar uma visão europeia que protagoniza a tendência excludente da tradição literária oitocentista nacional.

Vale ressaltar que um dos artifícios usados para desqualificar o povo negro sempre foi o uso da linguagem estereotipada/estigmatizada, sobretudo na literatura, destituindo-lhes a identidade e a condição de sujeitos. Isso se dava e era consumado também na sociedade em geral, porque “[...] o negro não era persona. Não era um cidadão nascido livre, como pessoa jurídica; na condição de escravo, não era pessoa; seu estatuto era o de objeto, não o de sujeito. Assim, o negro foi alijado do corpo social, única via possível para se tornar indivíduo” (NOGUEIRA, 1998, p. 34). Logo, mulatos, pardos, mestiços e negros eram definições que, na boca daqueles que detinham o poder, tornavam-se meios de discriminar e deslegitimar as vozes dos sujeitos da diáspora. A partir disso, considerado “[...] vítima das representações sociais que investem sua aparência daqueles sentidos que são socialmente recusados, o negro se vê condenado a carregar na própria aparência a marca da inferioridade social” (NOGUEIRA, 1998, p. 44).

Com efeito, uma vez que a legislação colonial ainda se fazia vigente no século XIX, às/aos negras/os foi vedada a arte da escrita, não havendo interesse pelo que poderiam falar de si ou de seu grupo. Em contrapartida, a autoria daqueles que possuíam habilidades como ler e escrever discursos históricos, políticos ou mesmo literários fornecia ao indivíduo a possibilidade de desfrutar e gozar de privilégios, além de revelá-lo nos cenários das publicações literárias. Ainda assim não se pode invisibilizar o fato de que, mesmo em épocas de regimes escravocratas, fulguraram escritos de autoria afrodescendente, embora tenham sido brutalmente suprimidos e engolidos pelo discurso oficial (SOUZA, 2005).

Como exemplo disso, tem-se retratada a escrita de negros que, em ocasião da revolta dos Búzios, distribuíram avisos e informes pelos postes da cidade de Salvador. Assim, “[...] os textos produzidos pelas irmandades e sociedades negras comprovam a existência de pardos e

negros alfabetizados que redigiam atas, registravam dívidas e depósitos em livros, alguns dos quais têm sido pesquisados contemporaneamente”. Isto significa dizer que “[...] de próprio punho ou não, os negros atuavam como sujeitos nas pequenas brechas que podiam descobrir no regime escravista” (SOUZA, 2005, p. 65). Vale destacar que aos negros nunca coube a ideia de resignação e/ou passividade diante das agruras e mazelas as quais tiveram que enfrentar – afinal, mesmo quando se colocavam em autossilêncio, era na condição de resistência.

Nessa esteira do tear literário, muitos escritores afrodescendentes como Maria Firmina dos Reis, Luís Gama, Cruz e Souza, Lima Barreto dentre outros, ainda que não tivessem a intenção e/ou a pretensão de inscrever nas páginas da literatura nacional uma outra história que se definiria enquanto negro-brasileira, podem ser considerados precursores de uma escritura que se reconhece negra. Mesmo em situações adversas, essas produções versavam sobre questões fundamentais às demandas do povo negro; assim, temáticas relacionadas ao abolicionismo e/ou à discriminação racial eram correntes nas composições literárias das/os autoras/es supracitadas/os. O ato de reconhecer e assumir-se negro no cenário literário se configura como uma transgressão à tradição e isso gerou ranhuras na hegemonia eurocêntrica literária. Conforme evidencia Maria Lúcia de Barros Mott (1989), desde há muito que a literatura oriunda de mãos negras “[...] tem permanecido sob o fogo cruzado da crítica e dos estudiosos da literatura. Os que se dizem negros ou afro-brasileiros são frequentemente acusados de só tratarem de assuntos de negros. Os que omitem a questão da cor, muitas vezes, não são considerados negros” (MOTT, 1989, p. 11).

Entre vozes perpassadas de silêncios, os precursores da literatura negra, mesmo só alcançando mais visibilidade por meio da chamada *Imprensa Negra*³⁷ e bem antes de acontecer a suposta consolidação da abolição, enegreceram muitas páginas da literatura brasileira. Assim, “[...] pelas vias institucionais ou não, Maria Firmina dos Reis, Antônio Rebouças, Gama, Patrocínio, André Rebouças ilustram a busca da imprensa e da tribuna como forma de fazer ouvidas as reivindicações negras do século” (SOUZA, 2005, p. 66). Diante disso, evidencia-se que a produção literária negro-brasileira, além de abrir brechas e rupturas, configura-se como uma maneira fundamental de denunciar e problematizar o racismo no Brasil, ao assumir para si um caráter político e ideológico de representar e

³⁷ Trata-se de Jornais que se voltavam a propagar as inquietações que afligiam a população negra no contexto pós-abolicionista. Além de protagonizar divulgações culturais desse segmento populacional, produção esta que não veiculava nos periódicos da chamada Grande Imprensa. Seguramente a Imprensa Negra contribuiu para a conscientização e formação subjetiva da população negra brasileira. Conferir mais a respeito em: <http://biton.uspnet.usp.br/impresanegra/>

legitimar a presença negra na literatura como conquista e, em especial, como um meio de transformação social.

Miranda (2019)³⁸ sinaliza que, ao se debruçar sobre a literatura negra, há uma presença significativa que remonta à poesia, mas o romance se configura em menor quantidade de obras no *ranking* desta autoria. Para a pesquisadora, mesmo com a aparição da Imprensa Negra, o gênero romance não figurou de modo majoritário entre autores/as negros/as. Isto se explica tanto pelo fato de os poemas circularem com mais facilidade quanto por demandarem menos tempo para sua produção, afinal, embora quisessem muito escrever ficção, nem todos/as os/as autores/as negros/as dispunham de dinheiro e de um teto todo seu, para ficar nos termos de Woolf. Como se sabe, a narrativa longa demanda tempo e condições materiais de produção e, em geral, a realidade social da população negra, mesmo em se tratando daqueles/as intelectuais, configurou-se como entrave para a realização da prosa ficcional romanesca.

Cabe ressaltar, entretanto, que a natureza da literatura é sempre permeada pela poética. Não importa se sob a forma de prosa ou verso, a poesia se faz sempre presente e, de modo bastante originário, reverbera por entre as brechas e estilhaços, pelos fragmentos do discurso, de modo que, por vezes, prosa e poesia se imbricam no mesmo plano literário. Conforme evidencia Tofalini (2013, p. 83) ao citar Gaspar Simões, “[...] a poesia é para o poeta, a comunicação com sua verdadeira essencialidade humana. A forma da prosa parece ser mais discursiva e linear, e a da poesia mais complexa, mais elaborada, mais concentrada”, no entanto, quando “a prosa mostra-se em uma linguagem altamente polivalente, plurivocal e polissêmica, ao mesmo tempo em que aparece extremamente contida, condensada e atravessada pela poesia, é chamada de prosa poética” (TOFALINI, 2013, p. 83).

No caso da arte literária negra, foi especialmente por meio da poesia que autores/as negros/as inauguraram um enfrentamento, uma escrita-denúncia em que se objetivava a reinvidicação de uma construção identitária positiva e livre de estereótipos para negros/as no Brasil. Embora o primeiro romance brasileiro tenha sido escrito por uma mulher negra – *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, como já dissemos – a visibilidade negra neste campo de autoria amargou o silenciamento e o apagamento e só veio a adquirir reconhecimento muito tardiamente no cenário da literatura brasileira. Esse enfrentamento pode ser observado

³⁸ “Na literatura de autoria negra, o poema é majoritário, o romance é marginal. O silêncio sobre a forma também é resultado do raro investimento da crítica em buscá-la. Uma crítica, necessário dizer, que assumiu com grandiosidade a diligência hercúlea de tornar o negro presença em um universo (acadêmico) onde ele só existia como objeto depreciado ou era pura ausência, tornando visível textualidades silenciadas no sistema literário nacional” (p. 21).

especialmente nas inúmeras coletâneas veiculadas por meio dos *Cadernos Negros*, embora o discurso oficial, ao longo da história, tenha se incumbido de silenciar e propiciar o apagamento de produções afro-brasileiras. Além disso, muitos pesquisadores estrangeiros³⁹ se dedicaram ao resgate destas composições, desenvolvendo pesquisas, debruçando-se sobre a temática e realizando estudos muito importantes nessa esfera, para então serem sucedidos por pesquisadores/as e críticos/as brasileiros/as como Oswaldo de Camargo, Clóvis Moura, Zilá Bernd, Domício Proença Filho, Luiza Lobo, dentre outros que também protagonizaram a busca por autores negro-brasileiros no cenário literário nacional.

Conscientes desse apagamento, da condição marginalizada e da exclusão social e política a que eram submetidos, já nas primeiras décadas do século XX, negros/as se ergueram contra as imposições e discriminações da época e, assim, por meio de uma imprensa que se apresentava igualmente negra, “[...] os afro-brasileiros organizaram-se para produzir textos e intervir na textualidade e na política cultural brasileira” (SOUZA, 2005, p. 67). Nomes como os de Manuel Querino (1851-1923)⁴⁰ e Abdias do Nascimento (1914-2011) se configuram como marco deste resgate e resistência intelectual negra num país em que, de maneira premeditada, excluiu-se do rol da vida cultural brasileira importantes registros históricos que assinalam uma condição de sujeito social e político para negros/as no Brasil. Na direção do Jornal *Quilombo*, Abdias do Nascimento propiciou a veiculação e divulgação das reflexões e produções culturais que retratavam as demandas afrodescendentes. Desse modo, escritoras/es negro-brasileiras/os puderam circular suas produções, ainda que de maneira tímida, sem levar em conta a quantidade dos veículos propagadores dos cânones literários em efetiva circulação no país.

Alicerçado sobre uma relação dicotômica que traz sob as bases – além do machismo e sexismo vigentes – a discriminação e o racismo, o campo da produção literária brasileira determinou quais autores/as deveriam ser lidos/as e quais sequer deveriam ser publicados/as e/ou vistos/as. Assim, revestida de um sentimento de supremacia branca, a esteira da literatura brasileira, mais uma vez, separou brancos e negros, proporcionando uma invisibilidade editorial que dificultou a publicação e o acesso às produções afrodescendentes. Em contrapartida, por encontrarem ancoradouro e respaldo a partir do *Quilombo*,

³⁹ Cf. SOUZA, 2005, p. 66.

⁴⁰ “Em Salvador, a história registra as atividades do professor Manuel Querino que, em 1918, entre outras atividades que desenvolve, escreve para o VI Congresso Brasileiro de Geografia, realizado em Belo Horizonte, o texto intitulado ‘O colono preto como factor da civilização brasileira’. Organizado em seis capítulos, o texto fala da colonização, da chegada dos africanos ao Brasil, com destaque para os conhecimentos que o referido grupo trazia e que utilizou e adaptou às condições de que dispunha no período em que esteve escravizado. O trabalho de Manuel Querino representa um esforço para constituir exemplos positivos de participação do negro na produção de riqueza do país” (SOUZA, 2005, p. 67).

escritores/intelectuais negros brasileiros seguiram obstinados na luta e fundaram outros meios de divulgação/comunicação negra, dentre os quais encontram-se grupos de estudos e movimentos organizados, bem como outros jornais e revistas em que se veiculavam as reflexões e as produções oriundas das mãos negras (SOUZA, 2005).

A partir dessas organizações, surgiram outros meios de divulgar as produções e/ou considerações que priorizassem o atendimento às demandas da população negra em diversas esferas sociais e com ênfase no cenário literário. Portanto para uma parcela da população brasileira que historicamente foi privada do acesso à educação e que teve suprimido o seu direito de aprender a ler e a escrever, inscrever suas histórias e vivências nas páginas brancas da literatura brasileira se constituía/constitui como ato político, de insubordinação e resistência. Por isso, é/era necessário aquilombar-se. Assim, tivemos o surgimento de coletivos culturais e antologias como os *Cadernos de Cultura da Associação Cultural do Negro*, *Jornal do Movimento Negro Unificado* e os *Cadernos Negros*, por exemplo.

Por conseguinte, essas organizações coletivas cumpriram a função de enegrecer as páginas da literatura nacional, construindo uma perspectiva étnica para essa ramificação da literatura brasileira – em suma, uma identidade negra para a literatura negra brasileira. Ressaltamos que já no século XX foi possível constatar uma presença significativa de autoria negra, mas ainda tímida se comparada ao cenário literário canônico branco. Nomes como os de Nascimento Moraes Filho, Lino Guedes, Solano Trindade, Abdias do Nascimento, Carolina Maria de Jesus, Ruth Guimarães, Geni Guimarães, Joel Rufino dos Santos, Adão Ventura, Êle Semog, Cuti, Conceição Evaristo, Muniz Sodré, Nei Lopes, Oswaldo de Camargo, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Edmilson Pereira, Lia Vieira, entre outros, figuraram um projeto literário comprometido com o protagonismo da arte da palavra negra.

Presentificou-se, assim, um corpus negro de autoria literária que se mostrou comprometido em visibilizar, por meio de seus escritos, aspectos que remontam à tradição cultural africana e brasileira, além de compromissado com a responsabilidade de criar e manter viva uma vertente negra dentro da literatura nacional. Assim, esse assumir-se negro na literatura implicava a desconstrução da unanimidade da perspectiva do colonizador, além de se tratar de uma arte literária que se insurgia a partir da perspectiva de quem nunca teve a chance de falar⁴¹, de quem se encontrava historicamente silenciado. Em suma, uma sinfonia de outras vozes brotava da língua dos oprimidos, emergindo contrariamente às representações

⁴¹ Para Bakhtin (1992), o discurso é o signo ideológico por natureza, ou seja, não há um enunciado neutro, todos são carregados de outros e vão, assim, se construindo e se constituindo como um elemento de ligação no encadeamento da comunicação verbal, o qual “está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados dos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1992, p. 316).

de uma supremacia branca que, por tanto tempo, invisibilizou e deslegitimou saberes e conhecimentos oriundos das mãos negras no Brasil. Cientes desse apagamento e das dificuldades que assolavam as vidas de poetas e prosadores/as negros/as, um grupo de intelectuais e escritores, integrantes dos Coletivos *Negrícia* e *Quilombhoje*, nos idos de 1983/84, decidiu por aquilombar-se, tendo como propósito a reflexão e a discussão sobre o fazer literário negro, bem como sobre a visão etnocêntrica da indústria editorial/cultural que, de maneira explícita ou velada, situava negros/os para as margens do cenário literário da publicação literária brasileira.

O livro intitulado *Criação Crioula, Nu Elefante Branco* (1987) se configura como o registro de um encontro realizado em São Paulo, em setembro de 1985 e conhecido como o *I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros*. O encontro contou com a presença de escritoras/es negras/os brasileiras/os e a transcrição das conversas/discussões ficou por conta da intelectual e ativista Miriam Alves. O referido livro se configura como uma súmula desse primeiro encontro e como registro oficial de uma luta que dava continuidade e, ao mesmo tempo, gestava uma outra luta – não era mais possível para o povo negro ser pensado como simples objeto da literatura nacional. Negros/as assumiram para si a arte de narrar e recontar as próprias histórias, e muitos foram os escritores que contribuíram com textos para a composição desta obra que é *Criação Crioula*. Desde então, organizações coletivas negras se encarregaram de difundir e fomentar essa vertente da literatura brasileira.

Nos termos de Miriam Alves (2002), esse assumir-se negro e, igualmente, assumir uma escrita negra, causou/causa muitos desconfortos para os supremacistas, uma vez que, além de se inquietarem com o projeto de uma literatura genuinamente negra, rechaçam os elementos que assim a constituem:

Quando escritores se assumem como “escritores negros” e o seu produto literário autodenomina “literatura negra”, isso parece motivar um mal-estar, uma indignação que pode ser entendida como uma prática de minorização do processo, que revela a mentalidade da sociedade de ignorar a vivência do negro brasileiro. É como se essa vivência, tornada assunto na ótica da literatura negra, estivesse fora da órbita nacional brasileira [...]. Ao darem visibilidade à vivência negra, tornada assunto, os criadores de literatura negra são acusados de estarem tratando somente de assuntos de negros e, por isso, demonstrando uma forma de pensar desfocada [...] (ALVES, 2002, p. 234).

Apesar dos muitos enfrentamentos, é possível destacar um avanço em relação aos escritos de afrodescendentes, os quais, mesmo não alcançando os patamares da igualdade editorial, já tornam possível delinear um percurso da literatura negra brasileira. Destacam-se,

dentre outras organizações coletivas, os *Cadernos Negros* – criados no ano de 1978 e administrados pelo grupo *Quilombhoje*⁴² – os quais se configuram, até os dias atuais, como um dos veículos de maior propagação do fazer literário negro, seja em prosa ou poesia, bem como da cultura negra em linhas gerais. Conforme nos evidencia Nazareth Fonseca (2006, p. 14): “Os *Cadernos Negros*, na contramão da literatura legitimada, assumiam a rebeldia de segmentos da população negra em sua luta contra a chamada democracia racial”.

A partir da décima oitava edição já era possível constatar o uso da expressão ‘afro-brasileiros’ para se remeter a contos e poemas publicados pelos *Cadernos*, o que atribuiria maior amplitude às publicações. Ressaltamos que essa preferência inicial dos *Cadernos* em referendar a negritude⁴³ a partir dos escritos caminhava na direção da desconstrução dos estigmas e estereótipos que recaíam sobre a imagem de negros/as brasileiros/as. Comumente, presentificavam-se imagens objetificadas relacionadas ao povo negro, o que fez com que muitos/as escritores/as negros/as se expressassem de maneira crítica acerca dos preconceitos e discriminações recorrentes na sociedade, bem como tomassem consciência de seu papel enquanto transformadores sociais.

Os autores dos *Cadernos Negros* buscaram dar visibilidade à sua produção e ampliaram a reflexão sobre a condição de trabalho dos escritores negros, sobre a circulação de seus textos, a marginalidade dessa produção e a linguagem com que se expressam. Numa criação literária mais preocupada com a função social do texto, interessa-lhes, sobretudo, a vida dos excluídos por razões de natureza étnico-racial. A relação entre cor e exclusão passa a ser recorrente na produção literária denominada pela crítica como negra ou afro-brasileira (FONSECA, 2006, p. 16).

Na conjuntura contemporânea, muitas/os pesquisadoras/es se debruçam sobre esta produção textual negro-literária – no entanto, conforme aponta Souza (2005), podemos afirmar que tais estudos são recentes, dado o espaço-temporal que as composições textuais afrodescendentes amargaram na invisibilidade e no silenciamento, e considerando também que, de certo modo, ainda não dispõem da visibilidade e do reconhecimento merecidos. Isso também – salienta Luiz Silva (Cutí)⁴⁴ acerca do fato de o Brasil ainda cultivar reminiscências de um propósito em que se pretendia um país puramente branco – corrobora o apagamento

⁴² O *Quilombhoje Literatura* é um grupo formado por escritores negros, fundado em 1980, por Cutí, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues, dentre outros. O Coletivo trouxe, desde o início, o propósito de ampliar as discussões e reflexões em torno das experiências negro-afro-brasileiras na literatura. O grupo, ainda atuante, tem como objetivo central promover e difundir estudos e pesquisas sobre a literatura negra, costumes, cultura e tradição do povo negro, em linhas gerais.

⁴³ Conceito utilizado no sentido amplo de produções literárias negras em geral.

⁴⁴ “Cutí” será o nome empregado para indicar esse autor.

das conquistas alcançadas pela população negro-brasileira de modo geral. Então, torna-se possível evidenciar o quanto as relações de poder continuam determinando protagonistas e coadjuvantes para atuarem no palco da vida real, a partir de paradigmas eurocentricamente instituídos. Assim:

Se as conquistas da população negro-brasileira são minimizadas é porque o propósito de um Brasil exclusivamente branco continua sobrepujando as mentes que comandam a nação nas diversas instâncias do poder. Os maiores problemas que o país enfrenta hoje foram plantados ontem e seus cultivadores deixaram uma legião de descendentes e seguidores. A luta entre escravizados e escravizadores mudou sua roupagem no biombo do século XIX para o século XX, mas prossegue com suas escaramuças, porque a ideologia de hierarquia das raças continua, segue mudando de cor como os camaleões, adaptando-se a situações novas, com manobras da hipocrisia sempre mais elaboradas (CUTI, 2010, p. 7).

Por conseguinte, tanto em âmbitos sociais quanto literários, ainda é pungente a ideia de superioridade racial que invisibiliza e minimiza o olhar plural em relação às questões étnico-raciais. Para Cuti, há uma noção cristalizada de que o poder deve se concentrar apenas em mãos brancas, pois, em diversas instâncias da sociedade brasileira, negras/os são deslegitimadas/os e/ou têm inferiorizada a sua produção de conhecimento. Há um apagamento da intelectualidade negra na academia e as pesquisas científicas, consequentemente, caminham vagarosamente no sentido de proporcionar maior visibilidade a esta produção de conhecimento, embora já existam alguns avanços nessa direção. Hoje, ouve-se muito, por exemplo, falar em Conceição Evaristo – entretanto, a sua produção literária vem de longe, e só recentemente tem adquirido notoriedade. Logo, cabe pensar – e ela própria questiona isso – quais as razões para Evaristo ter amargado tanto tempo nas zonas silenciosas da literatura nacional? Onde estão as outras tantas escritoras negras que não conseguem publicar pelas grandes editoras e, consequentemente, encontram-se ausentes das prateleiras das grandes livrarias?

É possível conjecturar que escritoras/es da literatura negra encontram dificuldades em se firmar no campo literário por conta do racismo institucionalizado que ainda habita as entranhas da literatura brasileira. Vejamos a avaliação de Cuti (2010):

Certa mordaca em torno da questão racial brasileira vem sendo rasgada por seguidas gerações, mas sua fibra é forte, tecida nas instâncias do poder, e a literatura é um de seus fios que mais oferece resistência, pois, quando vibra, ainda entoia loas às ilusões de hierarquias congênicas para continuar alimentando, com seu veneno, o imaginário coletivo de todos os que dela se alimentam direta ou indiretamente. A literatura, pois, precisa de forte

antídoto contra o racismo nela entranhado. Os autores nacionais, principalmente os negro-brasileiros, lançaram-se a esse empenho, não por ouvir dizer, mas por sentir, por terem experimentado a discriminação em seu aprendizado (CUTI, 2010, p. 7).

Em contraposição às entranhas desse racismo, a resistência negra germina no seio dessa mesma literatura que, como reitera o autor, tem o poder de convencimento, trazendo, para o cerne da ficção, traços marcantes e próprios do povo negro. Para conceituar a literatura negra⁴⁵ e defender o uso dessa terminologia, em relação ao uso do termo *afro-brasileira*, Cuti reitera os aspectos peculiares que constituem a identidade que se tem representada na palavra *negro*, para a qual, há muito tempo, tem-se uma tentativa de esvaziamento: “Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira [...]” (2010, p. 16).

Conforme Cuti (2010) destaca, a terminologia *afro-brasileira* não comportaria a devida consciência de luta antirracista, tal como a palavra *negro*, uma vez que se torna urgente ressignificar o termo, tão maculado historicamente, e “[...] atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate ao racismo brasileiro. E não se assume como negra.”. Ainda nessa mesma direção, ele reitera que o termo *afro* remeteria tão somente ao continente africano, em suas tantas nações, a partir das distintas e diversas manifestações culturais, de modo que “[...] não há cordão umbilical entre a literatura negro-brasileira e a literatura africana (de qual país?)” (CUTI, 2010, p. 16).

Para esse autor, há uma deslegitimação em torno da palavra ‘negro’, em especial por esta trazer na bagagem todo um histórico de lutas e resistências que, segundo o autor, levanta contra ela toda sorte de discriminações. Destarte, estigmas e estereótipos tornaram o uso da palavra *negro* um “[...] bichinho de laboratório a ser dissolvido – via mestiçagem, biológica e cultural – no branco, depois para enfraquecer os negro-brasileiros na disputa de espaços de poder e esvaziar o teor de identidade conquistada no seio de toda a população brasileira” (CUTI, 2010, p. 19). Também Fonseca (2006) se manifesta em relação ao uso dos termos ‘literatura negra’ ou mesmo ‘afro-brasileira’ para se referir à escrita literária oriunda de mãos negras (daquelas/es que se assumem e caracterizam a própria escrita enquanto tal):

⁴⁵ Cf. CUTI, 2010.

Para muitos teóricos e escritores do Brasil, das Antilhas, do Caribe e dos Estados Unidos, a utilização do prefixo “afro” não consegue evitar os mesmos problemas já verificados no uso da expressão “literatura negra”. Segundo eles, tanto o termo “negro (a)” como a expressão “afro-brasileiro (a)” são utilizados para caracterizar uma particularidade artística e literária ou mesmo uma cultura em especial. Com base nesse raciocínio, ambos os termos são vistos como excludentes, porque particularizam questões que deveriam ser discutidas levando-se em consideração a cultura do povo de um modo geral e não apenas as suas particularidades. No caso do Brasil, por exemplo, se deveria levar em conta a cultura brasileira e não apenas a cultura negra (FONSECA, 2006, p. 12).

Por outro lado, muitas outras opiniões contrárias reafirmam a importância desse tipo de particularização, uma vez que o uso em abrangência do termo ‘literatura brasileira’ não foi suficiente para caracterizar as múltiplas formas literárias produzidas em âmbito nacional. Conforme Fonseca, faz-se necessária a problematização: “[...] por que grande parte dos escritores negros ou afrodescendentes não é conhecida dos leitores e os seus textos não fazem parte da rotina escolar?” (2006, p. 12). Em vista disso, há a necessidade de se ter em mente o fato de que há um grupo especializado e responsável por esta visibilidade ou pela ausência dela – ou seja, os críticos literários têm uma contribuição significativa em relação ao desconhecimento-leitor acerca da literatura que brota das mãos ‘não eleitas’ por eles. Afinal, “são eles que acabam por decidir que autores devem ser lidos e quais textos devem fazer parte dos programas escolares de literatura” (FONSECA, 2006, p. 12).

Pensar a literatura negra como parte da construção identitária de um povo é, antes de tudo, pensá-la como um ato político, como um espaço legitimador das vozes negras, historicamente emudecidas e invisibilizadas ao longo do tempo. Entretanto, na perspectiva de Eduardo de Assis Duarte (2007), pesquisador da literatura afro-brasileira⁴⁶, embora seja fundamental a temática que traz o negro como cerne dessa caracterização literária, esta não é única nem é obrigatória, haja vista tal delimitação causar o que o autor denomina de ‘empobrecimento literário’, de modo que essa mesma temática pode ser presentificada na escrita dos brancos.

Um exemplo disso são autores afrodescendentes que não produzem literatura negra, bem como autores brancos que defendem aquilo que se denomina ‘negrismo’ – termo usado

⁴⁶ Nesta pesquisa, embora seja defendido o uso da terminologia “literatura negro-brasileira”, conforme apontado por Cuti, são utilizadas as duas formas para se referir à escrita literária de negras e negros brasileiras/os: *literatura negra*, na perspectiva de Conceição Evaristo, para se colocar no lugar de fala de uma mulher negra que escreve e traz, neste corpo negro, todas as marcas ancestrais e de resistência, além das muitas significações oriundas do lugar que ocupa nesta sociedade brancocêntrica e masculina. E *literatura afro-brasileira*, na perspectiva teórica preconizada por Eduardo de Assis Duarte e demais aportes teóricos, que se constituem como referências importantes e fundamentais para o entendimento desta vertente da literatura.

para se referir à escrita de pessoas brancas que escrevem sobre pessoas negras. Neste mesmo sentido, é possível refletir acerca de Castro Alves, o qual, embora seja tomado por ‘poeta dos escravos’, não tem sua obra enquadrada na literatura negro-brasileira. Em contraposição ao negrismo⁴⁷ das pessoas brancas, existem aquelas/es escritoras/es negras/os que não escrevem literatura negra, como é o caso de Ana Paula Maia e Marilene Felinto⁴⁸.

Para Fonseca (2006, p. 13), essas discussões são muito importantes para que se possa entender que há diversas formas e mecanismos de exclusão – e que estas são, peremptoriamente, legitimadas pela sociedade. Quando se faz referência à literatura brasileira, por exemplo, não se faz necessário o uso do termo ‘branca’; no entanto, verifica-se que, por entre as páginas do cânone literário, “[...] o autor e autora negra aparecem muito pouco, e, quando aparecem, são quase sempre caracterizados pelos modos inferiorizantes como a sociedade os percebe”. Assim, diante dessa representação excludente e estigmatizada, “[...] os escritores de pele negra, mestiços, ou aqueles que, deliberadamente, assumem as tradições africanas em suas obras, são sempre minoria na tradição literária do país”.

Por outro lado, o escritor negro Machado de Assis, apesar de canonizado como um escritor branco, recebe o seguinte comentário de Duarte (2007, p. 4) a respeito de sua

⁴⁷ Em depoimento a Eduardo de Assis Duarte, o escritor e intelectual negro Oswaldo de Camargo (2002) assim discorre sobre a temática: “No meu ver, a literatura negra se realiza quando o autor, voltando-se para a sua pessoa e sua vida como autor de origem negra, escreve em torno dessa experiência específica. Dois dados: ele é negro, ele voltou-se para dentro de si mesmo, olhando-se, e ele vai se referir a essa experiência de que só ele é dono. Naturalmente, essa experiência dele, para ser literatura, tem que ser sancionada pelas normas que definem uma literatura. Daí eu tiro uma distinção óbvia, mas importante: o autor é negro, quem faz literatura negra é o negro. Então, eu posso chamar a literatura do Jorge Amado, Jorge de Lima, e tantos outros autores, talvez de negrista... Isso nós elaboramos partindo de nossas discussões e examinando textos que escrevemos; isso é um conceito nosso, que nós elaboramos e aceitamos com paixão. Se eu não tiver esse olhar atento sobre mim mesmo e ser indiferente à minha experiência específica, o viver comigo mesmo, com minha história, memória, mesmo sendo negro, não estarei fazendo uma literatura negra”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/360-oswaldo-de-camargo>. Acesso em: jul. 2021.

⁴⁸ No caso da escritora Marilene Felinto, em especial, Miranda (2019) chama atenção para o fato de que, em um trabalho recente – *Mulheres negras: carta aberta a um dia amiga Márcia* (2016) –, é possível verificar um posicionamento mais engajado em relação às questões raciais. Neste ensaio, a escritora, supostamente, é contactada por uma amiga que há muito não via, desde épocas da adolescência, a quem se recusa atender e, de posse da conscientização racial, decide escrever à amiga, explicitando alguns pontos desta recusa e visibilizando muito das angústias acomodadas no peito. Assim, lê-se das penas da escritora: “[...] lembro com clareza, Márcia, do tratamento que sua mãe e seu pai me dispensavam: eles me olhavam com certa desconfiança, entre silêncios, como se eu fosse uma miudeza estranha, como se eu viesse de alguma ancestralidade selvagem, somenos (O que era? A cor da minha pele? A origem geográfica nordestina? O quê?). Seus pais me olhavam, assim, do alto da alvura da pele deles, os mesmos olhos claros-transparentes que os seus: do fundo da minha subconsciência eu sabia que me aceitavam ali, na sua casa, com reservas [...]” (FELINTO, 2016, p. 12-13 *apud* MIRANDA, 2019, p. 29). Segundo a pesquisadora, tal posicionamento caminha de encontro a uma entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, em 2001, em que Felinto, ao ser indagada sobre a questão identitária, responde: “Nem me acho muito nordestina mais, me acho misturada, não me acho nada. Nem nordestina, nem negra, nem branca, não sou nada, nada exatamente. Não levanto nenhuma bandeira, não milito no movimento negro, não militaria, não choramingo pelo Nordeste, muito pelo contrário”. Ao se levar em conta o fato de que, assim como as identidades, a literatura não é estanque – antes fragmentada, multifacetada e plural –, pode-se evidenciar que Felinto assume, 15 anos depois, no referido ensaio, a consciência racial e política negada na referida entrevista.

produção literária: “O lugar de onde fala é o dos subalternos e este é um fator decisivo para incluir ao menos parte de sua obra no âmbito da afro-brasilidade” Assim como o romance de Maria Firmina dos Reis – *Úrsula* (1859) –, o qual, embora tenha sido escrito num contexto em que as pessoas negras sequer eram elevadas à condição de seres humanos, revela o compromisso da escritora em assumir a própria afrodescendência e a humanização dos seus iguais, o que distingue esse romance de outros escritos nessa mesma época.

Por conta de toda uma herança ancestral, de resistência e insubmissão, segundo a escritora e militante Miriam Alves (2010, p. 42), a literatura negro-brasileira, além de refletir o autoconhecimento e o pertencimento de um povo, “[...] ressignifica a palavra ‘negro’, retirando-a de sua conotação negativa, construída desde os tempos coloniais”. De acordo com a autora, essa literatura desmistifica a construção ilusória da democracia racial e se apresenta como eixo problematizador da configuração identitária do povo negro, uma vez que traz, para o cerne da discussão, assuntos diretamente ligados à ancestralidade e à vida da população afrodescendente.

Escrever as próprias histórias/vivências, sejam elas individuais ou coletivas, configura-se como uma das características centrais da literatura negra e, em vista disto, essa arte negro-literária reescreve e conta outra história – até então delineada por meio de um viés único – “[...] em registro de fatos, mas, sobretudo, como a grafia de emoções, perpetuando, no ato da escrita, o resgate do passado, o registro do presente da trajetória de um segmento populacional relegado ao esquecimento ou ao segundo plano, inclusive das artes literárias” (ALVES, 2010, p. 44). Embora essa produção literária negra não seja recente, uma vez que sempre esteve presente nas manifestações da população negra, não gozou da visibilidade merecida, justamente por conta de um racismo estrutural que por vezes se camufla e age silenciosamente, por meio de diversos mecanismos de exclusão, conjecturando um culto à eugenia, enfim.

A antologia crítica *Literatura e Afrodescendência no Brasil*, composta por quatro volumes, organizada por Duarte (2011) e publicada pela editora da UFMG, apresenta estudos sobre escritoras/es negras/os desde os tempos coloniais até a contemporaneidade, passando por clássicos como Machado de Assis e chegando a autoras contemporâneas como Ana Maria Gonçalves, entre outras/os. Desta maneira, por entre as brechas de um sistema canônico vai se consolidando a literatura negra e/ou afro-brasileira, firmando-se e desvelando para leitoras/es as faces escamoteadas do racismo à brasileira, que se apresenta por entre as páginas da chamada ‘alta cultura’, da literatura nacional. A coletânea crítica referida se configura como

um suporte de extrema importância para subsidiar estudiosos e pesquisadores acerca da literatura e afrodescendência brasileira⁴⁹.

Conforme aponta Cruz (2010, p. 47, destaques do autor), “[...] é exatamente o ‘nacional’ tão caro à literatura que silencia as vozes advindas dos lugares que não o ‘centro’, a cozinha, a rua, e no passado as florestas e as senzalas”. Assim, escritores/as negros/as, ao fazerem uso desse dispositivo de poder – a literatura –, além de (re) afirmar a identidade étnica há muito suprimida de seu povo, “[...] propiciam a oportunidade de conhecimento daquelas etnias que normalmente não poderiam se pronunciar no interior da literatura canônica” (CRUZ, 2010, p. 48).

3.2 Sob as fissuras das palavras: por outras identidades negras na literatura brasileira

A questão da construção identitária da população negra na literatura brasileira é algo que suscita atenção e olhares críticos. Como é sabido, mulheres e homens negros sempre foram, e ainda são, representadas/os segundo marcas e cicatrizes de um passado que se ancora nos braços da escravidão e, na maioria das vezes, em textos literários que legitimam o lugar social reservado para o povo negro. Caso exemplar é o das mulheres negras, as quais têm suas representações calcadas “[...] nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto do prazer do macho-senhor” (EVARISTO, 2005a, p. 52).

Situadas numa posição tipificada como corpos-objetos, as mulheres negras foram reduzidas a uma única identidade de ‘mulher’, uma vez que, no cenário literário brasileiro, retirou-se destas mulheres toda e qualquer pluralidade que tornasse possível pensá-las como sujeitos fragmentados, compostos, pois, de múltiplas identidades – para ficar nos termos de Stuart Hall (2006). Delineou-se, assim, ora o perfil da negra-escravizada, ora o da negra-voluptuosa, impedindo-as de se constituírem como identidades plurais. Aos homens negros, foram logradas representações que os situavam entre escravizados e bandidos. Subjugações que se estenderam para a vida social e cultural destes/as que constituem a maior parte da população brasileira.

⁴⁹ “Alguns teóricos da literatura defendem a manutenção da expressão ‘literatura negra’ mesmo após a popularização da expressão ‘literatura afro-brasileira’. Se observarmos alguns títulos de antologias publicadas a partir da década de 80, no Brasil, vamos perceber como isso acontece: *Cadernos Negros*, coletânea publicada, a partir de 1978, pelo Movimento Quilombhoje de São Paulo; *Antologia contemporânea da poesia negra brasileira* (1982), organizada pelo poeta Paulo Colina; *Poesia negra brasileira* (1992), organizada por Zilá Bernd. Em todas as coleções – que reúnem, em sua maioria, poemas – a questão negra aflora. Essas antologias constituem um material de pesquisa muito importante, pois apresentam textos literários que circulam pouco nos meios acadêmicos e nos programas de literatura das escolas de ensino fundamental e médio. Elas também são relevantes porque discutem questões que dizem respeito à exclusão vivida por grande parte da população brasileira” (FONSECA, 2006, p. 14, grifo nosso).

Em vista disso, a população negra viu retirada de si toda e qualquer possibilidade de representatividade; quando muito, a literatura canônica colocou em cena a imagem de negras/os brasileiras/os plenamente unificada e germinada no seio da escravidão. Assim, toda sorte de estereótipos, estigmas e rótulos compõem as representações do povo negro na literatura brasileira, ignorando o fato de o sujeito ser fragmentado e composto por um amplo leque de identidades – de modo que não cabem mais parâmetros unificadores para uma representação coletiva dos/as negros/as no cenário literário nacional.

Conscientes desse princípio, escritores/as da literatura negra trazem para o bico de suas penas identidades negras múltiplas e fragmentadas, conferindo representatividade para os negros e afrodescendentes. Consoante Hall, tanto as mudanças estruturais quanto aquelas institucionais não comportam mais a *paisagem* de outrora, visto que, em função da brevidade com que tais vicissitudes acontecem, “[...] o próprio processo de identificação, através do qual nós nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e emblemático” (HALL, 2006, p. 12). No entanto, ainda se presentificam, no campo da literatura brasileira, velhas e carcomidas tipificações acerca de personagens negros, em especial quando se voltam os olhos para a questão das mulheres negras.

Em seu texto *Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira*, a escritora Conceição Evaristo aponta para o fato de que tais estereótipos relacionados ao povo negro, neste cenário literário, remontam desde a época da literatura colonial – caso das obras de Gregório de Matos e de Aluísio de Azevedo, as quais trazem as mulheres negras sob representações estigmatizadas e/ou maculadas. O primeiro, como qualquer outro homem da época, evocava as mulheres negras do Brasil-Colônia em versos que não só as ridicularizavam, mas também exteriorizavam todo o (pré) conceito da época. Envoltas em cortinas de erotismos, tais imagens femininas são assinaladas por discursos que transitam entre racismo e sexismo em proporções equivalentes. Assim, o ‘Boca do Inferno’ delineia personagens tentadoras e sempre prontas a satisfazer as vontades e/ou fantasias sexuais concernentes ao homem branco (DUARTE, E. A., 2010). Além de reduzir, muitas vezes, o vocabulário que se refere às mulheres negras/afrodescendentes ao mais baixo calão, o poeta as condiciona ao limbo e à depravação, como se observa nos versos a seguir:

Catona, Ginga, e Babu,
com outra pretinha mais
entraram nestes palhais
não mais que a bolir co cu:
eu vendo-as, disse, Jesu,
que bem jogam as cambetas!

mas se tão lindas violetas
 costuma Angola brotar,
 eu hoje hei de arrebentar,
 se não durmo as quatro Pretas.
 (MATOS, 1992, p. 152)

Da poesia à prosa, um aspecto que não difere muito, conforme Evaristo, “[...] é a ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral” (2005a, p. 53). Embora literariamente a representação feminina associada à maternidade desagrade às mulheres brancas, em muitos textos, o que se verifica é a ausência da representação das negras como mães. O apagamento da maternidade negra as retira da formação da cultura nacional e identitária brasileira. Por mais que sejam pensadas para o sexo, como mulheres hipersexualizadas, as negras não são pilares de construção familiar na literatura brasileira. Esta negação reforça uma ideia de perfil do povo brasileiro calcado nas bases da mestiçagem, o que contribui para a invisibilidade do ser negro, em essência.

Evaristo exemplifica esse apagamento literário da identidade negra a partir de considerações acerca de *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, duas obras que reforçam uma origem mestiça para a configuração identitária do povo brasileiro. No primeiro caso, por meio da fusão entre indígena e europeu, cria-se a imagem de um novo homem, o brasileiro – ou seja, apaga-se todo e qualquer vestígio de negros/as para a construção da identidade nacional. Em *Iracema* não acontece de modo diferente, uma vez que a representação da mulher indígena – igualmente desprovida de fragmentações identitárias – é conduzida a se entregar a um consorte português, ratificando o binarismo colonizador/colonizado pressuposto na construção identitária mestiça da sociedade brasileira. Com isso, novamente, apaga-se daí a linhagem brasileira de descendência negra.

Por outro lado, existe, segundo Eduardo A. Duarte (2010), uma necessidade de entrecruzamento que caminha ao encontro daquilo que pressupõe a hegemonia branca – isto é, ao se configurar o relacionamento entre brancos e indígenas, tem-se a miscigenação como uma maneira de reforçar o viés do branqueamento e, conseqüentemente, a rejeição à/ao negra/o preta/o. Desde os idos da colonização, as mulheres não brancas se tornaram presas fáceis aos olhos do europeu; assim, mesmo com a chegada da Corte Real e atividades afins, sustentava-se, no cerne da escravidão e do tráfico de pessoas oriundas de África, a exploração sexual das mulheres negras e daquelas da terra – as indígenas.

Por conseguinte, é na produção literária de José de Alencar que se acentua o etnocentrismo que reverbera no plano literário do século XIX. Ao se referir à obra *O Guarani*,

Eduardo A. Duarte (2010) assinala que, por diversas passagens, é possível perceber a separação entre Cecília e Isabel, porquanto uma é associada à imagem do Divino, da Virgem, e a outra ao profano, à malícia e à volúpia: “Vendo aquela *menina loura*, tão graciosa e gentil, o pensamento elevava-se naturalmente ao céu, despia-se do invólucro material e lembrava-se dos anjinhos de Deus” (ALENCAR, 1996, p.116, grifo nosso). Em contrapartida, à Isabel são ressaltadas as marcas sensuais, quase que com ardências e desejos: “Admirando aquela *moça morena*, lânguida e voluptuosa, o espírito apegava-se à terra; esquecia o anjo pela mulher; em vez do paraíso, lembrava-lhe algum retiro encantador, onde a vida fosse um breve sonho” (ALENCAR, 1996, p. 116, grifo nosso).

Diante desse viés etnocêntrico, era de se esperar que romances de cunho abolicionista trouxessem a identidade das mulheres negras a partir de outras perspectivas que não a negação e a objetificação. Todavia, não é o que se verifica em *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, cujo enredo traz uma protagonista que, embora na condição de escravizada, é apresentada ao público-leitor como uma mulher branca: “És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano (GUIMARÃES, 1976, p. 29-31 *apud* EVARISTO, 2005a, p. 53). Desta forma, além do embranquecimento da heroína, percebe-se o apagamento da identidade negra.

Para Duarte (2010, p. 6), ao inscreverem nas páginas da literatura brasileira a figura da ‘mulata’, discursos patriarcais reforçaram para as mulheres negras uma identidade unificada de “animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução”. Assim, tornam-nas inférteis, propensas às promiscuidades e profanações: “Via de regra, desgarrada da família, sem pai nem mãe, e destinada ao prazer isento de compromissos, a mulata construída pela literatura brasileira tem a sua configuração marcada pelo signo da *mulier fornicaria* da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar da meretriz” (DUARTE, E. A., 2010, p. 6).

A personagem Rita Baiana é um exemplo do estereótipo da ‘mulata’ – descrita em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, como uma mulher voluptuosa, uma fêmea hipersexualizada que, por onde passa, prende a atenção de homens e também de mulheres. A ‘mulata’ de Azevedo é duplamente objetificada, pois o autor faz incidir sobre a moça qualificações que tanto a tomam por sedutora quanto por destruidora, uma vez que, além de usar seu poder de sedução para enlaçar o coração de Firmo – o seu homem negro e capoeirista – acaba por desestruturar a família de Jerônimo – o imigrante branco. Como se evidencia:

O poder destrutivo da mulata “feita toda de pecado” acarreta o assassinato de Firmo, seu amante capoeirista, e a desagregação da família de Jerônimo, o imigrante cuja esposa torna-se alcoólatra e a filha, lésbica e prostituta. Nesse contexto, as cenas de sexo entre Rita e o português tomam forma de paradoxal estupro do homem pela mulher, remetendo a “anjos [Jerônimo] violentados por diabos [Rita], entre a vermelhidão cruenta das labaredas do inferno”. Dominado pelo incubo afro-brasileiro, o homem bom e pai de família deixa de existir... (DUARTE, E. A., 2010, p. 9, destaques do autor).

Um olhar menos atento pode inferir que, sob a condição de liberdade e autonomia, Rita decide por sua vida livre e escolhas afetivo-sexuais. Todavia, o que se tem por detrás desta autossuficiência são estigmas que recaem sobre a personagem, reforçando uma sexualidade exacerbada para as mulheres negras, de modo a validar um discurso que se pressupõe, igualmente, canonizado – aquele que reduz as mulheres negras ao estereótipo da ‘mulata-objeto’, pensada tão somente para horas-gozos e fetiches sexuais. Portanto trata-se de um corpo-objeto voltado para os prazeres e reduzido a símbolo-sexual, pronto para satisfazer os homens, sobretudo os brancos.

Rita Baiana, apesar de tão cobiçada beleza, não é pensada para o matrimônio, tampouco para a maternidade. A esterilidade lhe parece imanente, disfarçada sob um véu de independência: “Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha de meu pai! Casar? Livra! Para quê? Para arranjar cativo? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava! Nada! Qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu!” (AZEVEDO, 1997, p. 27). Como bem ponderou Evaristo (2005a, p. 53), na literatura brasileira, às mulheres/personagens negras não coube a maternidade. Em *O Cortiço*, apesar de ser caracterizada como uma ‘mulata’ de vida sexual intensa e, explicitamente erotizada por todo o romance, Rita Baiana é a representação do corpo infértil: “Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra”.

Por outro lado, Aluísio de Azevedo, ao representar a personagem retinta, na figura da escravizada Bertoleza, não se furta a inscrever, sobre a pele preta, uma carga semântica que a mantém nos limites entre a senzala e a subserviência. A ela não é estendido o poder da sedução, apenas o da servidão. A personagem é representada em total situação de subserviência ao português branco que ocupa a posição de ‘sinhô’. Enquanto João Romão acende às custas de Bertoleza, esta se encontra “[...] sempre suja e tisonada, sempre sem domingo nem dia santo, lá estava ao fogão, mexendo as panelas e enchendo os pratos” (AZEVEDO, 1997, p. 26).

É possível associar essa destituição identitária à ideia de que Bertoleza necessita estar em companhia de um homem branco para estar/permanecer livre. Afinal, há o

assujeitamento da personagem que, após depositar toda a sua confiança em João Romão e ele lhe propor ajuntamento, sente-se “[...] feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafusa, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava, instintivamente, o homem de uma raça superior à sua” (AZEVEDO, 1997, p. 1). Como preta retinta que é, Bertoleza não carrega consigo a fascinação da ‘mulata’, mas acumula adjetivos que a subjagam, bem como retiram-lhe a identidade e a animalizam. Veja-se, por exemplo, a descrição de sua morte:

A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar. Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado. E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue (AZEVEDO, 1997, p. 118).

O termo ‘mulata’ já sugere esterilidade, visto que deriva de ‘mula’, animal estéril, fruto de cruzamento entre cavalos e jumentas ou éguas e jumentos, resultando em um animal infértil. Neste sentido, concebe-se, por um lado, no cenário literário, a estereotipia da ‘mulata’ fazendo inferência ao fato de que ela também é fruto do ‘cruzamento’ praticado à força com as negras retintas, tanto pelos brancos empregados/agregados quanto pelos detentores das posses/terras, tidos por ‘senhores’. Todos, entretanto, herdeiros do patriarcado e da colonização. Por outro lado, a preta retinta é duplamente animalizada, uma vez que tem retirado de si todo e qualquer atrativo e, por consequência, não causa fantasias sexuais nem desperta o encantamento dos homens – serve, pois, apenas ao estupro e ao trabalho forçado. Ambas são desumanizadas, mas, às retintas, restam a animalidade e o aviltamento, como se verifica na representação de Bertoleza na pena de Aluísio de Azevedo.

Também na literatura brasileira contemporânea, conforme demonstram os resultados da pesquisa realizada pelo *Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea* (GELBC) e coordenada por Dalcastagnè (2012), a presença de personagens negras, além de minoritária, é frutificada por entre estigmas e estereótipos, alimentados no seio do mito da democracia racial. Há também a constatação do androcentrismo entre os romances selecionados, o que resulta em “[...] pouca presença feminina entre os autores publicados” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 160).

Há uma presença limitada da população negra entre as personagens na literatura brasileira – que, por sua vez, é comumente vista sob vieses estereotipados e em posições

secundarizadas/subalternizadas. Além de terem uma posição social pré-determinada, o lugar de fala não lhes é acessível, basta lançar luz à esmagadora maioria branca – praticamente 80% – e detentora da palavra. O âmbito literário se configura, pois, como uma instituição social que tanto pode atribuir a visibilidade quanto o apagamento de determinados grupos socialmente marginalizados. Como se pôde observar, o cânone literário é permeado por dois fatores principais – o da aceitação e o da exclusão – e, em vista disso, pode ser pensado como uma forma de elitização que ignora determinadas obras em detrimento de outras. Dessa forma, o que se tem, em termos de literatura brasileira, na maioria dos casos, são obras que reproduzem e reforçam um determinado ‘padrão’ que se finca sobre alicerces de paradigmas excludentes com vistas à representação e/ou manutenção de uma ideologia dominante – a branca.

Infelizmente, temáticas caras à população negra são deixadas de fora da literatura brasileira, como é o caso do racismo estrutural⁵⁰ que espreita, diuturnamente, as vidas negras, dentro e fora dos palcos da ficção:

A literatura contemporânea reflete, em suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens – uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do país publicados a partir de 1965 identificou quase 80% de personagens brancas, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isso sugere uma outra ausência, desta vez temática, em nossa literatura: o racismo (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 217).

Com efeito, há uma ausência que se agiganta e invisibiliza muitas histórias de lutas e resistências, as quais se configuram num mosaico de fragmentos que compõem a identidade coletiva das mulheres negras. Deste modo, partindo do princípio desta ausência é que intelectuais negras/os e, em especial, mulheres negras tomam para si a arte da escrita e o direito de (re) escreverem as suas próprias histórias. Ao assumirem o protagonismo de se colocarem a partir da condição de sujeitos, e não mais da condição de objetos pensados por outrem, encaminham-se para uma literatura negra que brota de dentro, das próprias vivências, em sua maioria.

⁵⁰ “O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural” (ALMEIDA, 2018, p. 38).

Se há uma literatura que nos invisibiliza ou nos ficcionaliza a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de representação da mulher negra na literatura. Assenhorando-se “da pena” objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro, imagens de uma autorrepresentação (EVARISTO, 2005a, p. 54, grifo da autora).

Assim, ao assumirem o protagonismo de falar de si, de contar suas histórias, suas vivências, também encontram ecos de outras vozes negras, igualmente emudecidas, silenciadas ao longo do tempo – gritos que se fazem ouvir em função de um fio condutor que a todas/os une, a negritude/ancestralidade. Assim, ao se levantarem contra lugares cristalizados e pensados para as suas iguais, engendram, pois, “[...] uma literatura em que o *corpo-mulher-negra* deixa de ser o corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como *sujeito-mulher-negra* que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2005a, p. 54, grifos da autora).

3.3 Autoria feminina negra: ressignificações identitárias na literatura contemporânea brasileira

Ao trazer para a cena literária um eu enunciador negro, essa escrita negro-literária “[...] se desdobra a partir daquilo que se vivencia como um sujeito negro na história, destacando-se aí a necessidade de se atualizar uma gama de discursos que a diáspora, a escravidão e a violência impediram de germinar” (PEREIRA, 2010, *online*). A tessitura feminina negra recupera um passado que traz sobre si as cicatrizes e as marcas da escravidão, mas, para além disso, recupera e reafirma identidades perdidas e ressignifica as vidas das mulheres negras, tornando-as sujeitos de suas próprias histórias.

Ao assumirem a arte da pena literária, autoras negras se remontam à ressignificação de uma identidade que lhes é comum – o ser negro. Isso implica dizer que, por mais que vivenciem suas próprias experiências, específicas e particulares de cada uma/um, a literatura negra as aproxima naquilo que lhes é comum: os mecanismos de exclusão e a invisibilidade histórica, cultural e social a que sempre foram (e, de certa forma, ainda são) submetidas. Na perspectiva de pensar a literatura como um espaço social que atribui visibilidade e autonomia ao povo negro, há que se pensar a construção identitária, sobretudo das mulheres negras, a partir da sua autoapresentação – ou seja, como um nicho da resistência, de empoderamento e

de subjetividade dessas mulheres que deixam de ser vistas como objetos e assumem para si a arte de (re) escrever as próprias histórias.

De posse do poder da palavra escrita, escritoras negras delineiam literariamente outras identidades para o povo negro diferentes daquelas desumanizadas, comumente vistas. Proporcionam, pois, uma representatividade inexistente, para além dos resquícios da escravidão e dos estereótipos preestabelecidos hegemonicamente. Dessa forma, para CUTI (2010, p. 12), uma das maneiras que o fazer literário “[...] negro-brasileiro emprega em seus textos para desnudar o preconceito existente na produção textual de autores brancos é fazer do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências”. Assim, continua o autor, a palavra escrita, além de compor uma outra configuração identitária para o povo negro, “[...] demarca o ponto diferenciado de emanção do discurso, o *lugar* de onde fala” (CUTI, 2010, p. 12).

Nos termos de Pires (*apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 57): “Só a alguns é dado falar pelo outro, só a alguns é dado possibilitar a fala do outro, só a alguns é permitido ser o porta-voz das aspirações alheias”. Escritoras negras, todavia, subvertem esse local de interdição e falam: falam de si, do coletivo, das suas e de muitas outras vivências que, em muito, aproximam as/os filhas/os da diáspora. E, ainda, ao falar, aproximam-se daquelas/es que representam; afinal, na maioria das vezes, a intelectualidade negra conhece de perto as *escrevivências* que se deitam por entre as páginas que escrevem e, assim, seguem costurando outras identidades para o povo negro.

Não se trata, obviamente, de dizer que, por retratarem vivências que se avizinham daquelas vividas por pessoas negras, tais escritoras reproduzem a realidade – isto seria reduzir a literatura negra a um viés simplista e limítrofe. O que se observa é que esta arte do fazer literário se levanta contrariamente ao olhar alicerçador da literatura brasileira, o qual é representado por homens brancos e com conhecimento acadêmico, que retratam muito dos lugares que ocupam, com todos os seus privilégios. Moradores que são dos grandes centros urbanos, raramente enxergam para além deles, o que os torna incapazes de construir representações ficcionais que encontrem protagonismos nas margens, conforme a crítica literária vem constatando.

As configurações identitárias de homens e mulheres negros/as representadas/os na literatura negra implicam a transposição da fronteira entre o que se dizia delas/es e o que de fato diz respeito ao povo negro. De acordo com Bauman (2005, p. 19), “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às

últimas”. Neste sentido, as alusões que se assinalam às mulheres negras, no cenário literário brasileiro, também não contribuem para a constituição identitária destas, haja vista serem múltiplas e não se reduzirem a corpos-objetos e/ou a corpos-servis, conforme são significadas, em sua maioria, na referida literatura.

Ao proporcionar a visibilidade a tantos antecedentes históricos, bem como a própria ancestralidade, por meio da representação e ressignificação das identidades de mulheres negras, a literatura negra recupera a ancestralidade e as condições históricas a que foi submetido o povo negro e, por conseguinte, configura-se como fio condutor para a “[...] elaboração artística e como convite à mobilização política dos afrodescendentes que se organizam para reivindicar os seus direitos sociais” (PEREIRA, 2010, *online*).

Como é bem sabido, as representações são fundamentais para que se estabeleçam as identidades, tanto individuais quanto coletivas, uma vez que, além de serem compreendidas como um processo cultural, juntamente com os discursos, produzem e “[...] constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2014, p. 18-20). Desta forma, ao se evidenciar o apagamento e a marginalização a que é relegado o povo negro/preto e, em especial, as mulheres no cenário literário nacional, a literatura brasileira se enquadra naquilo que a autora situa como sistemas simbólicos de exclusão, os quais “[...] fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados” (WOODWARD, 2014, p. 18-20).

Assim, ao se pressupor a hierarquia global na configuração das identidades, há que se atentar para o fato de que diferentes perspectivas habitam as extremidades desta hierarquização. Em se tratando da representação do povo negro, em especial das mulheres negras, na literatura brasileira em geral e na literatura negra, as extremidades discursivas hierarquizadas aí pressupostas remetem igualmente a perspectivas diferentes.

Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... (BAUMAN, 2005, p. 44).

No âmbito da literatura hegemônica (mas também na vida, em linhas gerais), as pessoas negras são, forçosamente, empurradas para uma extremidade identitária à qual não pertencem. O negacionismo de suas verdadeiras identidades as isola em um espaço subalterno e abjeto, de modo que lhes é “[...] negado o direito de reivindicar uma identidade distinta da classificação atribuída e imposta” (BAUMAN, 2005, p. 45). Assim, verifica-se uma completa anulação do ser negro, transformado, literariamente, em objeto temático de outrem, de modo que se retira dele a humanização que lhe é cabida, tornando-o um objeto pronto e acabado, à disposição de manuseio por mãos/penas brancas.

As identidades são construídas e permeadas pelos jogos de poder e de exclusão e, ao se posicionar contra a homogeneização destas unidades, o indivíduo consegue se afirmar a partir da diferença, construindo outra identidade, afinal “[...] toda identidade tem à sua margem, um excesso, um algo a mais” (HALL, 2000, p. 110). A identidade não é uma unidade imutável – é, pois, constituída de fragmentos e fraturas que vão se configurando no cerne dos discursos, dentro e fora deles. Assim, a escrita literária negra compõe um aglomerado de identidades negras, em que mulheres afrodescendentes se tornam sujeitos na arte de contar as próprias histórias e as próprias vivências, retomando os ecos daquelas vozes antes silenciadas, emudecidas e que, juntas, constituem-se num mosaico negro-literário.

Nas palavras de Conceição Evaristo, em entrevista *online* concedida à *Carta Capital*, é urgente romper com as grades do silêncio imposto: “Aquela imagem de escrava Anastácia [...], eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada” (EVARISTO, 2017b, *online*). Assim, como também já foi assinalado por Grada Kilomba, Evaristo conclui: “E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara”.

Desse modo, as escritas das autoras negras traduzem para o cenário literário muito das mazelas e agruras vivenciadas pelo povo negro/preto, sobretudo pelas mulheres. É uma escrita que humaniza o ser negro e se firma como representante da diáspora; uma tessitura literária que se traduz na afirmação identitária de um povo que, historicamente foi tido como objeto temático da escrita de outrem e que assume, na literatura negro-brasileira, o protagonismo da própria voz. Caminhando ao encontro dessa reflexão, Woodward ressalta que “os discursos e os sistemas de representações constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2014, p. 18). Assim, torna-se extremamente importante que autoras/es negras/os assumam esse lugar de ressignificação e também de crítica àquele que é considerado o modelo literário vigente.

3.4 Levantes literários: sob a pena das autoras negras

Como já problematizamos na segunda seção desta tese, a escrita das mulheres negras vem sendo marginalizada na literatura brasileira e, em função disso, poucos ainda são os nomes conhecidos do grande público. Isso se justifica, entre outros fatores, tanto por questões editoriais, já que permanecem inexistentes nos catálogos das grandes editoras, quanto por outras questões institucionais, como aquelas que seguem determinando um lugar demarcado para as mulheres negras escritoras – o da não validação do conhecimento produzido por essa autoria.

Além disso, há uma concepção racista naturalizada de que as mulheres negras figuram num imaginário que as reduz a corpos sexualmente servis, que cantam, dançam/sambam, cozinham, limpam, lavam, sempre sujeitos subservientes, que estão sempre à mercê da voz de mando. Na mesma entrevista concedida a Djamila Ribeiro aqui já referida, a qual se intitula *Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio*, Evaristo (2017b, *online*) reitera que “[...] reconhecer que as mulheres negras são intelectuais em vários campos do pensamento, produzem artes em várias modalidades, o imaginário brasileiro pelo racismo não concebe. Para uma mulher negra ser escritora, é preciso fazer muito carnaval primeiro”.

Nessa direção, escritoras negras que consideramos nomes consagrados da literatura brasileira, como os de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Ruth Guimarães, fulguram no cenário literário negro-brasileiro, embora ainda desconhecidas do grande público, mas de fundamental importância para se pensar a representatividade do povo negro na literatura contemporânea, para muito além dos constructos canônicos – Dessa forma, a escrita das mulheres negras ressignifica e significa dentro das margens que habita. Enfatizamos e defendemos esse posicionamento porque reconhecemos e assentimos com o fato de que da margem também emerge produção de conhecimento. Ressaltamos que isso se configura de extrema importância para este trabalho, tanto que nos propomos a assuntar um pouco da arte literária dessas escritoras que consideramos alicerces para as bases da escrita de Conceição Evaristo, e também como referencial para se pensar a literatura negra de autoria feminina. Assim, seguimos na esteira das escritoras acima citadas, as quais consideramos inspirações e alicerces para outras de suas iguais, como é o caso da própria Conceição Evaristo.

Em se tratando disso, consideramos importante este passeio pelas obras das referidas escritoras, tanto pelo fato de que é sempre possível aprender e alargar os horizontes por meio da literatura, quanto por entender que as mulheres negras têm muito a dizer, muito a

contribuir e a acrescentar, com a sua visão de mundo, dentro da conjuntura literária brasileira. Ainda, por assentir que as autoras que seguem revisitadas se configuram como alicerce para a estruturação e consolidação da literatura brasileira de autoria negra feminina e, por conseguinte, para o surgimento de outras vozes que igualmente ressignificam o lugar de fala das mulheres negras no cenário literário nacional.

Começamos, pois, com Maria Firmina dos Reis. Embora tenha escrito outras obras, o grande feito da autora é *Úrsula* (1859). Apesar de ela inscrever nesse romance muito da literatura dominante da época, não se pode negar que, se não fosse assim, muito provavelmente não teria conseguido publicar. Assim, configura-se o primeiro romance brasileiro de cunho abolicionista dentre aqueles de autoria feminina, e o primeiro também a ser publicado por uma mulher negra em toda a América Latina. Além disso, para muitos críticos e historiadores, ela é considerada a romancista precursora da temática que retrata a abolição no cenário literário brasileiro – sua literatura antecede até mesmo a publicação de *O Navio Negreiro*, do maior dos poetas reconhecidos como abolicionistas, Castro Alves, que se deu só em 1880, e também precede a publicação de outro grande clássico dessa temática, *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, que veio a público pela primeira vez em 1875. Embora houvesse outras vozes negras que já bradassem numa perspectiva abolicionista, como é o caso de Luís Gama, na seara literária, Firmina foi a primeira a trazer a crítica antiescravista e o olhar humanizado acerca do sujeito negro.

Maria Firmina dos Reis se propôs a retratar as mazelas e as cicatrizes da escravidão e, ao levar em conta o período em que escreveu e a época em que viveu, a escritora maranhense não só contribuiu para o pioneirismo da literatura de autoria feminina, como também abriu margens para a visibilidade das demandas relacionadas ao povo negro. Ao se reportar tanto à época quanto aos escritos de Maria Firmina dos Reis, a respeito de *Úrsula*, Castanheira (2011, p. 28) assevera que:

Essa obra pioneira evidencia em sua trama o engajamento da autora com a causa abolicionista; considerou-se, inclusive, que um de seus méritos foi o de alçar o escravo à condição de objeto estético, já que, por um longo tempo, a presença deste na literatura era obscurecida por sua própria condição social. Contudo, Maria Firmina dos Reis – ela mesma pobre, afrodescendente e bastarda – não escapou de manter uma relação problemática com seu gênero. Evitando colocar o seu nome na capa do livro, ela escondeu-se sob o pseudônimo de “uma maranhense” (CASTANHEIRA, 2011, p. 28, destaque da autora).

Nos termos de Zolin, *Úrsula* (1859), de protagonista homônima, inaugura a fase feminina da literatura de mulheres, como dissemos na capítulo anterior, e assim reduplica o viés dos padrões românticos, em que pesa sobre a personagem-protagonista a fragilidade, a pureza e a bondade, cuja condição desvela um cenário em que “[...] tudo é construído de acordo com a mais estrita ideologia patriarcal, em que a mulher não tem voz, nem vez; a maior arma de que dispõe para atingir seus objetivos é o pranto” (ZOLIN, 2009b, p. 331).

No entanto, pensando que homens e mulheres negras sempre foram invisibilizados/as e silenciados/as no cenário literário brasileiro, envoltos/as numa cortina de naturalização dessa ausência, entende-se a estratégia de Firmina em deixar silenciosa a protagonista Úrsula para que a preta e escravizada Mãe Suzana pudesse falar. A ela não cabe o pranto, nem fraquezas e/ou fragilidades, nem mesmo ao saber que estará sob os desmandos de Fernando P., ou quando está caminhando para a morte. Ela se mostra resignada e forte e, mesmo quando se coloca em autossilêncio, este traduz a resistência e a força de negros/as que já não têm mais o que perder, pois tudo lhes foi retirado, desde o momento em que foram arrancados/as dos braços da terra-mãe. Mesmo quando retrata a desditosa história do traslado negreiro ao jovem Túlio, a preta Suzana, já idosa e maltratada, desvela resiliência ao recuperar as próprias memórias e de seus ancestrais. Assim, embora se tenha uma protagonista ultrarromântica, tem-se em Mãe Suzana a força e a resistência das mulheres negras, há muito invisibilizada pelas veias da literatura nacional.

A despeito de ter amargado o silenciamento e o apagamento literário por mais de um século, a literatura de Firmina tem sido resgatada, de maneira bastante profícua, na contemporaneidade. O carro-chefe da poetisa e romancista já alcança a sua 18ª edição e se encontra na lista de vestibulares de algumas universidades como leitura obrigatória. Consagrada, ainda que tardiamente, como fundadora do romance abolicionista brasileiro, em especial inaugurando a literatura negra, a arte literária que brota das mãos desta maranhense impressiona, sobretudo dada a época em que escreveu e com toda a sorte de infortúnios com os quais teve que lidar, já que o patriarcalismo imperava fortemente, por esta ocasião.

Nascida em São Luís, cresceu e viveu em Guimarães, onde desempenhou, entre outras funções, o magistério, sendo a única aprovada no concurso para exercer o cargo de professora de instrução primária na Vila de Guimarães. Entre o exercício docente, Maria Firmina escrevia literatura, poemas, contos e romance, e até obteve algum reconhecimento

por parte da crítica da época, tendo sido duplamente sepultada depois – tanto em seu estado físico quanto na vida literária –, mas resgatada, a posteriori, na década de 1970⁵¹.

Os documentos que retratam a vida de Maria Firmina não dão conta de nenhum registro que possa identificá-la; não se tem, com exatidão, nenhum conhecimento de fotografia que retrate traços físicos da escritora e o que se sabe a respeito disso é advindo de depoimentos de pessoas que a conheceram, como se pode evidenciar por meio do trabalho de Nascimento Moraes Filho (1975), o qual deixou um legado pormenorizado em relação à fortuna crítica de Maria Firmina dos Reis. As informações que versam sobre o seu nascimento também encontram divergências: algumas pesquisas situam a data de nascimento da autora em 11 de outubro de 1825, outras trazem a datação de 11 de março de 1822. O que se sabe é que a escritora veio a falecer em 11 de novembro de 1917, na cidade de Guimarães, no Maranhão.

Segue o importante depoimento de Nascimento Moraes Filho:

Descobrimo-la, casualmente, em 1973, ao procurar nos bolorentos do século XIX, na Biblioteca Pública Benedito Leite, textos natalinos de autores maranhenses para nossa obra “Esperando a Missa do Galo”. Embora participasse ativamente da vida intelectual maranhense publicando livros ou colaborando quer em jornais quer em revistas literárias quer em antologias — “Parnaso Maranhense” — cujos nomes foram relacionados; em nota, se exceção, por Sílvia Romero, em sua História da Literatura Brasileira, registrada no cartório intelectual de Sacramento Blake — o “Dicionário Bibliográfico Brasileiro” — com surpreendentes informações, quase todas ratificadas por pesquisa, Maria Firmina dos Reis, lida e aplaudida no seu tempo, foi como que por amnésia coletiva totalmente esquecida: o nome e a obra (MORAIS FILHO; 1975, p. 21).

Maria Firmina era dona de um posicionamento e um pensamento críticos invejáveis, embora tenha sido obrigada a adaptar as próprias construções discursivas consoante a realidade das mulheres frente ao sistema patriarcal oitocentista. Mesmo trazendo em *Úrsula* uma protagonista branca, de pele alva e filha da elite, a experiência da diáspora negra é latente e potencialmente rememorada nas palavras da Preta Suzana, que protagoniza e rompe as grades do silêncio ao se afundar nas águas caudalosas das memórias. A mulher Preta fala na literatura firminiana, e sua fala reflete a liberdade suprimida pela prática da escravização; no entanto, este falar preto estilhaça as máscaras do silenciamento literário, político e social do

⁵¹ “Os anos de 1975 e 1976 foram muito importantes para a obra da autora maranhense em termos de visibilidade proporcionada pelas publicações fac-similares de sua obra. Além dos Fragmentos de uma vida, José Nascimento Moraes Filho publica *Cantos à beira-mar* em 1976, e Horácio de Almeida publica o romance *Úrsula* em 1975” (NASCIMENTO, 2009, p. 18).

Brasil-colônia, bem como segue reafirmando uma outra condição para se pensar negros/as dentro do universo romanesco. Segue um recorte do romance:

A africana limpou o rosto com as mãos, e um momento depois exclamou: — Sim, para que estas lágrimas?... Dizes bem! Elas são inúteis, meu Deus; mas é um tributo de saudade, que não posso deixar de render a tudo quanto me foi caro! Liberdade! Liberdade... Ali eu a gozei na minha mocidade! — continuou Susana com amargura. — Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor; eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah, meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma. Uma filha que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah, Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh, tudo, tudo até a própria liberdade! Estava extenuada de aflição, a dor era-lhe viva, e assoberbava-lhe o coração (REIS, 2018, p. 120-121).

Nas páginas iniciais do romance, Maria Firmina dos Reis subverte também a máxima de que não cabia às mulheres, nem na condição de leitoras, e muito menos na de autoras, debruçarem-se sobre tal gênero literário – em especial porque tratava-se de leitura malvista numa sociedade patriarcal e racista “[...] que impunha à mulher aquela sufocante educação portuguesa que Francisco Manuel de Melo, notável clássico setecentista, prescrevia em ‘Carta de Guia de Casados’, sentencioso: ‘o melhor livro é a almofada e o bastidor’!...”. Ainda mais, reitera o estudioso de Maria Firmina, em se tratando de “[...] um romance onde humanizava o negro numa sociedade de senhores e de escravos!” (MORAIS FILHO, 1975, p. 21).

O que se vê em *Úrsula* é uma escrita-denúncia, tanto do ponto de vista do sistema senhorial quanto do escravista, bem como da necessidade de mais mulheres se atreverem a romper as barreiras e amarras da opressão. Consciente da importância e significância da educação, depois de se aposentar, fundou uma escola mista para que mais meninas pudessem gozar do direito à instrução, por entender que se encontravam em desvantagem no acesso ao ensino. Mesmo assim, praticava a arte docente e estendia isso a todos/as: ensinava aos filhos dos lavradores e também dos donos de terras que habitavam por ali – em especial, ensinava às

crianças filhas de pessoas escravizadas, além de criar, como se fossem seus filhos, muitos deles (ZIN, 2016).

Na escola mista de Maria Firmina dos Reis, as crianças eram tratadas sem distinção: o que ensinava ao filho e à filha do serviçal, também ensinava ao filho e à filha dos patriarcas, donos das posses – e talvez justamente por isso tenha tido uma duração breve, de apenas dois anos e meio. Maria Firmina foi a única mulher a transitar por entre os homens das Letras e Artes do Maranhão à época – embora a imagem que se tem da autora, na Casa Legislativa de Guimarães, seja a de uma mulher burguesa e branca (DIOGO, 2016), o que não corresponde aos depoimentos colhidos por Nascimento Moraes Filho e/ou documentos e registros que atestam a negritude de Firmina. Consciente da hegemonia que imperava na sociedade do século XIX, Maria Firmina, ao trazer a público o romance pioneiro da literatura negra – *Úrsula* – se dirige ao público-leitor, apresentando-o por meio de um pedido de desculpas ou quase mesmo se redimindo por ter ousado ir tão longe, por ter se atrevido a escrever um romance, feito digno apenas de homens. Assim a autora definiu seu romance:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. *Sei* que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor-próprio de autor. *Sei* que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo (REIS, 2018, p. 47, grifos nossos).

Contudo, conforme salienta Miranda (2019), tal atitude não foi impensada e/ou ingênua. Firmina sabia exatamente o caminho que trilhava e, de forma explícita, revela isso por meio da colocação verbal – em destaque – utilizada na construção discursiva e empregada na primeira pessoa. Caso contrário, talvez não tivesse alcançado êxito em seu objetivo, afinal – indagamos –, como uma mulher (ainda mais sendo negra) poderia se atrever a não se reduzir apenas aos limites do bastidor e ousar tamanho atrevimento? Assim, a escritora agiu com sagacidade e sabedoria e, sem deixar de dizer a que veio, abriu rachaduras na literatura e transitou por entre os ‘grandes’ literatos da época, embora tenha sido vítima de risos e deboches de muitos homens daquela elite letrada.

Além disso, a escritora maranhense tinha consciência de que poderia cair no esquecimento, no abisso do apagamento literário – como de fato aconteceu, apesar de ter sido aclamada na época. No entanto, com as ferramentas que tinha, Firmina destacou a

importância de as mulheres saírem das zonas da submissão, escrevendo, produzindo, a fim de ecoarem suas próprias vozes e se tornarem sujeitos, causando fraturas na ordem hegemônica patriarcal. Referindo-se à *Úrsula*, Firmina fala da esperança de que seu romance não caia no limbo e no desprezo e que, em especial, sirva de incentivo à outras mulheres:

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir coisa melhor, *ou, quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras*, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós (REIS, 2018, p. 48, grifo nosso).

Maria Firmina dos Reis, além de humanizar o ser negro em sua narrativa longa, protagonizou a arte de transgredir o *status quo* da ficção brasileira; afinal, enquanto as demais representações demarcavam um lugar de objetificação para negros/as, ela traz a existência subjetiva e os apresenta como sujeitos do enunciado e herdeiros de uma história anterior à colonização, destituindo-lhes, pois, da face única da escravidão. O enredo se desenvolve por meio de um duplo eixo narrativo que se delineia entre o amor de Úrsula e Tancredo e o desvelar das vozes de Suzana e Túlio, no qual, de fato, tem-se inscrita a narrativa que remonta às experiências e vivências dos/as negros/as em África, antes da colonização. Assim, embora se tenha em *Úrsula* uma trama amorosa que se firma no centro da narrativa, ela não é maior que a tecedura social que brota da margem – e é justamente desse lugar que as personagens negras ressignificam a história e fazem insurgir o viés abolicionista do romance.

Por conseguinte, é do lugar de marginalizados que negros/as subvertem a hegemonia do centro e é das margens que emerge o sentido de resistência. É, ainda, das margens que Túlio e Suzana reconstroem a experiência do ser negro e remontam às especificidades do humano – afinal, comumente bestializados na ficção literária, não se esperava que uma mulher oitocentista tivesse a coragem e a ousadia de torná-los *gente*. Além disso, Maria Firmina dos Reis coloca em cena a condição de subjugadas em que Úrsula e a mãe se encontram vitimadas pelo domínio patriarcal de Fernando P., visibilizando as faces do sistema hegemônico vigente. Entretanto, não se deve desconsiderar o fato de que, mesmo sofrendo a opressão do patriarcado, as mulheres brancas também sustentavam a estrutura escravagista, afinal, não se privavam do direito de ter e de se manterem senhoras de pessoas escravizadas – sim, não deixavam de serem senhoras, mesmo sendo oprimidas.

Além de *Úrsula* (1859), Maria Firmina escreveu o romance indianista *Gupeva* (1861), o conto *A Escrava* (1887), e, conforme consta no estudo arqueológico de Nascimento

Morais Filho (1975), tem-se ainda o caderno de recordações da autora, intitulado *Álbum* – publicado pelo pesquisador –, que pode ter sido o primeiro diário íntimo escrito por uma mulher e publicado no Brasil. Além de muitos poemas que foram publicados nos jornais maranhenses, participou da antologia poética *Parnaso Maranhense* (1861) e, uma década mais tarde, a poetisa⁵² e romancista brasileira reuniu e publicou uma coletânea com todos os seus poemas, *Cantos a Beira Mar* (1871).

Depois de Maria Firmina dos Reis, a próxima autora a ser abordada neste caminho que trilhamos é Carolina Maria de Jesus – uma mulher que desafiou todas as condições que se erguiam e se avolumavam a sua frente. Habitante de uma cidade inóspita a pretos e pobres, o dilema de Carolina e de tantos outros habitantes do Canindé ainda perdura nas vidas dos que lutam, todos os dias, contra o mal que assola a vida de milhares de pessoas vivendo na condição de marginalizados – a fome. A grande repercussão que teve seu livro *Quarto de Despejo* revela um marco na história da literatura no Brasil, afinal, além de se situar na fronteira de uma escrita-denúncia, o livro foge às exigências e padrões convencionados pelas chamadas ‘estéticas literárias’. Além de *Quarto de Despejo* (1960), Carolina Maria de Jesus escreveu *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços da Fome* (1963), *Provérbios* (1963), *Diário de Bitita* – livro póstumo – (1982), entre tantas poesias, músicas e modinhas.

Em seu diário, a escritora imprime meticulosamente os contorcionismos travados na luta pela sobrevivência e se agiganta, pois, à frente daquela que poderia ter-lhe tolhido todas as expectativas e a esperança de, quem sabe, usufruir de uma vida melhor – a fome. Firme e perseverante, embora tenha se encontrado, em muitos momentos, sem forças em face às adversidades da vida, Carolina nunca teve dúvidas de que era escritora – seria poetisa – e ainda habitaria a ‘sala de estar’⁵³. Dessa forma aconteceu, dada a publicação de seu diário, e a vida da escritora deu um salto, da favela do Canindé para o mundo e a alta sociedade, mas sem perder aquilo que sempre lhe foi peculiar – a sinceridade e a capacidade de se posicionar criticamente frente às coisas, pessoas e/ou situações.

⁵² Embora o termo *poetisa* tenha sido, por muito tempo, contestado em função de uma atribuição pejorativa a ele perpetrada no intuito de inferiorizar a produção literária de mulheres, pós reflexões feministas e estudos de gênero, muitas escritoras desconstruíram o mito do androcentrismo literário e recuperaram-no como ato de insubordinação e referencial importante para se remeter à própria produção intelectual, validando-o assim como parte da crítica literária feminista para se reportar à autoria feminina.

⁵³ Como se observa, Carolina, apesar das mazelas impostas pela desigualdade social, não renunciava ao sonho de um dia deixar a favela: “Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de ‘viludo’, almofadas de ‘sitim’. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (JESUS, 2007, p. 38). Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento-MG, em 14 de março de 1914, vindo a falecer em 13 de fevereiro de 1977.

Carolina Maria de Jesus sabia que, habitante dos ‘quartos do fundo’ ou da ‘sala de estar’, o seu lugar seria sempre marcado pela condição de mulher negra. Era uma poetisa preta, e isso era o que de concreto tinha. Assim, a negritude foi a força que moveu a autora e, mesmo nos momentos mais difíceis das grandes perambulações, das grandes ausências, das grandes dores, ela manteve aceso dentro de si o desejo de superar as condições insalubres em que vivia, alimentando o sonho quase impossível e distante da travessia.

A julgar pela infância pobre que teve, Carolina Maria de Jesus – a pequena ‘Bitita’, como era chamada na infância – foi aprendendo desde cedo a ser forte. Para não morrer e virar apenas mais uma estatística, teve que aprender a lutar desde cedo. Assim é que acontece com negros/as neste país, em que uma minoria branca elitizada exerce o poder e o monopólio para manter sempre vivas as nuances da colonização. Aos negros, em geral, resta aprender a arte da sobrevivência desde o ventre materno, já que não dispõem de tratamento igualitário e nem de políticas públicas que, de fato, atendam às necessidades das mulheres negras em situação gestacional.

Mesmo com a ideia falaciosa da abolição, a situação de exploração nunca deixou de afetar as vidas negras no Brasil. Ao se referir à época da infância de Carolina de Jesus – passada a sua maior parte na cidade de Sacramento, em Minas Gerais –, Tom Farias (2017) desnuda um retrato de muitas outras regiões do Brasil. O autor é enfático ao afirmar que a condição de abolidos da escravatura não minimizou em quase nada as agruras que se abatiam sobre negros/as, afinal, as engrenagens se mantinham na ativa e as “[...] práticas antigas de exploração da população negra se mantiveram com outra roupagem, moldando o desnível social e o cunho de poder econômico sobre o humanitário” (FARIAS, 2017, p. 18).

Associado ao fato de o país ter sido um dos últimos a efetivar a abolição das pessoas escravizadas, os brancos se encarregavam de escamotear outras formas de manter a população negra em situação análoga à servidão escravista, sistema que a relegou aos postos mais baixos e subservientes, e dentro do qual a profissão de empregados/as domésticos/as encontrou terreno fértil. Esse processo de exclusão tem seus alicerces fincados nas heranças de um passado colonial que até os dias atuais se encarrega do genocídio imposto às vidas negras. Em seu livro *Carolina: Uma Biografia* (2017), Farias retrata muito da maneira como esse sistema genocida já se abatia sobre negros/as na década de 1920: supostamente livres, continuavam segregados a variadas práticas de exploração, escamoteadas sob um manto falso de abolição. As pessoas negras eram direcionadas ao limbo da sociedade e, em sua maioria, confinadas aos serviços braçais nas zonas rurais – o mesmo limbo, mas com ares empregatícios, em que se trabalhava demais e se lucrava de menos.

A desigualdade é um projeto social construído por mãos brancas e que ainda as mantêm de pé – tanto em função do poder econômico que detém, quanto do interesse próprio em se manter no *status* de raça dominante. A população negra, além de destituída das mínimas condições de sobrevivência, era, em sua maioria, iletrada e vítima de todas as formas possíveis de violência, fossem de ordem política, econômica ou social. Tudo isso se reflete no fato de que, ainda hoje, as pessoas negras e, em especial, as mulheres negras, têm que provar o tempo todo que são capazes. Ao se reportar às agruras e mazelas vivenciadas por essa população, Farias aponta para o fato de que

O nível do empobrecimento das famílias negras era deprimente, social e culturalmente, e gritante, do ponto de vista político e econômico. Sem estudos ou qualquer profissão certa, largados à própria sorte, totalmente desamparados por governos, negros e negras se tornaram alvo exploratório da mão de obra barata, da violência do sistema e do genocídio incondicional da polícia. Se a polícia não matava, no entanto, matavam a penúria, a fome e as doenças (FARIAS, 2017, p. 33).

Em relação a esse demérito, as vidas negras também tinham sobre seus ombros a solidificação da violência institucional e tão bem legitimada pela polícia: “[...] nas ruas, a violência era enorme. A polícia catava e caçava os negros, em geral, os homens, dando neles sovas e tiros. As mulheres negras, estas eram tratadas, muitas vezes, como prostitutas” (FARIAS, 2017 p. 44). A situação se agigantou e, passadas tantas décadas, todos esses resquícios continuam a espreitar as vidas negras, tanto a partir de formas e meios institucionais quanto estruturais. No caso de Carolina de Jesus, a herança escravocrata se materializou nas agruras e mazelas que, vivenciadas desde a infância e a adolescência, a acompanhariam por toda a idade adulta. Ademais, adquiriu sua mais perfeita corporificação naquilo que mais a assolava – a desigualdade social.

Tendo estampada na própria melanina e nos traços negroides a sua condição sociocultural, Carolina Maria de Jesus seguia destemida, tornando a vida poesia, pois, de fato, era ela a sua força motriz, abrigo silencioso no mais profundo do peito, por meio do qual se reencontrava com os anseios de seguir em frente. O que também se observa é que, além de tecer uma escrita de cunho realista e singular às vidas negras, a escritora do Canindé também assumiu, sem medo, o risco de fazer a travessia – exercitando sua autoria ao deitar no papel muito da vida, transformou em prosa e poesia a dor do banzo e se projetou como uma poetisa preta, a falar de si e dos seus.

Por toda a vida, Carolina projetou sobre si o encanto despertado pela arte da leitura e da escrita. Enquanto a vida lhe proporcionava todo tipo de infortúnios, a literatura lhe proporcionava os únicos prazeres, afinal, já sabia das amarguras e não havia mais espaço para a ingenuidade naquela mulher preta que, antes, idealizava que bastava tratar os outros com educação e trabalhar bastante e de maneira honesta, que receberia respeito e seria valorizada pelos brancos. Não foram todos que passaram por sua vida que a destratarem e a desmereceram, que abusaram da sua condição; alguns também a auxiliaram em meio à vida peregrina, como as irmãs de caridade que, por vezes, a acolheram e cuidaram das suas enfermidades, que a alimentaram e deram-lhe um pouquinho de dignidade – mas o processo de exclusão foi maior e se deu em função da grande maioria.

A situação de miserabilidade inerente à vida de Carolina sempre fora intensificada pela doença que a admoestava nas pernas e, assim, antes de lutar contra a própria vida que lhe era infausta, a escritora ainda lutou contra uma doença que lhe trouxe uma vida de desalentos e de grande banzo, e a seguiu por anos a fio, deixando-lhe marcas expostas e cicatrizes para a vida inteira. Perambulando vida afora, em busca de curar-se, perdeu parte da mocidade – afinal, enquanto outras moças de mesma idade se divertiam, Carolina peregrinava em busca da cura, de uma cidade para outra, padecendo fome e em situação de mendicância total (FARIAS, 2017).

Durante a infância, viveu sob as asas e proteção da mãe, dona Cota, mulher negra de fibra, que se configura como o alicerce da força impregnada na personalidade e na resiliência de Carolina Maria de Jesus. Até que chegou a hora de seguir sozinha, ainda adolescente, rumo à cidade grande, com alguns sonhos de uma vida melhor na algibeira – queria ser poetisa. Agora, com as feridas já cicatrizadas, o itinerário lhe parecia menos doloroso, mas a vida ainda lhe reservaria muitas outras agruras e grandes tristezas. Por diferentes vias, Carolina de Jesus se deu conta de que São Paulo também não lhe seria solícita. Mas voltar não era mais possível, não havia atalhos, era preciso seguir. Mesmo sem conseguir parar em trabalho algum, já que tinha personalidade forte e não aceitava desaforos, Carolina Maria de Jesus não se deixava desestimular. Sabia que os versos brotavam de dentro de si e era preciso externá-los, publicá-los, dar vida aos pensamentos que lhe pululavam as ideias, chegando a publicar em alguns jornais por São Paulo e mesmo no Rio de Janeiro (FARIAS, 2017).

Conforme os anos foram se passando, a poetisa negra foi adquirindo experiências e consciência racial e política. Em um dos poemas escritos por ela, *Negros*⁵⁴, é possível

⁵⁴ Cf. FARIAS, 2017.

evidenciar um nível alto de criticidade que permeia cada verso oriundo da pena de uma mulher que batalhou incansavelmente pelo direito de existir e de ecoar a própria voz.

Negros têm todos [os] defeitos,
sofrem sempre humilhação,
se reclamam seus direitos,
nunca os negros têm razão.
Os negros não têm defeitos,
Têm qualidade e valor.
O Judas não era preto,
E vendeu Nosso Senhor.
(JESUS *apud* FARIAS, 2017).

Para além de pensar sobre a própria experiência, Carolina seguia acumulando saberes e inferindo acerca da condição da população negra no Brasil. A literatura se configurou como o seu mais recôndito refúgio e lugar de ressignificação. Da mesma forma que a sociedade brasileira considerou exótico o cotidiano retratado pelas mãos de uma mulher negra e habitante da favela, considerou também justo deixá-la no lugar que a ela predestinaram – a margem. O fato de possuir pouco acesso à instrução situou Carolina de Jesus no limbo da cenografia literária. A herança cravada sobre si se estende às mulheres negras de maneira geral, em especial quando se posicionam como produtoras de conhecimentos intelectuais.

Há uma lacuna existente no meio intelectual referente à perspectiva negra feminina, marcada triplamente pelos fatores de gênero, raça e classe, obrigando essas mulheres, desde há muito, a carregar sobre si problemas que nunca foram delas – a discriminação racial e o racismo. Problemas criados, mantidos e alimentados pelos brancos. Diante de uma mulher pobre e preta, que se autoafirmava escritora e poetisa, eram necessários apontamentos que a marginalizassem e, assim, recorria-se aos velhos e carcomidos ‘erros gramaticais’ como meio de justificar o processo de exclusão.

Carolina de Jesus, copiosamente, inscreve nas páginas de seu diário o sofrimento coletivo e as agruras do povo negro despejado nas imediações do Canindé, zona norte de São Paulo. Para os governantes da época, era preciso que os menos favorecidos, por serem pretos e pobres, fossem ‘depositados’ em um espaço qualquer, para que fossem retirados do ‘lugar dos brancos’, representado pela cidade e limpeza, pelas condições favoráveis de sobrevivência – enfim, os primeiros não mereciam ser tratados como gente. Carolina afirma com a consciência de quem conhece de perto o que diz: “É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la. [...] O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome

também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo e nas crianças” (JESUS, 2007, p. 30).

Ainda, passados tantos anos da escrita caroliniana, o que se tem são os aumentos desproporcionais das favelas e a massificação de pretos e pobres que se sobrepõem enlatados dentro desses espaços, que mais parecem uma versão adaptada das grandes senzalas – afinal, são pessoas esquecidas e excluídas das políticas públicas, que têm suprimidos os direitos básicos e estão à mercê da marginalização social e da política de extermínio escamoteada sob a face da chamada segurança pública. A ausência de políticas públicas, como já denunciava, é um dos fatores fundamentais para que se mantenha o quarto de despejo sempre cheio: “Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga no lixo” (JESUS, 2007, p. 30).

Por mais que tenha deixado registrado em seu *Quarto de Despejo* todas as nuances do silenciamento imposto às vidas e vozes que habitavam o Canindé, Carolina de Jesus revela, como afirma Miranda (2019), as tecnologias literárias do sistema colonial, que segregaram e buscaram manter a poetisa negra nos limites da autoria da favela. Mas ela já era do mundo e a maneira como desvela a intersecção entre gênero, raça e classe, com uma voz de denúncia, estilhaça o emudecimento dentro dos lugares de poder institucionalizados.

Tanto em *Quarto de Despejo* quanto em *Pedaços da Fome*, a autora problematiza a questão da desigualdade social e, com uma visão bastante acurada, revela os privilégios dos brancos e o modo como fomentam as engrenagens da discriminação racial sob o falso véu da democracia. Ao retratar o próprio cotidiano e o de outros habitantes do Canindé, a verossimilhança conduziu todo o trabalho literário da escritora – com o olhar de quem sente e fala de dentro, ela traduz em palavras muitas das grandes ausências que protagonizavam aquelas vidas.

Audálio Dantas, em prefácio à obra *Quarto de Despejo* – o diário da escritora Carolina de Jesus –, por entender que muitas coisas se repetiam nos escritos que retratavam a rotina da favela, editou aqueles que considerou mais significativos, no intuito de evitar a exaustão durante a leitura. Ora, exaustiva era a luta contra a protagonista do diário – a fome; exaustivo era o descaso com a população habitante das favelas; exaustivo é ter que sobreviver do lixo. Mas, diz a gramática, não se pode ser exaustivo e nem redundante na escrita, há que se fugir da prolixidade. Dessa forma, Carolina de Jesus, embora tenha ficado mundialmente conhecida depois da publicação de seu diário, nunca deixou de ser vista com ressalvas, mesmo depois de percorrer, anos a fio, o árduo caminho que a conduziria ao cenário literário.

Era considerada por muitos como uma escritora sem valor, vira-latas, como é destacado abaixo:

Ela é a escritora vira-lata, disse a Dona Maria mãe do Ditão. Contei-lhes que um dia uma jovem bem-vestida vinha na minha frente, um senhor disse:
— olha a escritora!
O outro ajeitou a gravata e olhou a loira. Assim que eu passei fui apresentada.
— Ele olhou e disse-me:
— É isto?
E olhou-me com cara de nojo. Sorri, achando graça.
Os passageiros sorriram. E repetiram. Escritora vira-lata (PERPÉTUA, 2002, p. 332).

A língua afiada de Carolina causava ranhuras nos sonos profundos e injustos da sociedade brasileira, afinal, como escritora vira-lata, ela já tinha falado muito – assim, já era hora de se recolher. Carolina Maria de Jesus é grande demais para se encaixar nos moldes pressupostos pela literatura nacional. Foi com ela que a voz dos marginalizados, dos sujeitos periféricos, veio à tona; foi com ela que os primeiros estilhaços se fizeram ouvir, e é a partir dela que a literatura passa a ser vista e pensada com vistas à problematização de características e concepções alicerçadas na herança colonial. Pensando numa trajetória diaspórica, é notório evidenciar que ela alicerçou o terreno para tantas outras escritoras que viriam depois, protagonizando uma representatividade literária no ramo da autoria negra feminina.

Assentimos com as reflexões de Evaristo (2009b) acerca da importância da literatura da escritora Carolina de Jesus:

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

Miranda (2019) aponta para o fato de que, uma vez que Carolina Maria de Jesus já havia instaurado na seara literária a problemática da desigualdade social que assolava a população marginalizada do país, era conveniente que ela retornasse ao seu lugar de emudecimento – visto que, como escritora vira-lata, ou mesmo *revira-latas*, já era hora de se recolher. A pesquisadora exemplifica essa proposição com os próprios versos que escorrem das tintas do jornalista Audálio Dantas⁵⁵, não obstante tenha sido ele próprio a ajudar Carolina com a publicação do diário. Mas Carolina sempre foi diamante bruto, cujas palavras nem o melhor dos ourives foi capaz de lapidar. Ela se firma no mais alto patamar de representação da literatura negro-brasileira, como a precursora de uma escrita que influenciou outras gerações de escritoras/es negras/os a falar das próprias vivências.

A escrita caroliniana, permeada pelo viés da verossimilhança, configura-se como um meio de demarcar seu próprio lugar de fala, ao trazer para as páginas da literatura nacional as experiências de vida comuns a tantos brasileiros viventes da periferia e situados à margem. Assim, “ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de nomes consagrados como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-la ao limbo do ‘testemunho’ e do ‘documento’, significa aceitar como legítima sua dicção [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 21).

Um país como o Brasil, que só tão recentemente adquiriu a ‘consciência’ da necessidade de *abolir* a escravidão, que se encarrega de manter acesas as chamas da colonialidade e, sob as cinzas escravocratas, mantém fumegante o racismo – o qual, ao menor sopro, mostra-se vigente e consolidado –, não comporta uma sociedade literária capaz de ouvir e assentir com as múltiplas vozes que se erguem das margens e/ou as ressignificam dentro delas mesmas. Elas são taxadas de vozes panfletárias, que precisam se moldar e se adequar ao vocabulário vigente, comumente determinado pelo padrão canônico. Afinal, existe uma ideia divulgada e sustentada de democracia racial que torna questões fundamentais, como as feridas expostas por Carolina, sempre veladas.

⁵⁵ O jornalista sugere que Carolina retorne ao local de origem, visto que, implicitamente, o ser “humilde” requisitado por ele recoloca a autora no lugar de onde supostamente não deveria ter saído. Ou seja, à mulher preta e favelada não cabe o deslumbramento; antes, que tenha consciência de que há um lugar posto para ela, que se reserve a ele. Essa é a visão colonial e que, de algum modo, pode ser lida nas palavras do referido jornalista em ocasião da publicação do segundo livro da escritora: “Finalmente, uma palavrinha a Carolina, revolucionária que saiu do monturo e veio para o meio da gente de alvenaria: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do Quarto de Despejo. Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas ‘poesias’, aqueles ‘contos’ e aqueles ‘romances’ que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina” (DANTAS, 1961 *apud* MIRANDA, 2019, p. 117).

Quando uma voz feita a de Carolina Maria de Jesus se ergue e traz consigo tudo aquilo que comumente é maquiado pelo mito da abolição, causa ranhuras e abre brechas no sistema homogêneo e eurocêntrico do país, tanto em termos literários quanto sociais. A escrita caroliniana revela os traços de uma coletividade marcada pelo assujeitamento, em suas diversas formas de dominação institucionalizada, a partir de violências físicas ou simbólicas, mas sempre fruto de práticas genocidas e brancas. A poetisa negra alcançou destaque editorial com *Quarto de Despejo* (2007), mas, mesmo com milhares de exemplares vendidos e tradução para mais de catorze línguas, a escritora não alavancou na seara literária e suas outras obras publicadas posteriormente não lhe renderam a mesma visibilidade. Depois desse rápido auge e fama, voltou ao limbo pelas mãos dos mesmos que a permitiram conhecer ‘a sala de estar’, e morreu pobre.

A literatura de Carolina de Jesus, por muito tempo, dividiu (divide?) a opinião de críticos entre os que não a reconhecem como escritora e outros que a defendem como tal, e das mais genuínas. Enquanto viveu, foi resiliente e, ressaltando sempre a sua condição de mulher negra, inscreveu sobre as páginas de seu diário muito mais que a rotina diária da favela do Canindé; antes, fez da sua peculiaridade em observar e relatar copiosamente o que via uma escrita-denúncia em relação às desigualdades sociais – que persistem ainda hoje e em escala ampliada – que tanto assolam a negros e pobres neste país. Com efeito, a escrita de *Quarto de Despejo* revela

[...] o discurso de um sujeito representativo de minorias que se apresentava por meio da escrita. Aos fatores contextuais e culturais, junta-se a representatividade de Carolina como mulher, negra, favelada, oriunda de um país subdesenvolvido, ou seja, como parte de um segmento social que não tinha, então, voz própria e, raras vezes, acesso à escrita (PERPÉTTUA, 2002, p. 38).

Portanto Carolina de Jesus, convicta de sua condição de mulher negra, pobre e favelada, faz ecoar sua voz na direção de afirmar e defender a sua escrita como literatura – uma literatura de resistência – e foi uma das vozes inspiradoras para que Conceição Evaristo também ousasse se arriscar na travessia. Dessa maneira, escritoras negras brasileiras seguem entrelaçando fios por meio de suas escritas, construindo, para si e para os seus, possibilidades e delineando olhares outros que revelam a importância de se perceberem enquanto sujeitos agentes, donos da própria voz e protagonistas de suas próprias histórias. Assim, literariamente, ao tecer os retalhos das próprias memórias, seguem costurando nuances de

identidades e assumindo uma representatividade que é peculiar, em especial, às mulheres negras.

Por fim, encerraremos esta seção seguindo os passos de Ruth Botelho Guimarães. Nascida em Cachoeira Paulista – Vale do Paraíba – em 13 de junho de 1920, desde criança tinha contato com o mundo das letras. Nasceu rodeada de livros, mas se encantou, em especial, pela oralidade e fez da própria literatura um meio de propagar as riquezas da cultura oral brasileira. Mulher negra desde tenra idade, Ruth Guimarães foi poetiza, romancista, jornalista, cronista, tradutora e pesquisadora da literatura oral brasileira, além de teatróloga e também professora de Língua Portuguesa na rede pública de São Paulo.

Ainda menina, aos 10 anos de idade, publicou os primeiros dos muitos versos que alicerçariam sua carreira nos jornais locais de onde morava, *O Cachoeirense*, *A Região* e *A Notícia*. Viveu no interior até os dezoito anos, quando decidiu rumar para a cidade grande – São Paulo, capital – e, assim, concluir seus estudos. Por essa ocasião, a jovem Ruth Guimarães já se firmava no cenário da escrita, pois já trazia na bagagem obras prontas e outras em processo. Não por acaso, suscitou aplausos, mas também espanto – afinal, era muito atrevimento de uma mulher negra se meter no mundo da literatura, abrindo brechas no sistema canônico do universo dos homens brancos e da elite. Conjugando o verbo resistir, lá se foi ela; era preciso se arriscar na travessia.

Lançada no meio literário por Mário de Andrade, Ruth Guimarães sempre lhe fora grata e gostava de afirmar que o escritor parecia segurar nas mãos a vida da gente. Profissional na arte de esculpir as palavras, preferia a forma mais simples de dizer. Em muitos momentos, amava cultivar o silêncio, guardava horas e horas na apreciação do indizível, mergulhada nas profundezas do inefável; talvez dali emergissem muito das aspirações e do ritmo literário que imprimia em suas *acontecências*, como gostava de dizer: “Eu conto a história da roça, de gente da roça, do caipira. Eu também sou caipira, modéstia à parte” (GUIMARÃES, 2007 *apud* VEIGA, 2020, *online*).

A maestria brotava das linhas de Ruth Guimarães, seja na ficção – romance, crônicas, contos e, ainda, nas histórias infantis que escreveu – ou mesmo nos estudos que desenvolveu sobre cultura popular e folclore brasileiro, afinal, como pesquisadora e estudiosa da cultura popular, Ruth Guimarães escreveu sobre o folclore, sobre as lendas e fábulas que compõem o cenário brasileiro. Além disso, também escreveu livros sobre medicina popular, pois era uma exímia conhecedora das plantas e herdou esses conhecimentos da avó. Apaixonada pelo que fazia, a escritora valeparaibana deixou um legado à literatura brasileira: as muitas narrativas orais que tão bem soube registrar em livros, mas sempre esculpindo as

palavras conforme o que mais acreditava, a linguagem do povo, o dizer *caipirês* intrínseco à tradição oral.

Comumente, vê-se atribuído ao ser caipira a ideia de pessoa que nasceu e vive na roça ou mesmo de pouca ou nenhuma instrução. No caso de Ruth, a palavra seduzia outros encantamentos: para ela, ser caipira era muito mais que uma simples característica regional, era um estado da alma, um estado de espírito – assim como dizia que o folclore é a alma de um povo, um meio de eternizar a tradição oral, pois um povo sem tradição é um povo sem identidade, sem alma. Desse modo, alinhavava com maestria a arte de fazer com que sua literatura se aproximasse da língua do povo, pois, como dizia, era uma escritora caipira e escrevia por/para e pelo povo: “a palavra só existe se tiver um povo que fale, a palavra é povo” (GUIMARÃES, 2008, *online*).

Mas à grandeza de Ruth Guimarães não cabia nenhum limite, não era possível formatá-la em um único *modus operandi*. Dona de uma potência literária plural, com a mesma facilidade que habitava o universo caipira, a autora de *Água Funda* transitava para o erudito. Aos 88 anos, Ruth Guimarães foi empossada na Academia Paulista de Letras, em junho de 2008. Diante do apagamento estrutural e sistêmico da intelectualidade negra, em especial a das mulheres, ela se torna a primeira autora negra a ser imortalizada na APL – um reconhecimento tardio, porém significativo e, sobretudo, revelador de uma ausência gigantesca, especialmente levando em conta o espaço-temporal em que a escritora se mostrou atuante no campo literário.

Por outro lado, assim como acontece às mulheres em geral e especialmente às negras, a escritora que tanto brilhou nas pesquisas sobre o folclore brasileiro e regional não escapou aos infortúnios do machismo (como uma mulher poderia escrever tão boa literatura?), além do racismo e classismo: afinal, era mulher, negra, pobre e caipira. Ruth Guimarães se orgulhava em dizer que era caipira e que tudo que fez ou alcançou na vida tem a identidade caipira impregnada. Trata-se da marca que inscreve a autora e fixa sua literatura no cenário brasileiro, e mesmo no internacional, já que foi a única escritora brasileira a ter o nome citado na *Encyclopédie Française de la Pléiade*⁵⁶.

Foi a primeira mulher negra a projetar-se na seara literária do século XX, e a primeira que alcançou um expressivo reconhecimento na literatura regionalista do modernismo brasileiro. O sucesso nacional veio com a publicação do romance *Água Funda*, lançado em 1946. Dona de uma vasta e substancial produção literária e intelectual,

⁵⁶ Informação disponível em: <http://notaterapia.com.br/2018/02/18/ruth-guimaraes-fada-caipira-da-literatura-brasileira/>. Acesso em: jul. 2021.

protagonizou também o campo da tradução⁵⁷, chegando a traduzir boa parte da obra de Dostoievski do francês, além de outras obras do latim. Não obstante a grandeza da literatura de Ruth Guimarães, a escritora ainda é desconhecida do grande público. Embora seu romance tenha sido reeditado algumas vezes, sua literatura não figurou nas prateleiras das grandes livrarias, assim como acontece com a grande maioria das escritoras e intelectuais negras.

Água Funda foi o romance de estreia de Ruth Guimarães no cenário literário nacional. Escrito por meio de fragmentos, o romance se delineia na composição dos recortes rememorados dos tempos da Fazenda Olhos D'Água, tanto no período pré- quanto pós-abolição. Tudo leva a crer que a história se passe entre meados do século XIX e início do século XX. O romance é contado por um narrador onisciente que traz como seu interlocutor a pessoa de um certo 'moço', para quem reconta a história e, com efeito, este pode ser interpretado como sendo o/a leitor/a das águas de Ruth. A narrativa desvela-se, imbricando os tempos passado e presente:

Antigamente isto aqui não era assim. Quero dizer, era e não era. O engenho está no mesmo lugar e trabalha como antes. As árvores são as mesmas — eucaliptos subindo a ladeira que vai até a casa do administrador. Na refinação é aquele barulho de sempre: maquinaria rodando, correameando chicotadas no ar e engrenagens se entrosando. O mesmo caminho sobe torcido, corcunda de nascença, varando a serra desde os começos, embaixo, na fazenda, volteia o cabeça e vai dar, no outro lado, em terras de Maria da Fé (GUIMARÃES, 2018, p. 17).

A tessitura do romance é composta por meio de diferentes narrativas que brotam do campo das memórias do narrador e, feito fios de água que correm por vias distintas, desaguam no mesmo ribeirão. A metáfora da água é visível em todo o romance e, assim como a força das águas que seguem o curso, *Água Funda* também ressignifica o olhar naturalizado em relação aos negros e oriundo da ótica do colonizador, que a literatura nacional, por tempos, empenhou-se em perpetuar.

Ruth Guimarães expõe tanto a construção da família senhorial como dotada de poder, quanto o fato de a mulher branca – a sinhá – ser também vítima do patriarcado; ainda, há a problematização das relações de poder, uma vez que, mesmo subordinada aos caprichos e desmandos dos senhores, as sinhás continuavam brancas – portanto dominantes em relação aos homens e às mulheres negras – e usavam disso para torturá-los, para se beneficiarem da própria condição racial, como se observa na voz do narrador: “Desça a escada e olhe. O alicerce desta casa é todo de pedra, e, fora da terra, é tudo pedra uns dois metros acima do

⁵⁷ A lista completa de traduções de Ruth Guimarães pode ser consultada em sua biografia, no portal *Literafro*, disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/434-ruth-guimaraes>. Acesso em: jul. 2021.

chão. Fincado na barra está o argolão de ferro, onde, dizem, Sinhá mandava amarrar escravo fujão, até morrer de fome” (GUIMARÃES, 2018, p. 20).

O romance reconstrói, ainda, o tom caipira que se remonta à arte de contar causos, o que atribui e reitera a sua originalidade:

- Mecê não tem medo, Sô Inácio, de andar por essas furnas assombradas de beira-rio?
- Nhô não.
- Ó que um dia mecê topa alguma pela frente.
- Medo não mora comigo, moço” (GUIMARÃES, 2018, p. 30).

Afinal, como a própria Ruth Guimarães reiterava, é preciso ler e conhecer a própria língua – e, como água que desliza entre pedreiras, que vai bolindo aqui e acolá, ela faz a travessia do caipirês ao estilo clássico da língua portuguesa, esbanjando conhecimento e aspergindo poesia. *Água Funda* se desdobra em dois eixos narrativos, interseccionado entre dois tempos, o passado e o presente – a saber, o tempo das grandes fazendas sustentadas pelas mãos e braços dos povos escravizados, e as reminiscências das regiões às voltas com a evolução econômica. O que se percebe é que, com o mito da abolição, com a derrocada dos grandes engenhos, com o surgimento dos novos padrões da modernidade, os povos que antes sustentavam tudo isso foram deixados a esmo, a colonização retirou daquelas pessoas o direito de aprender. Segregou-as, também, às velhas ruínas e o romance apresenta isso de forma bem evidente quando, no desfecho, retrata a decadência de cada personagem frente ao novo sistema econômico-capitalista.

Assim, a narrativa de Ruth Guimarães, além de retratar o período de transição da escravidão à suposta abolição, revela como este mesmo sistema se encarregou de continuar a manter a condição colonial, uma vez que se tem uma transição que “[...] modernizou os instrumentos, maquinarias e técnicas de produção, mas que manteve as estruturas simbólicas, políticas e sociais do engenho vivas” (MIRANDA, 2018, p. 96). No primeiro momento da narrativa, como se observa, a mão de ferro de sinhá Carolina comanda e mantém na ativa as ações coloniais. Dona de muita crueldade, ela protagoniza o eixo narrativo do período escravocrata:

Um dia reparou Joana chorando pelos cantos. — Eu, que sou eu, fiquei sem marido, o que é que tem essa negra que não pode ficar? Não. Não era ruindade. Era feitio dela. Pensava que toda a gente podia ter a sua dureza de ferro bem temperado. Era uma coisa que ela podia remediar. Isso era. Mas tinha falado *não*, uma vez, e era ponto de honra ficar falando *não*, sempre [...] A primeira coisa que fez, quando pegou a cuidar dos arranjos da fazenda, foi mandar matar o baio. Podia ter vendido; podia ter mandado para

longe; podia ter feito presente dele a algum agregado. Não. Mandou matar. É pra ver como Sinhá era (GUIMARÃES, 2018, p. 24).

Na segunda parte, após vender a fazenda para a ‘Companhia’, entra em cena a derrocada das personagens. Cada um/a possui um desfecho de morte, seja física ou simbólica, talvez para metaforizar o próprio engodo da abolição. O romance é narrado em terceira pessoa, por uma voz onisciente, sempre em diálogo com um interlocutor elíptico, a quem se refere como ‘moço’, ao contar toda a história de Olhos D’Água. Costurando retalhos das memórias, Ruth Guimarães os entrelaça aos vieses poéticos que permeiam a narrativa de *Água Funda*, como se observa neste excerto:

A paineira já existia e devia estar florida. As andorinhas que vêm voltando, não se sabe de onde para estes beirais encardidos, vinham voltando também. Antes disso, a paineira florescia e as andorinhas iam e vinham todos os anos. Depois disso, a paineira floresce e as andorinhas vão e voltam. Engraçado! As coisas mais bonitas são as mais repetidas e a gente nem percebe (GUIMARÃES, 2018, p. 23).

Alinhavando passado e presente, o segundo eixo centraliza a história de Joca, contratado pela Companhia e que, no percurso da história, enlouquece obcecado pelo desejo de se encontrar com a Mãe do Ouro. Sinhá Carolina também enlouquece depois de ser roubada e ficar sem eira nem beira, passando a mendigar esmolas: por muito tempo “não comia. Não dormia. Só chorava. Caiu doente e mandaram a coitadinha para a Santa Casa. Quando saiu, saiu do jeito que está — meio abobada”. Não restou nem sombra da altivez da Sinhá escravocrata que agora “[...] andava de cá para lá. Ria à toa. De vez em quando aparecia limpa e com roupa melhorzinha. Alguém de bom coração, que cuidava dela. E foi indo, foi indo, um dia sumiu. Ninguém soube para onde foi...” (GUIMARÃES, 2018, p. 153).

Desse modo, a loucura passa a ser a medida da vida dos dois personagens que centralizam cada eixo narrativo. As demais acabam sucumbindo a diferentes tipos de morte. Assim, como ressalta Antonio Candido, em crítica⁵⁸ à obra, ainda em ocasião do seu lançamento: “Em face do destino terrível que, pensando bem, é o personagem mais forte do

⁵⁸ Neste sentido, ainda, Álvaro Lins, em crítica ao romance, destaca: “O cenário do romance *Água funda*, da sra. Ruth Guimarães, é uma região do interior nas divisas de São Paulo e Minas Gerais. E o cenário no caso deste livro não tem simplesmente função decorativa; antes, é a sua realidade primeira, a sua fonte de vida, a sua temática essencial. Além da paisagem física, a região fornece à autora elementos de romance nos costumes dos homens, nas suas superstições características, nas suas histórias meio lendárias e meio reais, enriquecidos poeticamente na transmissão oral. O caráter folclórico torna-se, então, o predominante em *Água funda*. [...] A estreia da sra. Ruth Guimarães representa sem dúvida um acontecimento para a ficção brasileira em 1946; o seu *Água funda*, sem cair na banalidade do documentário, é um livro que revela excelentemente os principais aspectos de uma região do interior, com espírito poético de criação e seguro aparelhamento folclórico” (LINS, 2018, p. 187-188).

livro, a romancista narra com placidez — e a atmosfera de *Água funda* se torna interessante devido ao contraste de uma fatalidade sobrenatural, misteriosa, com o tom habilmente natural” (CANDIDO, 2018, p. 186). Não seria muito dizer que o fundo das águas, que se remete ao título da obra, de certo modo, acaba metaforizando o fracasso do próprio sistema, bem como daqueles que estão subordinados a ele, porque, como dizia Ruth, “o lodo [sempre] volta ao fundo, de onde veio” (GUIMARÃES, 2018, p. 89).

Nessa pesquisa, cabe destacar ainda que essas escritoras negras são consideradas por nós como a base do nascimento da literatura negro-brasileira de autoria feminina e o alicerce para a trajetória de Conceição Evaristo, bem como para aquelas que vieram depois. É em vista disso que nós nos permitimos debruçar mais demoradamente sobre elas e algumas de suas obras. Consideramos que a literatura negro-brasileira, sobretudo a de autoria feminina, então, cumpre o papel de retirar as vidas negras da zona da invisibilidade e do emudecimento literário, além de humanizá-las, ao lhes atribuir voz. Por conseguinte, ao assumirem posições contrárias ao modelo hegemônico, as escritoras negras inscrevem, no cenário literário, novas representações para si e para o povo negro, em especial para as mulheres.

Assim, de posse dessa produção de sentidos é que adentramos o mundo romanesco de *Ponciá Vicêncio*, com o propósito de nos aproximarmos da subjetividade que constitui a personagem homônima. Isso só é possível a partir da significação do silêncio em sua pluralidade e, diante disso, nossa quarta seção se ocupa de adentrar o mundo silencioso de Ponciá e ressignificar, juntamente com ela, o dito, o que ficou por dizer — mas, especialmente, aquilo que independe, muitas vezes, das palavras para significar nas entranhas do inconcebível.

4 POR ENTRE OS BECOS DAS PALAVRAS: O SILÊNCIO EM PONCIÁ VICÊNCIO

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dançacanto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.

(Conceição Evaristo)

4.1 E tudo era silêncio no abismo das palavras: as formas do silêncio e a sua primazia em Ponciá Vicêncio

Conscientes ou não da importância do silêncio para a constituição da linguagem, seja a falada ou a escrita, as pessoas, em linhas gerais, costumam temê-lo, causando-lhe ranhuras e ruídos. Afinal, elas têm “[...] propensão para fugir do silêncio porque, muitas vezes, ele se torna incômodo. Há certo temor em relação aos silêncios. As pessoas não suportam as pausas, as ausências do barulho, os espaços do silêncio” (TOFALINI, 2018b, p. 14). Por conseguinte, na maioria das vezes, elas ignoram o fato de que justamente o silêncio está a presidir, de modo intrínseco, todo e qualquer processo de comunicação, e sempre passível de permitir novos sentidos. Assim, tornam-se perceptíveis temores e urgências em se romper com o silêncio, uma vez que, para muitos/as, ele pode significar o ato de confrontar-se consigo mesmo/a e com os próprios silêncios dos quais se constitui. Pode, ainda, ser o medo de defrontar-se com suas dimensões mais profundas, como dores, angústias e solidão, bem como os próprios pensamentos e questionamentos interiores.

A produção de sentidos do silêncio tem prevalência sobre todas as coisas, visto que tudo começa e termina por ele, pois está em tudo: nos gestos, num simples menear de cabeça, no olhar, nas pausas, nos sinais de pontuação, nas interrupções, nos espaços de uma página em branco, nas fissuras, bem como nas diversas formas de se expressar as emoções. Consoante nos ensina Le Breton (1999), o silêncio é ambíguo e apresenta uma pluralidade de sentidos, não podendo nunca ser pensado sob um único viés; afinal, o silêncio está sempre carregado de intenções, sejam elas positivas ou negativas.

Desse modo, “[...] se o escritor deixar em branco a página onde o leitor esperava uma resposta, se abandona os seus personagens no segredo das suas deliberações interiores,

esquecendo por momentos o seu poder ilimitado sobre eles, se usa frequentemente pontos de suspensão ou elipses [...]” (LE BRETON, 1999, p. 76), as figuras estéticas do silêncio impregnam e determinam a produção de sentidos. Assim também o é na pintura, na música, na linguagem, na natureza ou em qualquer obra de arte – tudo é regido pela soberania do silêncio. Mesmo na palavra proferida, o sentido é significado no ventre do silêncio.

Conforme Le Breton (1999), não há nenhum significado que seja anterior ao silêncio; ele é o início e o fim de toda e qualquer produção de sentido. Por conseguinte, o silêncio é parte integrante do fazer literário, pois entre silêncios e palavras o texto literário se constitui, sempre prenhe de múltiplos sentidos e significações – e se mostra tanto nas lacunas e vazios do texto quanto nas entrelinhas daquilo que as palavras não alcançam e deixam subentendido. Há silêncio nos sorrisos, nas alegrias, nas tristezas, há silêncio na dor e no mais profundo dos olhos e da alma. O silêncio é plural, tudo se inicia nele e em seu âmago se conclui. Tudo é silêncio.

É imprescindível compreender a existência do silêncio, já que é somente por meio dele que a comunicação se faz fecunda e se constitui como a raiz originária da linguagem (ORLANDI, 2007; LE BRETON, 1999; CUNHA, 1981; SCIACCA, 1967; KOVADLOFF, 2003). Nas considerações de Cunha (1981, p. 13-14), à vista disso, “[...] o silêncio vem a constituir, portanto, o mais perfeito dos questionamentos”, sendo, dessa maneira, a unidade secreta e mais profunda da arte, isto é, “[...] uma força originária, potência criadora, fonte de energia precursora e propulsora de tudo que vem à luz, que se dá, que comunica”. Para Le Breton (1999, p. 18), o silêncio reina absoluto, ele se impõe e questiona a existência limítrofe das palavras, e torna-se importante compreender que “[...] se a possibilidade da linguagem caracteriza a condição humana e fundamenta os laços sociais, o silêncio, esse preexiste e perdura no labirinto das conversas que, inelutavelmente, começam e acabam pela necessidade de se calarem”.

Assim, com vistas ao silêncio presente no romance *Ponciá Vicêncio*, vemos desvelar aos olhos-leitores uma arte em prosa cujo estilo é fortemente perpassado, entremeado e encharcado pelo poético, recolhido em torno do silêncio e da palavra, considerando e compreendendo-os como elementos essenciais, indivisíveis e constitutivos da linguagem. E, cientes da imanência do silêncio em relação ao texto narrativo, assentimos com as reflexões de Tofalini (2012) em relação à presença do silêncio na literatura e o quanto ele se faz absoluto para a compreensão dos sentidos no texto literário. Segundo a pensadora,

Na literatura, o silêncio é tão importante quanto a palavra. Assim como a palavra, ele é pleno de significação e se configura como uma forma de expressão, não raro mais eloquente que o discurso verbal. Há situações em que a própria palavra se apresenta sob os véus do silêncio, sob a sombra da mudez. O escritor, as personagens e o próprio leitor sabem que se existem coisas que se podem dizer apenas através das palavras, há outras que só podem ser sugeridas, ditas ou intuídas, por meio do silêncio (TOFALINI, 2012, p. 1-2).

Bebendo na fonte de Tofalini (2012), reconhecemos que palavras e silêncios são instâncias plenas de significação, embora a produção de sentidos do silêncio se apresente com primazia e protagonize as linhas do romance de Conceição Evaristo. *Ponciá Vicêncio* é permeado por uma pluralidade de silêncios e a sua onipotência poética advém dessa capacidade que o silêncio tem de tornar o texto vivo e, portanto, preenche de múltiplas produções de sentidos. Ao romper com a linhagem de uma tessitura romanesca tradicional, haja vista trazer para o centro de sua narrativa uma protagonista negra que subverte qualquer possibilidade de expectativa em relação a ela, a autora já situa sua arte na esteira da insubordinação. Conceição Evaristo deves traz a lume uma escrita de insurgência, resistência e resiliência. No entanto, vale destacar a tessitura literária da autora em sua totalidade, pois, além de desnudar uma escrita-denúncia e crítica social que se reportam à perspectiva sociocultural das mulheres negras e do povo negro em geral, a literatura evaristiana é potente e se firma no campo literário, seja da prosa ou da poesia, com primazia e louvor.

Em se tratando de *Ponciá Vicêncio*, em especial, esse fazer literário deve ser apreciado como tal – literatura negra de potência canônica, um romance que edifica uma trajetória que se inicia desde há muito com Maria Firmina dos Reis e segue abrindo as trincheiras para que as mais novas continuem a travessia. É esta arte literária profundamente marcada pela subjetividade, aberta a novos olhares e sempre preenche de outras produções de sentido, que nos propusemos a contemplar à luz da poética do silêncio. Em consonância com isso, faz-se necessário destacar que é prudente que se alarguem os horizontes em relação à leitura de *Ponciá Vicêncio*, que não se confunda seu autossilêncio, que é um silenciamento proposto da personagem, com o silenciamento imposto, isto é, aquele se origina da imposição que vem de fora, isto é, de alguma espécie de censura.

Em se tratando da protagonista evaristiana, sua relação com o autossilenciamento mesmo sendo ele proposto não pode ser interpretada como livre escolha dela, pois mesmo que Ponciá não ainda tenha consciência disso, há sempre “um jugo de forças coercitivas internas (mentais, corporais) e/ou externas (de ordem social, cultural, política, ideológica, religiosa

etc.) que são mobilizadas no exato momento em que ocorre a suposta escolha” (TOFALINI, 2020, p. 226). Muitos são os sentidos do silêncio que se emergem das páginas de *Ponciá Vicêncio*, e o silenciamento imposto é apenas um tipo dentre aqueles que significam no romance – não sendo, pois, possível nem aconselhável lê-lo apenas sob essa única ótica. Ainda cabe reiterar que “o silenciamento proposto difere sobremaneira do silenciamento imposto, uma vez que esta segunda espécie de silêncio independe totalmente do processo de autoproteção, autopreservação e autodefesa. Ela vem de fora, é imposta e destitui o indivíduo de sua liberdade de comunicação” (Tofalini (2020, p. 226).

O silenciamento imposto é denunciado de forma majestosa no romance, mas não se pode reduzi-lo a esse único semblante. Isso seria cair em um simplismo bastante reducionista, e, seguramente, diante da singularidade do romance, tal conformação não contemplaria sua maestria. Ponciá não foi e não se encontra em nenhum momento silenciada – ao contrário, ela se põe em autossilêncio como refúgio, como abrigo, como uma forma de se fortalecer em meio ao caos. Seguramente, é um recolhimento no qual ela mergulha e se reconhece. Segundo Tofalini (2020):

Aí está a chave do recolhimento: silenciar a si mesmo. Costuma-se pensar que a capacidade de recolhimento está ligada ao lugar onde o sujeito se encontra e que o silêncio exterior sempre precede o silêncio interior. Entretanto, a habilidade de silenciar independe do local porque não é o lugar que gera silêncio, mas o desejo e a atitude do ser. O recolhimento, portanto, independe de haver ruídos, som, rumor, barulho, ainda que eles sejam extremos, porque se o silêncio for autêntico, ele não se corrompe nem se quebra (TOFALINI, 2020, p. 73).

O leitor de *Ponciá Vicêncio* já se depara com a presença de múltiplos silêncios logo nas primeiras páginas. Há as memórias da protagonista, permeadas por múltiplas angústias e atravessadas por muitas dores; as recordações do milharal e das bonecas de milho, da mulher alta e transparente que desaparecera juntamente com as mortes das bonecas; o receio de passar por debaixo do arco-íris e se tornar um menino; as lembranças do avô e as implicações oriundas da mutilação do corpo do Velho Vicêncio; dentre muitas outras manifestações de silêncios erigidas na obra. Tudo sinaliza para uma pluralidade de sentidos que ao público-leitor suscita dúvidas e questionamentos, parcialmente contemplados *a posteriori* a partir dos sentidos possíveis resultantes dos silêncios que se erguem das fissuras do romance. Afinal, os silêncios são

[...] fundamentais e imprescindíveis na literatura de ficção. O que é deixado de falar, seja no romance ou no conto, é muitas vezes, mais importante do que aquilo que é dito, porque exige, por parte do leitor, um exercício de imaginação, já que ele é chamado a completar o texto e a interpretá-lo (TOFALINI, 2020, p. 100).

Contudo, embora o/a leitor/a atue diretamente na produção de sentidos atribuídos ao texto literário, este será sempre incompleto e preenche de outros sentidos, uma vez que não é possível “[...] preencher todas as fissuras, todas as fendas do texto artístico, porque sendo arte, o texto literário nunca se esgota” (TOFALINI, 2020, p. 99). À vista disso, reiteramos, não é nossa pretensão nos debruçarmos sobre todos os silêncios que afloram em *Ponciá*, pois são múltiplos e infindáveis. Sempre que se atribui sentidos aos silêncios, outros tantos se constroem e, fugidios, atribuem novos significados ao sentido do texto literário, e sempre, evidencia Tofalini (2020), distintos daqueles primeiros previstos pelo autor. O silêncio não se deixa limitar, prender, reduzir. O silêncio somente é. E significa sempre!

Ponciá Vicêncio é escrito de dentro para fora, uma arte que desvela os meandros da interioridade de sua personagem central por meio do silêncio positivo que abunda no romance. Para Le Breton (1999, p. 18), a interioridade do sujeito pode ser traduzida em um “[...] mundo caótico e silencioso que nunca se cala, carregado de imagens, de desejos de medos, de emoções minúsculas ou avassaladoras”, e este espaço subjetivo em que a palavra se nutre e se alimenta “[...] prepara uma formulação que surpreende por vezes quem a emite”, pois a primazia do silêncio é o sopro da significação da palavra, e mesmo quando ela se apresenta, continua permeada pelos sentidos do silêncio. Le Breton (1999) reitera que as figuras estéticas do silêncio são abundantes na literatura, assim como também evidencia Sciacca (1967, p. 24): “Não há palavra do homem que possa ‘transcrever’ ou significar a plenitude de sua interioridade”, ou seja,

Aquilo que escrevo parte do silêncio intraduzível e retorna, como palavra, no silêncio de quem está lendo, fermentando palavras novas, diferentes da minha e, como a minha, expressivas significantes, representativas de um silêncio inexprimível e irrepresentável e, por isso sempre fermentante (SCIACCA, 1967, p. 30).

A literatura se alimenta na imensidão dos sentidos do silêncio. A própria Conceição Evaristo assente no poema-epígrafe deste trabalho que há mundos submersos em que apenas o silêncio é capaz de penetrar – e a isso acrescentamos que, seja em prosa, poesia, pintura, música, arquitetura, assim como nas artes em geral, ou mesmo numa simples palavra proferida, se não houver a presença do silêncio, será impossível haver comunicação ou

produção de sentidos. E é justamente na imersão em nossa própria interioridade que tentamos ouvir o silêncio de Ponciá, meditar nele, contemplá-lo, sondá-lo, pois assentimos que o silêncio não pode ser submetido a um reducionismo simplista nem ser pensado de uma forma homogênea, porque ele é plural, múltiplo e diverso. Seguramente, reconhecemos com Sciacca (1967, p. 29) que “[...] o silêncio não é o intervalo no interior de cada palavra, mas a ponte de união dos sons. Os ‘vazios’ do som, o ‘pleno’ dos sons; as sombras de um quadro, o ‘relevo’ das cores; as pausas na música, a ‘palpitação’ das notas”, dentre outras formas em que o inefável se faz significar”.

Para Le Breton (1999, p. 25), numa conversa, por exemplo, a palavra e o silêncio não podem existir separadamente, pois o discurso verbal é intrinsecamente constituído por ambos, apesar da maestria do silêncio sobre as palavras. Em qualquer diálogo, o silêncio é imprescindível para que haja significação, “[...] a voz irrompe-se às vezes, retoma o fôlego, deixa ao outro o tempo para uma réplica. Os silêncios curtos que polvilham a discussão permitem instantes de reflexão, antes de continuar o raciocínio”. O silêncio, pois, é o espaço fundamental entre um signo e outro, é ele que permite a produção de sentidos que torna a linguagem discernível, de modo que “[...] sem um reverso de silêncio, a comunicação é impensável, ficaria obstruída num fluxo contínuo de palavras que conduziriam à impotência da palavra condenada à partida” (LE BRETON, 1999, p. 25).

São os fios condutores do silêncio que entrelaçam e alinham os assuntos em qualquer ato de comunicação, provendo a compreensão e a fluidez durante a conversa, pois “[...] é nas pausas do discurso que se liga a elaboração da mensagem para aquele que fala e a sua recepção para quem dialoga com ele” (LE BRETON, 1999, p. 25). A linguagem excede o reduto do verbal, há uma fatia muito grande que é irreduzível ao verbo; seja em função do trauma ou de existência emocional, muitas são as vezes em que as palavras se quedam mediante a onipotência do silêncio – signo absoluto. O silêncio está na linguagem, mas não se reduz a ela – mesmo sendo o elemento que a nutre, ele é excedente, maior. Como nos ensina Sciacca (1967), a palavra nasce e morre no silêncio.

Maurice Merleau-Ponty (1991, p. 42) afirma que “[...] no tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo com o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras”, ou seja, o sentido nasce do silêncio. Assim, a linguagem vai muito além dos signos linguísticos, ela os ultrapassa e segue em busca do sentido, daquilo que as palavras não conseguem significar, e concordamos também com o autor quando reitera que a ausência de um signo já se configura noutro. Ao deixar de conceitualizar a linguagem somente como uma versão cifrada do pensamento, ou mesmo

traduzida em signos verbais, notamos que ela é primeiramente silêncio, já que todo e qualquer signo se levanta sobre um fundo de silêncio que o alicerça, permeia e perpassa. À vista disso, “[...] a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa” (p. 45-47), isto é, diz-se a partir do silêncio. Tudo isso se consolida porque, diz o autor, “[...] temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda por a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam” (p. 45-47) – ou seja, a linguagem se configura muito antes de a palavra ser pronunciada, ela já é presença solidificada no silêncio que a precede e a institui.

Sendo assim, cientes dessa força originária do silêncio, é que o contemplamos em sua multiplicidade nas entranhas de *Ponciá Vicêncio*. Consideramos que, a partir de um trabalho primoroso com a linguagem, Conceição Evaristo traz a lume a tessitura do romance, alinhavando-o com os fios do silêncio em sua variedade de produção de sentidos e desvelando seus diferentes modos de construção e atuação, bem como colocando em cena os múltiplos significados que o silêncio assume e protagoniza em sua poética literária, caminho que leva à interioridade de Ponciá e possibilita a multiplicidade de sentidos que se ergue da sua tessitura romanesca.

O silêncio que perpassa e penetra toda a narrativa se apresenta sob diversas formas e adquire a conotação de positivo ou negativo conforme os sentidos que produz – dentre os quais, o silêncio primordial, o silêncio fundante, a política do silêncio (silenciamento), o silêncio poético, entre outros. Assim, no campo minado das palavras, o silêncio assume muitas significações, ora se revestindo de uma carapaça negativa – como é o caso da política do silêncio ou silenciamento, que implica interdição e submissão –, ora assumindo uma aura positiva como sinônimo de resiliência, resistência, sabedoria e, em muitos momentos, a saída mais segura para determinadas situações. Não se pode tomá-lo apenas como sinônimo de silenciamento, mesmo que, na maioria das vezes, seja assim comumente retratado.

Em linhas gerais, as formas de silêncios se apresentam cada uma a seu modo, isto é, significam de modos distintos, tornando-se objetos de teorias igualmente distintas. Conforme aponta Orlandi (2007, p. 42), existe uma multiplicidade de silêncios, tais como “[...] o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade, etc.”. Nessa mesma direção, Tofalini (2018b, p. 14) citando Heller, acrescenta a existência do “[...] do silêncio ‘da falta e da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez’ [...]”. Existe, ainda, o silêncio da vontade e do desejo de manter-se quieto, de aninhar-se nos braços daquele que se apresenta

feito brisa mansa frente ao mar revolto das palavras, dentre tantos outros. Portanto são infindas as significações possíveis do silêncio. Le Breton (1999) chama a atenção para o fato de que o silêncio também pode representar o semblante da morte. Assim, prenhe de sentidos, ele pode ser pensado, sobretudo, como “[...] frio, opressor, provocante, desaprovador ou indulgente” (REIK, 1989, p. 19).

Desse modo, conscientes de que existe uma infinidade de silêncios e múltiplas significações, por meio deste estudo, apreciaremos algumas formas do silêncio – primordial, fundante, política do silêncio (silenciamento), poético – e a maneira como instauram processos significativos nas linhas narrativas de *Ponciá Vicêncio*, ressignificando as grandes ausências e o próprio mutismo da personagem homônima à obra. Especificamente, nos interessa verificar o modo como o silêncio se apresenta em suas diversas formas – mas, em especial, como atua diretamente na ressignificação da vida e na busca identitária da personagem Ponciá. Em outras palavras, o modo como o silêncio protagoniza a produção de sentidos do romance.

Em face disso, assentimos, pois, com Tofalini (2018b) que a literatura se assenta em dois pilares da comunicação – silêncio/palavra –, embora apareça veiculada por vias orais, em linhas gerais, está fincada sob os alicerces da escrita, configurando-se, portanto, numa identidade silenciosa. Afinal, “[...] o texto artístico literário é silencioso porque é letra, sinal impresso e, como tal, pertence ao âmbito do silêncio. Não se trata de letras aleatórias, mas de agrupamentos de letras que compõem vocábulos e, então, adentram o recinto do verbal” (TOFALINI, 2018b, p. 15). Na literatura, conforme Gilberto Mendonça Teles em *Retórica do Silêncio* (1989, p. 15), o silêncio se constitui como o espaço das possibilidades de sentidos, em especial quando “[...] não exteriorizando o pensamento, interrompendo-o no momento adequado, substituindo a frase pelo silêncio inesperado, cria-se um impacto de hesitação e emoção que envolve afetivamente o leitor” – e assim, nas fendas e interstícios da arte literária, “[...] na ausência do signo verbal, outro signo se impõe: o do silêncio”. Contudo, mesmo na presença do signo verbal, o silêncio se impõe, pois habita e significa no vão dos sinais, entre vogais e consoantes, produzindo sentidos e significações.

O cenário da literatura é palco para as manifestações do silêncio, já que ele é ressignificado nas entranhas daquilo que as palavras nem sempre conseguem exprimir – e, mesmo naquelas proferidas, ele está lá. Nesse sentido, tais manifestações se valem dos recursos que transitam do não querer dizer ao universo do indizível, como ressalta Teles (1989, p. 17). O silêncio é, pois, transcendente tanto no plano literário quanto em quaisquer outros. Para o autor, “[...] ler é fazer falar os silêncios da linguagem”, e a isso acrescentamos

que também é contemplar os sentidos do silêncio exatamente como eles são, apenas silêncios. Assim, denota esse autor, “[...] a linguagem comum só se transforma em linguagem literária renunciando o seu sentido puramente linguístico [...] e refugiando-se no silêncio da obra [...]” (TELES, 1989, p. 20). Nesse mesmo sentido, assentimos também com as considerações de Merleau-Ponty (1991, p. 45) acerca dos sentidos da linguagem, em que ela se torna “[...] oblíqua e autônoma [...]. Portanto como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido”. Isto é, rodeado de silêncios.

Consideramos, ainda, que o silêncio é o espaço das possibilidades, cujos semblantes por vezes se refletem no espelho das águas de “[...] um rio cujas margens recobrem a linguagem literária, tanto da crítica quanto da literatura propriamente dita” (TELES, 1989, p. 18). Para o autor, atingir a profundidade dessas águas silenciosas é desaguar no mar do silêncio extremo, maior, ali onde tudo se aflui. Dessa forma, assentimos com o referido pensador ao evidenciar que “[...] em vez de ausência de fala, o silêncio se deixa ler como o espaço de outras ‘falas’, de outras linguagens, como a pausa na música, como a página branca ou o espaço em branco de um livro [...] criando tensões e expectativas” (TELES, 1989, p. 12).

Silêncio e palavra não são opostos, ambos são ativos e significam. A construção discursiva não pode existir sem esta ligação mútua, pois “[...] se misturam na expressão da palavra”, já que “[...] todo enunciado nasce do silêncio interior do indivíduo em permanente diálogo consigo mesmo” (LE BRETON, 1999, p. 17-18). Dessa forma, a interioridade do sujeito, terreno fértil para a fecundação da palavra, ainda que seja um mundo completamente caótico, precede-a no silêncio que a constitui. No âmbito do romance *Ponciá Vicêncio*, de fato, o mundo interior da protagonista Ponciá se apresenta por vezes caótico, mas nunca se cala, está sempre preche de indagações/questionamentos e descobertas que se mostram mesmo diante do seu autossilêncio.

Ao optar pelo indizível, por não traduzir seus pensamentos em palavras, Ponciá prefere mantê-los na imensidão do silêncio e se autoproteger no refúgio da onipotência do inefável. Conforme Le Breton (1999, p. 18-20), o silêncio “[...] questiona os limites de qualquer palavra [...] numa conversa, o silêncio é sempre a conclusão da palavra”. O autor ainda salienta que o autossilêncio, dentre outras coisas, pode ser caracterizado como uma forma de oposição que se pode traduzir como “[...] uma recusa, uma resistência pessoal a alguém ou a uma situação”. Dessa forma é que vemos o automutismo de Ponciá – como uma condição de resistência frente ao apagamento sistêmico e estrutural imposto ao seu povo, uma forma de resgate identitário individual e coletivo. Assim é que a arte literária se debruça sobre

o silêncio em sua vertente mais profunda, por meio do fazer poético – mas igualmente incapaz de desvendá-lo, já que, como nos afirma Teles (1989), a palavra silêncio por si só já abriga muitos silêncios e múltiplos sentidos de sabedoria. Para o autor, os sentidos do silêncio não refletem apenas

[...] a sabedoria do calar, do não dizer por já haver dito tudo, por não ter nada mais a dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo (TELES, 1989, p. 13).

Para a apreciação do silêncio a partir do romance de Conceição Evaristo, quatro formas de percebê-lo são fundamentais para nosso estudo, embora saibamos que suas manifestações no romance sejam diversas e, muitas vezes, apareçam em consonância com as que nos propusemos sondar. Dessa forma é que nos debruçamos sobre os indícios do silêncio primordial, sobre o silêncio fundante, a política do silêncio (silenciamento) e o silêncio poético, os quais, acreditamos, emergem e impregnam a narrativa de *Ponciá Vicêncio* (2003).

4.1.1 O silêncio primordial

Santiago Kovadloff (2003) empreende um estudo vasto e de extrema importância para a compreensão dos sentidos do silêncio, objetivando uma sondagem acerca da natureza do silêncio maior em seu semblante originário. A despeito da busca por esse conhecimento, o autor avisa, de antemão, que não está em busca de um silêncio cujo semblante seja explicável. Kovadloff tenciona imprescindivelmente investigar os sentidos intuídos pelo silêncio primordial por vias de alusão, já que esse silêncio pelo qual se interessa o autor pode apenas ser vislumbrado, jamais alcançado ou explicado. O silêncio primordial é inalcançável, inacessível, indecifrável, no entanto nem todo silêncio explicável se encontra no plano do silenciamento, isto é, no âmbito das palavras. Para Kovadloff (2003), o silêncio que remete ao interdito e ao não-dito é aquele que encontra equivalência nas palavras, mas que se configura como confinamento e aprisionamento de uma dada realidade. Ressalta ainda que não está à procura de algo que, oculto, possa vir a ser explicado – não busca a compreensão, pois, do silenciamento.

Para Kovadloff (2003), o silêncio primordial pode se manifestar de diversas formas e vias alusivas, dentre elas: o silêncio na poesia, na psicanálise, na música, na matemática, na

pintura, no silêncio monástico e no amor. Em todas estas instâncias, de alguma forma, o silêncio primordial se reverbera e se encontra no âmbito do impossível. A este estudo, em especial, interessa a sondagem do silêncio primordial no campo da literatura a partir da construção poética, e vamos igualmente intuí-lo por meio da subjetividade da personagem Ponciá Vicêncio. É somente a partir desse silêncio que se torna possível uma aproximação da interioridade que a constitui.

O silêncio que interessa a Santiago Kovadloff não pode ser confundido com o silenciamento, porque não se remete à mudez, mas àquela parte fundamental à constituição do sujeito, a sua subjetividade, à interioridade que lhe é inerente. O silêncio primordial não se deixa medir nem representar, o seu sentido é abissal e absoluto. É o inefável, o silêncio extremo e transcendente. É o silêncio inconcebível. Conforme afirma Kovadloff (2003), a subjetividade é o solo fértil do silêncio primordial, é ele que preenche as lacunas da incompletude e inacabamento identitário do sujeito.

O silêncio primordial é aquele que não se mede e nem carece de ser interpretado como a ocultação das palavras – é um silêncio maior, para ficar nos termos de Kovadloff (2003). Esse silêncio extremo perpassa e penetra toda a narrativa de *Ponciá Vicêncio*, uma vez que é envolta num silêncio profundo que a personagem ressignifica a si e aos seus, bem como ao entrelaça os fios que movem o tempo, recompondo, assim, o tecido roto e esgarçado da memória coletiva e ancestral. O silêncio primordial não carece de explicações, não necessita de definições (assim como nenhum silêncio pode ser definido); porque ele é maior, não se deixa medir por palavras, já que não encontra nelas equivalência. Sendo inconcebível ao âmbito dos códigos linguísticos, ele pode até ser reconhecido, mas jamais será alcançado. No entanto, é possível “[...] levar em consideração a conduta de quem foi subjugado por esse silêncio maior” (KOVADLOFF, 2003, p. 10).

De outro modo, deve-se ter em mente que as dimensões do inominável podem ser reconhecidas, pois o silêncio existe muito antes de qualquer ruído, de qualquer som, de qualquer esboço de palavra, e é em silêncio que, na maioria das vezes, organizamos os fonemas e juntamos as sílabas para dar sentido às palavras. É nesse sentido que Anselm Grün (2010) diz que, quando somos constantemente bombardeados por palavras e atormentados por ruídos externos – e às vezes mesmo por aqueles interiores –, é então que temos precisão e necessidade do silêncio. Contudo, seja por não saber os caminhos para encontrá-lo, seja por associá-lo apenas ao caráter negativo, ou mesmo por medo de nos defrontarmos com nossos próprios ruídos internos, tememos e refutamos o silêncio.

Conforme Grün (2010, p. 11), também é possível atribuir o status de silenciosa a uma pessoa mesmo quando ela fala, pois ainda assim consegue emanar um silêncio que se revela na calma e quietude interior desse sujeito, e isso é facilmente perceptível para quem sabe contemplar o silêncio. Por outro lado, há aqueles que, embora não digam nada, alardeiam com seus ruídos interiores uma inquietação que fere o semblante do silêncio. Em suas palavras: “O silêncio é algo mais que a ausência de ruído. Nas montanhas, podemos respirar pleno silêncio, quando percebemos apenas o murmúrio de um riacho. O murmúrio é um ruído, mas não perturba o silêncio; pelo contrário, ajuda a torná-lo acessível. Silêncio e paz interagem”.

A isso somamos as reflexões de Kovadloff (2003) sobre a contemplação do silêncio por meio da música, já que essa é uma maneira de o prolongar em sua indecifrável plenitude. A música é uma instância plena de silêncio, um “[...] ritual consagrador do inominável” (KOVADLOFF, 2003, p. 65), uma maneira de intuir a presença intangível do silêncio primordial. Nessa dimensão, a arte da escuta igualmente se configura como experiência que alude ao impronunciável e se encontra, de modo bastante íntimo, interligada à interioridade do sujeito. A música não é uma forma de rasurar o silêncio – é, antes, uma maneira de nos propiciar um retorno ao nosso próprio silêncio interior, do qual somos intrinsecamente constituídos/as. Desse modo, torna-se palco para a presença e protagonismo de um silêncio maior que se prolonga nas notas, pausas, ritmos e melodias – redutos do sentido extremo e insondável.

O silêncio tem primazia sobre as palavras e sobre todas as coisas. No caso do silêncio primordial, é lícito saber que ele é extremo e jamais será reduzido ao que não foi dito – mas, em sua soberania, se remete ao que nunca será dito, porque não é redutível ao verbo, embora possa apenas ser sondado, intuído. O silêncio primordial tem fundo irreduzível. Ele é soberano e onipotente. Em *Ponciá Vicêncio*, o silêncio primordial se manifesta no âmago da personagem, em tudo que jamais será dito por ela, em suas grandes ausências e nas insignificâncias das palavras, mesmo em seu sentimento de incompletude, já que é no cerne da imponderabilidade do silêncio que a personagem-protagonista vai recompondo o mosaico da própria existência e dos antepassados. Quando, aos poucos, Ponciá vai se quedando em letargias, é nos braços de um silêncio maior que ela vai encontrar alento e refúgio. Desta forma, por muitas vezes, também vemos nossas palavras se entranharem às brumas silenciosas de Ponciá e habitá-las, dispostas a “[...] hospedar o silêncio extremo sem pretender encarcerá-lo” (KOVADLOFF, 2003, p. 11), atendendo, pois, ao chamado do inefável.

Não por acaso, um/a leitor/a menos atento/a e/ou alheio/a à vocação dessa escrita silenciosa, provavelmente, não encontrará no romance aquele que não pode ser nominado,

ainda em suas mais diversas formas. Mas é possível contemplá-lo mesmo sem o ver, uma vez que “[...] o contato com o inconcebível impõe a quem o examine, uma figura sobressalente: a do protagonista dessa experiência. Assim, indica esse protagonista como destinatário do esforço interpretativo, já que se aspira expressar algo que o envolve, a ele, e a ninguém além dele” (KOVADLOFF, 2003, p. 10). Em vista disso, mesmo consciente de que esse silêncio jamais se poderá alcançar, é possível percorrer os meandros da vivência do sujeito protagonista e – ao adentrar os recintos silenciosos do romance – “[...] percorrer o âmbito de sua vivência, seguindo o rastro do silêncio que inspira e lhe dá vertebras” (KOVADLOFF, 2003, p. 10).

A áurea primordial, intensa e com densidade profunda causa temores porque remete diretamente ao inacessível, ao irreduzível, àquela transcendência que não se pode exprimir em palavras e, por isso, muitos/as preferem buscar os ruídos, os balbucios, as falas, no intuito de negar esta existência, já que não conseguem suportar os abismos e as grandes ausências. O silêncio maior é inexprimível e indizível em toda sua onipotência, não podendo jamais ser explicado, pois já que é absoluto em si, inefável e irreduzível, permite-se apenas uma sondagem na multiplicidade de sentidos que o constitui. Embora se encontre dentro e fora da linguagem, o silêncio não pode ser limitado a ela, já que é primordialmente maior, pois atua em todas as esferas e não se reduz a nenhuma delas. É, pois, fluido e irreduzível.

Comumente, as pessoas se negam aos enfrentamentos inerentes às próprias existências e temem essas profundezas silenciosas porque sabem que ali, do âmago do inefável, podem emergir reflexões que abrigam intimidades concernentes aos seus próprios silêncios (TOFALINI, 2018b). O silêncio é fundante e está em tudo, as palavras subordinam-se a ele porque é somente a partir dele que elas existem e podem significar. Logo, são, por ele, silenciadas. O silêncio tem primazia sobre as palavras e “[...] quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam” (ORLANDI, 2007, p. 14). Diante do abismo das palavras, o silêncio tornou-se objeto da reflexão de estudiosos, pesquisadores, pensadores e intelectuais de distintos campos de saber, no intuito de compreender cada vez mais acerca da multiplicidade de sentidos e possibilidades que ele tem de significar.

Para Kovadloff (2003, p. 21), debruçar-se sobre o status positivo do silêncio é, antes de tudo, compreender o inominável em sua magnitude. Conforme o autor, não se tem, de modo até muito curioso, uma explicação coerente para o fato de que “[...] os gregos, que pressentiram quase tudo, não tenham concebido uma divindade do silêncio”, se levarmos em conta que “[...] ninguém como eles compreendeu melhor a finalidade da poesia e o limite

infranqueável de toda ação discursiva”. Dessarte, esse silêncio inconcebível é imprescindível porque é substancial para todas as áreas do conhecimento, bem como se constitui o cerne de todas as artes e, de maneira especial, da arte do fazer literário.

Mesmo quando pensamos o ato poético, o fazemos considerando a sua realização no âmbito do silêncio, afinal, a composição poética é prenhe da profundidade positiva do silêncio, mas de modo semelhante se afasta do status negativo. Relacionadas a essas dimensões, o autor reconhece ainda dois tipos de silêncios: o da oclusão e o da epifania. O silêncio da oclusão está diretamente ligado ao semblante negativo, ou seja, de alguma maneira se encontra vinculado ao silenciamento e se configura como a “[...] palavra encoberta, palavra rejeitada, enunciação possível, mas evitada [...] pelo medo, pelo hábito ou pelo preconceito. E desse silêncio, invariavelmente, afasta-se a poesia” (KOVADLOFF, 2003, p. 26).

No entanto, como matéria da composição poética, o silêncio da epifania se constitui como o embrião que germina e dá vida à palavra poética: “O silêncio da epifania situa o homem diante da totalidade indizível que, como tal, o silêncio encarna” (KOVADLOFF, 2003, p. 26). E é justamente esse silêncio que o autor considera como sendo indispensável ao fazer poético, pois ele transcende qualquer limite e não encontra uma significação particular, a não ser em consonância com o irreduzível, com o silêncio maior: o silêncio primordial.

Afinal, como nos sugere Tofalini (2018a, p. 160), é a partir do silêncio que todas e quaisquer manifestações da arte tomam forma, brotam do silêncio e se encontram absorvidas por ele, seja na música, na pintura, na escultura ou na literatura, uma vez que “quanto maior o grau de artisticidade de uma obra, tanto maiores serão os espaços de silêncio e as possibilidades de construção de sentido”. Desta forma, a arte nunca se esgotará, visto que se encontra engendrada de/por silêncios: “[...] a arte autêntica será sempre o novo, o inaugural, o exaurível. [...] Na literatura, o maior contingente de silêncios é transferido para a arte pelo ser humano aí representado” (TOFALINI, 2018a, p. 160).

O romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, emerge dos jugos do silêncio e por meio dele se consolida, uma vez que, em suas diversas formas, protagoniza e confere o tom artístico do romance em estudo. As linhas narrativas se encontram impregnadas de silêncios, o que de certa forma exercita, em grande parte do público-leitor, a agudez dos ouvidos para auscultar a profundidade que, por entre os vãos dos ruídos, possibilita a compreensão do transcendente em *Ponciá*.

Silêncios que também se aninham por entre as fendas das palavras e dos espaços em branco⁵⁹ que conferem significações à narrativa, bem como às grandes ausências e ao mutismo da própria personagem. O silêncio é artisticamente construído no romance e fundamentalmente intrínseco a ele. Muitos são os espaços em branco que conferem produção de sentido em *Ponciá Vicêncio*, sempre prenhes de ressignificações, conforme os fragmentos dos excertos que os antecedem, espaços de recuo e suspiros nos quais, emolado com essa narrativa visceral, o público-leitor talvez se demore para que possa ressignificar o lido.

4.1.2 O silêncio fundador

Além do silêncio primordial, um outro que nos interessa é o silêncio fundador. O silêncio é fundante e a linguagem ruído, mas linguagem também é silêncio, uma vez que silêncio e palavra se completam constituindo a linguagem – mas o silêncio existe sem a palavra, e exerce primazia sobre ela. O silêncio fundador é constituído, nos termos de Orlandi (2007), sempre em relação a algo, além de estar em movimento, configura-se como o real da significação – isto é, ao pensá-lo como fundador, tem-se uma produção de sentidos que possui primazia sobre todas as coisas, configurando-o como a origem primeira da significação do real. Assim, constitui-se por e nas relações *dito x não dito*, sons, ruídos e mesmo nas pausas e grandes ausências da linguagem. O silêncio fundador é aquele que “[...] existe nas palavras, que significa o não dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (ORLANDI, 2007, p. 24).

O silêncio é a condição primeira da significação, ele excede o dizer, já que a linguagem abre fissuras num sentido já existente. Há uma tendência muito grande em enxergá-lo a partir da perspectiva da linguagem verbal, mas esse é um pensamento limítrofe; antes, o silêncio significa em si mesmo, ele é a própria matéria significante de si. Autônomo e autossuficiente. Dessarte, é possível entender que o silêncio fundante se faz presença no movimento das relações e, embora seja subjugado em detrimento do som, a produção de sentidos só existe porque existe silêncio, já que é ele quem dá o tom dos múltiplos efeitos de significados. Visto que é a “[...] matéria significante por excelência [...]”, ele produz, funda, significa e constitui, pois “[...] o real da significação é o silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 29).

⁵⁹ Encontram-se entremeados à narrativa, respectivamente, nas páginas 16, 18, 20, 23, 26, 32, 34, 39, 44, 45, 47, 50, 52, 60, 62, 64, 66, 67, 71, 75, 77, 80, 81, 89, 92, 95, 97, 100, 102, 105, 107, 121, 125 e 128. Como se percebe, são muitos os espaços em branco que conferem sentidos complementares ao texto, muitos são os momentos em que “[...] as palavras que urgem e premem sufocadas na garganta, são retidas pelo silêncio” (SCIACCA, 1967, p. 44).

O silêncio fundante, pleno da produção de sentidos, reforça Orlandi (2007), é observado a partir das produções discursivas – o silêncio é, assim, um recuo, o vão das e entre as palavras. Para esta autora, o sentido está sempre em movimento e possui caráter próprio, é um espaço de ressignificação dos sentidos de todo e qualquer processo de formação discursiva. Desse modo, o silêncio fundador se configura como o movimento da linguagem que desloca e reorganiza os sentidos do discurso; é um silêncio, reitera Orlandi, visto a partir do interior da linguagem. No entendimento de Orlandi (2007), é preciso ter em conta, ao se pensar o silêncio fundador, os modos de construção do discurso, bem como as formações discursivas e ideológicas que configuram os discursos. O silêncio é húmus para a germinação da linguagem.

Assim, o silêncio se constitui, apresenta e se traduz na produção de sentidos que constrói todo e qualquer enunciado, ou seja, “[...] cada palavra interior é proferida pelo Silêncio gerador, ou suscitada por Ele. O homem vive de silêncio e de palavra, de silêncio intraduzível e de palavra, que é o esforço para traduzi-lo” (SCIACCA, 1967, p. 28). Mesmo assim, essa suposta tradução jamais se dará de maneira plena, pois há primazia do silêncio sobre as palavras, ele as constitui e significa. Mas se assim não o fosse, se não houvesse as pausas do discurso, não se teria muito além de um vozerio desembestado e incompreensível. Dessa forma, “[...] sem silêncio nenhuma linguagem poética pictórica musical; nenhum pensamento ou palavra, ao qual é essencial: o homem vozearia, gritaria, urraria, mas não falaria” (SCIACCA, 1967, p. 28).

Em vista disso, o silêncio impregna as páginas do romance e são vários os sentidos e semblantes silenciosos que habitam suas linhas narrativas, constituindo-se, assim, como um recuo necessário para que haja a produção de sentidos. *Ponciá Vicêncio* é um lugar de potência carregado de ressignificações e memórias, onde se pensa, contempla e se ouve o silêncio que constitui, que fortalece e que se revela como a subjetividade da personagem homônima. Quando Orlandi (2007) aponta o silêncio como fundador, ela o está enfatizando como um *continuum* significativo, isto é, como uma produção de sentidos que é constitutiva da linguagem verbal, embora preexistente a ela. Para a autora, nomear o silêncio como fundador não significa interpretá-lo como a origem, mas evidenciá-lo como garantidor da produção de movimento dos sentidos. Só há sentido porque há silêncio. Em outras palavras, “[...] o silêncio é fundante [...] é o real do discurso. O homem está ‘condenado’ a significar, com ou sem palavras, diante do mundo” (ORLANDI, 2007, p. 29).

Desse modo, o silêncio se apresenta não como uma palavra que falta, mas como aquilo que falta às palavras, ao que não pode ser predicado. O silêncio constitui a base do

dizer, uma vez que “[...] sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 23). Embora silêncio fundante e primordial se aproximem em alguns aspectos, em linhas gerais, ambos possuem características destoantes, conforme nos ensina Tofalini (2020, p. 110) em consonância com Orlandi:

Uma característica semelhante àquela do silêncio primordial é que o silêncio fundante também “[...] não é diretamente observável e, no entanto, ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está *lá* (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh) nas grandes extensões, nas pausas” (ORLANDI, 2007, p. 45, grifo do autor). Há, entretanto, certas diferenças entre o silêncio primordial e o silêncio fundador. O silêncio primordial é inominável. Ele tem fundo irredutível. É original, extremo, indivisível e não pode ser perscrutado, senão por caminhos indiretos. Ele não é o não dito, mas o indizível, aquilo que não poderá jamais ser pronunciado. Trata-se de um silêncio maior [...] e embora não possa ser designado, pode ser reconhecido. Já o silêncio fundador – assim denominado por Eni Orlandi – embora remeta também ao indizível, pode ser percebido nos sentidos dos não ditos. Ele não é originário nem lugar absoluto; ele não tem um sentido independente, autossuficiente ou preexistente. A sua grande incumbência consiste em instalar e garantir a movimentação dos sentidos (TOFALINI, 2020, p. 110).

Trazendo a perspectiva do silêncio fundador para pensar sua presença no romance *Ponciá Vicêncio* podemos evidenciar que ele atribui muitos significados ao romance, já que instaura e garante a manifestação de sentidos múltiplos em toda a sua extensão, pois o silêncio fundante é a base de toda e qualquer significação. As palavras de Tofalini (2020, p. 110), ao se debruçar sobre o silêncio fundador em *Jerusalém*, de Gonçalo Tavares, cabem perfeitamente neste contexto e as tomamos de empréstimo para afirmar que o silêncio fundador “[...] se encontra na página em branco, antes da primeira palavra escrita, percorre todas as páginas, todos os ditos e todos os não ditos e vai até a última página em branco, porque é ele que torna possível toda significação”.

Assim é que também enxergamos a manifestação dos sentidos do silêncio fundante no romance evaristiano, como sendo o movimentador dos sentidos dos ditos e daquilo que, de algum modo, ficou por dizer. Entre os mananciais de silêncios que se erguem da narrativa, tem-se as indagações sem respostas, inquietações que afligem – a exemplo disso, o coração da mãe de Ponciá. O silêncio fundador põe em cena múltiplas construções de sentidos que encharcam as páginas do romance.

A mãe andava com o coração aflito e indagador. O que havia com aquela menina? Primeiro andou de repente e com todo o jeito do avô... agora havia feito aquele homenzinho de barro, tão igual ao velho. Ela havia enrolado o

trabalho, guardando-o no fundo do caixote. E mesmo assim parecia que lá de dentro saía ora risos-lamentos, ora choro-gargalhadas. O que fazer com a criação da filha? O que fazer com o Vô Vicêncio da filha? Sim, era ele. Igualzinho. Como a menina se lembrava dele? Ela era tão pequena, tão de colo ainda quando ele fez a passagem. Como, então, Ponciá Vicêncio havia guardado todo o jeito dele na memória? (EVARISTO, 2003, p. 21-23).

Entre afirmações e indagações, a passagem se revela profundamente permeada pelas movimentações de sentidos que contemplam o tempo interior da mãe de Ponciá, a qual, absorta neste ato imaginativo, é invadida pelo silêncio da aflição e do medo – um tempo psicológico povoado de silêncios. Como muito bem nos ensina Tofalini (2020), o tempo psicológico é silencioso, e associamos a isso o próprio ato imaginativo da personagem ao formar a imagem do homenzinho de barro e evidenciar que era igualzinho ao velho já demonstra que o silêncio atua como alicerce fundador para essa percepção. Além do silêncio externo, do colocar-se em silêncio e conversar consigo mesma, a mãe de Ponciá tem o silêncio das não-respostas às próprias indagações, como se apenas as lançasse ao vento – movimentações do silêncio fundante. Vale destacar que o silêncio fundador também “[...] é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante” (ORLANDI, 2007, p. 23).

Em *Ponciá*, a poética do silêncio significa uma pluralidade de produção de sentidos que desconstrói o silenciamento e escancara questões há muito naturalizadas e impostas às vidas e vozes negras. Assim é que, ao traduzir entre silêncios e dobras das palavras muito da trajetória de Ponciá Vicêncio, Conceição Evaristo exterioriza uma busca identitária que recupera muito das vivências da população afro-diaspórica no Brasil. Entretanto, é somente a partir dos silêncios que se erguem do romance, bem como do autossilêncio da personagem, que se pode apreender a significação dos sentidos vista do interior da narrativa e compreender as grandes ausências e o próprio esvaziamento dos quais Ponciá é acometida.

Para Sciacca (1967, p. 22-24), qualquer esforço que se faça para transcrever o silêncio será sempre insuficiente, pois a palavra será igualmente incapaz de exprimir toda a sua profundidade “[...] ou significar a plenitude da sua interioridade”. Embora a palavra nasça do silêncio, ele será sempre inatingível para ela, mas seguramente a chama que a mantém viva, qualquer esboço de palavra sem silêncio é tentativa morta. Assim, “[...] não só se pensa, se reflete, se medita, se contempla em silêncio, mas também se ouve o silêncio, em silêncio [...] não há silêncio sem sentido; aquilo que não tem sentido é ‘mudo’, mas não silencioso” (SCIACCA, 1967, p. 22-24, grifo do autor).

Isso implica pensar, em se tratando do romance, que mesmo a personagem estando situada em um local de muitos ruídos e vozes, uma vez que as moradias da favela sempre são bastante próximas, é a partir do autossilêncio que Ponciá revela a narrativa, delineada por meio das próprias memórias. No entanto, é sabido que existe uma predisposição ao barulho, uma fuga ao silêncio, em qualquer meio no qual se viva e em especial no urbano, que se apresenta como um ambiente fecundo para poluições sonoras de variados tipos, majoritariamente ruidoso e repleto de alaridos oriundos de fontes diversificadas.

Houve épocas em que cultivar o silêncio como algo sagrado era sinônimo de potencialização do corpo, de revitalização das forças, um recuo necessário para dentro de si, uma potencialização do espírito. Comumente, frequentava-se os “[...] santuários emudecidos onde qualquer pessoa que sofresse de fadiga sonora poderia refugiar-se para repensar sua psiquê. Poderia ser nas florestas, à beira-mar ou numa encosta coberta de neve, durante o inverno (SCHAFER, 2001, p. 351). Assim, como se necessita de tempo para descansar e renovar-se, o ser humano também precisa desses espaços de quietude, nos quais mente e espírito se confluem, trazendo-lhe calma e tranquilidade.

Nas palavras do autor:

Em certas épocas, a calma era um precioso artigo, um código não-escrito de direitos humanos. O homem mantinha reservatórios de silêncios em sua vida para restaurar o metabolismo espiritual. Mesmo no coração das cidades havia às escuras e silenciosas abóbadas das igrejas e bibliotecas, ou a privacidade da sala de visitas e do quarto de dormir. Fora do burburinho das cidades, o campo era acessível, com seus serenos sussurros de sons naturais. Havia ainda os dias tranquilos. Os dias santos eram os mais silenciosos antes de se tornarem feriados (SCHAFER, 2001, p. 351).

A importância desses espaços talvez faça mais sentido agora, que já não os temos como antes; tanto os bosques quanto os espaços de quietude, seguramente, trariam mais calma e tranquilidade ao sujeito contemporâneo. Neste mesmo sentido, Grün (2010, p. 15) reitera que há momentos em que se ouve apenas o silêncio mesmo estando no meio do mato, reduto dos mais diversos alarides dos pássaros e demais animais silvestres. Para o autor, mesmo ao se deparar com os ruídos suaves da natureza, contempla-se a plenitude do silêncio, ou seja, “há qualquer coisa de terno quando o silêncio se torna audível”, já que tudo é perpassado pela dimensão intransponível do inexprimível. No caso de Ponciá, ela se permite o autorrefúgio, um mergulho profundo na própria interioridade, sem temer o encontro com a sua subjetividade, memórias e silêncios. Ali, no âmago do inefável, ela se fortalece e segue, rumo à consumação da herança ancestral.

Conforme Orlandi (2007), o silêncio é o horizonte da produção dos sentidos, e é justamente em direção à iminência de um sentido coletivo que Ponciá segue em busca desse recuo indispensável, já que sente a necessidade de entendimento da própria incompletude, bem como da reconstrução da memória ancestral, que se remete diretamente à sua busca identitária. De maneira muito acertada, a escritora Conceição Evaristo deixa silenciosa a sua protagonista, para que a multiplicidade de sentidos que emerge do mutismo da personagem signifique, bem como denuncie o *status negativo* da política do silêncio (silenciamento). Ponciá Vicêncio em nenhum momento é silenciada, mas em seu recôndito apartar-se de si, ela se permite o autossilêncio, e assim, contrariando o que se espera de um mundo dominado pela hegemonia da palavra, o romance se apresenta numa esfera dominada pelos sentidos do silêncio, constituintes da subjetividade da personagem.

4.1.3 Política do silêncio (silenciamento)

Embora já tenha sido amplamente mencionado neste estudo, nos reportamos novamente ao *silenciamento*, retomando-o nos termos de Orlandi (2007, p. 29), que o caracteriza como sendo *a política do silêncio*, para que possamos compreendê-lo no âmbito da produção de sentidos que se desdobra, conforme a autora, em outros dois tipos – silêncio constitutivo e silêncio local. Assim, a política do silêncio se constitui fundamental também para se entender a face de escrita-denúncia que emerge da narrativa de Evaristo. Nesse sentido, “[...] em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)”. E essa resistência no romance se dá por meio do autossilêncio da personagem principal.

A dimensão opressora do silêncio, em sentido geral, é desde há muito tempo reconhecida e imposta sobre as vidas e vozes negras, e se presentifica no romance de maneira estrutural e institucionalizada como uma estratégia para denunciar o semblante escamoteado desse tipo de silêncio; entretanto, não é ele quem determina o tom da narrativa. Ponciá se faz silenciosa, mesmo em detrimento de muitas situações que a levam a isso, mas seu mutismo é um estilhaço, um horizonte prenhe de múltiplos sentidos, jamais uma mordação. Afinal, “[...] o silêncio não é o vazio, ou o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do vazio da linguagem como um horizonte e não como falta” (ORLANDI, 2007, p. 68).

A política do silêncio (silenciamento) se alicerça na base do interdito, do silenciar, do fazer calar a outrem, do tomar-lhe a palavra. Essa forma negativa do silêncio implica pensar que toda produção de sentidos, a partir de dado lugar e posição do sujeito, necessariamente apaga outros sentidos. Assim, pode-se evidenciar que “[...] dizer e silenciar andam [sempre] juntos” (ORLANDI, 2007, p. 68). Dessa forma, a política do silêncio, conforme reforça a autora, é o silenciamento, que ainda pode subdividir-se de duas formas – *silêncio constitutivo* e *silêncio local*.

O silêncio constitutivo se assenta sobre o pressuposto de que, quando se pronuncia uma palavra, ou se profere um discurso, outras/os tantas/os são apagadas/os, ou seja, parte do princípio de que, para dizer, é preciso não dizer. Quando se traz isso para o contexto do romance em estudo, é possível dizer que, a partir do momento em que Ponciá se coloca em silêncio e deixa de dizer, calando-se frente às indagações do marido, da vizinhança, bem como da própria vida, tem-se também contemplado este semblante do silêncio. Contudo, é a partir do autossilêncio da personagem que a narrativa se desvela, porque “[...] o silêncio recorta o dizer” (ORLANDI, 2007, p. 53).

O silêncio constitutivo atravessa toda a narrativa, visto que, mesmo a partir do título – ao ser escolhido este e não outro –, impera-se a presença do silêncio constitutivo, bem como em várias passagens do texto, na própria linguagem empregada na construção do romance, nas palavras aglutinadas, na concisão linguística da autora, nas opções por deixar muitas partes em branco que ainda contemplam espaço suficiente para mais linhas escritas. Conforme Tofalini (2020, p. 215): “O homem não vive fora de um contexto social, histórico, cultural e ideológico. Assim, para se comunicar, elege a espécie de linguagem que mais lhe parece conveniente no momento: verbal, não verbal, mista ou apenas o silêncio. Em qualquer delas se encontra o silêncio constitutivo”.

Mesmo quando algumas palavras são silenciadas pelo silêncio constitutivo, elas continuam ressignificando outros sentidos. Um dos exemplos disso, dentre outros, ocorre na narrativa quando, contemplada pela angústia do narrador, que de certa forma espelha Ponciá Vicêncio, a personagem sente vontade de falar com o homem seu, de problematizar aquela condição pífia de vida em que se encontram, falar da miserabilidade, da necessidade de se insurgir, bem como ao sentir-se desgostosa por se ver ao lado de um homem que nem prazer lhe dá mais. Quando mergulha em gozos-delírios, tem apenas a companhia de suas próprias mãos, seu autogozo. Ao se ver agredida física e verbalmente pelo marido, por vezes sente raiva, mas a engole junto com o silêncio – entretanto, diante de tantas situações que poderiam

exigir-lhe a palavra ou mesmo o rebelar-se, ela opta pelo silêncio, linguagem que silencia todas as outras.

Eis alguns excertos nos quais o silêncio constitutivo se apresenta por meio de escolhas linguísticas que seguramente silenciam outros modos de dizer: “[...] viviam contando o acontecido com Maria Pia. A moça havia se contaminado com uma doença do filho do patrão. O rapaz estava mau [sic] e falou de amor com ela. Ele queria. Ela queria. Não precisava de ninguém saber, principalmente os pais dele” (EVARISTO, 2003, p. 37). Como se percebe, a escolha das palavras empregadas silencia tantos outros sentidos, como por exemplo o assédio do filho do patrão à empregada, o que quase sempre revela sentidos de objetificação sexualizada do corpo da mulher que presta serviço na casa do patrão rico – “[...] podia ser ali mesmo, no quarto dela, nos fundos da cozinha” (EVARISTO, 2003, p. 37). O fato de Maria Pia querer não exime o filho do patrão do ato de irresponsabilidade, pois sabia que estava acometido de doença sexualmente transmissível e ainda assim não a protegeu disso.

Podemos, ainda, contemplar a manifestação do silêncio constitutivo no momento em que o narrador se reporta ao caso de Raimundo Pequeno, em ambos os casos para dizer da periculosidade da cidade grande. Assim, escolhe falar sobre o envolvimento de Pequeno com pessoas cujas amizades o levaram à prisão tempos depois, empregando palavras que, constitutivamente, silenciam outros sentidos possíveis. Raimundo entrosou-se com amigos e, “[...] crendo neles e seduzido pelo dinheiro que chegava tão rápido, aceitou vender tudo o que eles traziam. Chegou até a levar algumas coisas para a roça [...] Cortes de fazenda, enxoval, roupas, relógios, bolsas e até um rádio. Soube-se depois que os amigos de Raimundo fugiram e ele havia sido preso” (EVARISTO, 2003, p. 37). Dessa forma, percebe-se uma multiplicidade de silêncios que, embora ilustrem o envolvimento de João Pequeno, não desumanizam a ele ou Maria Pia em nenhum momento. São escolhas empreendidas pela autora, cujo intuito é, de fato, apresentar as lacunas e dilaceramentos desses seres sem, no entanto, retirar-lhes a condição de sujeitos humanizados.

O silêncio local, segundo Orlandi (2007), é a forma mais genuína do silenciamento, o interdito, a censura. Ele se assenta sobre os pilares da interdição do dizer, o que se configura como censura, ou seja, há a proibição da produção de sentidos em dada circunstância e isso, comumente, remete à proibição das palavras, pois “[...] proíbem-se certas palavras, para proibirem certos sentidos” (p. 76). A censura pode ser identificada porque caminha passo a passo com a opressão e, nessa esteira de interdição, proíbem-se aos sujeitos a ocupação de lugares, discursos e/ou posições, de modo que o silêncio local se constitui como uma

manifestação da política do silêncio – ou seja, mais um meio de silenciar, de impossibilitar a produção de certos sentidos.

Então, mesmo o silenciamento, sob a imposição da censura, está sujeito a novas significações, afinal, sob a égide do silêncio, “[...] a própria noção de censura se alarga para compreender qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso de sentidos”, e “[...] mostra a força corrosiva do silêncio que faz significar em outros lugares o que não vinga em um lugar determinado. O sentido não para; ele muda de caminho” (ORLANDI, 2007, p. 13). Por meio do silêncio, sempre haverá outras possibilidades para significar, pois o apagamento de determinados sentidos não impede que outros encontrem novas formas de se manifestar em outros espaços, outros locais, outros discursos, já que há “[...] um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar” (ORLANDI, 2007, p. 85).

Destacamos, outrossim, que, embora estas diferentes formas de silêncios ora se apresentem positivas, ora negativas, há uma força do silêncio que traz como cerne a dimensão fundante, a qual ressignifica a narrativa e permite pensá-lo em suas variadas formas, a partir da fragmentariedade e dos diferentes modos de significar a produção de sentidos do romance – ou seja, todos os não ditos se constituem fundamentais para a compreensão do dito. Afinal, a existência do silêncio precede qualquer ruído, qualquer palavra ou som. Logo, é o estado primeiro de todas as coisas (ORLANDI, 2007).

Assim, cientes de que adentrar os recintos do silêncio é tarefa, por vezes, solitária e copiosamente preenhe de constantes produções de sentidos, penetramos o mundo silencioso de Ponciá, no intuito de compreender os efeitos de sentidos dos silêncios que a constituem, bem como a maneira pela qual protagonizam a narrativa em seus diversos funcionamentos e diferentes formas de significação. E, desse modo, percorremos esse caminho ao encontro de Ponciá, na maioria das vezes, em silêncio, embebecidas por uma linguagem interior que se reflete nas linhas que se debruçam sobre estas páginas, pois, “[...] com efeito, a linguagem é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras” (ORLANDI, 2007, p. 70).

4.1.4 O silêncio poético

Para finalizar esta seção, resta-nos abordar aquilo que denominamos ‘silêncio poético’. A linguagem poética é permeada por uma comunicação alicerçada nas bases do silêncio. Dessa forma, aquilo que chamamos em *Ponciá Vicêncio* de linguagem poética ou

silêncio poético é o fio que conduz a narrativa e a trajetória da personagem homônima à obra. A poesia é o que torna possível a absorção de tantas memórias comuns a uma história ancestralizada que reflete diretamente muito das vivências do povo negro. Ao nos debruçarmos sobre essa arte poética é que assentimos com as reflexões de Tofalini (2013) em relação à presença da poesia como arte do discurso literário:

O poeta, ao imaginar, ao criar, assenta-se sobre suas próprias vivências. A poesia decorre do estado emotivo ou lírico do poeta. Mesmo percorrendo acerca de coisas muito simples, a linguagem da poesia evita o comum, o instrumental, e se apresenta estranha. É que ela, por possuir uma linguagem diferente, mostra-se difícil, exigente, estrangeira. E é a própria linguagem da poesia, a linguagem carregada de poeticidade, que faz a literatura existir. Afinal, ao extrapolar-se da literatura, ampliando o conceito de poesia, percebe-se claramente que é nela que a linguagem (em sua totalidade) sobrevive (TOFALINI, 2013, p. 58).

Somente a poesia e o silêncio poderiam dar conta de contemplar a pluralidade de emoções que emanam do romance *Ponciá Vicêncio* e, ao mesmo tempo, entranham-se por ele. Como assevera Tofalini, “[...] a poesia, na qualidade de arte poética, constitui uma maneira de ser da literatura” (TOFALINI, 2013, p. 60). Também o silêncio maior que se revela nas páginas do romance é incomunicável. Não existe nenhuma forma de dizê-lo, muito menos limitá-lo ao solo petrificado das palavras. Apenas no âmago poético, que emerge das linhas narrativas do romance, é possível se consolidar a experiência que remete à diáspora e delineia, por vezes, o sentimento ancestral que se fortalece no seio da memória coletiva, por meio da experiência silenciosa da personagem principal. A poesia, portanto, habita sempre o âmbito do silêncio extremo, do silêncio primordial, pois somente ela alcança a profundidade daquilo que a experiência limítrofe das palavras não é capaz de abarcar. Veja-se as considerações de Kovadloff (2003):

O poeta é aquele que foi inspirado, convocado para infundir forma, ou seja, conteúdo discernível, ao irreproduzível por ele escutado. Trata-se de projetar nas palavras a insinuação de uma presença intangível; de plasmar num enunciado consequente a vigorosa vivência de uma proximidade que não admite ser apreendida a não ser como mistério. De modo que, para poder captar o que mesmo dele provém (a interpretação), o poeta, tal qual o evangelista, deverá, acima de tudo, abrir-se ao que vem até ele sem ser ele mesmo: a inspiração, a extrema alteridade (KOVADLOFF, 2003, p. 29).

Em *Ponciá Vicêncio*, a poesia é a linguagem que se traduz em silêncios, é o que permite a compreensão do incomunicável, do indizível, daquilo que o discurso não consegue

comunicar, é silêncio. Conforme evidenciado por Kovadloff (2003, p. 29), o/a poeta é aquele/a capaz de “[...] criar, extrair do nada [...]”, isto é deixar a porta sempre entreaberta para que a poesia se faça presença – e nem sempre será inteligível aos ouvidos da razão, mas será sempre abrigo para o semblante do inominável. Ao poeta, o mundo da obviedade se apresenta limítrofe e, tal qual Matheus ao auscultar o sussurro do anjo⁶⁰, ao ser visitado pela poesia, o que lhe interessa e faz sentido está fora do âmbito da razão.

De outro modo, “[...] fora do homem, além das fronteiras do seu entendimento, está o nada, o real irreduzível [...] o real não homologável ao mundo objetivo; aquilo que resiste ao entendimento sob o nome de inominável” (KOVADLOFF, 2003, p. 29). Em suma, o poético se faz presença na arte da escuta sensível do ininteligível, pois esse semblante do inconcebível jamais será transposto pela obviedade de quaisquer palavras. Assim é que se pode dizer que a experiência silenciosa de Ponciá se consolida na linguagem poética e é isso que torna possível contemplar as profundezas e os abismos das ausências da personagem. À vista disso, a partir de uma voz narrativa que nos arrasta para dentro dos mananciais silenciosos do romance, vamos nos esgueirando, juntamente com Ponciá, por entre os meandros dos múltiplos silêncios que a constituem. E nesta travessia, também em nós, o silêncio se aninha.

Ponciá Vicêncio se ressignifica ao deixar-se penetrar pelo mais profundo sentimento daquilo que se movimenta nos abismos do silêncio e não teme enfrentar as grandes angústias, ausências, a dor e a face da sua sempre companheira solidão. Ao contrário, ela se entrega e se torna silenciosa, habitando, pois, os múltiplos espaços daqueles movimentos intrínsecos à própria existência, ou seja, os espaços do silêncio. Para a escritora e prefaciadora do romance, Maria J. Somerlate Barbosa (2003), a narrativa de *Ponciá Vicêncio* permite

[...] conhecer a protagonista pelos sentidos. Ainda, revela cheiros, sabores, paisagens [...], bem como apresenta uma personagem que *escuta os passos* do passado e que se compraz com a memória rica, os laços perdidos, os afetos que se esvaíram, a saudade do que já se foi e a solidão do que não foi dito (BARBOSA, 2003, p. 11, grifo da autora).

Ponciá não tem a obrigação de dizer e, ao recusar a se plantar no solo petrificado das palavras, permite que o silêncio se aninhe copiosamente dentro de si. Assim, nesse manancial de ausências e divagações, submersa nas profundezas das próprias águas silenciosas, ela ressignifica a multiplicidade de produção de sentidos que habita o cabedal de silêncios que emerge do seu próprio mutismo, pois ali, no âmago do seu próprio vazio, Ponciá se encontra

⁶⁰Pintura de Rembrandt, de 1661, cujo nome é *O evangelista Matheus inspirado pelo anjo*, e retrata a imagem de um anjo sussurrando ao ouvido do poeta, que parece refletir em silêncio.

com a sua ancestralidade, enquanto em suas memórias pululam muitas vozes. Afinal, é de lá das profundezas do silêncio que “[...] falam as preocupações, a alegria e o sofrimento que encontram, precisamente nele, uma forma particularmente intensa de expressão. Os silêncios permanecem no final dos sons, no final das palavras e no final do pensamento” (TOFALINI, 2018a, p. 162). O vazio de Ponciá Vicêncio não era o nada, há muito se tornara Quilombo e lugar de sentidos coletivos.

Dessa forma, a narrativa se faz pelo processo do recordar, de modo que, ao penetrarmos no âmago das grandes ausências da protagonista, “[...] estamos [também] diante do silêncio altivo, daquilo que, sem recusar-nos, seu contato resiste a deixar-se limitar pelos recursos da nossa lógica usual” (KOVADLOFF, 2003, p. 25). E a linguagem poética empregada no romance é o que permite sondar as dimensões do silêncio, bem como se aproximar das grandes ausências e das grandes angústias que a personagem vai acumulando dentro de si. E assim, o/a leitor/a se apercebe de que Ponciá vai, aos poucos, rendendo-se “[...] diante do extraordinário – palpável e simultaneamente inalcançável” (KOVADLOFF, 2003, p. 25). Conceição Evaristo, dessa maneira, entre palavras e silêncios, torna poesia todas as dores existenciais de Ponciá Vicêncio e esse pronunciamento poético faz-se ouvir sem ter obrigatoriamente a necessidade de dizer.

Assentimos com Orlandi (2007) que o silêncio é fundador e sem ele não há possibilidade de significação e de produção de sentidos; tudo se dá a partir dele, a relação com o silêncio é fundante, até mesmo para que outras estratégias de expressão possam se revelar. Além de expor as chagas do silenciamento que a narrativa denuncia, também é parte da defesa desta tese retirar o sentido unicamente negativo que se depositou sobre o silêncio, em suas formas, sobretudo em alguns casos identificados no romance – desnudando, assim, outras formas de enxergá-lo em suas produções de sentido. No decorrer da análise do romance, debruçamo-nos também sobre as nuances do silêncio primordial, para que pudéssemos entender a subjetividade e o autoconhecimento da personagem Ponciá, assim como sobre o silêncio poético que referenciamos como linguagem poética, por entendermos que a poesia é a linguagem literária que alcança as profundezas abismais, onde as palavras não são capazes de chegar.

4.2 No percurso do silêncio: a contemplação de sentidos que emerge do romance

Em *Ponciá*, o silêncio primordial perpassa toda a narrativa e, de maneira absoluta, protagoniza uma pluralidade de manifestações que emerge da subjetividade que alicerça as

tessituras das composições textuais de Conceição Evaristo. Em muitos momentos, é possível contemplar as nuances dos silêncios, em especial a partir do mutismo e quietude da personagem. Nas suas grandes ausências, é possível sondar o semblante do silêncio primordial por meio das lembranças e recordações, cujas divagações ultrapassam os limites do discurso verbal e, de maneira quase imperceptível, penetram os recintos do silêncio primordial, já que, como reitera Tofalini (2018b, p. 16): “O silêncio primordial só pode ser intuído pela subjetividade e manifestado como algo que ultrapassa a consciência”.

Contada a partir de uma voz que se apresenta em terceira pessoa, a narrativa se constitui de forma fragmentada, entrecortada e atravessada pelos silêncios que se aninham por entre os meandros da memória de Ponciá. Numa caminhada traçada da infância até a idade adulta, e profundamente marcada por ruídos e silêncios que possibilitam a compreensão dos sentidos, a narrativa se delinea numa trama psicológica cuja subjetividade se derrama nas fendas e entrelinhas, como também por entre as brechas e fissuras das palavras – mas também se ressignificam, tendo em vista que “[...] no texto literário, as palavras pronunciadas são sempre menores que o silêncio do qual se revestem” (TOFALINI, 2018b, p. 18).

Conforme nos assevera Steiner (1988):

O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra. Somente com a ruptura das muralhas da linguagem a prática visionária poderá penetrar no mundo da total e imediata compreensão. Quando se alcança tal compreensão, a verdade não precisa submeter-se às impurezas e à fragmentação que a fala necessariamente acarreta. Não precisa ajustar-se à lógica ingênua e à concepção linear de tempo implícitas na sintaxe. Na verdade final estão compreendidos, simultaneamente, o passado, o presente e o futuro (STEINER, 1988, p 30).

As palavras carecem de silêncio para existir e significar, mas este, por sua vez, é absoluto e extremo, de maneira inconcebível – é abismo e poesia que “[...] vai do silêncio ao silêncio. De um silêncio a outro silêncio. O silêncio do qual o poema parte” (KOVADLOFF, 2003, p. 22), o que rasga a esfera mais íntima do véu da linguagem rumo à profundidade do inefável. Ao adentrar as páginas de *Ponciá Vicêncio* (2003), constatamos que as linhas narrativas do romance se traduzem em palavras poéticas, visto que engendram silêncios e subjetividades. Assim, o silêncio maior que se apresenta no romance é absoluto, inigualável, incomensurável e, portanto, impossível de ser nominado, mas ainda é possível se deparar com várias outras dimensões do silêncio no vão da voz da narrativa.

Desde as primeiras linhas, a protagonista Ponciá Vicêncio já está em silêncio diante do esvaziamento de si, e toda a narrativa nos é apresentada pelo processo de recordar, sendo o espaço da memória o único lugar onde ainda se encontra. As grandes lacunas que refletem a angústia existencial de Ponciá são povoadas pelo inacabamento e incompletude identitária da personagem. Dos labirintos silenciosos de Ponciá Vicêncio, ressoam também resistências às dores, às perdas, à solidão, às angústias e às grandes ausências, tornando-as poesia e silêncio, prescindíveis dos sentidos que emanam do discurso verbal. Podemos inferir, portanto, que o recinto do silêncio se configurou para a personagem como uma possibilidade de respiração e refúgio, ou seja, o fôlego último da significação. Com efeito, “[...] um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13).

Os sentidos do silêncio em *Ponciá Vicêncio*, além de serem movimentados pelo silêncio fundador e se desvelarem por todos os seus meandros, bem como habitar e significar as recordações da protagonista, também se revelam em várias outras formas, em sua pluralidade. O silêncio primordial está entre os sentidos contemplados e é justamente esta aura do silêncio maior que reveste toda a narrativa a partir da quietude da protagonista, em busca do autoconhecimento e do resgate ancestral daqueles/as que vieram antes. O âmago da sua subjetividade está impregnado desse silêncio que se faz apenas ouvir, porque é impossível explicá-lo, já que “[...] trata-se de um silêncio absoluto, original, insuperável, cujo fundo é irreduzível e cujo semblante só pode ser sondado” (TOFALINI, 2020, p. 197). Aquele que pode ser explicado não se encontra no ambiente do silencioso, mas sim no âmbito do silenciado, e não é esse o tom do referido romance.

Portanto buscar explicações para esse silêncio maior, extremo, seria, desse modo, referir-se àquele entendido como “[...] mascaramento, envoltório descartável, em última instância, de um significado possível [...] ocultação ou negação do que, no final das contas, seria possível explicitar: a mentira, o delito, o não sabido, o tácito, o que se abriga na simulação” (KOVADLOFF, 2003, p. 9-10), ou seja, ao silenciamento. Dessa forma, falar do irreduzível silêncio primordial, a partir de *Ponciá Vicêncio*, é entender que o discurso esconde, mas o silêncio revela (REIK, 1989).

Aos poucos e muito lentamente, ao adentrarmos os primeiros pensamentos da protagonista, nos embrenhamos juntamente com ela pelos recintos do recordar: “[...] quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio [indício do silêncio primordial]. Recordou o medo que tivera durante toda sua infância. Diziam que menina que passasse por

debaixo do arco-íris virava menino” (EVARISTO, 2003, p. 13, grifo meu). Ainda, nesse manancial das memórias, é possível contemplar, muitas vezes, a menina Ponciá indo “[...] buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado? Às vezes, ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer (EVARISTO, 2003, p. 13).

Há, nesses fragmentos, um sentido de reafirmação do ser mulher negra, uma afirmação identitária, pois Ponciá era e queria continuar a ser mulher; por isso, sempre que fazia a passagem por debaixo do arco-íris – Angorô –, apalpava o seu corpo: “[...] lá estavam os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência a não ser os pelos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina [...] naquela época Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria” (EVARISTO, 2003, p. 13). Como se pode verificar por meio dos fragmentos mencionados, a linguagem literária que compõe o tecido textual do romance é fraturada pelas frases curtas, encerradas por pontos finais, espaços silenciosos que se remontam a tantos outros silêncios, que se escondem e/ou se levantam das entranhas da poética do silêncio.

O interior silencioso de Ponciá abriga muitas produções de sentidos, que são movimentadas pelo silêncio fundador, pois já habitam o plano das múltiplas construções de sentido e as palavras já não as alcançam mais. Assim, tem-se o silêncio do medo, o silêncio do receio, da dúvida, mas também o silêncio do alívio – todas produções de sentido movimentadas pelo semblante fundador do silêncio. Já adulta, Ponciá recupera muito da ancestralidade representada na figura do Angorô – representação da cobra celeste de duas cabeças, que simboliza o elo dos tempos entrelaçados na tessitura da narrativa –, pois essa figura mítica simboliza o encontro com a própria história. Anos mais tarde, vivendo na cidade, essas memórias se fazem presença e Ponciá Vicêncio vai, aos poucos, reafirmando e recompondo uma trajetória ancestral.

Na cidade, depois de tantos anos fora da terra, até se esquecia de contemplar o céu. Entretanto, desde cedo, ao acordar com a costumeira angústia no peito, sem querer olhou o céu, como se pedisse a Deus socorro. Estava, porém, arrependida. Um arco-íris bonito, inteiro, bipartia a morada das águas suspensas. Passou a mão pela testa como se quisesse apagar tudo que estivesse pensando (EVARISTO, 2003, p. 14).

Dentre as múltiplas possibilidades de produção de sentidos que emergem do excerto referido, lemos nas palavras de Conceição Evaristo uma reflexão bastante significativa, pois é possível associar o descontentamento de Ponciá e o esquecimento de muitos costumes – como

é o caso de pôr-se a contemplar o céu reverenciando o arco-íris – a uma tentativa de apagamento institucionalizado que desde há muito se abateu sobre as vidas/vozes negras, sobre suas culturas e costumes, desde que se encontraram em terras brasileiras. Ainda pode ser lido também como uma inferência aos muitos negros/as que saem de suas terras de origem em busca de uma condição de vida melhor para si e para os seus, e na cidade grande são condicionados/as aos dejetos que ocupam ‘o quarto de despejo’, cujo destino, assim como o de Ponciá, não reserva mais que um barraco no morro (JESUS, 2007; EVARISTO, 2003).

O trecho “estava, porém, arrependida”, além de recuperar a necessidade de se manter em contato com as próprias raízes, sinaliza a conscientização de Ponciá – a cidade não lhe era solícita. Dessa forma, uma voz ancestral (que em nenhum momento se resume apenas ao dito, antes se remonta à consciência interior da personagem – silêncio contemplativo, portanto) vai se delineando e dando corpo à trama narrativa, emergindo a partir dos silêncios que se apresentam no texto e, em especial, por meio do automutismo que na vida adulta acomete a personagem, revelando sua subjetividade e a produção de sentidos em relação à aparência com o avô e com a própria busca identitária.

O silêncio fundador, por sua vez, impregna a narrativa em muitas ocorrências, a exemplo do excerto “[...] um receio antigo revisitou-a e insistiu em seu corpo. Quando menina pensava que se passasse debaixo do arco-íris poderia virar menino. Agora sabia que não viraria homem. Por que o receio, então? Estava crescida, mulher feita!” (EVARISTO, 2003, p. 14). É este silêncio que instaura a dúvida, o receio, mas também a certeza de que continuaria mulher e, especialmente, o gesto de olhar firme para o arco-íris na afirmação de que, se se tornasse homem, não haveria mal algum, como se reafirmasse isso mais para si que para a cobra sagrada que ornamentava o céu.

Com efeito, a vida adulta se revelou cheia de questionamentos e descobertas para Ponciá Vicêncio que, aos poucos, foi se tornando apática e distante das palavras, tanto em função da ausência de contato com os seus quanto da desconstrução dos sonhos almejados para a cidade grande. As duras e sofridas perdas que acumulara ao longo da vida, em especial as dos filhos, as agruras e a condição de miserabilidade em que vivia e a própria lacuna identitária abrigam uma multiplicidade de silêncios que vão se acumulando no interior da personagem. A hostilidade da cidade grande – assim como a realidade das terras do Coronel Vicêncio –, não a acolhe e, sentindo-se sozinha, a personagem busca refúgio e quietude nos meandros do silêncio.

Ao habitar o vazio, Ponciá Vicêncio se põe alheia a si mesma, contempla as profundas ausências, e este vazio em que ela se encontra não pode ser confundido com o nada

– embora, em muitas situações, seja equivocadamente associado a isso. Ao contrário, está cheio de silêncios e recordações de um tempo em que ainda havia esperanças, mas também de muitas descobertas e significações. Logo, o vazio significa, mesmo quando confundido com o nada, porque é habitado pelo silêncio. Como se pode observar,

Ponciá Vicêncio deitou-se na cama imunda ao lado do homem e de barriga para cima ficou com o olhar encontrando o nada. Veio-lhe a imagem de porcos no chiqueiro que comem e dormem para serem sacrificados um dia. Seria isto vida, meu Deus? Os dias passavam, estava cansada, fraca para viver, mas coragem para morrer também não tinha ainda. O homem gostava de dizer que ela era pancada da ideia. Seria? Seria! Às vezes, se sentia mesmo, como se a sua cabeça fosse um grande vazio, repleto de nada e de nada (EVARISTO, 2003, p. 33).

O excerto transpira silêncios. A escrita-denúncia de Conceição Evaristo se delineia encharcada de silêncios que retratam uma situação de abandono social institucionalizado e naturalizado para as vidas negras habitantes das favelas; a condição de miserabilidade a que estavam submetidos se refletia na desorganização, nas mazelas e agruras que os acometiam. Ponciá, em meio aos movimentos dos sentidos e o olhar perdido no vazio, visualiza porcos em chiqueiros e, neste momento, muitos silêncios se presentificam como evocação da ausência, falta, limitações, invisibilidade, abandono, dentre outros. Conforme nos ensina Tofalini (2020, p. 62), “[...] eis toda a grandeza do silêncio: ele é parte inerente do sujeito e do sentido, afinal, o silêncio não é um não ser. Ele é. E significa sempre”. O fato de sentir-se sozinha, longe dos seus, faz com que Ponciá Vicêncio sintasse fraca e impotente diante daquela situação de sobrevivência. E a apatia representada no olhar para lugar nenhum reflete seu alicerce no silêncio. A imundície da cama é a simbologia da imundície da vida relegada a Ponciá e ao homem que era seu, e ainda a tantos outros que ali igualmente habitavam.

Por mais que a protagonista não encontre equivalência nas palavras para exprimir a produção de sentidos da situação referida, é na primazia do silêncio que as imagens se formam e a percepção da realidade vai ganhando forma – porcos em chiqueiros. A linguagem do romance se mostra prenhe de múltiplas significações, não se reduz apenas ao recinto das palavras; ao contrário, mostra-se fragmentada e entremeada, entrecortada, fecundada no ventre do silêncio. Ela rompe com esse espaço limítrofe e petrificado do dito e não dito; antes, traz a lume uma percepção da realidade ambientada no cerne do indizível, porque só ele é capaz de dar a real dimensão dos pensamentos que povoam a mente da personagem.

Com efeito, conforme nos evidencia George Steiner, “[...] uma civilização de palavras é uma civilização atormentada. Palavras criam confusão. Palavras não são

expressão” (STEINER, 1988, p. 72). Sendo assim, para que haja significação nas palavras, é fundamental a existência do silêncio; do contrário, ter-se-ia apenas uma profusão de vozes petrificadas no reduto do sem sentido, do insignificante, do palavrório. Quando Ponciá se volta para o vazio, que é muitas vezes confundido com nada, vai descobrindo que ali também é lugar de potência, um recuo necessário; não é um nada sem sentido, é antes um lugar ambientado pelo silêncio e cheio das recordações de uma história coletiva e ancestral.

Diante do mais profundo ausentar-se da realidade, “[...] quando dava por si, nem ela mesma sabia explicar. Encontrava-se quieta, sentada no seu cantinho, olhando pela janela o tempo lá fora, enquanto ia e vinha no tempo cá dentro de seu recordar” (EVARISTO, 2003, p. 55). Delineia-se, assim, um deslocamento temporal entre presença e ausência, cuja linguagem poética segue emendando um tempo no outro. O tempo fugidio se rende aos encantos do silêncio, em especial do silêncio primordial – isto é, daquilo que jamais será dito, mas que apenas atribui sentidos às rememorações silenciosas da personagem e se deixa ouvir.

É preciso sublinhar que, como manifestação de sentidos e significações, as palavras e os silêncios integram o campo da linguagem e a voz narrativa deixa entrever o silêncio maior do qual as palavras se erguem no tecido literário de Conceição Evaristo. Além das fragmentações, os períodos curtos que compõem o tecido narrativo do romance revelam as fissuras que se abrem no processo do recordar, uma vez que, quanto mais se mostra fraturado o discurso, mais silêncios nele se abrigam. São estilhaçamentos textuais que abrigam silêncios, sem fazer uso de muitos adjetivos e/ou conjunções aditivas.

A narrativa é perpassada por esse sentido pleno do silêncio primordial e isso se presentifica nas muitas vezes em que, ao recobrar os sentidos, Ponciá não consegue falar a respeito da experiência do apartar de si – tudo se torna o mais profundo silêncio, não há nada a ser dito, mas esse não dito continua significando. No início dos grandes vazios, a protagonista ainda emite sons guturais, embora sejam ininteligíveis, mas, conforme vai se dando conta da presença de uma memória que não é apenas sua, as palavras se amiúdam e a personagem se queda silenciosamente. Retomando as considerações de Kovadloff (2003), é compreensível reiterar que, diante do pronunciamento inconcebível de Ponciá Vicêncio, esse silêncio maior se prolongará como eco de um encontro decisivo, isto é, consigo mesma e com a própria história.

Submersa em suas autoausências, Ponciá caminha a passos lentos para a profundidade do seu próprio ser e a imagem do vazio se ressignifica, tornando-se um espaço de acolhimento no qual a personagem sente-se livre, já que “[...] agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu”

(EVARISTO, 2003, p. 45). Assim, a protagonista de Evaristo (2003) encontra alento na própria mudez e se fortalece no refúgio de um silêncio profundo, onde somente as lembranças são capazes de chegar. As recordações silenciosas, que dançam no mais profundo abismo interior de Ponciá, misturam-se às sinestesias, ao sabor das memórias, como a lembrança do cheiro do café da mãe, o forte cheiro do barro e a casinha em que vivera com a família. É desse recinto pleno de sentidos emanados do silêncio que se reflete a saudade que a personagem sente do tempo da infância, da família, de sentir-se no meio dos seus, como se observa:

Fechou os olhos e relembrou a casinha de chão de barro batido de sua infância. O solo era todo liso e por igual, mesmo seco dava a impressão de ser escorregadio. Tudo ali era de barro. Panelas, canecas, enfeites e até uma colher com que a mãe servia o feijão. Ao se lembrar da mãe, sentiu um aperto no peito. O que acontecera com ela? Teria morrido? Precisava levantar algumas histórias do passado. Mas como? (EVARISTO, 2003, p. 25).

Assim, ao prescindir das palavras, Ponciá Vicêncio se torna inteira silêncios, vazio e lembranças. As lembranças estão imersas em silêncios e, quando vêm à tona na consciência, apresentam-se entremeadas de lacunas e indagações. E isso jamais será traduzido em palavras, visto que elas se tornam insuficientes diante da sondável presença desse silêncio maior. O silêncio em sua áurea primordial é extremo e atravessa todo esse imaginário da narrativa de *Ponciá Vicêncio*, revelando-se no aperto no peito, para que se tenha uma produção de sentidos, pois mesmo o vazio mencionado – no qual se perde a personagem – não pode nunca ser confundido com o nada; antes de tudo, é um lugar de significação que impregna as palavras num movimento íntimo entre linguagem poética e silêncios, que ultrapassa “[...] todos os sentidos do discurso verbal, adentrando aqueles próprios deste silêncio extremo. Trata-se aí da existência de um sentido impossível de ser completamente nominado” (TOFALINI, 2018b, p. 16).

Desde muito tempo, ainda mesmo em épocas da infância, o silêncio já habitava o interior da menina que se autoindagava muitas vezes em silêncio, na tentativa de compreender o emudecimento a que seu povo era forçado, a destituição identitária e a condição de marginalização a que eram submetidos/as, o silenciamento e a censura representados na voz que trazia o poder de mando e a objetificação dos seus – que, esvaziados da própria história e ancestralidade, eram condicionados aos porões da subserviência.

Na cidade e já recolhida no âmago do silêncio, Ponciá se autoquestionava acerca de tanta violência e hostilidade, a cidade engolia e embrutecia as pessoas. Por entendermos que a personagem se fortalece ao mergulhar no mais profundo abismo do silêncio é que o interpretamos também como fonte de resistência, potência questionadora e abrigo, pois é por meio dele que a personagem se reencontra e se identifica com uma história que é sua, mas que nem sempre será traduzida em palavras – as resistências e as dores, heranças da escravidão. Essa dor que dilacera o peito de Ponciá Vicêncio não encontra equivalência no verbo; é, pois, irreduzível a ele. Nesse sentido, dirá Sciacca (1967, p. 44), “[...] nos sofrimentos essenciais, nas esperanças desiludidas, nas tristezas radicais, as palavras que urgem e premem sufocadas na garganta são retidas pelo silêncio”.

Esse silêncio acolhedor de Ponciá, que também se reflete na própria crise existencial e identitária em que ela se encontra, é absoluto e significa sem falar. Mesmo em sua efemeridade, esse silêncio onipotente apenas se deixa vislumbrar por meio das fissuras, das rupturas, das brechas e/ou das falhas. O silêncio primordial, reitera Kovadloff (2003, p. 45), “[...] é, pois, o silêncio de uma ausência originária: a que impede que o homem se sinta totalizado”. Assim, a própria busca identitária da personagem é permeada pela presença intangível desse silêncio pleno.

É muito presente a força do silêncio como um *continuum* em que vai se afundando a personagem. O excerto “ela ficou durante uns momentos longe, vazia, com o olhar parado, sussurrando coisas incompreensíveis” (EVARISTO, 2003, p. 66) nos remete aos apontamentos de Orlandi (2007, p. 50) acerca do silêncio e da insignificância das palavras em momentos de contemplação como esse. Lícito se faz “[...] explicitar o modo pelo qual ele significa. Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer” (ORLANDI, 2007, p. 50).

Muito mais que tencionar expor em palavras o autossilêncio de Ponciá, é fundamental entender que nem sempre se pode traduzi-lo em palavras, porque, em muitos momentos, elas são insuficientes diante da sua maestria, já que não se trata de pensar essa ausência do ponto de vista do silenciado, da palavra encoberta, mas do silencioso, no qual ela se encontra mergulhada nas profundezas da própria alteridade. Neste caso, as palavras se amiúdam diante da onipotência do silêncio. A fim de se evitar reducionismos em torno do silêncio, é importante e aconselhável “[...] conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (ORLANDI, 2007, p. 50).

O silêncio, em suas diferentes formas – o primordial, o fundante, o poético e a política do silêncio (silenciamento) – faz-se presente em todas as instâncias da narrativa, brota

do interior dela, habita o âmago de Ponciá, que se faz silenciosa. Essa multiplicidade de produção de sentidos que emana do silêncio no romance comporta a compreensão dos ruídos, mas, diante da sua primazia, eles ou as palavras silenciam. O silêncio primordial não se mostra, não se faz compreensível por meio de marcas formais – ele habita, no entanto, a efemeridade, a fugacidade da existência. Segundo Orlandi (2007, p. 58), para se perceber as nuances do silêncio, para que se possa apreender acerca das suas produções de sentidos, há que se considerar o fato de que “[...] é a historicidade inscrita no tecido textual que pode ‘devolvê-lo’, torná-lo apreensível, compreensível”.

Transbordante e autônoma, a poética do silêncio em seu status positivo e, em especial, primordial à linguagem, dá o tom à narrativa de *Ponciá Vicêncio* – em face disso, silêncio primordial, silêncio fundador e silêncio poético se encontram nas linhas do romance. Assim, diante da sua soberania em face às palavras, essa poética se entranha no âmago de Ponciá, mas não a silencia – apenas atribui outros sentidos às suas dores e questionamentos interiores, fragmentos que as palavras, insuficientes, seriam incapazes de expressar, de significar. Cabe reiterar ainda que o silêncio poético é chance de externar os sentidos daquilo que jamais será dito, no recinto do silêncio primordial.

O silêncio primordial e o silêncio poético, nesse sentido, caminham intrinsecamente unidos na atribuição de sentidos à trajetória de Ponciá. O primeiro, por se remeter ao estado maior de todas as coisas que jamais serão ditas, e se remete diretamente, ainda, ao interior da personagem, ali onde só as memórias individuais e coletivas conseguem significar. O segundo, por se remeter à linguagem poética empregada na construção da narrativa, como forma de atenuar o peso das dores que brotam das linhas do romance. É a poesia que permite à voz narrativa penetrar tão profundamente nos âmbitos do silêncio primordialmente constitutivo do romance. De modo bastante potente, embora profundamente poético, a narrativa de *Ponciá Vicêncio* se apresenta também como estilhaço frente ao silenciamento que historicamente foi imposto às vidas negras, tanto no cenário social quanto no espaço literário brasileiro.

Em *Ponciá Vicêncio*, muitas são as vezes em que o silenciamento se faz presente na trajetória da família da protagonista, seja na interdição do direito de usufruírem do próprio sobrenome ou nas diversas subordinações escravagistas impostas aos negros/as e denunciadas em muitos momentos no romance, como é o caso da vida de pajem de branco recontada e recordada nas memórias do pai de Ponciá, dentre outras aparições. Ainda, há silenciamento na recepção hostil com que a cidade grande expurga negros e pobres para as zonas periféricas, no

ato extremado do avô de Ponciá ao assassinar a esposa e mutilar o próprio braço, uma forma de resistência frente ao emudecimento imposto.

De algum modo, essa presença também se revela a partir do silêncio imposto sobre todos os moradores da Vila Vicêncio, os quais eram proibidos de usar o próprio sobrenome, fato que apagou parte da história e da identidade do povo negro habitante do lugar. A censura evidenciada em relação à pronúncia de qualquer outro nome que não fosse Vicêncio e a interdição de outras possíveis formações discursivas que se opusessem a isso tornam natural a situação de opressão e apagamento identitário dos habitantes dali, silenciados diante do autoritarismo do Coronel.

Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô [...] o pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens (EVARISTO, 2003, p. 29).

Com efeito, essa presença do silenciamento é denunciada a partir dos questionamentos interiores de Ponciá, que não aceita a voz de mando do Coronel sobre sua vida, que não gosta do sobrenome e nem reconhece nele sua ancestralidade, que sabe que tudo fora interditado e censurado aos negros, até mesmo o uso do sobrenome originário de terras-mãe: “E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono” (EVARISTO, 2003, p. 29). A produção de sentidos dessa política de silêncios era, pois, a representação simbólica de uma instância reveladora e mantenedora do poder de silenciar, a voz de mando, a linguagem movimentadora da opressão e dos múltiplos sentidos do silenciamento, a voz colonizadora do coronel Vicêncio. A palavra do coronel Vicêncio impede a manifestação da palavra dos negros. Sobre o quanto isso afeta e desestrutura a construção identitária do sujeito, Orlandi (2007) lembra que a censura se constitui como a

Interdição manifesta da circulação do sujeito pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito que pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o lugar que lhe é destinado para produzir sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta de imediato a identidade do sujeito (ORLANDI, 2007, p. 79).

É desse lugar de não reconhecimento identitário que a personagem, por meio da resistência em aceitar passivamente uma condição de invisibilidade, questiona o lugar do

silenciamento naturalizado imposto sobre as vidas daqueles/as que viviam sob as ordens do Coronel Vicêncio. Ponciá encontra novos meios de significar, ainda que esta resistência se faça presente a partir de suas ausências e de seu autossilêncio. Como dissemos anteriormente, a protagonista é flagrada mais de uma vez rememorando passagens de sua trajetória desde a infância. Nestas ocasiões, são trazidas à tona circunstâncias que revelam que, desde há muito, é em silêncio que Ponciá se fortalece e atribui outros sentidos à própria existência. É em silêncio que a personagem interioriza as razões que levaram à morte do avô e vai adquirindo a percepção da simbologia acerca do braço mutilado que ele escondia sob as costas, de modo a sintetizá-las e eternizá-las em suas memórias, no seu corpo e na sua vida.

A leitura que se pode fazer do gesto de Ponciá Vicêncio, ainda criança, quando desce do colo da mãe e subitamente começa a andar, abriga múltiplos silêncios, uma vez que isso já sinaliza para uma condição de insubordinação e recusa frente às imposições futuras. De fato, Ponciá era diferente, não se deixaria colonizar, não se dobraria fácil e isso já fica evidenciado em suas primeiras atitudes: “[...] ela até então se recusava a assentar-se, e engatinhar, ela nunca o fizera” (EVARISTO, 2003, p. 16). A mãe, de imediato, compreendeu os desígnios daquele gesto e assustou-se, embora a criança ainda fosse incapaz de verbalizar qualquer pensamento, o silêncio contido no comportamento da filha já delineava outras construções de sentidos, e benzia-se sempre que olhava para a filha. Desde então, passou a imitar o gesto do avô, pois “andava com um dos braços escondido às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó. Fazia quase um ano que Vô Vicêncio tinha morrido. Todos deram de se perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu, a menina era tão pequena!” (EVARISTO, 2003, p. 16).

É possível pressupor múltiplos silêncios advindos do gesto da menina, uma vez que o corpo se configura como uma das formas mais genuínas de se pensar a linguagem e o silêncio, “[...] é que o corpo é capaz de comunicar aquilo que, em muitos momentos, a palavra não está apta para dizer, porque o sentido se ausenta dela” (TOFALINI, 2020, p. 160). Mesmo sendo apenas uma criança que ainda não sabia se expressar em palavras, o silêncio já se fazia morada no gesto da criança ao imitar o braço cotoco do avô e, tal como ele no ato de sua revolta, Ponciá segue na vida, recusando-se a aceitar passivamente as heranças coloniais, atravessando os limites que os brancos impuseram sobre a sua vida e dos seus; no entanto, ela o faz por meio da primazia do silêncio.

Nessa mesma acepção, Ponciá Vicêncio internaliza também o silenciamento imposto sobre o próprio pai, ainda na infância. Consciente do poder branco da voz de mando, ela vai recuperando em suas memórias muito dos emudecimentos do avô e do pai. À medida que

inscreve nos próprios pensamentos o riso-pranto do avô, silenciosamente, Ponciá também adentra em um outro mundo onde as palavras se fazem ininteligíveis e insignificantes, recinto do vazio, espaço já há muito ambientado pelo avô, acometido pela loucura. A personagem se dá conta de que o avô movimentava muitos sentidos, mergulhado em seus próprios silêncios, e suas lágrimas-risos abrigavam angústias que as palavras jamais conseguiriam explicar: “O pouco tempo que conviveu com o avô, bastou para que ela guardasse as marcas dele. Ela reteve na memória os choros misturados aos risos, o bracinho cotoco e as palavras não inteligíveis de Vô Vicêncio” (EVARISTO, 2003, p. 15).

Quanto mais profundo é o abismo silencioso em que se queda, mais Ponciá Vicêncio adquire consciência da própria existência e da existência dos seus, compreendendo o porquê de as dores do avô também se tornarem silenciosas, impossíveis de serem verbalizadas – já que as palavras jamais as alcançariam –, e sempre alimentadas pelo desequilíbrio emocional e da mente. O avô de Ponciá Vicêncio, não conseguindo suportar dentro de si o peso do próprio silêncio, diante de uma angústia abissal e num ato extremado, mas também de muita resistência e resiliência frente à condição escravista imposta sobre si e os seus, mata sua esposa e atenta contra a própria vida. Impedido de se matar por terceiros, o Velho Vicêncio acabou automutilando-se e se enclausurando para sempre no recinto do indizível, até alcançar o silêncio conclusivo. Tal incapacidade de ação frente ao sistema colonizador fica representada no braço decepado, como se pode evidenciar:

Vô Vicêncio tinha nascido um homem perfeito, com pernas e braços completos, o braço cotó ele se deu depois, em um momento de revolta, na procura da morte. No tempo do fato acontecido, como sempre os homens e muitas mulheres trabalhavam na terra. O canavial crescia dando prosperidade ao dono. Os engenhos de açúcar enriqueciam e fortaleciam o senhor. Sangue e garapa podiam ser um líquido só. Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “ventre livre”, entretanto como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar e decepou a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo (EVARISTO, 2003, p. 51).

Vô Vicêncio ansiava pelos braços da morte, uma vez que o regime de escravidão tirara tudo que lhe importava na vida – alguns dos filhos foram vendidos, apesar de a existência da lei do ‘ventre livre’, que na época estava supostamente em vigor. Embora tenha sido impedido de consumir o seu propósito, seguiu no limbo da existência, entre risos e prantos, arrastando sobre si o peso da loucura: “Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou

com ele, independentemente do seu querer” (EVARISTO, 2003, p. 51). Tofalini (2020, p. 208) pontua que o silêncio que precede o suicídio é bem mais cruel que o da própria morte, porque ele traz à tona dissonâncias que se entrelaçam entre ruídos internos e exteriores, ferindo ainda mais o âmago do sujeito que já se encontra dilacerado. Para a autora, essa crueldade se apresenta porque “[...] depois que um indivíduo morre, embora reine um silêncio maior, esse silêncio não fere mais o sujeito que sofre a ação da morte”. Com efeito, no caso do silêncio do suicida, o soar dele se torna muito mais violento porque revela todas as coisas mais profundas que ele sempre se empenhou em esconder. Trazendo isso para o contexto do romance, é possível evidenciar que, por não ter conseguido efetivar o intento de tirar a própria vida, o avô de Ponciá enclausurou-se em seu autossilêncio em uma condição de sobrevida até os dias finais.

Mergulhada em profundos e prolongados momentos de inconsciência, a protagonista vai adquirindo muitos entendimentos dos acontecimentos, a partir da produção de sentidos que emanam do silenciamento imposto sobre a vida dos seus. Assim, ela se dá conta de que seu avô já tinha a consciência desse silenciamento, pois ainda que tentasse falar, sua voz não seria ouvida. Ponciá Vicêncio compreendeu que, embora o avô tivesse sido um homem escravizado, os filhos dele deveriam ter sido homens livres. No entanto, continuaram mercadorias e o ‘ventre livre’ não os livrou de serem vendidos a outrem. Daí o fato de o avô, já cansado daquela luta solitária e sombria, ter se decidido pelo suicídio (prática comum aos negros e negras escravizados/as, como se verá mais adiante) e, nesta intenção, também pela morte da própria companheira. Era uma outra maneira de dizer, de ser de fato livre. Assim, Vô Vicêncio adentrou os meandros da loucura, ao transformar seu silenciamento em prantos- risos e, logo:

Tornou-se um estorvo para os senhores. Alimentava-se das sobras. Catava os restos dos cães, quando não era assistido por nenhum dos seus. Viveu ainda muitos e muitos anos. Assistiu, chorando e rindo, aos sofrimentos, aos tormentos de todos. E só quando acabou de rir todos os seus loucos risos e de chorar todos os seus insanos prantos, foi que Vô Vicêncio se quedou calmo (EVARISTO, 2003, p. 52).

Ao se ver diante de um discurso que o sufocava e oprimia no silenciamento, o Velho Vicêncio encontrou sua própria maneira de significar. Suas lágrimas-risos incrustaram-se nele e se tornaram uma outra forma de dizer das próprias dores, entranhadas pelos silêncios que guardava em si, até o dia em que foi, para sempre, deitar-se nos braços da mãe-terra: “Um dia ele teve uma crise de choro e riso tão profunda, tão feliz, tão amarga e desse jeito se adentrou

pelo outro mundo” (EVARISTO, 2003, p. 15). Vô Vicêncio fez da loucura e do corpo marcado a torrente viva dos silêncios e das palavras, para além dos portais da morte.

Do mesmo modo que o avô, também o pai de Ponciá teve sua trajetória fortemente permeada pelo silenciamento. Por ocasião da morte de Vô Vicêncio, Ponciá, que até então só possuía vagas e imprecisas lembranças do pai, pôde contemplá-lo, estar com ele e querer conhecer mais acerca dele. Aos poucos, em suas recordações, sua imagem vai se delineando e Ponciá Vicêncio, no mais profundo apartar de si, vai desatando os fios de ferro que há muito emudeceram seu pai. A libertação vem com a aquisição da consciência da personagem. Dessa forma, ela se dá conta de que muito do emudecimento imposto sobre o velho Vicêncio também acometia o pai, já que ele trazia igualmente grandes dores no peito, que só em silêncio seria capaz de suportar.

Com efeito, foi mergulhado em um mutismo profundo que o filho do Velho Vicêncio presenciou Ponciá, ainda muito pequena, imitar os gestos do avô e, embora todos/as dali se assustassem ao vê-la, colocando seu bracinho para trás como se fosse também cotoco, o pai era o único que entendia e naturalizava aquela parecença, já que fazia parte da herança, era parte do destino da moça. Conforme a personagem vai se recordando e dando espaço a produções de sentido, vai sendo revelada aos/às leitores/as a voz totalitária que também suprimiu seu direito ao convívio feliz com o próprio pai, já que este também fora vitimado por um silenciamento imposto pelo regime escravocrata, e conhecera de perto as interdições do dizer. Apesar do ‘ventre livre’, de certa forma, seguiu escravizado e objetificado como sendo da posse dos brancos, bem como todos os afrodescendentes que conhecia e que viviam naquela região dominada e colonizada pelos Vicêncios.

O pai de Ponciá era um homem que sabia das letras, embora não conseguisse organizá-las em sílabas e/ou palavras, ele “aprendera ler as letras numa brincadeira com sinhô-moço. Filho de ex-escravos, crescera na fazenda, levando a mesma vida dos pais” (EVARISTO, 2003, p. 17). O fato de não conseguir organizar as letras em sílabas e palavras seria, pois, um prenúncio de submissão à voz autoritária do silenciamento? Negros e negras seriam, de fato, livres algum dia? A expressão “levando a mesma vida dos pais” se apresenta encharcada de silêncios, não só daquele que se constitui como alicerce das palavras, mas também o constitutivo que configura o apagamento de outros possíveis modos de viver, e até mesmo o silêncio local, uma vez que não era permitido contra-argumentar em favor de si ou dos seus. No entanto, verifica-se também os sentidos que o verbal jamais alcançaria, já que não se poderia traduzir em palavras o peso da escravidão da vida levada pelos pais. Há, por conseguinte, muitos silêncios que impregnam esta passagem, pois, como “[...] distintivo

cultural, o silêncio pode se apresentar de diferentes formas, porque há silêncios de diferentes espécies [...] e as possibilidades de entrelaçamentos entre eles são inumeráveis” (TOFALINI, 2020, p. 47).

O pai de Ponciá não é nomeado, e isso, de certa maneira, pode ser lido como uma forma de denúncia àquele sistema opressor que, como uma lâmina afiada, estava a torturar os negros que grafavam o sobrenome Vicêncio. A interdição das vozes das pessoas escravizadas significava por diferentes e tortuosas vias, uma vez que a suposta liberdade aos nascidos/as sob a vigência do ‘ventre livre’ nunca passou de um mito. Seguiram subjugados e assujeitados à voz autoritária do silenciamento. Em épocas da infância, o pai de Ponciá fora apresentado aos caprichos dos brancos, em que a semântica do termo ‘brincar’ para crianças negras, como ele, possuía dolorosas e angustiantes significações:

Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Era o cavalo onde o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai. Tinham a mesma idade. Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou o sabor de suas lágrimas (EVARISTO, 2003, p. 17).

É por saber-se incapaz de romper com esse estado de coisas que o personagem se vê forçado a silenciar e a acatar os desmandos do sinhô-moço. O silenciamento que se instaura é o da interdição do dizer, implica a consciência da impotência, a total ausência de condições de reagir, de impor a sua voz. Certamente não lhe falta vontade de se rebelar contra a situação de completa desumanização, mas o direito de se expressar, assim como o de se constituir como sujeito de sua existência, não está, sequer, em questão. Para além do emudecimento imposto pela obrigatoriedade da servidão ao patrãozinho, verificamos igualmente no excerto vias alusivas ao silêncio primordial, já que o silêncio contido no choro da criança negra não encontra equivalência nas palavras. Parafraseando Tofalini (2020), constatamos que o choro seja a expressão da condição de subordinação e impotência frente à situação, mas o choro não é palavra, é anterior a ela. Por conta disso, reconhecemos o rastro dessa emoção como sendo alusivo ao sentido extremo do silêncio e, assim, conforme aprendemos com a pensadora, o silêncio primordial, por mais que se faça intuir por vias alusivas, será sempre “[...] o impronunciável e não pode ser designado, mas pode ser sondado por aproximação indireta” (TOFALINI, 2020, p. 108).

Por outro lado, retomando as considerações de Orlandi (2007) acerca da percepção totalitária do silêncio, trazemos essa reflexão para pensar a voz do sinhô-moço, que é imposta ao pai de Ponciá Vicêncio – o qual, diante da sua condição de escravizado, foi forçado a silenciar-se. Isso sinaliza seu aprisionamento e sua imobilidade, forçado a manter-se ali, frágil, subjugado, uma peça no jogo de poder do coronelzinho, apenas para servir, desempenhando pífio papel de pajem do filho dos brancos donos das terras. Embora tivessem a mesma idade, o termo ‘infância’ adquiria conotações extremamente diferentes para ambos.

O pai de Ponciá Vicêncio, apesar de possuir alguma consciência daquela situação em que a palavra se apresentava como a expressão de poder, em seus questionamentos interiores, percebia com estranheza aquilo tudo. Assim, além de temer e defrontar-se com os silêncios contidos nas atitudes do patrãozinho que o forçava a abrir a boca para servir-lhe de mictório, ainda temia os próprios silêncios, que lhe traziam à tona sentimentos de revolta contra seu pai e colocavam em cena múltiplos conflitos interiores – já que ele, silenciosamente, perguntava-se por que permaneciam plantados ali, afinal. Assim, “naquela noite teve mais ódio, ainda, do pai. Se eram livres, por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos?” (EVARISTO, 2003, p. 17). Muitos silêncios atravessavam tantas indagações e, de maneira angustiada, não se encontravam respostas para tamanho desalento. As dores dele se ocultavam nas cinesias do silêncio, que nessas situações se constituía também como seu aliado, pois impedia que sofresse retaliações por parte dos brancos e também do pai, cujo braço batia com força de ferro.

Também é possível reconhecer, na trajetória do pai da protagonista, a presença do silenciamento se apresentando sob as formas de silêncio constitutivo e local, afinal, ambos se complementam e produzem diferentes sentidos, conforme nos assevera Orlandi, (2007). Com efeito, o silêncio constitutivo mostra que, ao se promulgar a Lei do Ventre Livre⁶¹, cujo teor sinalizava a liberdade para os filhos e as filhas de escravizados/as nascidos a partir de então, outros sentidos foram apagados para que os primeiros pudessem vingar; afinal, continuariam

⁶¹ Lei nº 2.040, 28 de setembro de 1871: “Art. 1º - Os filhos de mulher escrava que nascerem no Império, desde a data desta lei serão considerados de condição livre”. Pela letra desta Lei, as crianças filhas de mães escravizadas, nascidas a partir da promulgação da mesma, viveriam libertas. Porém, em sua maioria, permaneceriam condicionadas aos desígnios dos senhores, donos de suas mães, que continuariam a se utilizar da mão de obra dessas crianças até completarem 8 anos de idade. Pelos autos da mesma Lei, caso os senhores não fossem ficar com os libertos até os 21 anos de idade, essas pessoas seriam entregues a Associações do Estado Brasileiro, onde prestariam serviços até completarem os 21 anos. Dessa forma, vê-se que a Lei 2040/71 é perpassada de lacunas e silêncios quanto à situação de suposta liberdade aos filhos das pessoas escravizadas, uma vez que, de fato, não previa qualquer autonomia às mesmas e, de fato também, as mantinha sob jugo dos senhores ou do próprio Governo. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm. Acesso em: jul. 2021.

sucumbidos à mesma mão de ferro, à voz de mando, de poder – continuariam sendo o que eram, escravizados nas terras dos brancos, mas isso não se era permitido dizer.

Além disso, como presença do silêncio local, tem-se também o receio e o medo da autoridade do discurso de Vô Vicêncio, que silenciava, interditava a voz do pai de Ponciá, manifestando isso sob a forma de violências físicas desferidas contra si, conforme lê-se no excerto: “Um dia perguntou isto ao pai, com jeito, muito jeito. Tinha medo dos ataques dele. O braço cotoco do homem, ao bater, pesava como se fosse de ferro. Era certo na pancada. Atingia-lhe sempre na cabeça, provocando um gosto de sangue na boca” (EVARISTO, 2003, p. 17-18). Contudo, aí também se alojam outras produções de sentidos, já que o medo também se remete aos indícios do silêncio primordial já apresentado neste capítulo – logo, nem sempre passível de ser contemplado pelas palavras. Dependendo do teor do medo, as palavras são as primeiras a se ausentar, restando apenas o silêncio.

O Velho não admitia perguntas porque sabia em seu interior que para elas não existiam respostas. Nada que se pudesse dizer justificaria tamanha desumanização imposta pela mão branca colonizadora. Acometido pela loucura, Vô Vicêncio tornou-se apenas risos e prantos. Malgrado não tenha encarado os olhos do próprio filho, era possível contemplar o silêncio no fundo do olhar vago do velho, fixado no tempo, “[...] como se buscasse no passado, no presente e no futuro uma resposta precisa, mas que estava a lhe fugir sempre” (EVARISTO, 2003, p. 17-18). Corrobora estas reflexões sobre o silenciamento vivenciado tanto pelo pai quanto pelo avô de Ponciá Vicêncio, o pensamento empreendido por Orlandi (2007, p. 76) de que “[...] proibem-se certas palavras para se proibirem certos sentidos”, ou seja, as ordens e desmandos do coronelzinho também ilustram muito bem o silêncio local, haja vista a tirania e a coibição com que ele agia em relação ao pai de Ponciá, no intuito de impedi-lo de reagir e, supostamente, também de pensar. Do mesmo modo, o avô fora emudecido e forçosamente obrigado a assistir a alguns dos filhos serem vendidos como escravizados, mesmo tendo nascido sob aparente situação de liberdade.

Para Le Breton (1999, p. 16), em caso de voz autoritária, “[...] a palavra é o único antídoto para as múltiplas formas de totalitarismo que procuram reduzir a sociedade ao silêncio, para impor uma mão de ferro sobre a circulação coletiva do sentido, neutralizando qualquer pensamento”. Assentimos com o autor: essa mesma palavra que estilhaça o silenciamento traz consigo pluralidades de sentidos que germinam no ventre do inefável. Logo, conscientes de que pensar o silêncio é também adentrar o interior da linguagem, já que ela significa nele e a partir dele – mesmo quando há o procedimento do calar as palavras, mesmo que se tenha a intenção do emudecimento imposto, o silenciamento –,

compreendemos que há uma produção de sentidos contínua a significar, que, em suas múltiplas significações, estilhaça as mordaças do interdito. Trazendo isso para o contexto do romance, percebemos que, uma vez que se encontra impedido de falar, o pai de Ponciá ressignifica o próprio mutismo em questionamentos interiores, mesmo porque o significado das palavras nunca é absoluto, carece fundamentalmente dos sentidos do silêncio.

Como se pode notar, o saber e o pensar estavam associados ao domínio das palavras, das relações de poder – e este poder era restrito aos donos das terras, aos brancos: “Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso para saber se negro aprendia os sinais, as letras de branco e começou a ensinar o pai de Ponciá. O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras” (EVARISTO, 2003, p. 18).

O 'coronelzinho' apenas sacia sua curiosidade, sem mudar o fato de que o domínio das letras não era coisa para se ensinar a negros, já que era sinônimo do poder dos brancos. A palavra era, na concepção dos brancos colonizadores, a maior significação dos sentidos: “Quando sinhô-moço se certificou de que negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprendia sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco?” (EVARISTO, 2003, p. 18). À vista disto, o pai de Ponciá estava subjugado por um meio onde a palavra significava a máxima expressão de poder; ele, privado deste direito de exercer a palavra – portanto, do direito de poder –, calou-se e nunca foi além daqueles saberes.

Le Breton (1999, p. 16) destaca que “[...] todas as intenções ditatoriais começam por matar a palavra”. Assim é que se pode ressignificar este esmagamento da palavra a partir da movimentação de sentidos que brota dos silêncios; ou seja, a palavra esvaziada pela voz ditadora é restaurada no e pelo silêncio, uma vez que “[...] não existe palavra sem silêncio [...] cada palavra proferida tem a sua parte de ruído e sua parte de silêncio”. Dessa forma, ambos significam conforme as circunstâncias que se apresentam, de maneira mais ou menos forte, conforme a prevalência de um ou de outro.

As condições de origem é que determinarão a significância das palavras e dos silêncios, já que “[...] o sentido pode ser abafado pelo ruído e valorizado pelo silêncio, mas também em sentido inverso, porque o significado de uma palavra nunca aparece como absoluto, mas na forma em que faz reagir aquele que escuta” (LE BRETON, 1999, p. 16-17). Assim como Vô Vicêncio, o pai de Ponciá aprendeu a ressignificar as dores, o banzo, no âmago do silêncio – era preciso sobreviver – já que palavra e silêncio estão intrinsecamente ligados e significam de acordo com as conjunturas em que se apresentam. Em sua linguagem interior, o pai de Ponciá Vicêncio mergulhava profundamente nas águas silenciosas de seus pensamentos, já que era impossível transmiti-los a outrem, pois não encontrava terreno fértil

no ambiente das palavras, ele guardava para si os sentidos alimentados pelo silêncio, em especial aqueles que se voltavam contra o velho Vicêncio. Não era capaz de identificar o que sentia nesta profusão de pensamentos – mas, no fundo, sabia que só o silêncio poderia dar conta. Decide, então, por se calar:

Não tinha herdado nada do velho e nem queria herdar. Aliás, nem sabia se um dia tinha amado ou odiado o pai. Tivera vários sentimentos em relação ao homem. Quando menino, ainda pequeno, tivera, talvez, medo, respeito, amor. Depois de tudo, pavor, ódio e vergonha, muita vergonha, quando o pai começou a rir e a chorar, ao mesmo tempo, como também a dizer coisas não inteligíveis. À medida que o velho piorava, começou a desejar ardentemente que ele morresse. Chegou um dia até a pensar em matá-lo (EVARISTO, 2003, p. 22).

Dessa maneira, por mais que tenha pensado e, de certa forma, tentado dar cabo da vida do velho, o pai de Ponciá sabia que só existia uma única maneira de antecipar o ‘finamento’ daquela que já era uma sobrevida. Então, bastava que se rasurasse o silêncio no qual tinha mergulhado o avô de Ponciá e Luandi Vicêncio, ferir com palavras aquilo que mantinha Vô Vicêncio entre risos e prantos. Assim, retomar os estilhaços da memória do velho, cujo conteúdo apontava para as heranças e as cicatrizes da escravidão – e lá havia muita dor e ranger de dentes, todas as atrocidades vividas e que o levaram a cometer o ato insano contra a esposa e si próprio. Certamente reavivar isso seria uma forma de causar-lhe a pior e mais profunda das mortes. Logo, o pai de Ponciá, na intenção de reacender as lembranças do velho, fazê-lo retornar ao dia fatídico, “[...] novamente ensaiou as palavras. Parou. Relembrar o fato era como sorver a própria morte, era matar a si próprio também” (EVARISTO, 2003, p. 23).

O texto, em vista dessas nuances de cada personagem, mostra-se entrecortado pelos silêncios, as palavras se desvelam encharcadas de silêncios plurais. Não só a trajetória de Ponciá, mas também a do pai e a do avô aparecem permeadas de silêncios – a deles, majoritariamente entrecortada pelo silenciamento. Nas frases curtas, secas e sem muitos aditivos, é possível verificar a fragmentação do discurso e o quanto as palavras são insuficientes para expressar os sentidos inferidos no texto. Nestes momentos, o silêncio fundador protagoniza toda a movimentação dos sentidos, pois, quanto mais o texto se mostra fragmentado, mais o silêncio se instaura e significa. Existe, para o pai de Ponciá, a necessidade de se calar, porque a palavra é apenas “[...] um fio tênue que vibra por sobre a imensidão do silêncio” (LE BRETON, 1999, p. 18); no entanto, mesmo sem se demorar no

campo arenoso das palavras, ele não deixou de se comunicar com o velho Vicêncio, o qual entendia e também adentrava em toda aquela imensidão do silêncio.

Conforme Le Breton (1999, p. 24), “[...] as palavras e o silêncio misturam-se para chegarem a um intercâmbio. Quando o homem se cala, não deixa de se comunicar. O silêncio nunca é o vazio, mas um sopro entre palavras”. Dessa forma, quando se sentia triste, contrariado e/ou descontente, neste intercâmbio das palavras e dos silêncios, o pai de Ponciá se perdia em resmungos e balbucios, numa tímida emissão de sons que saíam “[...] tão baixinho e com os lábios tão cerrados, que os resmungos caíam para si próprio, numa discordância funda e nula” (EVARISTO, 2003, p. 30); assim, foi aprendendo a camuflar seus sentimentos, de tal maneira que não se permitia mais nem o choro nem o riso. Logo, tornou-se apenas silêncios.

Luandi Vicêncio também descobre que a voz ditatorial existe, tanto na roça quanto na cidade. Está em todo lugar. Quando decidiu partir, assim como Ponciá, o rapaz trazia sonhos na algibeira, dentre os quais um que tanto alimentava: o de ser policial, de vestir a farda. Sonhava em ter voz de comando. Ao chegar na cidade, depois de vagar errante, sem conhecer ninguém com quem pudesse se identificar, o neto de Vô Vicêncio já não cultivava tanto a certeza de ter feito a escolha certa e se autoquestiona “‘Para que eu vim pra cidade?’”, perguntou-se entre os dentes, resmungando, como era hábito de seu pai. ‘Para que eu vim pra cidade?’, se perguntou novamente. Achar minha irmã, juntar dinheiro e ficar rico” (EVARISTO, 2003, p. 69). Muitos silêncios se erguem dos sonhos do irmão de Ponciá – dentre eles o da esperança, o da expectativa, o da resistência, já que o trabalho árduo não o assustava, e Luandi cria que, se trabalhasse muito, na cidade realizaria seus sonhos.

Em seu autoquestionamento, o silêncio interior de Luandi é quem dita as respostas, num ato de insurgência contra o fardo que lhe é imposto. Ele segue convicto de que, se pudesse tornar-se soldado na cidade, seria respeitado e seria considerado gente. Através das palavras dele, o público-leitor percebe o sonho: vestir a farda. Mas o silêncio fundador observado no texto ressignifica o que se lê nas entrelinhas e expõe as profundas angústias do personagem: Luandi sonha é em ter voz, aquela com que negro também pudesse ser ouvido, a voz de mando. Os sentidos do silêncio se manifestam já nas primeiras horas do moço na cidade grande. Uma chuva torrencial o deixa encharcado, com frio e ao desabrigo. Esse desconforto, somado ao vazio do estômago e à privação de alimento, vão lhe assegurando a mudez originária das limitações: “Sentiu uma pontada na boca do estômago, era fome. Enfiou a mão no bolso remexendo lá no fundo. Não havia mais nada, nem uma moedinha sequer. [...] O estômago continuava remoendo o vazio” (EVARISTO, 2003, p. 69). O irmão de Ponciá

ainda não se dá conta de que seus sonhos também vão se desmanchar, tal qual sua mala de papelão, que se dilui com a chuva; e a própria fome pode não se remeter apenas à física, mas à fome e vontade de concretizar os próprios sonhos.

Luandi Vicêncio conhece um homem negro, Nestor, e sente que o sonho de ser soldado está cada vez mais perto. Afinal, “ali estava a prova. O soldado negro! Ah! que beleza, na cidade negro também mandava! ” (EVARISTO, 2003, p. 70). Os silêncios presentes nesta cena deixam entrever a condição de objetificação a que os negros eram submetidos nas terras do Coronel, expondo ao leitor o silenciamento e as mordanças impostas aos escravizados pela voz da tirania. E Luandi achava que, se se tornasse soldado, deixaria de ser visto como objeto e emudecido, portanto: “Queria mandar. Prender. Bater. Queria ter a voz alta e forte como a dos brancos” (EVARISTO, 2003, p. 71).

Conseguiu, por intermédio do Soldado Nestor, um trabalho de faxineiro em uma delegacia. Este Soldado deixava visível uma simpatia em relação ao irmão de Ponciá, que, cada vez mais, alimentava seu sonho e via no amigo a representação daquilo que tanto queria – ter voz. Nestor vestia, literalmente, o sonho: vestia a farda. Luandi achava que vestir a farda impunha respeito: “Luandi admirava o Soldado Nestor. Aquele era, para Luandi, maior que o escrivão, maior que o investigador, maior que o delegado, maior que Deus. Soldado Nestor era negro. Negro e soldado” (EVARISTO, 2003, p. 68). Os silêncios abundam neste excerto, pois a simpatia entre Nestor e Luandi já sinaliza para uma afinidade que remonta à ancestralidade, e a própria euforia de Luandi ao ver que um irmão negro possui a voz de comando já é representativa, já que todos os outros que ele conhece apenas são reduzidos à subserviência. Conceição Evaristo, com uma primazia incomparável, tece mais uma denúncia contrária às amarras coloniais que ainda se mantêm vigentes, já que a sociedade se ocupa fielmente da tarefa de estipular e demarcar profissões e posições a serem ocupadas por negros e negras, desnudando, assim, um pífio papel de agente colonizador.

Logo em seu primeiro dia como faxineiro, Luandi presenciou a forma como um jovem negro foi tratado na delegacia. Embora tentasse argumentar, o rapazote não tinha direito à voz e era sempre silenciado pelo delegado. Ao ouvir o delegado dizer ao menino que adoraria cortar as mãos de todos aqueles que roubam, Luandi se recorda do braço cotó de Vô Vicêncio, pois pensava que “existia sofrimento só na roça. Na cidade, todos eram iguais. Havia até negros soldados! ” (EVARISTO, 2003, p. 73). Nesse sentido, afirma Orlandi (2007, p. 58): “O silêncio não é, pois, imediatamente visível e interpretável. É a historicidade inscrita no tecido textual que pode ‘devolvê-lo’, torná-lo apreensível, compreensível”. A escrita-denúncia que podemos ler nesse excerto remonta a um sistema escravocrata em que brancos

se sentiam no direito de decepar as mãos daqueles negros que não atendessem às suas demandas. O silêncio das entrelinhas é revelador das chagas que estruturam e alimentam o racismo e aponta para experiências desumanas e historicamente alicerçadas por mãos brancas que se autointitulavam donas dos negros e os escravizavam, capturando-os como se bichos fossem e os colocando à venda ou usufruindo de seu labor, perpetrando a eles/elas toda sorte de indignidades, dominação e exploração. A historicidade abriga silêncios infinitos...

Quando, finalmente, consegue realizar o sonho de ver-se fardado e vai até a terra dos seus para mostrar-lhes que, enfim, iria igualar-se aos brancos, descobre a duras penas que a voz de comando que tanto queria de nada serviria, já que ela não formava Quilombo. Esta voz não representava os sonhos da sua gente – a voz da farda possuía cor, e esta cor era branca. Semelhante aos chicotes que desciam nos lombos dos negros, a voz da farda era opressora. Até mesmo o negro Soldado, a quem Luandi tanto admirava, apenas obedecia: a voz autoritária que dava as ordens na cidade era a mesma que silenciava na roça, pois: “No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 79).

Assim, ao chegar às terras dos seus trajando uma farda velha que pegara de empréstimo do amigo Nestor, Luandi se surpreende com o fato de não causar comoção nem chamar a atenção de ninguém. Não há nada a celebrar. O rapaz ainda é advertido por Nêngua Kainda, a arauta das terras dos negros, de que aquele não era o caminho dele: “Nêngua Kainda olhou os trajes de Luandi e deu de rir, mas com os olhos. Ria dizendo que o moço estava num caminho que não era o dele” (EVARISTO, 2003, p. 94), a julgar pelos gestos dos olhos silenciosos da *griot*. Mais uma vez, estende-se sobre a narrativa uma imensidão de silêncios.

Ao se encontrar diante de Luandi, sem dizer palavra alguma, Kainda se faz entender somente pelo olhar e com ele reforça o questionamento: “[...] estava querendo ter voz de mando, mas de que valeria mandar tanto, se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus” (EVARISTO, 2003, p. 94). Se tivesse podido ler o silêncio da velha *griot*, Luandi teria entendido que a voz de comando era o chicote que descia nas costas dos negros. Teria compreendido que seu amigo-irmão negro e Soldado era triste e solitário e que apenas obedecia à voz do branco. E aquilo não era glorioso, pois muitas vezes se via forçado a agir contra os seus iguais.

Isso se revela também nas palavras do delegado, quando diz que Luandi era uma exceção, pois a grande maioria de negros é bandido, “[...] quase todo negro era baderneiro, ladrão e com propensão ao crime. Poucos, muito poucos eram como o Soldado Nestor e ele” (EVARISTO, 2003, p. 118). O olhar envergonhado que Nestor troca com Luandi desagua numa enxurrada de silêncios. Essa concepção de atribuir uma identidade criminosa aos negros, solidificada na herança colonial, atenta ainda hoje diretamente contra as vidas de jovens e homens negros e também das mulheres e crianças. Mesmo tendo aprendido a ler e se tornado soldado, algo no íntimo de Luandi Vicêncio amadureceu no silêncio e, assim como alimentara o sonho por anos, igualmente se desfizera dele ao entender que, na ponta do chicote e do cassetete da farda, os corpos negros continuavam sem voz. A conscientização culminou no abandono da profissão e no retorno ao seio dos seus.

Na cidade ainda, Luandi Vicêncio conheceu o amor nos braços da prostituta Bilisa, mas também sofreu o desengano e desventura ao ver ceifada a vida de sua amada pelas mãos de Negro Climério, um cafetão que a explorava, e o irmão de Ponciá abriga em si a decepção de perder o grande amor da sua vida. Luandi Vicêncio, ao adquirir em silêncio a conscientização acerca da identidade e memória coletiva, passa também a compreender a herança deixada pelo avô – era necessário aquilombar-se. Na cidade, chegou a sonhar em comprar um quartinho e fazer vida com Bilisa, mas até isso tornou-se silêncios profundos pela dor da perda precoce da moça por quem se apaixonara. Nesse sentido também, Conceição Evaristo se vale das construções de sentidos do silêncio para denunciar a violência que se abate sobre os corpos das mulheres negras, como se fossem territórios de ninguém. Entendemos que a literatura evaristiana se ergue contra essa fala envenenada da herança colonial e rompe com esse discurso a partir de sua escrita-denúncia, estilizando construções canônicas históricas que ela vai “[...] cortar com a *faca do silêncio*” (CARONE, 1979, p. 22, grifo do autor).

Considerando o protagonismo dessa presença silenciosa no romance, é possível evidenciar que tanto o avô quanto o pai e o irmão de Ponciá, bem como ela mesma, ressignificam a resiliência a partir do silêncio, ou seja, mesmo impedidos de falar, de agir, de assumir as rédeas da situação – ou, no caso da personagem, mesmo no mais profundo do seu autossilêncio –, há neles uma característica subversiva, o próprio emudecimento se torna um lugar de transgressão. Sem dúvidas, trata-se de uma marca identitária negra que também representa a condição da autoria evaristiana, sempre fazendo questão de reiterar o lugar de onde escreve e a condição que a atravessa, retomando o ser mulher e a própria negritude.

Assim, de maneira crítica e, através do trato e zelo com a linguagem, sem perder de vista o literário, Conceição Evaristo traduz, em sua arte poética, uma enunciação que transgride os padrões vigentes comumente apreciados na literatura nacional. O discurso da escritora, majoritariamente permeado pelo viés poético, funciona como um gatilho disparador e avivador da memória da escravidão no Brasil, como uma forma de denunciar as marcas da dominação colonial, historicamente imposta aos negros/as; e, ao fazer isso, a sua escritura se configura também como um ato político.

Trataremos agora do processo de subjetificação da personagem Ponciá, a partir de um olhar cuidado para os espaços por entre as paudas do silêncio poético. Para Conceição Evaristo (2013b)⁶², por meio da criação poética, é possível desconstruir a hegemonia do discurso de poder, isto é, contrapor-se ao discurso oficial, afinal:

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo. Pela poesia, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Para determinados povos, principalmente aqueles que foram colonizados, a poesia torna-se um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória, de identidade. Torna-se um lugar de transgressão ao apresentar fatos e interpretações novas a uma história que antes só trazia a marca, o selo do colonizador. É também transgressora ao optar por uma estética que destoa daquela apresentada pelo colonizador [...]. Viver a poesia em tais circunstâncias, de certa forma, é assegurar o direito à fala, pois pela criação poética pode-se ocupar um lugar vazio apresentando uma contra-fala ao discurso oficial, ao discurso do poder. Nas sociedades ágrafas, a poesia conta/canta a tradição, os mitos de fundação, as histórias, os provérbios, a sabedoria. O canto poético planta e rega a memória coletiva. A poesia oral, presente nas culturas tradicionais africanas, foi incorporada à literatura produzida pelos poetas, contistas e romancistas africanos comprometidos com a luta de libertação do povo. A poesia foi arma, foi estratégia de luta (EVARISTO, 2013b, *online*).

A narrativa vai se configurando, assim, numa prosa singular, sem muitos ornamentos, mas encharcada de nuances poéticas que brotam do âmago dos silêncios que a compõem. O tom poético é o que permite adentrar tão profundamente o vazio da alma da personagem, bem como entender seu silêncio – não como falta, mas como lugar de identificação e potência, de modo que os silêncios se abrigam por entre as pausas da construção textual do romance. O silêncio fundador, base de toda e qualquer significação, é

⁶² Texto Disponível em: <https://seguindopassoshistoria.blogspot.com/2013/05/literatura-negra-uma-voz-quilombola-na.html>

que movimenta a contemplação das memórias, das recordações presentificadas no texto, e é ele ainda que permite a Ponciá ressignificar a travessia rumo ao resgate identitário.

O silêncio, fundante que é por excelência, permite a compreensão das marcas linguísticas empregadas pela escritora, que, ao fazer uso de recursos tão expressivos – como é o caso também das repetições e das construções aglutinadas – confere certo ritmo melodioso ao texto, além do próprio tom de oralidade empreendido na construção das palavras encharcadas de silêncio: “Gostava de tudo. Gostava. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-catarro, das canas e do milharal” (EVARISTO, 2003, p. 13). O silêncio fundador movimenta múltiplos sentidos no texto e a opção pela repetição de palavras ou frases abre, por mais enxutas e concisas que sejam, margens para outros grandes contingentes de silêncios (TOFALINI, 2020). O silêncio está em tudo, instância primeira da criação.

Essa linguagem poética, reduto primário do silêncio, é também uma maneira de subverter o silenciamento, o que pode ser visto como uma rota de fuga, um refúgio e lugar de resistência. Nesse sentido, a tessitura evaristiana se apresenta impregnada dela, já que se traduz como uma das vozes mais patentes e potentes da literatura de autoria feminina negro-brasileira na contemporaneidade. Para Evaristo (2013b, *online*), a palavra poética se configura como uma espécie de carta de alforria ao corpo negro, historicamente alijado e desumanizado na cenografia canônica. Desse modo, conforme a autora, a arte poética “[...] procura imprimir e dar outras lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos-colonos de um corpo-escravo”.

O estilo evaristiano de adotar frases curtas revela um trato de ourives com as palavras; transita por entre as vias de denúncia social, a qual, muitas vezes, também emerge dos jugos dos silêncios e ganha força nos braços da verossimilhança. Tome-se como exemplo a representação da pobreza e das agruras que acometiam as vidas dos negros e pobres habitantes da favela onde viviam Ponciá e o marido, associado ao imaginário colonial – sim, a herança colonial ainda se faz vigente – de que este seja um lugar já pensado para abrigar estes sujeitos. Ponciá, embora tenha trabalhado muito, o máximo que conseguiu foi comprar um lote e construir um barraco na periferia, no recuo da cidade, local de despejo. Conceição Evaristo descortina essa percepção sob a forma de uma escrita-denúncia literária.

Conforme a própria escritora: “Apropriar-se de sua história e de sua cultura, reescrevê-la segundo a sua vivência, numa linguagem que possa ser libertadora, é o grande desafio para o escritor afro-brasileiro”, que subverte e ressignifica um lugar de interditos. Quando “ele escreve, se comunica através de um sistema linguístico que veio aprisioná-lo

também, enquanto código representativo de uma realização linguística da cultura hegemônica” (EVARISTO, 2013b, *online*). Assim, por meio da escrita, a experiência de vida do sujeito negro vai sendo delineada, entre outras coisas, sob a forma de denúncia, de grito, de estilhaço, mas também de silêncio como resistência e subversão diante de uma ordem previamente estabelecida. No caso do romance em tela, a denúncia social também se revela nas rememorações de Ponciá, ao recordar a condição de subordinação a que eram submetidos, sob o véu de uma falsa liberdade – quando, na verdade, era apenas mais uma ramificação da herança escravagista, como se observa no fragmento que segue:

Há tempos e tempos, quando os negros ganharam aquelas terras, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muito pouca coisa a situação de antes diferia da do momento. As terras tinham sido ofertas dos antigos donos que alegavam ser presentes de libertação. E como tal podiam ficar por ali, levantar moradias e plantar seus sustentos. Uma condição havia, entretanto, a de que continuassem todos a trabalhar nas terras do Coronel Vicêncio (EVARISTO, 2003, p. 48).

Os silêncios, conforme já os ressaltamos no *caput* deste capítulo, que se movimentam no romance traduzem a possibilidade de ressignificar e fiar, nas rocas do tempo, um tecido textual há muito esgarçado, costurando um tempo no outro, reescrevendo e reinscrevendo uma outra história, profundamente marcada pela condição identitária e ancestral. Então, essa ressignificação se dá, entre outras coisas, a partir do momento em que Ponciá, por meio do seu automutismo, questiona a condição de naturalização diante da ideia falaciosa de uma liberdade imaginada, o que já se configura como uma ruptura e início de uma nova história. Trata-se de uma prática de resistência que permeia toda a trajetória da protagonista.

Muitos/as viviam nas rédeas da condição antiga, embora iludidos/as: “Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez uma varinha de condão. Todos, ainda, sob o jugo de um poder que, como Deus, se fazia eterno” (EVARISTO, 2003, p. 49). Ao tomar a consciência de que permaneciam na mesma condição e tomar a decisão de partir dali, Ponciá causa fissuras nesse *status quo* e deixa aberto o caminho para que outros/as façam a travessia. Contudo, a mesma sensação de que “[...] havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga” (EVARISTO, 2003, p. 49), reconfigura-se nas muitas formas de exclusão e hostilidade com as quais ela se depara no espaço da cidade grande.

Por outro lado, o romance delineia também o rememorar de um tempo feliz na vida da protagonista, o tempo da infância que, em sua silenciosa fugacidade, passou tão depressa que Ponciá nem se deu conta de tamanha efemeridade: “Divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas e, quando o vento dava, dançavam. Ponciá corria e brincava entre elas. O tempo corria também. Ela nem via. [...] Ponciá Vicêncio ria. Tudo era tão bom” (EVARISTO, 2003, p. 13). Mesmo na infância, Ponciá já habitava as fendas do silêncio poético – pois transformava a própria vida em poesia, ainda que não se desse conta disso –, e do silêncio que envolvia tudo, pois era no vazio das palavras que ouvia, da oralidade que habitava as entranhas daqueles de sua família e d’outros ao redor, viventes das mesmas terras, que ela, ainda menina, já assimilava aquilo que jamais seria dito, jamais alcançado pelo discurso verbal, mas que, mais tarde, já na vida adulta, consolidar-se-ia como resistência, tornando-a resiliente antes, durante e ao fim da travessia. O processo de conscientização de sua pertença, a aquisição da consciência identitária de Ponciá Vicêncio, é engendrada no âmago do seu autorrefúgio, sob o resguardo do silêncio.

A narrativa revela, por meio da linguagem poética e dos interstícios das palavras, o silêncio como sendo o horizonte para o qual Ponciá rumava, na busca de ressignificar a própria vida – pois, desde moça, sonhava em conseguir ajeitar-se na cidade e, ainda, haveria de buscar a mãe e o irmão, tanto era a sua confiança. Ponciá sonhava e, embora não soubesse, já abrigava muitos silêncios interiores. É este horizonte silencioso que permite a compreensão dos fragmentos que se encontram dispersos por todo o texto e das palavras carentes de significado. Sem o silêncio, as palavras são mudas, é ele quem dá a produção de sentido a elas. Isso se evidencia em muitos momentos dentro da narrativa e, em especial, quando ainda na infância, ao brincar no meio do milharal, Ponciá se depara com a imagem de uma mulher alta e transparente a sorrir para ela. Nessa cena, já se inscrevia os implícitos das ausências e dos grandes vazios nos quais se transformaria sua vida, quase uma transparência, uma mulher transparente e silenciosa que, por vezes, apartava-se de si mesma e habitava o vazio. Assim: “Um dia, nessa brincadeira, ela viu uma mulher alta, muito alta que chegava até ao céu. Primeiro ela viu os pés da mulher, depois as pernas, que eram longas e finas, depois o corpo, que era transparente e vazio. Sorriu para a mulher, que lhe correspondeu o sorriso” (EVARISTO, 2003, p. 13-14).

Ponciá e a mulher transparente não trocam nenhuma palavra, apenas se olham e sorriem em silêncio, porque se se “[...] chega à prática da palavra ou do gesto, o faz movido pelo silêncio, dando corpo, forma e som, ao silêncio. Enfim, comunicando em silêncio, centelhas do grande silêncio, do silêncio do ser” (CUNHA, 1981, p. 14). Assim, essa presença

do silêncio que reconhecemos como silêncio primordial se faz sondar nas fendas das palavras, associada à ideia de que Ponciá não se encontrava nela mesma, não se reconhecia no próprio nome, não assentia com aquela vida de ser propriedade dos Vicêncios, não entendia por que se parecia tanto com o avô, não entendia por que o velho chorava e ria. E a tal da herança, o que seria? E as bonecas de milho, por que estavam cortadas e mortas no chão? Onde estaria a mulher alta e transparente? Tinha, ainda, esperança de vê-la. Queria. Mas “não viu. Tudo era um só vazio. Ponciá chorou. Nunca mais ela viu a mulher alta, transparente e vazia, que um dia sorria para ela entre as espigas de milho” (EVARISTO, 2003, p. 14). O próprio gesto do sorriso já divisa a presença do silêncio altivo, porque, conforme nos ensina Tofalini (2020), o sorriso é a expressão da satisfação, mas não é palavra, – é, pois, anterior a ela e alusivo à extensão do silêncio primordial.

Tempos depois, Ponciá descobrirá que transparente é ela inteira, ao se sentir oca, vazia e sem nenhuma resposta; nenhuma palavra se tornará suficiente para acalantar tantos questionamentos e, assim, seguirá cultivando em si a presença do silêncio. Conforme afirma Cunha (1981, p. 14), o silêncio se traduz em pura perfeição como resposta do vazio, já que “[...] representa o mais profundo e o mais perfeito dos questionamentos, pois leva o ente a se buscar em sua própria essência”. O vazio no qual mergulha a personagem Ponciá Vicêncio também é habitado por silêncios, de modo que ela só pode encontrar as respostas que busca nos silêncios poético e primordial, pois tais respostas não se traduzem em palavras, significam assim, sendo apenas silêncios. Apropriando-nos das palavras de Evaristo (2011b), assentimos com a autora que a força da poesia proporciona meios de os povos colonizados se manifestarem:

Optar por um fazer poético que se opõe ao discurso do poder estabelecido é, de certa forma, assegurar o direito à fala, pois, por meio da poesia, ocupa-se um lugar vazio, fazem-se ouvir novas vozes, novos modos e conteúdos discursivos, representativos daqueles, muitas vezes, silenciados pelo poder (EVARISTO, 2011b, p. 9)

Dessa forma, é por meio dessa tradução responsiva que o silêncio poético vislumbrado no romance torna possível à protagonista suportar tantas dores, configurando-se, pois, na sua única via de expressão para o indizível e o incomunicável que subjaz à dor que sente.

Conforme já apresentamos neste estudo, “[...] é do silêncio que as palavras emergem. E quando o sentido se ausenta das palavras e, devido a isso, elas não conseguem dizer nada [...]” (TOFALINI, 2018b, p. 19), o silêncio mostra-se e, assim, esse silêncio positivo atravessa

toda a narrativa – além de denunciar o silenciamento –, instaura-se como a raiz mais profunda da linguagem e a força motriz da comunicação, configurando-se como potência que rege toda e qualquer produção de sentido, bem como a subjetividade da própria personagem. Ao retratar a subjetividade ancestralizada que se afirma cada vez mais no âmago de Ponciá, Conceição Evaristo retrata também uma mulher negra profundamente marcada por essa condição, que descobre a si e aos seus como vítimas de uma suposta libertação que nunca existiu, já que seguiram escravizados pela desigualdade social, pela ausência de oportunidades, pelos lugares marcados e pela predestinação à subserviência. A aquisição da consciência faz com que Ponciá Vicêncio, por si e pelos seus, levante-se contra essa ordem colonizadora. E ela o faz por meio do seu autossilêncio.

Quando Ponciá Vicêncio mergulhava em suas águas-lembranças, emendando os fios que alinhavavam o tempo, muitas coisas já tinham se passado e contribuído para que ela se guardasse nos interstícios, nos meandros silenciosos da memória. Por meio do recordar, a protagonista se revela, costurando retalhos já esgarçados de um tempo em que houvera momentos felizes. Ponciá gostava de estar em silêncio, de ressignificar a vida passada, entretinha-se horas e horas a contemplar o vazio. No entanto, o vazio de Ponciá Vicêncio era cheio de recordações, de dores, de grandes ausências e muitas perdas. As palavras jamais seriam suficientes para expressar as angústias que carregava no peito. Só o silêncio seria capaz de suportar a pluralidade de sentidos que emanavam do vazio que era ela toda. Assim, a moça “[...] gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento” (EVARISTO, 2003, p. 19).

Nesse grande vazio de Ponciá Vicêncio é que muitos sentidos se avolumam de modo a ir constituindo a sua subjetividade. No recinto do silêncio, o mundo se apresenta caótico e fragmentado, carregado de imagens, num abismo de desejos e medos em que as palavras, volúveis, quedam-se. A personagem não reconhece o acento do nome, o agudo de Ponciá. Sente como se fosse lâmina cravada em sua carne. Por muitas vezes, ela se recorda do tempo de menina, em que, à beira do rio, ansiava por um encontro consigo mesma, pois não gostava do próprio nome. Para Ponciá, aquele acento lembrava chicote que descia no lombo de negros, não retratava a identidade que buscava.

Assim, no desalento de não se reconhecer no próprio nome, Ponciá Vicêncio seguia acumulando angústias e inventando outros: “Pandá, Malenga, Queti, nenhum lhe pertencia também”, tudo era ausência, uma ausência identitária que tomava conta dela inteira e sua “[...] cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. Tinha, então,

vontade de choro e risos” (EVARISTO, 2003, p. 19). Agora, já adulta, Ponciá Vicêncio vai se descobrindo, atribuindo consistência à própria subjetividade, tornando-se consciente da sua identidade e também daquelas antepassadas. A dimensão silenciosa poética e primordial se constitui como esse cenário, cujo sentido é iminente: como respiração e lugar de recuo que se instaura, sobretudo, por entre as múltiplas gretas que compõem o tecido literário do romance homônimo aqui referido.

Conforme assinala Le Breton (1999), há uma relação tecida entre o homem e o mundo também no instante em que ele se cala, nos momentos de contemplação, nas grandes pausas. Ponciá mantém-se, na maioria das vezes, calada, silenciosa e, em sua quietude, significa a vida com o olhar perdido na vastidão do tempo. Tudo já é habitado por silêncios que ressignificam a imensidão do seu vazio. Assim, submersa nas profundezas do silêncio poético, a protagonista de Conceição Evaristo se refugia na própria mudez; afinal, conforme a autora:

Pela criação poética pode ser dada uma nova autoria, assim como outra interpretação da história a um relato que, anteriormente, só trazia o selo do colonizador. Uma poética se torna transgressora, também, por eleger, muitas vezes, um padrão estético destoante daquele apresentado pelos dominadores (EVARISTO, 2011b, p. 8).

À vista disso, o silêncio que emerge da linguagem poética do romance segue preenchendo os abismos interiores de Ponciá – representados, muitas vezes, na perda dos filhos, na morte do pai e do avô, e no não se reconhecer no próprio nome. A necessidade do barro, a desesperança, a outra face da escravidão atual: tudo se aninhava no interior de Ponciá, revirando-se e misturando-se dentro de si e, todos embolados, avolumavam-se, culminando em grandes ausências. Afinal, o espaço da cidade também escraviza e ela sabia que “a vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar outras batalhas, de organizar outros quilombos, de inventar outra e nova e nova vida” (EVARISTO, 2003, p. 83).

4.3 Mãos que modelam o barro: o silêncio como linguagem na arte de Ponciá Vicêncio

Na trajetória de Ponciá, permeando o silêncio que aparece impregnado a seus atos e pensamentos, os trabalhos com o barro ganham significação e complementam as outras estratégias de subjetivação das quais tratamos no item anterior, como as que dizem respeito à

linguagem poética de que a personagem lança mão ao rememorar cenas da infância e avaliar seu modo de estar naquele contexto de opressão. Na medida em que a personagem modela o barro, solidifica também uma outra condição para si e para os seus – restaura e recompõe uma história há muito apagada no tecido roto do tempo, ainda que isso vá se delinear com mais profundidade a partir das grandes perdas que marcarão o percurso percorrido por ela.

Nos tempos de menina, Ponciá Vicêncio e a mãe moldam objetos e utensílios, os quais são vendidos, *a posteriori*, para auxiliar na renda de casa. Nesse trabalho, ambas conferem às criações formas que estão intimamente relacionadas às angústias e questionamentos que lhes são concernentes, em especial Ponciá. Como uma metáfora da própria resistência e da resiliência do seu povo, depois de retirar as peças do forno, “as coisinhas saíam então duras, fortes, custosas de quebrar” (EVARISTO, 2003, p. 21). Nessa arte de moldar o barro, Ponciá sentia que bom mesmo seria se pudesse moldar a vida. Ainda pequena, aprendera o ofício e o desempenhava muito bem: “Um dia ela fez um homem baixinho, curvadinho, magrinho, graveto e com o bracinho cotoco para trás” e, para desespero e aflição da mãe, Ponciá, num excesso de zelo, enrolou a peça e a guardou dentro de um caixote, “[...] mesmo assim, parecia que lá de dentro saía ora risos-lamentos, ora choro-gargalhadas” (EVARISTO, 2003, p. 21).

A representação do homem de barro de Ponciá Vicêncio se reveste de significação no âmbito das nossas reflexões aqui empreendidas, na medida em que remete aos silêncios a que vimos nos referindo. Ao construir uma imagem tão semelhante ao Vô Vicêncio, arte e realidade se fundem na criação. Cunha (1981, p. 63) destaca que, da arte, inesgotavelmente, brotam beleza e poesia, “[...] o artista pensa com as mãos, com os olhos, com a pele [...] o artista morre a cada instante para viver em sua criação”. É nesse sentido que vimos o caos interior de Ponciá transbordar no artefato de barro que edifica.

Ao moldar o boneco de barro, encontra um meio de contemplar o silêncio implícito nesse processo, alcançando uma espécie de plenitude na sua própria criação. Trabalhar o barro simbolizava um meio de Ponciá Vicêncio se aproximar da própria ancestralidade; o cheiro do barro remete às origens, ressignificando, pois, um lugar de memórias. O barro representa o ato de transformar, de modelar uma outra história, mas também de reencontros, já que essa ressignificação se dá a partir do momento em que esse barro simboliza esse encontro com a ancestralidade, refletindo todo o processo que compõe a trajetória da personagem.

A representação do barro permeia toda a trajetória da protagonista e está diretamente ligada a esse encontro com as origens. Ponciá se converte em oleira ao modelar as aproximações com as memórias ancestrais que lhe propiciam compreender a si própria e aos

seus. Isso é perceptível por toda a narrativa, já que há uma relação de intimidade de Ponciá com o barro – desde muito cedo, já demonstrava ter conhecimento dessa arte, já que, numa relação íntima, “[...] ela entendia o barro e ia ao rio buscar a massa. Sabia qual era a melhor, qual a mais macia, a mais obediente. Reconhecia aquela que aceitava de bom grado o comando das mãos, traduzindo em formas o desejo de quem cria. Ela conhecia de olhos fechados a matéria do rio” (EVARISTO, 2003, p. 77). E era justamente o braço que trazia sob as costas, imitando o avô, que modelava e dava mais formas ao barro, gênese da criação⁶³.

Para Dionísio (2010, p. 85): “A argila, barro ou tabatinga é o produto resultante do trabalho que a Natureza faz, sendo resultante do esmagamento e quebra de pedras que se dissolveram na água e dá-lhe a peculiar maleabilidade”. Ponciá parece moldar, nesse trabalho, o tempo e a vida, adquirindo a “maleabilidade” do barro e fazendo do silêncio uma outra forma de estilizar a condição de invisibilidade e inexistência perante a sociedade. Exemplo disso é a necessidade que a personagem sente de conectar-se com os seus, ainda que por meio da memória, das recordações que trazem o sentimento de pertencimento ancestral. Assim, como matéria-prima, “[...] ela acumula energia nesse processo, sendo uma espécie de ente vivo, capaz de absorver ou repelir estas energias” (DIONÍSIO, 2010, p. 85), e Ponciá, de modo similar, também se torna fonte do barro e oleira da própria história, memória e experiência.

Quando Ponciá Vicêncio se sente sozinha, desamparada e longe da família, a saudade que esburaca seu peito se traduz em cheiro do barro e coceira nas mãos, torna-se a força e energia oriunda do barro, uma ligação quase umbilical que faz com que ela sinta a necessidade de se encher das energias oriundas dessa massa, que se remete à própria veia ancestral (DIONÍSIO, 2010), a uma memória que era, antes de tudo, coletiva. O barro abriga uma linguagem silenciosa que se transfigura na arte: “A mão continuava coçando e sangrando entre os dedos. Nesses momentos, ela sentia uma saudade imensa de trabalhar com o barro” (EVARISTO, 2003, p. 81). O ponto alto desse processo, na construção romanescas, é a modelagem do boneco do avô, uma vez que, embora Ponciá Vicêncio desde pequena já se percebesse ligada ao avô de modo especial, só mais tarde compreenderá a significância disso para sua vida. A imagem esculpida no barro se revela e sintetiza sua situação familiar: as angústias do velho configuram a própria existência e, por extensão, a de todos os que vieram

⁶³ Assim como na descrição bíblica da origem humana, o barro se configura como massa primária dessa criação: “Então, formou o Senhor Deus ao homem do pó da terra e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente” (Gênesis; 2:7). BÍBLIA Almeida revista e atualizada: velho testamento. Brasília, DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. Online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/ara/gn/2>. Acesso em: jul. 2021.

antes e virão depois dele. O boneco traduz, a partir de um silêncio poético representado sobretudo na mutilação do braço, a própria mutilação da vida impingida ao povo negro.

A viagem de retorno da protagonista à antiga morada, depois de muito tempo, pode ser reconhecida como a metáfora do reencontro consigo mesma e com a herança ancestral – herança que se consolida no ventre de uma memória coletiva que se delineia numa acepção transgressora, frente ao silenciamento historicamente perpetrado às vidas e vozes negras. Logo, a conexão que une neta e avô, além de retratar a dor, marca também a resiliência do povo negro, profundamente marcado pela chaga do regime escravocrata, cujos reflexos e cicatrizes se propagam no tempo. Como gesto simbólico, a representação da mutilação do braço que o avô – num ato extremado, mas também de resistência – realiza parece estilhaçar os fios de ferros e grilhões que ainda insistem em relegar negros/as aos escombros da escravidão.

Os silêncios – poético e primordial – que se abrigam por entre as fendas da existência de Vô Vicêncio, além de esfacelar o semblante negativo do silenciamento, possibilita pensar a figura do avô como a metaforização da busca ancestral de Ponciá Vicêncio, já que, além de não ser nomeado, apenas traz em sua identificação o sobrenome Vicêncio, que é desconstruído pela personagem durante sua trajetória. Vô Vicêncio pode muito bem ser a personificação da memória coletiva que, por mais que abrigue prantos e risos, jamais será apenas uma lembrança; antes, é espaço de consciência que não só desconstrói a naturalização do sistema escravista do passado, como também ressalta e atualiza a subjetividade do ser negro, alicerçando-a no seio da memória ancestral.

4.4 O refúgio no silêncio: a linguagem interior de Ponciá Vicêncio como transgressão

Narrar as vivências é contar de si, mas também contar muito dos seus, das memórias que presentificam a dor do banzo que, muitas vezes, recupera uma memória comum a negros e negras, – segregados, desumanizados, estereotipados e hegemonicamente excluídos ao longo dos tempos. Ao trazer uma personagem-protagonista que resiste ao sistema excludente e opressor por meio do vazio e do silêncio, Conceição Evaristo contribui para a Literatura Negra, somando com outras formas de significação e resistência que emergem dos escritos das autoras negras e que se levantam contra a dominação imposta no cenário literário nacional.

A partir de uma escritura fragmentada, o público-leitor tem a chance de se aproximar dos insondáveis silêncios e dos grandes vazios de Ponciá, percorrendo, juntamente com ela,

os mais recônditos becos das suas memórias. Essa ideia de fragmento perpassa toda a narrativa, uma vez que o ato de recordar põe em cena apenas recortes daquilo que se viveu, os quais se presentificam também nas próprias mutilações das personagens, sejam elas físicas – como no caso do braço cotoco do avô – ou simbólicas, quando Ponciá, numa forma de espelhamento em relação às dores do avô, esconde o bracinho sob as costas.

São também mutilações as que se lê nos sonhos que não se concretizam, quem sabe, por configurar-se fragmentada e mutilada a própria história de Ponciá: além de se separar da mãe e do irmão, teve que assimilar ainda as mortes do avô, do pai e dos filhos, a decepção com a vida na cidade, precária e sem expectativas, dentre outros acontecimentos que estilhaçam qualquer prenúncio de linearidade na vivência da personagem. Assim, a própria construção da narrativa desconstrói essa ideia linear e permite ao público-leitor a compreensão da ausência de estabilidade em sua trajetória, revelando que é justamente nestes espaços de fragmentação, onde muitos silêncios se abrigam, que ela se mostra. Para Tofalini (2020, p. 41), “[...] quando se irrompe o fio narrativo das ações de uma personagem para trazer os de outra, e só depois se retorna ao fio narrativo anterior, abrem-se espaços de silêncios que se configuram como favoráveis à reflexão”. E isso se reflete na estrutura do romance, que se apresenta fragmentado, mas também na própria personagem, que se encontra marcada pelos estilhaços – o que a faz abrigar a dor das perdas em seu íntimo, bem como o silêncio que vai se tornando o bálsamo que lhe permite suportá-las.

Isso é o que acontece, por exemplo, quando Ponciá ficou órfã de pai e demorou a assimilar a ideia da sua morte, ainda que ele quase nunca se fizesse presença. Embora dias antes estivesse em casa, participando dos afazeres domésticos e auxiliando na venda dos utensílios de barro, já fazia anos que ele habitava um silêncio fecundo que acolhia em si a plenitude do inefável. Era um silêncio de dor e “[...] a dor mais íntima é sempre impessoal. Pertencemos a ela, mas ela não nos pertence. Não pode ser narrada porque carece de substância argumentativa. Não é predicável. É silêncio. Silêncio primordial” (KOVADLOFF, 2003, p. 54).

Enquanto os companheiros de trabalho entoavam cantos e risos, o pai de Ponciá, assim como Vô Vicêncio, deitou-se para sempre na tumba cavada pelo silêncio intransponível. Numa tarde qualquer, destas de trabalho nas colheitas, feito uma brisa leve que passa, o homem se quedou para sempre, fez-se imóvel na consumação do silêncio pleno, “[...] na eternidade, o ser está consolidado; atingiu a sua consumação. Não pode aspirar a mais nada e jaz, por isso, imóvel, detido no êxtase de sua plenitude” (KOVADLOFF, 2003, p. 103). Naquela hora de silêncio maior, “os companheiros, entretidos na lida, não perceberam.

E só momentos depois, no meio da toada, escutaram um tom, um acento diferente. Eram os soluços do irmão de Ponciá deitado sobre o corpo do pai, que estava de bruços, emborcado no chão” (EVARISTO, 2003, p. 30-31).

Posteriormente, ao retornar para casa, o irmão de Ponciá encontrara proteção e conforto no colo da mãe: “A mulher, quando avistou o vulto do filho sozinho, saiu desesperada ao encontro dele. Abraçou o menino e depois, lenta e solenemente, abraçou o vazio como se estivesse abraçando alguém” (EVARISTO, 2003, p. 31). De algum modo, Maria Vicêncio – a mãe de Ponciá –, no silêncio maior dos próprios pensamentos, sabia que o marido faria a passagem. Afinal, por muitas vezes, tivera sonhos estranhos com o seu homem, nos quais não era possível enxergar-lhe o rosto, mas ela sabia que era o seu. Em face disto, “[...] numa tarde, em que o tempo estava claro e quente, ela escutou cantigas, choros e lamentos. Nos lamentos reconheceu a voz do filho” (EVARISTO, 2003, p. 31).

Todas essas dores parecem estar sintetizadas no íntimo de Ponciá Vicêncio. Há algo que se torna incomunicável e indizível na dor do outro e ela vai abrigando isso no peito, em meio aos próprios questionamentos interiores. Também sua mãe abrigava o silêncio da dor, um local de refúgio para ela que, saudosa, abraçava o vazio como se ele estivesse cheio do homem que fora seu. Esse vazio, pleno que é de significados, simbolizava um tempo interior e retratava aspectos de “[...] uma memória parada, memória que tinha conservado *no presente* a catástrofe primeira. Nesse tempo interior, o espaço fora abolido, o tempo estava parado no acontecimento vivido. Logo, a realidade da perda e suas consequências estavam recusadas: invólucro de silêncio” (MOULIN, 1989, p. 146, grifos da autora).

Na ocasião em que rememora o modo como se dava a relação entre seus pais, com preponderância da vontade da mãe, Ponciá recupera pedaços do vivido que retratam momentos em família. Lembra-se de que o pai sempre fora um homem forte e trabalhador, mas que, em casa quem ditava as ordens era Maria Vicêncio. Por vezes, ele discordava, mas não aborrecia a mulher: “Quando ele chegava, era ela quem determinava o que o homem iria fazer em casa naqueles dias. O que deveria fazer quando regressasse lá para as terras dos brancos. O que deveria dizer para eles. O que deveria trazer da próxima vez que voltasse para casa” (EVARISTO, 2003, p. 27). Muitas lembranças percorrem os meandros silenciosos da memória de Ponciá. Ali, ela reverencia a força, a fortaleza que sempre foi a mãe, mas também sente saudades e orgulho do pai.

No romance, é interessante notar como o silêncio se presta a fortalecer a identidade feminina. A questão de gênero é traço característico na literatura de Conceição Evaristo. O protagonismo pensado para as mulheres negras em suas tessituras caminha ao encontro das

reflexões da própria escritora, que reitera seu fazer literário como sendo fortemente marcado por sua condição de mulher negra. Em todas as suas construções literárias, Evaristo se mostra comprometida com a criação de personagens femininas que rompem com um lugar demarcado de subalternidade, invisibilidade e silenciamento. A resistência e a resiliência das mulheres negras as tornam protagonistas da própria autonomia e emancipação, desconstruindo a passividade com a qual sempre foram representadas na literatura nacional. Evaristo (2017a), em entrevista *online* concedida ao *Jornal Nexo*, assegura que “[...] personagens negras femininas criadas a partir da perspectiva da autoria de mulheres negras entram como uma nova voz na literatura brasileira”.

Para a escritora, embora tenha havido personagens negras representadas no cenário literário brasileiro, estas foram basicamente construídas sob uma perspectiva branca e masculina; também houve outras personagens negras criadas a partir da ótica de escritoras brancas, que seguiram igualmente estereotipadas. O que se constata é que, mesmo havendo uma autoria negra comprometida com a construção dessa representatividade, não houve abertura para que essa autoria pudesse figurar no cenário canônico brasileiro. Evaristo, nessa mesma entrevista, reitera que a criação de personagens femininas negras por uma autoria igualmente negra causa uma ranhura no cenário vigente, um ‘borrão’, como diz – uma vez que apresenta outras narrativas, outras histórias, outros perfis para as personagens femininas negras. Tudo isso ganha importância por se remeter a um lugar de fala que é permeado, na maior parte das vezes, pela experiência pessoal dessa voz que fala em primeira pessoa, mas que também se reveste de um sentido coletivo, atravessada pelo ser mulher e negra, de modo a fazer emergir um novo discurso que se distancia de tudo que foi escrito a respeito das mulheres negras até hoje.

Trazendo esse comprometimento político para o âmbito da narrativa *Ponciá Vicêncio*, é possível verificar que a matriz familiar do romance é majoritariamente regida pelas mulheres. Quando muito, a presença das personagens masculinas figura como cenário coadjuvante para o protagonismo feminino negro. Há, desse modo, um rompimento com o modelo familiar calcado e centrado no patriarcado, já que as personagens femininas são forças potenciais para esta construção romanesca. As personagens da literatura evaristiana, a exemplo de *Ponciá*, rompem com uma condição alicerçada nas bases do sexismo, historicamente pensado para mulheres no cenário literário e subsidiado/consolidado pelo pensamento ocidental.

Essa força feminina negra que desponta no romance é também evidenciada no trabalho desempenhado por elas. Em linhas gerais, na Vila Vicêncio, os homens negros são

forçados às atividades laborais nas terras dos brancos e às mulheres negras cabem as tarefas de preparar e trabalhar a terra dos pretos – assim, proporcionam o cultivo de alimentos para saciar a fome de si e dos seus. Muitas, a exemplo de Maria Vicêncio e Ponciá, fazem do trabalho com o barro a única fonte de renda. Por meio desse protagonismo, além de proverem o sustento da família, consolidam uma história coletiva, bem como asseguram uma subjetificação singular que perpassa as vidas das mulheres negras. Esse comprometimento com a questão de gênero e raça é predominante no romance. Evaristo traz para o cerne de sua narrativa a personagem que dá nome à obra, Ponciá-mulher-negra, guardiã da ancestralidade, elo e herança da memória coletiva e individual.

Dessa forma, subvertendo a condição hegemônica pensada para as mulheres negras, Evaristo coloca em cena uma personagem que, a partir de sua condição sociocultural regida pelo ser-mulher-negra, rompe com a ‘marca da subalternidade’ imposta pela mão de ferro. Duarte (2006), pesquisador da literatura afro-brasileira, reconhece esse romance como sendo uma narrativa que resgata uma memória há muito suprimida pelo discurso colonial. Para o autor,

[...] o texto de *Ponciá Vicêncio* destaca-se também pelo *território feminino* de onde emana um olhar outro e uma discursividade específica. É desse lugar marcado, sim, pela etnicidade que provém a voz e as vozes-ecos das correntes arrastadas. Vê-se que no romance fala um *sujeito étnico*, com as marcas da exclusão inscritas na pele, a percorrer nosso passado em contraponto com a história dos vencedores e seus mitos de cordialidade e democracia racial. Mas, também, fala um *sujeito gendrado*, tocado pela condição de ser mulher e negra num país que faz dela vítima de olhares e ofensas nascidas do preconceito. Esse ser construído pelas relações de gênero se inscreve de forma indelével no romance de Conceição Evaristo, que, sem descartar a necessidade histórica do testemunho, supera-o para torná-lo perene na ficção (DUARTE, 2006, p. 308, grifos do autor).

O romance, portanto, aborda as questões de gênero e reitera um lugar de protagonismo para as mulheres negras, desvestindo-as dos estigmas e estereótipos que alicerçam as bases do machismo e do sexismo vigentes. Ponciá admira a forma como a mãe determina as coisas, impõe as regras, e os dois homens, pai e filho, obedecem. Neste sentido, é exemplar observar o modo como se dá a afirmação do ser mulher: a autonomia da identidade feminina é reafirmada nas palavras de Ponciá que, desde criança, já se vê representada na figura da mãe. Asserção esta diretamente atravessada pelas relações de gênero que Evaristo delineia com muita maestria. Ponciá, orgulhosa da mãe, vê-se representada nas atitudes dela: “Era tão bom ser mulher! Um dia também ela teria um homem que, mesmo

brigando, haveria de fazer tudo que ela quisesse e teria filhos também” (EVARISTO, 2003, p. 27).

A personagem protagonista, tencionando uma vida com mais recursos para si e para os seus, decide partir para a cidade, pois “[...] acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia [...]” (EVARISTO, 2003, p. 33). A viagem também representava a fragmentação da família, mas, em especial, simbolizava um ato de resistência, porque parecia improvável que uma mulher negra e pobre pudesse ousar tamanha travessia. Dessa forma: “Ao ousar sair de casa, Ponciá muda o destino dos que a cercam e ressignifica o lugar desse corpo familiar antes frágil por não compreender a sombra da memória ancestral do avô cotó e depois coeso e confiante nos seus” (CÔRTEZ, 2016, p. 147).

Mesmo antes de partir, Ponciá Vicêncio já abrigava algumas dores e angústias no peito, mas ainda havia expectativas e objetivos a serem alcançados. Algumas tristezas teimavam em se avolumar em seu âmago, no entanto; ela não se conformava com a ideia de se plantar para sempre ali, nas terras do colonizador. Por conseguinte, era preciso desconstruir aquela imagem da passividade, da aceitação de um lugar posto e pensado para negros e negras. A neta de Vô Vicêncio se faria ‘retirante’, rumo à cidade, em busca de outros sonhos possíveis, e tudo haveria de ser diferente na cidade grande. Ponciá, ainda, cultivava sonhos.

No entanto, na percepção de Côrtes (2016), o fato de Ponciá partir rumo ao desconhecido – na expectativa de alcançar outros meios de subverter a condição de extrema carência e servidão a que eram submetidos/as – assemelha-se muito com o gesto extremado do avô, quando, diante da imensidão da dor de se ver condenado face a escravidão, opta por libertar-se e também aos seus. A morte se configura como um meio de alcançar essa libertação; assim, o avô se conscientiza de que “[...] precisa aniquilar o passado para ser livre e ela deseja ir embora, correr o mundo para se desvencilhar de uma terra que não era sua, de um passado que a aprisiona” (CÔRTEZ, 2016, p. 147).

Embora a decisão de partir para a cidade maltratasse o coração de Maria Vicêncio, ela sabia que, desde o momento em que aprendera a ler, outros caminhos se tornaram possíveis para Ponciá. Além disto, havia aquela herança... Havia, ainda, a própria busca interior que fazia com que ela não se acostumassem com a grafia do próprio nome. A moça não se encontrava no vazio que abrigava uma história coletiva, história que também era de sua família, afinal, todos dali eram ‘Vicêncio’. As marcas que se inscreviam naquele signo linguístico visibilizavam as recordações daqueles que se sentiram no direito de escravizar os homens e se fazerem donos de todas as terras.

A travessia de Ponciá é uma fissura que se abre no sistema de opressão que se abate sobre todos/as dali, é uma forma de resistência que se difere daquela vivenciada pelo avô e por muitos dos seus, mas que adquire a mesma conotação de resiliência. A metáfora pode se assemelhar ainda à emissão do canto poético de uma mulher negra que abriga tantas outras vozes em seu peito, porque, na literatura negra, quando se fala de um sujeito protagonista no/do discurso, ele nunca está ou será pensado sozinho – será sempre marcado pela experiência coletiva, isto é, tem-se a presença de uma voz que é plural e que, ao falar de si, fala de muitos e tantos outros.

A linguagem interior de Ponciá retoma tantas outras que remontam a uma teia discursiva que, além de manter viva a memória ancestral, fortalece e adquire resistência aninhando-se nas fendas das palavras, mas questionando e desconstruindo a produção de sentidos negativos que impera como silenciamento. Ponciá Vicêncio, desde a infância, não compreendia a ausência de respostas para as muitas perguntas que se avultavam dentro de si, e isso já sinalizava para um profundo silêncio interior. Por muitas vezes, ao se mirar nos espelhos das águas, ao chamar pelo próprio nome, não se encontrava e tudo culminava em vazio: “Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o seu nome responder dentro de si” (EVARISTO, 2003, p. 19). Assim, ela se torna inteira silêncios. O silêncio que preenche o vazio existencial da personagem é outro, é aquele maior, aquele que não encontra amparo no solo petrificado e ruidoso das palavras e que só se faz perceber por vias alusivas.

Diante de tantas ausências, a menina Ponciá se autoquestiona e não encontra respostas, tudo culmina em vazio e ela se torna insondáveis silêncios. Não reconhece o acento do nome, o agudo de Ponciá – ainda cravado sobre si, feito lâmina na carne. À beira do rio, anseia por um encontro consigo mesma, pois não gosta daquele nome. Aquele acento lembra o chicote que por muito tempo desceu no lombo de negros, e não retrata, portanto, a identidade que ela busca. No desalento de não se reconhecer no próprio nome, Ponciá Vicêncio segue acumulando angústias: “Inventava outros. Pandá, Malenga, Queti, nenhum lhe pertencia também”, tudo era ausência, uma ausência identitária que tomava conta dela inteira e sua “[...] cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. Tinha, então, vontade de choro e risos” (EVARISTO, 2003, p. 19).

Ao trazer para o centro da narrativa uma mulher preta e pobre, que sonha com uma vida melhor na cidade grande, Conceição Evaristo tece uma rede de discursos outros que se abriga nos recintos do silêncio, sentidos que desconstroem um lugar de resignação posto para as mulheres negras, uma vez que historicamente nunca lhes coube sonhar e nem fazer planos

para o futuro. Comumente objetificadas, seja do ponto de vista literário, social ou econômico, sempre foram vistas em representações predeterminadas como sendo a empregada doméstica, a prostituta, a ama de leite, a mucama, a negra subserviente e resignada, a negra velha, a mãe preta ou mesmo a mulata que servia para iniciar sexualmente os jovens, dentre outras ‘valorizações’ inscritas nas páginas da cenografia literária nacional. Tal percepção alicerçou e solidificou um patamar de desigualdade pensado para desvalorizar e desmerecer as mulheres negras em detrimento das brancas (EVARISTO, 2009a).

Ponciá, poeticamente, sonha com a possibilidade de construir um outro enredo para si e para os seus, e fazer a travessia para a cidade desconhecida simboliza esse ato de rasura e insubordinação. A imagem do trem que a levava para longe também sugere agência rumo à conquista de dias felizes. Além das poucas coisas que traz na trouxa, aninham-se, no seu âmago, as ilusões daquilo que imagina ser a cidade grande capaz de lhe ofertar. Ponciá, silenciosamente, gosta de apreciar o vazio e, agora, nele tece sua rede de sonhos, projetando um futuro melhor para si e para os seus. O barulho do trem rasga a imensidão do silêncio e, no peito daquela menina-moça de apenas 19 anos, avoluma-se um misto de emoções e sentimentos que ela própria desconhece. Sabe que, até então, jamais havia pisado em outras terras e a cidade era um lugar completamente desconhecido para ela – mas nem por isso se acovarda, e segue em frente.

O ato de, durante a longa viagem, driblar a fome, o cansaço e o desconforto de permanecer três dias e três noites desfrutando de tão pouco já a inscreve como uma batalhadora em face da fome. Apesar da provação de se alimentar apenas de uma fatia “[...] da broa de fubá que acabara ainda no primeiro dia, do café ralo guardado na garrafinha, dos pedaços de rapadura que apenas lambia, sem ao menos chupar para que durassem até o final do trajeto, ela trazia a esperança como bilhete de passagem. Então, haveria sim de traçar o seu destino” (EVARISTO, 2003, p. 36).

Ponciá Vicêncio se encontra absorta na presença do silêncio ativo, isto é, do silêncio primordial – para retomar os termos de Kovadloff (2003) –, já que nas ondas dos seus pensamentos existem muito mais significações do que ela conseguiria traduzir em palavras. O silêncio no qual os pensamentos e as inspirações de Ponciá se inscrevem não se deixa limitar, não se reduz ao dizível. Significa assim, sendo silêncio, uma vez que “[...] o silêncio não é [nunca] o fracasso e sim o acabamento, a culminação da linguagem” (KOVADLOFF, 2003, p. 25). No trecho “haveria sim de traçar o seu destino”, muitos silêncios se abrigam, muitas angústias que a obviedade da palavra não é capaz de mensurar, “[...] e, ali, onde o convencional já não prevalece, o silêncio faz ouvir os passos que denunciam sua

proximidade” (KOVADLOFF, 2003, p. 25). A linguagem poética do silêncio povoa o vazio de Ponciá e significa. O sentido inexplicável do inefável se fará sondar por vias alusivas em muitas passagens do romance em que se tem a impossibilidade de articulação das palavras.

Importa salientar, em vista disso, que a moça negra e pobre abriga no peito, além da coragem de tornar possível tudo o que parecia improvável, as memórias da dor, do sofrimento e da morte. Tais significações se acentuarão ao longo da sua vida citadina, em forma da coragem e da resiliência que retratam muito da vida e da trajetória das mulheres negras, como já mencionamos nos capítulos anteriores. Mesmo sem nunca ter pisado na cidade grande, Ponciá Vicêncio, com todas as suas pretensões, vê-se despejada num espaço qualquer das plataformas da estação, lugar desconhecido e distante, mas que poderia ser palco para um recomeço. Ciente de que não há identificação entre si e o local, a moça evita olhar para trás – pois, ali, resistir é sinônimo de caminhar para frente, afastando-se da família e da única terra que conhecia, a dos Vicêncios, deslocando-se num impulso de desbravar outras terras, de escrever outra história, de encontrar-se, enfim, com o novo. Isso implica fazer a vida na cidade e, depois, voltar para buscar os seus. No entanto, é a aspereza e a hostilidade da cidade que a recebem, configurando-se como a força motora de seu silêncio e emudecimento progressivos, de modo a lhe dissipar os sonhos, mas também proporcionar o encontro com sua própria subjetividade ancestral.

A primeira noite que Ponciá Vicêncio passa na cidade já reflete muito da subjetividade silenciosa da personagem, ao se dar conta de que é uma estranha numa cidade em que pessoas se amontoam pelo chão, em busca de um canto para dormir e, apesar do frio e da situação limítrofe, conseguem sorrir e dormir em sinal de aparente calma. A calma e o silêncio da igreja. A própria luxuosidade dos santos de barro que Ponciá avistara no interior da igreja dos brancos faz com que os associe com pessoas de verdade, tamanha a pompa e grandeza que lhe saltam aos olhos diante das enormes estátuas. Há muitos silêncios que brotam da perturbação interior de Ponciá ao observar os santos, os quais eram diferentes daqueles que estava habituada a ver. Pareciam detentores do poder. Afinal, os negros, ao construírem os seus santos, reproduziam nas artes com o barro muito do próprio sentimento. E eles eram tristes, “[...] mingudadinhos e malvestidos, como todo mundo. Quando as luzes das velas iluminavam os rostos deles, podia-se ver que eles tinham o olhar aflito, desesperado, como os pecadores ali postados em ladainhas” (EVARISTO, 2003, p. 36).

O silêncio da igreja, embora remexa todos os pensamentos de Ponciá, traz-lhe um pouco de paz, e ela se arrisca a pôr-se de joelhos numa Ave Maria. Assim, percebemos o quanto o silêncio fundador ressignifica a construção dos sentidos da presente cena, uma vez

que ele confere toda e qualquer possibilidade de significação. Quando Ponciá se encontra no interior da igreja e tenta, sem sucesso, por várias vezes, iniciar a oração da Ave Maria, é o silêncio fundador que põe em cena as múltiplas movimentações de sentidos – isto é, Ponciá não se percebe como sendo parte daquele local nem das pessoas que ali se encontram, muito menos consegue professar/externar sua fé junto àqueles santos. No entanto, as produções de sentidos se avolumam no gesto de conseguir murmurar, nas contas do seu rosário, palavras impregnadas de silêncios somente junto dos seus iguais, daqueles/as que, apesar das agruras e mazelas impostas, aparentam certa felicidade e sorriem amontoados pela escadaria da igreja, pois representam parte da realidade de Ponciá. Eles/as se parecem com os próprios santos que Ponciá conhecera na Vila dos Vicêncios.

As primeiras aparições na cidade dessa visão dissonante entre santos e mendigos fizeram retornar às recordações de Ponciá muitas histórias de alguns dos seus que também se aventuraram em busca de uma vida na cidade. Apesar da conscientização de que tudo poderia ser muito mais difícil – já que, como se dera conta, daqueles que saíram antes nenhum tivera sorte ou fora feliz –, Ponciá Vicêncio estava obstinada a seguir em frente. O que se observa é que há muitos silêncios refletidos no luxo e riqueza que se vê no interior da igreja, em contraponto à realidade daqueles que se amontoam do lado de fora dela: “Mendigos, crianças, mulheres e homens. Vinham alegres, risonhos, apesar do desconforto e do frio. Ponciá descobriu alguns já deitados, agasalhados em jornais e sentiu um calafrio” (EVARISTO, 2003, p. 40). Esse momento induz à manifestação alusiva do silêncio primordial, porque é anterior à palavra que Ponciá não consegue proferir, diante da angústia extrema representada no sentimento de calafrio.

As pessoas que se encontram no interior da igreja são limpas e bem-vestidas, mas Ponciá Vicêncio se junta aos mendigos e, ao se ver parte daquelas pessoas, homens, mulheres e crianças subjugadas ao infortúnio de não ter nada, “desejou estar no trem, estar de volta” e, sem conseguir emitir nenhuma palavra, permitiu-se a acolhida do silêncio mediante às dos seus. Assim, recolhida em seus próprios pensamentos, Ponciá Vicêncio “escondeu o rosto sobre a trouxa que estava no colo e bem baixo, quase silenciosamente, quase escondida de si própria, chorou” (EVARISTO, 2003, p. 41). Em relação aos momentos de emoções, nos quais a palavra sempre falta, o que assegura, portanto, a presença abundante do silêncio, Le Breton (1999) vai dizer que isso acontece porque há uma perturbação interior que obriga o sujeito à interrupção das palavras, visto que elas são incapazes de exprimir o que se sente, seja em momentos de dor ou prazer.

Conforme nos ensina Le Breton (1999), a fala se fragmenta sempre que se apresenta uma “[...] lembrança dolorosa, no decorrer de uma conversa, corta o fôlego e obriga a um retomar de posição ou a dar livre curso a um momento de emoção”; diante disso, enfatiza, “[...] o silêncio impõe-se, então, na fuga da palavra” (LE BRETON, 1999, p. 76-77). Nesta mesma direção, ao se reportar ao sentido intangível do silêncio maior, Tofalini (2020, p. 107) reforça que “[...] na rubrica do silêncio inexplicável, sem fisionomia, se encontra o silêncio primordial. Trata-se de um silêncio absoluto, original, insuperável, cujo fundo é irredutível e cujo semblante só pode ser sondado”.

Depois de muito tempo vivendo na cidade a trabalhar e habitar os fundos das cozinhas alheias, Ponciá consegue comprar um quarto na periferia. Embora tenha rompido com um lugar de passividade em relação à mão colonizadora dos Vicêncios e ido em busca de melhorias na cidade, sabia que os grilhões da exclusão continuavam a perseguir seus passos. Aos poucos, Ponciá Vicêncio foi presenciando o processo de desmoronamento do sonho de ter uma vida digna ao lado do homem que era seu, de ser mãe e de tecer expectativas para o futuro. A cidade representa a metáfora da própria mão colonizadora que retira tudo dos negros, materializada na perda consecutiva dos sete filhos:

Quando os filhos de Ponciá Vicêncio, sete, nasceram e morreram, nas primeiras perdas ela sofreu muito. Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. Valeria a pena pôr um filho no mundo? Lembrava-se de sua infância pobre, muito pobre na roça e temia a repetição de uma mesma vida para seus filhos [...]. Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê? (EVARISTO, 2003, p. 82).

É possível ler nessa passagem uma denúncia, ainda que paródica, de Conceição Evaristo ao fato de que, no discurso oficial, as mulheres negras comumente foram impedidas de serem mães. No romance, ela problematiza, a partir das mortes dos filhos de sua protagonista, o fato de as mulheres negras serem destituídas do direito de ter filhos, e isso pode ser lido como uma escrita-denúncia. Afinal, como a própria Evaristo ressalta, a maternidade sempre foi pensada como um privilégio branco e, desse modo, o fato de os sete filhos terem morrido pode ainda ser associado à mutilação que essa mão de poder impõe sobre as vidas negras.

Além disso, também remete à desconstrução da ideia de animalização e bestialização conferida às mulheres negras, inscritas no estereótipo de *mulas*, estéreis por natureza, das quais se exige apenas a força de trabalho e a servidão. Afinal, apesar de os filhos não terem

sobrevivido, Ponciá é mãe e a maternidade é sim consumada. Muitos são os silêncios que se podem ler a partir desta passagem de vida e morte relacionada aos filhos de Ponciá, e uma leitura igualmente possível remete-se ao fato de que a morte se apresenta como libertação de uma mesma condição de escravização que, embora reconfigurada em um mito de aparente liberdade, continuava a mandá-los para os porões e a mantê-los acorrentados, fosse na cidade ou nas lavouras, e ela não desejava isso para os filhos de seu ventre.

Tendo sido as vidas negras historicamente negligenciadas em todos os seus aspectos e, em especial, tanto individual quanto coletivamente, vitimadas por um sistema que as situam na esteira da escravidão, não é de se espantar que a cidade expurgasse Ponciá e os sonhos para os locais de despejos das periferias, já que ela – mulher negra – teve a ousadia de se levantar contra a ordem estabelecida, fazendo a travessia, entendida como transgressão. Afinal, ainda que a cidade a relegue ao espaço periférico, às margens, em seu autossilêncio, ela ressignifica um outro lugar, em que a coletividade se faz resistência. Por isso, ao adquirir essa consciência, a personagem se fortalece e, como um *aedo*, canta, silenciosamente, a própria história, por meio do ato de recordar. Como nos ensina a própria Conceição Evaristo (2011b, p. 54-55), é preciso recordar, “[...] retecendo fios esgarçados de um tecido antigo e roto, pano de fundo de um passado. Fendas, espaços lacunares, fuligem do tempo são preenchidos por uma poética da relembração. Busca-se o esquecido”.

As grandes ausências se configuram como rotas de fuga para Ponciá suportar a dor da sobrevivência. Desolada junto do marido, a personagem se dá conta de que o homem também fora embrutecido pela mão colonizadora urbana. Por vezes, aquela miséria e sujeira com as quais se embolam, ela e o marido, incomodam-na e ela tem vontade de arrumar, organizar, já que sempre tivera muito zelo pelas coisas; mas a desesperança já a habitava inteira, se havia vida possível, seria apenas junto dos seus. Diante da situação de miserabilidade social, em face da pobreza, escassez de provisão, das agruras e limitações também representadas na imundície e sujeira do próprio barraco, bem como do esvaziamento das próprias expectativas, Ponciá se afunda nas recordações e nas grandes ausências, ressignificando, a partir do silêncio, o tempo da infância, a busca ancestral, a imagem do pai e do avô, e as reminiscências de um tempo em que risos ainda lhe brotavam no rosto. Agora, nada mais tinha importância, a vida real se tornara mórbida, apática e, entre molambos e cacos, ela e o marido habitavam em meio às pragas e ao desmazelo do ambiente:

Ponciá Vicêncio correu vagarosamente os olhos pelo cômodo em que moravam. O pó avolumava-se por cima do armário velho. Pelos caibros do

telhado acumulavam-se teias de aranhas e picumãs. As trouxas de roupas sujas cresciam dias e dias pelos cantinhos do quarto. As folhas de jornal, que forravam prateleiras do armário, já estavam amareladas pelo tempo e roídas nas pontas pelos ratos e baratas. Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio que lhe incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência (EVARISTO, 2003, p. 25).

O excerto é inundado por silêncios, diferentes produções de sentidos, já que estes se apresentam conforme o contexto, mas sempre excedentes ao que se pode apreender a partir das palavras. Cabe reiterar, contudo, que as palavras não possuem sentidos próprios – para significar, elas carecem do silêncio, sejam verbalizadas ou escritas, só adquirem sentidos a partir do silêncio que as constitui. Por conseguinte, os silêncios se avolumam no gesto de Ponciá (“correu vagarosamente os olhos pelo cômodo em que moravam”), há silêncios impregnados no ambiente retratado (“o pó se avolumava por cima do armário velho. Pelos caibros do telhado avolumavam-se teias de aranhas e picumãs”), a pilha de roupas sujas que só aumentava pelos cantos, as folhas velhas e amareladas de jornal já roídas por ratos e baratas; o próprio fato de Ponciá observar a tudo em silêncio e não se prontificar à mudança está envolto em silêncios. Assim, constatamos a presença de múltiplos silêncios (da recusa, da angústia, da ausência, do vazio, da inércia, da quietude, da apatia, do não conseguir fazer, entre outros) que deixam o excerto carregado de sentidos (TOFALINI, 2020).

Inerte, a personagem já não tem iniciativa de fazer nada mais, a não ser habitar o espaço das memórias, recinto do silêncio, e essa condição de apatia faz com que o homem com o qual vive seja violento com ela: “O grito do homem reclamando da lerdice de Ponciá fez com que, mais uma vez, ela interrompesse as lembranças. Irritou-se, mas não disse nada. Engoliu a raiva em seco junto com o silêncio” (EVARISTO, 2003, p. 24). A partir do momento em que Ponciá começa a gastar as horas a contemplar o silêncio e se encontrar na quietude do vazio do seu próprio silêncio interior, as palavras, já completamente sucumbidas à maestria do irredutível, não encontram mais equivalência nem possuem sentidos completos; são resumidas a balbucios ininteligíveis, como se pode observar no excerto abaixo:

O homem de Ponciá acabava de entrar em casa e viu a mulher distraída na janela. Olhou para ela com ódio. A mulher parecia lerda. Gastava horas e horas ali quieta olhando e vendo o nada. Falava pouco e quando falava, às vezes, dizia coisas que ele não entendia. Ele perguntava e quando a resposta vinha, na maioria das vezes, complicava mais ainda o desejado diálogo dos dois (EVARISTO, 2003, p. 19).

A relação entre Ponciá Vicêncio e o marido é alicerçada no silêncio, quase nunca se comunicam verbalmente. Um dos fatores primordiais para isso talvez seja o fato de que ambos abrigam dores que se assemelham, com a diferença de que o homem ainda não atingiu o grau de conscientização da personagem. Assim, o silêncio entre eles torna-se recíproco e, não bastasse serem silenciados pela cidade que os expurga, afundados em seu próprio silêncio interior, não conseguem emergir da profundidade silenciosa em que se encontram, afinal, “[...] quanto mais silêncio houver na exterioridade, mais se levantam e se revelam os sentidos dos silêncios da profundidade do ser. Essa pertença a si mesmo amedronta porque pode provocar a súbita eclosão de conteúdos secretos escondidos nos meandros dos silêncios” (TOFALINI, 2020, p. 131). Assim é que lemos a possibilidade de que o marido de Ponciá prefira se conformar com a situação em que se encontram a se levantar contra o sistema ou mesmo problematizá-lo, pois só ele sabe as dores que carrega no seu buraco-peito.

O homem de Ponciá Vicêncio remexeu-se na cama. O movimento dele foi até ao fundo do estado de torpor em que Ponciá estava entregue, despertando-a de seus pensamentos-lembranças. Ele, ao lado dela, ressonava tranquilo, como se estivesse com a vida resolvida. Deus meu, será que o homem não desejava mais nada? Para ele bastava o barraco, a comida posta na lata de goiabada vazia? O pó, a poeira das construções civis, o gole de pinga nos finais de semana? O papo rápido com os amigos? Será que só isso bastava? (EVARISTO, 2003, p. 44).

O silêncio também ressignifica a produção de sentidos que são atribuídos ao homem de Ponciá, a começar pela ausência de nominação daquele que é conhecido apenas como o homem ou o marido de Ponciá Vicêncio. A própria condição de sujeito subalterno e igualmente expropriado da identidade e do pertencimento ancestral, os quais foram engolidos pela garganta da cidade que a todos os negros atribui uma única face – a da subserviência –, abriga muitos silêncios que se aninham nas angústias do marido da protagonista, visto que também ele é vitimado pelo sistema da opressão imposto sobre as vidas dos habitantes das margens, como se nota:

O homem de Ponciá estava cansado, muito cansado. Sua roupa empoeirada, assim como o seu corpo, porejava pó. Ele e outros estavam pondo uma casa, antiga construção, abaixo. Tarefa difícil, cada hora era um que pegava na marreta e golpeava as paredes que resistiam. Ele se lembrava, a cada esforço, do barraco onde moravam e que flutuava ao vento (EVARISTO, 2003, p. 20).

Dessa maneira, os múltiplos silêncios que saltam das frestas, das pausas, dos fragmentos e, em especial, da linguagem singular de Conceição Evaristo seguem tecendo os fios da trama e escancarando outras e tantas produções de sentidos. O homem de Ponciá também se fazia silencioso muitas vezes. E ela, mesmo tendo a consciência de que os homens que conhecera – embora tendo por referência o pai e o irmão apenas – falavam pouco, reflete sobre o mutismo do marido na imersão de seu silêncio interior. Assim, no mais profundo de sua interioridade, a personagem desvela outras dimensões de silêncios dos quais o romance se encontra repleto: “Ponciá Vicêncio achava que os homens falavam pouco, o pai e o irmão haviam sido exemplos do estado da quase mudez dos homens no espaço doméstico. Agora, aquele, o dela, ali calado, confirmava tudo. Ele também só falava o necessário” (EVARISTO, 2003, p. 67).

O silêncio do marido provoca as produções de sentido em Ponciá, que majestosamente contempla esse silêncio da mudez e, assim, por trás dessa ausência de palavras do marido e já imersa em seu autossilêncio, tenta compreender os sentidos escondidos no mutismo do homem que é seu. Por muitas vezes, ela quis ouvir o som da sua voz, saber sobre o dia de trabalho dele, quis dizer-lhes das coisas que sentia, mas ela própria já era inteira silêncios. Muitas foram as vezes ainda em que Ponciá ressignificara os silêncios que invadiam o semblante do homem e quisera saber se ele também sentia medo e agonia.

Quantas vezes, quis ouvir, por exemplo, se o dia dele tinha sido difícil, se o pequeno machucado que ele trazia na testa tinha sido causado por algum tijolo, ou mesmo saber quando começaria a nova obra. Muitas vezes quis dizer das tonturas e do desejo de comer estrelas de que era acometida todas as vezes que ficava grávida. Quis confidenciar a respeito de um medo antigo que sentia, às vezes. Quis saber se ele também sofria do mal do medo, se ele vivia também agonias. Quis que o homem lhe falasse dos sonhos, dos planos, das esperanças que ele depositava na vida. Mas ele era quase mudo. Não chorava. Não ria (EVARISTO, 2003, p. 67).

Assim, entre palavras e silêncios, o romance de Conceição Evaristo torna-se palco dessa dialética, porque fundamentalmente toda a literatura o é, como muito bem nos ensina Tofalini (2012, p. 2): “[...] as palavras apresentam-se carregadas de silêncio, transpiram silêncio, produzem silêncio. Entretanto, o silêncio não vem de fora para penetrá-las, ao contrário, elas são a habitação, a moradia, a casa do silêncio”. Assim é que lemos também as angústias do homem de Ponciá, a partir da ausência que o constitui; afinal, ele tem lá as suas maneiras de sangrar e, ainda amargurado diante da condição que a vida lhes impõe, extravasa suas próprias dores causando dores outras em Ponciá Vicêncio, pois que a plenitude do

alheamento da companheira lhe causa incômodos. O silêncio incomoda porque, profundo, revela sentimentos e decifra enigmas interiores que, na maioria das vezes, o próprio sujeito não se sente pronto para contemplar.

Então, fragilizado diante da dureza da vida, que insiste em demarcar lugares para si e para os seus, e ainda diante de toda sorte de infortúnios, o homem de Ponciá também se vê fragilizado e impotente perante o silêncio da mulher. Mesmo absorta a esse estado de coisas, Ponciá reflete acerca da situação que acomete o homem que é seu, igualmente em silêncio, pois “o silêncio prescinde de outros elementos quando se trata de expressar. Sozinho, ele é capaz de dizer, mas a palavra não. Ela depende dele para significar” (TOFALINI, 2012, p. 3). Como não pode mudar nem uma situação nem outra, isto é, nem a própria nem a de Ponciá, ele a agride, pois ela já se encontra indiferente a esse sofrimento, já está mergulhada em seu silêncio, refúgio interior.

Ponciá Vicêncio interrompeu os pensamentos lembranças, levantou-se endireitando as costas que ardiam pelo soco recebido do homem e foi vagarosamente arrumar a comida. Olhou para ele, que se havia assentado na cama imunda, e se sentiu mais ainda desgostosa da vida. O que ela ainda estava fazendo ao lado daquele homem? Nem prazer os dois tinham mais (EVARISTO, 2003, p. 24).

No entanto, a conscientização de que o marido também é mais uma vítima do sistema eurocêntrico permite que Ponciá o enxergue para além das agressões que pratica contra ela. Silenciado pela mão do poder, o homem não se levanta contra esta ordem colonizadora e, deste lugar de aparente passividade, enxerga nas agressões a Ponciá uma forma de libertar-se do próprio jugo. O silêncio do marido de Ponciá Vicêncio também denuncia a face de um sistema opressor e arbitrário que relega às vidas negras somente os limites dos porões da vida. Sendo assim, o mutismo do homem reflete um silêncio que se estraçalha na impossibilidade de reivindicar, de se impor contra a dominação eurocêntrica que sustenta e mantém uma condição de miserabilidade para os habitantes da favela. E, diante disso, ele se volta contra Ponciá, que espelha daquilo que, provavelmente, o homem insista em não enxergar em si.

Não é que a violência sofrida pelas agressões advindas do marido não causasse dor a Ponciá; a questão é que a dor mais dilacerante e intensa já se encontrava dentro dela mesma – a própria angústia existencial –, e que muito mais se avolumava consoante a tomada de consciência acerca de si e dos seus. Embora tenha a percepção de que a situação conjugal de ambos não está nada bem, Ponciá Vicêncio não se rebela contra o homem com quem vive. Há uma exteriorização do silêncio evidenciada em sua não reação, cujas possibilidades de

sentidos caminham ao encontro de abafar os próprios questionamentos internos que pululam em sua mente. Ponciá se mantém silenciosa. Ainda que optasse pelas palavras ou mesmo por reagir aos socos do marido, a profundidade dos sentimentos que já habitam seu interior continuaria sob o manto do silêncio. Consoante nos ensina Tofalini (2020),

As palavras têm sempre como base o silêncio e quando pronunciadas, se não fossem abismadas no silêncio, não conseguiriam alcançar a profundidade do sujeito. É que a voz interior é silenciosa e, por isso, elas não poderiam, sem os silêncios, revelar toda a complexidade de sua interioridade (TOFALINI, 2020, p. 188)

E isso sem desconsiderar o fato de que o conteúdo interior, por essência, já pertence ao âmbito do silêncio. Para Le Breton (1999), quando determinadas situações exigem a palavra e um dos protagonistas se reserva o refúgio do silêncio, a situação de espera de quem é confrontado com o silêncio de outrem se apresenta, no mínimo, digna de uma impotência, pois, “[...] ao calar-se, o outro manifesta o pleno poder de sua posição, deixa a sua vítima na dúvida sobre o que lhe convém fazer” (LE BRETON, 1999, p. 80), e é justamente assim que o marido de Ponciá se sente diante da imensidão de silêncio que se tornara a companheira e mãe de seus filhos. Sem saber como agir mediante a primazia do silêncio que habitava Ponciá Vicêncio, o homem a violentava: “Houve época em que ele bateu, esbofeteou, gritou... [...] Ela não tinha um gesto de defesa” (EVARISTO, 2003, p. 96).

Dessa forma, quando o homem de Ponciá se revolta contra ela, o silêncio indubitável em suas ações sugere um princípio de revolta contra todo um sistema de exclusão que condiciona aos negros/as apenas a condição degradante da sobrevivência. É o autossilêncio da moça e o desprezo diante das mazelas da vida que o incomodam. Subjugados, não têm a chance de almejar nada para o futuro, pois até o direito de sonhar lhes é vedado, consequência da desumanização da qual foram vítimas. A desordem que impera no barraco e a banalização da imundície que habita no espaço em que vivem refletem a exiguidade de recursos diante da vida imposta a ambos. A sociedade dominante vai reduzindo-os à condição de seres que habitam os detritos e Ponciá tem consciência disso.

Ainda parafraseando Tofalini (2012), quando o espaço social se encontra proscrito à degradação e à banalização, quando as personagens se tornam parte do próprio caos, muitas vezes sem ter a consciência dessa condição reificada, comumente lhes é subtraído o direito de reivindicar, o direito de confronto, o direito de insurgir-se. Assim, mediante uma condição de emudecimento sistêmico e estrutural, “eis o motivo pelo qual só é possível gritar a revolta, a aversão e a náusea por meio do silêncio, essa grande via de imersão” (TOFALINI, 2012, p. 5).

Assim, a neta de Vô Vicêncio se resguarda sob o jugo do silêncio. O silêncio é o espaço de recuo no qual Ponciá Vicêncio se abriga e encontra alento.

O silêncio desnuda o que há de mais profundo na interioridade do sujeito e o silêncio de Ponciá é tão revelador que as palavras não ousam se fazer presença; elas silenciam mediante a magnitude da significação dos sentidos do silêncio. O silêncio inexprimível sufoca as palavras e qualquer vestígio de comunicação fica submisso à primazia do indizível. O silêncio primordial, ensina-nos Kovadloff (2003), também pode ser intuído nos pequenos gestos de carinho que o homem de Ponciá tem para com ela, talvez um meio de demonstrar a ela que ainda existe amor. Isso se observa no momento em que, depois de fazê-la sangrar, o homem se compadece da mulher e lhe faz uma carícia. Segundo igualmente aprendemos com Tofalini (2020), o próprio gesto de carícia se configura como uma alusão ao sentido extremo do inefável, pois que se remete à existência de um sentimento que não encontra equivalência apenas nas palavras – o amor não se exprime por vias diretas, mas se manifesta nos pequenos gestos. Observemos o excerto:

Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos [...]. Quando o homem viu o sangue escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca d'água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher (EVARISTO, 2003, p. 96).

Dessa forma é que assentimos: o gesto carinhoso do homem de Ponciá Vicêncio não encontra sentido possível a ser exprimido, e mesmo os gestos da violência perpetrada contra a mulher são carregados de silêncios que denunciam a violência (em suas múltiplas formas) a que desumanamente são submetidos. O gesto de carinho pode ser pensado como uma manifestação do indizível, “[...] respondendo ao apelo de um silêncio que desautoriza qualquer tentativa de retê-lo em palavras” (TOFALINI, 2020, p. 108). Notória também é a atitude de Ponciá Vicêncio, que, ao optar por não reagir nem arguir diante das agressões do marido, aponta para questões fulcrais à presença do silêncio: a saber, os ruídos exteriores já não a encontram nem a atingem, tamanha imersão em sua própria interioridade, além do entendimento de que o homem que era seu parecia também muito perdido e atado aos grilhões de ferro.

Ela não reagia, não manifestava qualquer sentimento de dor ou de raiva. E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou

quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar. E cada vez mais ela se ausentava. O homem se levantava cedo e já topava com ela sentada no banquinho olhando o tempo pela janela. Ele fazia o café, arrumava a própria marmita, deixando um pouco de comida para ela. Ponciá comia um tiquinho de nada, bebia muita água, porém. Fitava o homem, mas pouco se podia ler em seu olhar. Nem ódio nem carinho. Ele ficou com o remorso guardado no peito. A mulher devia estar doente, devia estar com algum encosto (EVARISTO, 2003, p. 96-97).

A forma como o narrador apresenta as impossibilidades de ambos, já que percorre os meandros mais recônditos das personagens, demonstra e revela a abissal imensidão dos silêncios que os constitui. A própria leitura que se faz das possibilidades pensadas pelo marido em relação à Ponciá (“devia estar doente, devia estar com algum encosto”) suscita uma superfície de silêncios. Conforme aprendemos em Tofalini (2020),

O fato de o narrador ou de a personagem calar-se depois de uma palavra ou uma frase indica a dificuldade ou a impossibilidade de dizer algo maior, mais profundo, mais grave, ou mais bonito que o silêncio, já que muitas vezes é difícil encontrar palavras que possam exprimir tudo o que se quer expressar (TOFALINI, 2020, p. 140).

Ainda há silêncios em relação a quem tece as pressuposições: teria sido o narrador ou a personagem, o marido? Pode muito bem ter sido o homem, pois, assim entendemos, os silêncios que encharcam as palavras finais do excerto referido dizem muito sobre as produções de sentido – mais simples e menos dorido pensar a mudez da mulher sob a ótica da enfermidade, já que é impossível compreendê-la na totalidade de sua interioridade, que é inteira de domínio do silêncio ativo.

A necessidade que Ponciá tem de se recolher na plenitude do silêncio passa muito pelo sentimento de organização interior que a envolve (“falava somente por gesto e pelo olhar”) – sentidos do silêncio primordial. Ponciá está com seu íntimo em dismantelo, são muitos os questionamentos e as experiências quase sempre angustiantes que a levam ao encontro dessa modalidade de sentidos. Dessa forma, mergulha em suas próprias águas profundas, pois é preciso buscar esse reencontro consigo mesma para, quem sabe depois, estabelecer um contato com o mundo exterior que, neste momento, apresenta-se caótico e inóspito ao entendimento da personagem. A angústia interior a obriga ao recolhimento. Em relação a isso, assentimos com as reflexões de Le Breton (1999, p. 146): “[...] o silêncio é uma via em direção a nós próprios, à reconciliação com o mundo [...] o silêncio desbasta o homem e faz com que ele volte a ficar disponível, arruma o espaço em que ele se debate”.

Diante de tão grande desarranjo interior, Ponciá Vicêncio tem a necessidade da plenitude do inefável, e é só por meio desse contato que a neta de Vô Vicêncio, aos poucos, vai se deixando ressignificar e assimilando a compreensão da grandeza enriquecedora de sua ancestralidade – sentimentos que, certamente, palavra nenhuma seria capaz de descrever. O recolhimento interior de Ponciá é uma forma de se autoprotger do caos em que seu próprio âmago se encontra face a tantos questionamentos sem respostas, que só poderão ser internalizados sob a onipotência do véu do silêncio. Assim, ruidosas que são, as palavras jamais seriam suficientes para expressar a pluralidade de sentidos que habitam o mais profundo abismo interior em que Ponciá Vicêncio se encontra. De acordo com Le Breton (1999),

O recolhimento é uma das modalidades que o silêncio oferece aos que nele se instalam por momentos. Retorno sobre si, capacidade de se deixar invadir pela paisagem ou pela solenidade do local. Emoção de se sentir pertencer plenamente ao mundo, levado pela emoção da atmosfera reinante. O silêncio proporciona uma densidade que transforma a consciência e mesmo, às vezes, a modifica (LE BRETON, 1999, p. 149).

É possível também perceber nuances do silêncio maior no processo de humanização do marido de Ponciá, que vai se desenrolando ao longo da trama, uma vez que o silêncio extremo é intuído a partir de sujeitos e se deixa sondar “[...] pela subjetividade e [é] manifestado com algo que ultrapassa a consciência” (TOFALINI, 2020, p. 109, grifo meu), de modo que a subjetividade se configura como solo fértil para a germinação do silêncio maior. O homem vai sendo humanizado e conseqüentemente passa a não agredir tanto a companheira, como se percebe no fragmento a seguir, no qual os gestos do marido em relação à Ponciá se apresentam impregnados dos sentidos do silêncio absoluto: “O homem remexeu violentamente na cama. Abriu os olhos, contemplou Ponciá e balançou a cabeça numa surda reprovação, ao perceber que ela passara mais uma noite sem qualquer dormida” (EVARISTO, 2003, p. 53-54).

Como se pode notar, o gesto de balançar negativamente a cabeça é um sinal de que o homem se assustou ao perceber que Ponciá passara mais uma noite acordada. O gesto é, por assim dizer, anterior à palavra; ele não consegue articular nenhuma palavra para se dirigir à companheira. O silêncio absoluto se faz pressentir noutro gesto seguidamente emudecido, pois as palavras já se quedaram diante da presença do irreduzível: “Sentiu um certo mal-estar. Quis atacá-la, mas viu que ela estava tão apática, tão distante como sempre, que resolveu cutucá-la com os pés” (EVARISTO, 2003, p. 53-54). Embora também se encontre permeado

pelo silêncio, o marido ainda não sabe lidar com a imensidão do silêncio de Ponciá, porque talvez ela seja o espelho que reflete aquilo que ele ainda não consegue ver: a resistência à voz de comando e o silêncio como enfrentamento diante da dominação colonial. Ponciá já era só ausência naquele mísero quarto de favela e também na vida do homem.

Taciturna, Ponciá preferia não dissipar o silêncio mesmo diante da vontade de dialogar com o seu homem, já que “às vezes, ela percebia nele um vislumbre de tristeza. Tinha vontade então de abrir o peito, de soltar a fala, mas o homem era tão bruto, tão calado. Nem quando ela o conheceu, nem quando ela e ele sorriam e se amavam ainda [...] ele sempre calado, silencioso, morno” (EVARISTO, 2003, p. 44). Mesmo assim, a personagem não ousa ausentar-se do seu mundo interior; afinal, é nele que encontra um meio de preservar a si e aos seus. E, nesta direção, assentimos com as reflexões de Le Breton (1999, p. 53) de que “[...] o silêncio em relação a si próprio surge como um modo de defesa e de preservação de uma identidade pessoal e coletiva, uma maneira de se enraizar, para lá do discurso, que absorve todas as perguntas e, portanto, todas as ameaças”.

É inegável que a palavra, como ação política, representa poder para os grupos marginalizados na luta pelos próprios direitos; no entanto, podemos verificar que, em *Ponciá Vicêncio* (2003), é por meio do silêncio em seu status positivo que essa prática política se efetiva. Embora a palavra (sempre permeada pelo silêncio) seja potência que rompe com o discurso colonial, no romance, ela se alia à primazia do silêncio em seu semblante positivo, que ressignifica aqueles ambientes mais profundos da letargia de Ponciá, nos quais as palavras não conseguem mais chegar. O ambiente das memórias da personagem é povoado de silêncios que se traduzem numa produção de sentidos que recupera e reconstrói a memória coletiva e a sua consciência identitária. Afinal, sem o sentido do silêncio, as palavras também não seriam nada além de um fluxo petrificado sem significação. Conforme Orlandi (2007), é no vazio das palavras que o silêncio se institui e significa o dizer – espaço fundamental, portanto, para essa produção de sentidos.

Dessa forma, além do alento encontrado nas próprias memórias, Ponciá perde todo o encanto, pois as notícias que vêm da cidade são ruins e causam dor. Ela que sempre gostara muito de ler, o que era um dos poucos prazeres que tinha, ao se deparar com tantas informações sobre acontecimentos tristes, “[...] juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. De que vale ler? De que valia ter aprendido a ler? (EVARISTO, 2003, p. 91). Assim, de tanto se decepcionar com a realidade desse ambiente inóspito e hostil, que empurra negros e pobres para as suas margens, Ponciá adquire a consciência de que, na roça ou na cidade, a condição de exclusão e subordinação das pessoas negras é similar: na

roça, são subjugados/as à figura do coronel; na cidade, expurgados para o limbo da sociedade e subjugados/as por outras relações, mas sempre em situação de resistência frente ao grupo dominante.

É nessa ordem de ideias que o silêncio de Ponciá Vicêncio pode ser compreendido como uma estratégia para se manter viva. Enquanto não lhe era possível retornar ao convívio dos seus, faz do autossilêncio o seu modo de produzir sentidos, afinal, como diz Orlandi (2007, p. 35), “[...] quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação etc.”. E é justamente com a capacidade de falar pelos orifícios que as mulheres negras estilhaçam os fios de ferro do silenciamento. Ponciá se põe silenciosa, mas não está silenciada e o seu mutismo se configura como resistência frente às grades do silenciamento – ou *política do silêncio*, nos termos de Orlandi (2007). Nesta direção, assentimos com as reflexões de Conceição Evaristo ao retomar a máscara de Anastácia como metáfora do silenciamento:

Sabe-se ainda que gritamos as nossas palavras desde lá de dentro de nossos silêncios. E por isso mesmo é que a voz de Anastácia se faz ouvir, pelos orifícios, para além da sufocante máscara. É, aliás, pela existência da máscara, com a sua função de interdição da fala, que o silenciamento imposto a Anastácia pode ser capturado metaforicamente como um silêncio que surge orientando uma fala elaborada em um outro tempo e lugar. Da história e/ou mito de Anastácia, surge não só um tipo de fé popular que desafia uma orientação católica, mas ainda discursos ideológicos que circulam entre os vários militantes, mulheres e homens do Movimento Negro. E em nossa fala, em nossa escrita, há muito fazer-dizer, há muito de palavra-ação. Falamos para exorcizar o passado, arrumar o presente e predizer a imagem de um futuro que queremos. Nossas vozes-mulheres negras ecoam desde o canto da cozinha à tribuna. Dos becos das favelas aos assentos das conferenciais mundiais. Dos mercados, das feiras onde apregoamos os preços de nossas vidas aos bancos e às cátedras universitárias. Dos terreiros onde as Mães acolhem seus filhos convictas na força da palavra, no Axé, aos movimentos feminista e negro. Desde ontem... Desde sempre... Nossas vozes propõem, discutem, demandam. Há muito que dizer. Há muitos espaços ainda vazios de nossas vozes e faremos chegar lá as nossas palavras. Há muito que fazer dizer. Não tememos. Sabemos falar pelos orifícios da máscara com tal força que estilhaçamos o ferro. Quem aprendeu a sorrir e a cantar na dor, sabe cozinhar as palavras, pacientemente na boca e soltá-las como lâminas de fogo, na direção e no momento exato (EVARISTO, 2009a, p. 9-10).

Dessa maneira, trazendo essas considerações para o seio do romance, é possível assegurar que mesmo os espaços vazios de nossas falas não podem ser confundidos com o nada, porque lá encontram-se as memórias, as intenções, as resistências e os silêncios. E, em *Ponciá*, tudo está a serviço da subjetivação da protagonista. Conforme muito bem salienta a

escritora, nos espaços do silenciamento, é necessário que se faça ruídos e se causem ranhuras, que se empunhem estas lâminas e que os ecos das vozes negras se façam ouvir; dessa forma, o refúgio nos braços do silêncio maior pode ser pensado como um local de fortalecimento para esse enfrentamento. O romance movimenta múltiplos sentidos do silêncio, positivos e negativos, como é o caso do silenciamento, profundamente rasurado pelo status positivo do inexprimível.

Ao embrenhar-se por entre as páginas do romance de Evaristo, sem que Ponciá Vicêncio pronuncie palavra alguma, o público-leitor vai seguindo seus passos e mergulhando no mais profundo de suas memórias e recordações, por vezes dolorosas e irredutíveis ao verbo. Isso nos faz pensar que, por muitas vezes, a própria Conceição Evaristo, ao escrever *Ponciá Vicêncio*, tenha se abrigado nos meandros dos silêncios positivos que encharcam o romance, já que “[...] escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio”, e nesse assuntar silencioso, conclui a pensadora: “[...] o autor escreve para significar (a) ele-mesmo. [...] os movimentos identitários podem fluir, podem ser trabalhados pelos sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 83).

À vista disso é que refletimos que, nessas horas das grandes angústias interiores, a escritora igualmente tenha se recolhido nos silêncios dos espaços em branco, perceptíveis por todo o romance, já que estes espaços vazios e silenciosos são imprescindíveis e indispensáveis ao ato poético, pois “[...] onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz” (STEINER, 1988, p. 59). Essa quietude é fundamental ao ato da criação, um recolhimento estratégico necessário para seguir com a construção desta narrativa que, sem dúvidas, pode ser lida como uma coroação da literatura negro-brasileira de autoria feminina.

O tempo se arrasta lentamente no reduto do silêncio interior da personagem – vazio de palavras, mas habitado por silêncios que se fazem ouvir e que se deixam sondar, pois este silêncio irredutível e positivo, por vezes, não admite a presença de ruídos nem ranhuras. No âmago de Ponciá, tudo já é silêncio pleno e as palavras se quedaram à onipotência do indizível, já que ele é o real de todo e qualquer discurso (ORLANDI, 2007). Ponciá desafia uma condição de silenciamento há muito consolidada e, ao se recolher em seu próprio silêncio, rompe com um discurso de mando e com o contexto sociocultural em que ele foi previamente estabelecido. Dito de outro modo, Ponciá se recusa ao silenciamento imposto pelo sistema hegemônico. Para retratar a força desta personagem, Cruz (2010, p. 47) ressalta que o autossilêncio de Ponciá, além de ensurdecador, “[...] vai revelando, a cada linha, o paradoxo de uma cena de cinema mudo: ninguém irá tocar piano e não haverá legendas, as

imagens ali reencenadas são compreensíveis, de imediato, a todos aqueles familiarizados com as narrativas africanas e afro-brasileiras”.

Conceição Evaristo, segundo Cruz (2010), situa Ponciá no mais alto patamar da criação negro-literária e, entre palavras e silêncios, a personagem vai tecendo os fios de uma identidade étnica e recuperando muito das narrativas da diáspora africana, historicamente recortadas, suprimidas e/ou silenciadas no seio do pensamento ocidental. O autor, ao se referir à protagonista, ressalta:

Ela, como as sereias do miniconto de Franz Kafka, optou por não cantar para atrair espectadores para tantas e diferentes histórias. Sendo assim, desafiamos você a ouvi-la... Caso nos indaguem sobre quais seriam as afro-culturas que nos compõem, pedimos um pouco mais de calma. Leva tempo para reconstituir os fios narrativos que por “África e Ásia” foram devastados por aqueles empenhados em dilatar e Fé e o Império (CRUZ, 2010, p. 48).

Ouvindo muito dos silêncios de Ponciá, constatamos a configuração de sua subjetividade, uma identidade negra que brotou do seio das memórias que sustentam sua busca pelas raízes ancestrais. Foi fundamental à personagem buscar o refúgio no vazio das palavras, abrigando-se nos meandros dos silêncios, já que os alaridos das palavras que brotam das lembranças que remontam à escravidão atordoam, ‘sangram’ como vísceras expostas e, na maioria das vezes, somente o silêncio pode dar conta de conferir-lhes tantos sentidos. Assim, além de potência ressignificadora, o autossilêncio de Ponciá também pode ser pensado como estratégia de resistência ao enfrentamento das diferentes formas de opressão vigentes.

Afinal, “o silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (ORLANDI, 2007, p. 13), configurando-se como um lugar de refúgio e alento para Ponciá Vicêncio. À vista disso, o silêncio poético possibilita esse retorno ao campo das memórias, e também recobre de forças e potência transformadora a produção de sentidos que desnudam e estilhaçam os ainda vigentes silenciamentos. Afinal, sem a presença do silêncio, as palavras seriam esmarradas e vãs. Retomando Kafka, Le Breton (1999, p. 12) assegura o fascínio do silêncio mediante a saturação das palavras, e endossa, com as palavras do escritor de *A Metamorfose*: “As sereias têm agora uma arma mais fatal ainda do que o seu canto, o seu silêncio. E embora tenhamos dificuldade em imaginar tal coisa, alguém talvez tenha quebrado o encanto das suas vozes, mas o do seu silêncio, nunca”.

Ao inscrever nas páginas de seu romance uma personagem que, ao longo da trajetória, vai adquirindo cada vez mais a consciência de seu pertencimento, de suas raízes, da

importância de manter viva a memória coletiva do povo negro – a qual vai se delineando a partir das suas ausências –, Conceição Evaristo, além de evidenciar a subjetividade de sua personagem, mulher-negra-sujeito, retira-a das zonas de objetificação perpetradas pela cultura literária hegemônica. Por conseguinte, a autora contribui para que outras mulheres negras, ao se debruçarem sobre as páginas do romance, conscientizem-se de sua condição de sujeito e de pertencimento étnico-racial, da importância de manter vivas as memórias ancestrais e de como isso influencia no seu processo de subjetivação.

Em suma, a escritora humaniza sua personagem, como faz a todos os outros e outras em sua literatura, retirando-os do lugar preconizado pela literatura nacional – o de objeto pensado por e para outrem –, como já apresentado nos capítulos anteriores. Concordamos com Cruz (2010) ao enfatizar que “[...] é exatamente o ‘nacional’ tão caro à literatura brasileira que silencia as vozes advindas dos lugares que não o ‘centro’: a cozinha, a rua, e no passado as florestas e as senzalas” (CRUZ, 2010, p. 47). Assim, do alto de seu próprio silêncio, Ponciá Vicêncio se configura como um movimento de resgate da identidade ancestral e de resistência ao silenciamento e apagamento impetrados por uma ordem colonial que ainda se faz vigente.

4.5 O silêncio da morte em *Ponciá Vicêncio*: o esvaziamento do verbo

A morte é fator presente na narrativa de Ponciá e, de certo modo, condicionante das grandes ausências e angústias em que a personagem vai imergindo ao longo da trajetória. Como se sabe, a ideia de morte está associada desde a sentimentos de perda, medos, ausências, angústias até a percepção de um lugar de redenção, de paz e de encontro com o eterno. Por ser vista com ressalvas e complexidade, as pessoas comumente fogem da morte, mas no próprio inconsciente têm internalizado que, desde o nascer, vive-se para a morte.

Logo, pensar a morte é pensar o silêncio maior, o extremo e, talvez por não suportarem o silêncio, as pessoas também não suportem a ideia de contemplá-lo como fim da vida, no qual tudo se queda finitamente e só o silêncio habita. É muito comum, por um lado, a fuga, o receio, as negações e a pluralidade de sentimentos que envolvem assuntos relacionados à morte. Então, se há a fuga, há o silêncio, que se faz sondar na presença do calar-se, de não se permitir refletir sobre a morte, para que, assim, não a atraia para si. Há uma espécie de negação em torno da morte, mesmo sendo ela o ponto comum em que se encerra o fio da vida – seja ele mais longo ou mais breve, é nos braços dela que a finitude humana alcança seu apogeu. Por outro lado, também é comum encontrar aqueles/as que tentam

explicar o fenômeno da morte, dar a ela um sentido à luz da ciência ou da religião. Conforme o viés religioso, pode-se evidenciar que,

Incerta e imaginária, ela reveste-se de um cunho religioso sob a forma de crenças que procuram atenuar o temor do fim da vida. Diminuindo a ansiedade e as suas dúvidas, a reflexão e o pensamento da Morte poderão ser o caminho que integre o homem no Universo de que ele faz parte e o conduza à descoberta de uma verdade procurada. O mistério da Morte estimula a reflexão e a apresentação de explicações “racionais” para o seu significado e o seu sentido que, conseqüentemente e por ligação, relevam para o conceito de Vida. Inúmeras são as representações que se têm criado sobre a Morte, ou seja, a ideia que se faz da Morte, do que é a Morte e o que ela representa, criando sempre contra o nada. As imagens da Morte traduzem as atitudes que os homens, ao longo dos séculos, tiveram perante este acontecimento [...]. Para o homem religioso, a vida é, também, a pós-morte num além regido por uma entidade divina. Assim, o seu comportamento e a sua ética obedecem às regras da religião que pratica. Veja-se como a Igreja Católica assenta o seu poder na ideia da vida eterna e no temor do julgamento divino, Juízo Final que se abate sobre a alma quando ela abandona o corpo na hora da morte (GUERREIRO, 2014, p. 171-173).

Acrescenta-se, ainda, uma visão científica que apresenta a ideia de morte sob outros aspectos, nos quais os “[...] seres vivos estão em contínua e permanente renovação, assim como as células têm uma vida própria: nascem, crescem, multiplicam-se, envelhecem e morrem. [...] À medida que o indivíduo envelhece, a informação genética esgota-se e deteriora-se, ocorrendo a morte” (GUERREIRO, 2014, p. 174). O que se constata de fato é que, independente de quaisquer modos de se perceber a morte, ela é presença extrema, é silêncio que preenche o vazio da vida. A morte é, em si, a consumação da vida, única e individual, de modo que só se pode saber a respeito dela pelos olhos de outrem, por meio de uma visão parcial. O silêncio maior não pode ser nominado e nem traduzido em palavras, já que, no momento da hora sublime, tudo se torna apenas silêncio.

Assim, há quem diga que a morte seja uma passagem, mas nesse outro lado ninguém poderá afirmar o que há, senão o vazio prenhe de silêncios. O que se pode constatar é que a morte é a consequência da vida, pois uma se configura de maneira indissolúvel na constituição da outra; mas a morte é primordial, ela se impõe sobre todas as coisas e seres, é inatingível, é maior, é silêncio extremo que a insuficiência das palavras não consegue explicar. A morte é, em si, inominável. Em relação à morte, Tofalini (2020, p. 238) acentua que “[...] como fato consumado, é um espectro produtor de silenciamento por excelência. Ela silencia todas as palavras”. Por ser um silenciamento iminente na vida de todos os seres vivos, a morte é implacável contra tudo que vive: cedo ou tarde, a morte chega para assumir o seu

posto. Ciente disso, o ser humano a evita, silencia, recusa-se a falar sobre ela, como se isso a afastasse de si e, “[...] ao ocultar o problema da morte sob uma cortina de silêncios, cria-se a falsa ideia de que o sujeito é imortal ou, pelo menos, a ilusão de que a morte não é um problema do sujeito, mas de outrem” (TOFALINI, 2020, p. 238).

Ainda pensando nessa caminhada para a morte, que se inicia a partir do primeiro suspiro, há que se ressaltar a percepção daqueles/as que preferem não trilhar todo o caminho, aqueles/as que buscam os atalhos – que, por um motivo ou por outro, optam por ceifar o fio da própria vida. Assim, uma linha muito tênue separa a ideia de morrer e a de escolher morrer, afinal, morrer no sentido involuntário do termo implica pensar que o indivíduo se torna o agente que busca encontrar na morte a solução, as respostas para o vazio em que se tornou a própria vida. O suicídio, comumente banalizado, é visto como ato covarde e as causas que levaram o sujeito a lançar mão de tal prática também são desconsideradas. Diante da imensidão do desespero frente aos problemas para os quais imagina-se não haver mais solução, o suicida vai se mergulhando num abismo sem fim, nem sempre aparente aos olhos de quem o rodeia, e é nesse abismo profundo que a morte se apresenta como um caminho para a liberdade. Dessa forma, morrer se torna “[...] mais libertação do que aniquilamento, a afirmação individual liberta de todas as prisões, obtém a sua vitória extrema na ‘suspensão do mundo’, que é simultaneamente uma catástrofe irremediável” (GUERREIRO, 2014, p. 195).

Como condição natural dos seres vivos, morrer⁶⁴ é parte do processo da vida; contudo, os humanos são os únicos a terem a consciência dessa finitude e isso pode, muitas vezes, ser lido como uma condição de transformação para a vida dos suicidas. Ou seja, enquanto a maior parte das pessoas refuta e proíbe a aproximação com a ideia de morte, é nela que o suicida encontra alento e abrigo. É, pois, por meio desta iminência do fim que ele vê a chance de encontrar a paz e ser livre, já que a vida o aprisiona nos limites dos próprios pensamentos e o conduz ao desespero.

Durante o período da escravidão, práticas suicidas se tornaram bastante comuns e quase sempre pelas mesmas razões – fuga, resistência, honra, ideia de retorno ao seio de África, dentre muitas outras. Em linha gerais, o suicídio se configurava como local de refúgio, resistência, liberdade e alento, tendo sido considerado por muitos colonizadores como um ato

⁶⁴ Na percepção de Cassorla (1984, p. 12), “[...] as pessoas podem matar-se ou procurar a morte de uma forma consciente ou inconsciente. Na verdade, existem em todos nós instintos de vida e instintos de morte: os primeiros levam ao crescimento, desenvolvimento, reprodução, ampliação da vida, unindo a matéria a unidades maiores; já os instintos de morte, também presentes em todos os organismos vivos, lutam para fazê-los voltar a um estado de inércia. Os instintos de morte acabam por vencer, a nível individual, pois todos os seres vivos terminam morrendo (se bem que a nível coletivo a vida continua, através dos descendentes. A vida, nas suas várias fases de desenvolvimento e involução, até a morte, é o resultado da interação desses dois instintos”.

de transgressão, era enxergado pelos escravizados como um grito de libertação. Muito se dizia acerca do suicídio cometido por pessoas em situação de escravização no Brasil, desde justificativas que remetiam à ausência de religiosidade – já que os colonizadores fizeram de tudo para que as religiões de matriz africana fossem apagadas, esquecidas, silenciadas, juntamente com quaisquer memórias que remetessem à África – até alegações de problemas mentais (é possível que houvesse casos de loucura entre aqueles seres humanos forçados a regime tão horrendo e desumano) e causas patológicas. Assim eram entendidas as práticas suicidas em relação às vidas negras, pelos senhores de engenho.

O que se vislumbra é que a grande maioria das pessoas escravizadas não se mostrava resignada e passiva a esperar por uma liberdade imaginada, que talvez pudesse acontecer por meio da carta de alforria. Logo, negros/as resistiram e lutaram conforme podiam contra a escravidão e somente quando não havia mais esperança de que pudessem se levantar contra isso – fosse por meio de fugas ou outras formas de resistências –, a morte se apresentava como redenção diante de uma vida cheia de infortúnios, suplícios e tribulações. Tudo isso associado aos mais horrendos castigos e punições a que eram submetidos/as no tal ‘cativeiro’. Assim, muitos/as optavam por dar cabo da própria vida e aquietar-se nos braços do silêncio extremo.

O pesquisador Jackson Ferreira (2004), ao discorrer sobre o suicídio de pessoas escravizadas na Bahia durante o período de 1850 a 1888, apresenta dados quantitativos sobre os principais meios e métodos utilizados para práticas suicidas entre essas pessoas. As motivações se estendiam desde a fuga e captura (e subsequente castigo) até as razões mais subjetivas, como a saudade da terra natal, o desejo de retornar às origens, bem como o próprio temor diante dos grilhões do cativeiro. Geralmente, nas regiões litorâneas, essa prática se dava mais por afogamento – o que, de certa forma, já era bastante comum aos olhos de pessoas escravizadas, já que a grande maioria presenciou irmãos/ãs serem atirados/as ao mar durante a travessia dos negreiros.

Assim como havia entre as pessoas escravizadas a convicção de que era preferível a morte à escravidão, havia ainda muitas outras formas de extermínio da população negra no Brasil, já que, se levarmos em conta as condições em que sobreviviam, podemos afirmar que já habitavam um tipo de morte, afinal, eram submetidos/as a péssimas condições de vida e trabalho, e eram sujeitados a várias epidemias, como febre amarela e a cólera, dentre outras. Consequentemente, isso corroborou a dizimação em massa de muitas pessoas escravizadas, além de muitas daquelas consideradas ‘livres’. Ainda, destacam-se os casos em que os próprios senhores de engenho mandavam matar negros/as e registravam como sendo

suicídios. Segundo apontamentos do autor, houve grandes ocorrências de práticas suicidas na Bahia, já que ali se concentrava uma quantidade assombrosa de pessoas negras em situação de escravidão. E Salvador lidera o ranking com percentuais mais elevados: pelo menos 75% das *acontecências* se efetivaram por lá, apesar de esta prática ser recorrente em todo o país.

Aliás, o contato com o extremo abrangia uma consumação que se estendia até mesmo àquelas pessoas consideradas livres, porque, em realidade, a liberdade nunca existiu. Simbolicamente, como afirma Conceição Evaristo, o chicote que descarnava corpos negros em vida adquiriu ares de varinha mágica, mas nunca deixou de perpetrar sanções contra as vidas negras. Assim, em vez de se submeterem aos martírios, torturas e sofrimentos diversos impostos pelas vozes coloniais, muitos se tornavam suicidas; qualquer coisa seria melhor que o cativeiro, até mesmo a morte. Logo, esta prática era metaforizada como um encontro com a própria liberdade, já que o suicídio para as pessoas escravizadas era sinônimo de libertação⁶⁵.

No romance *Ponciá Vicêncio*, a presença constante da morte é marcante na vida de Ponciá. Desde muito cedo, fora apresentada à face da finitude da vida por meio da morte do avô, embora fosse ainda muito pequena, criança de colo. Além de imitar os gestos do velho Vicêncio, por toda a vida seria influenciada por ele, até quedar-se em risos e prantos, assim como ele. Assim, a morte do avô seria a primeira das muitas mortes que se acumulariam na vida de Ponciá e se alocariam no bojo de suas memórias. Apesar de ser bastante pequena, Ponciá se recorda com detalhes dos últimos risos e choros do avô, do bracinho cotoco e da forma como os risos, os prantos e as palavras inteligíveis cessaram abruptamente. Lembranças muito vívidas se acentuavam em sua memória, desde o odor provocado pelas velas acesas, o vai e vem das pessoas, o preparo do café que as pessoas tomavam acompanhado com biscoitos, até o cheiro da pinga, que rescendia de lá do terreiro, onde os homens, em homenagem ao defunto, bebiam. Tais imagens e sinestésias se encontravam nítidas em suas lembranças.

⁶⁵ “Libertar-se de castigos por meio do suicídio era frequente entre os escravos: 18,4% dos casos da nossa amostra foram motivados por essa situação. Apesar do excesso de castigos ser, algumas vezes, coibido por parte das autoridades públicas, o castigo ‘justo’ era permitido. Todavia, o conceito de justo variou com o tempo e esteve sempre dependente do grau de influência dos senhores junto aos poderes públicos e dos próprios escravos. Segundo Antonil, não castigar os escravos pelos excessos que cometessem era um erro, como também constituíam erro as punições exageradas. Uma das consequências dos castigos vingativos era o suicídio, já escrevia Antonil no início do século XVIII. Alguns castigos motivaram assassinatos dos ofensores e foram acompanhados de suicídios. Em julho de 1850, na vila de Feira de Santana, o escravo africano Pedro, propriedade de Joaquim Malaquias Leite, achando-se acorrentado por desobediência, aproveitou-se de uma enxada que tinha em mãos e com ela agrediu seu senhor, que caiu quase desfalecido, morrendo duas horas depois. Pedro também feriu mortalmente seu companheiro cabra, que pretendeu socorrer o dito senhor. Logo após, empregou um golpe fatal sobre o próprio abdome, morrendo imediatamente” (FERREIRA, 2004, p. 214).

A morte de Vô Vicêncio foi a consumação de um processo que ele lentamente foi percorrendo, desde há muito, entre risos e prantos. Acometido pela loucura, que já significava um tipo de morte, visto que não havia mais temor e sim a espera desta finitude, Vô Vicêncio, ao matar a esposa e se automutilar, exterioriza sua revolta e a insubmissão diante da escravidão. Ao ver que a vida daqueles que deveriam nascer livres também estaria fadada ao sistema, o avô de Ponciá se rebela, pois tem a consciência de que continuar vivo é sucumbir-se à voz de mando e resignar-se; assim, o temor que se instaura é em função da vida, e não da morte.

Fato é que as pessoas escravizadas já experimentavam um tipo de morte em vida, e morrer seria ver-se livre na imortalidade ancestral. Assim é que a prática do suicídio se tornou muito comum entre pessoas escravizadas. A Literatura Negra, ao trazer à cena acontecimentos que retratam essa prática, em especial narrativas como a de Vô Vicêncio e tantas outras, cumpre a função de refutar o apagamento da memória. O regime escravista há que ser lembrado, para que aqueles sonos injustos sejam diuturnamente incomodados pela força viva das memórias. Segundo salienta a pesquisadora Aline Arruda (2007),

Acontecimentos como a tragédia ocorrida com Vô Vicêncio são comuns na literatura afro. Há um exemplo de cena semelhante em *Beloved* (*Amada*, em português), de Toni Morrison (1987). No romance, a escrava mata sua própria filha para não vê-la na escravidão. Quase o mesmo acontece no conto “*Virginius*”, de Machado de Assis (2007). Nesse texto, Julião, um ex-escravo, também mata a filha, Elisa, para não a ver desonrada e violentada sexualmente por Carlos, filho do dono da fazenda. Nos navios negreiros inúmeras são as ocorrências de casos como estes. O filme *Amistad*, dirigido por Steven Spielberg em 1997, tem uma forte cena do navio negreiro na qual assistimos a uma mãe com um bebê no colo se jogar ao mar, ao se deparar com o açoitamento de companheiros de viagem e dos maus tratos na tenebrosa passagem pelo Atlântico (ARRUDA, 2007, p. 62).

O fato de Vô Vicêncio tentar o suicídio, além de causar a morte da própria companheira, remete a um ato extremo de resistência às atrocidades perpetradas pelo regime escravista. Era preciso pôr fim àquilo e por muito pouco também não ceifara a vida do pai de Ponciá, único filho que ainda restava junto à família, pois os demais haviam sido vendidos – mercadorias humanas. Para Vô Vicêncio, encerrar o fio da própria vida e a dos seus era menos pesaroso e doloroso que suportar o peso da escravidão. Em meio ao desespero e ao ímpeto da loucura é que ele encontra na morte a possibilidade de existência real, para si e para os seus, na travessia rumo ao encontro dos ancestrais. Conceição Evaristo, com alta dose de

poeticidade, traz a lume um pouco da imensidão da dor que inundava o coração, a mente e as ações do avô de Ponciá Vicêncio.

Destaca-se uma visão paradoxal em torno da morte: ao mesmo tempo em que é vista como o processo natural de finitude das funções vitais, há aquela condenatória a quem se adianta na autodissolução da vida – suicídio –, sendo recriminado e execrado, tanto pela sociedade quanto pela maioria das instituições religiosas. Ferreira (2004), em pesquisa intitulada *Por hoje se acaba a lida: suicídio escravo na Bahia (1850-1888)*, apresenta narrativas que se remontam à prática do suicídio entre os escravizados e se assemelham muito à história de Vô Vicêncio – revolta e resistência à escravidão. À vista disso, a morte para as pessoas escravizadas não era vista como um sentimento a ser rejeitado, antes como a convicção de que era o único meio de subverter a condição servil a que eram condicionados.⁶⁶ Outras mortes também contribuíram para que Ponciá Vicêncio mergulhasse num estado de grande tristeza e desencanto pela vida: a morte do pai e a tristeza por saber que não mais voltaria, embora tenha esperado por ele durante muito tempo, as sete gravidezes e as mortes dos filhos que não vingaram foram se alocando lentamente no âmago de Ponciá, como feridas abertas.

Assim, diante de tantas perdas, a moça foi se aninhando no seio da melancolia, a cada dia envolta num misto de tristezas e devaneios, que a deixavam em completa situação de abatimento frente a tudo. Apesar de não ter ânimo para mudar as coisas, em seu íntimo, Ponciá tinha noção e consciência do que se passava; no entanto, sentia-se cansada e fraca e o

⁶⁶ “[...] o escravo rural João demonstrou uma perfeita consciência de sua insuportável subordinação. No dia anterior a seu suicídio, João queixara-se de estar doente a seu senhor, alferes José Pereira de Souza, sendo medicado por este com duas onças de óleo de rícino. No dia seguinte, provavelmente já melhor de saúde, João saiu da senzala e se dirigiu até a casa de Antônio José Cardoso, que ficava a pouca distância. Lá chegando, preparou a linha de pesca e aconselhou Cardoso a procurar um ‘pesqueiro’ — local onde costuma haver muitos peixes. João retornou à senzala, onde passou a trabalhar na feitura de um cabo de roda de farinha e, às quatro horas da tarde, sabendo da saída de seu senhor, que havia ido também pescar, talvez na companhia do próprio Cardoso, dirigiu-se a sua residência, solicitou e recebeu uma xícara com um pouco de cachaça, bebeu e saiu reclamando da pouca quantidade fornecida pela cunhada do senhor. Instante depois retornou à casa do senhor, entrou, abriu o oratório, rezou de joelho e em voz baixa. Levantou-se, indo ao local onde se encontrava a espingarda, lançou mão dela e saiu pronunciando as seguintes palavras: ‘Deus ponha a minha alma onde quiser’. Assustada, a cunhada do alferes, vendo que João ia ao encontro de sua irmã, tentou chamar a atenção desta, que se encontrava no engenho juntamente com sua mãe e sua tia. Por causa do barulho da cachoeira e da moagem da cana, as mulheres não puderam ouvir os gritos desesperados avisando que João queria se matar. Diante de sua senhora, João, com a espingarda engatilhada, teria pronunciado a seguinte frase, cuja parte final dá título a este artigo: ‘Vosmicê pode hoje mandar para me vim surrar-me e fazer de mim o que quiser, por hoje se acaba a lida’. Saiu, subiu a ladeira que dava para a senzala e, vendo que era seguido por um companheiro que pretendia impedi-lo de suicidar-se, o intimidou com ameaça de morte. Temendo ser morto, o companheiro de João voltou. Neste momento, João pôs o cano da espingarda sobre o peito e, com o pé no gatilho, fez estourar a espoleta. Infelizmente para ele a arma estava descarregada. Isso não o impediu de acabar com sua vida. Foi à senzala, onde carregou a espingarda, arrancou o cabo do rodo de farinha, talvez o mesmo que tinha feito horas antes, sacou uma de suas extremidades, pôs o coice da arma de encontro à parede e a sua boca dirigida ao peito esquerdo, empurrou o gatilho com o cabo do rodo, disparou o tiro e caiu morto” (FERREIRA, 2004, p. 219).

marido dizia que estava mal das ideias. Já considerava a vida um peso sobre si, “[...] mas coragem para morrer, também não tinha ainda. [...] Às vezes, se sentia mesmo como se a sua cabeça fosse um grande vazio, repleto de nada e de nada” (EVARISTO, 2003, p. 33). Dessa maneira, a morte também foi determinante para a condição de apatia em que se tornou a vida de Ponciá. Os filhos não vingaram, alguns nem mesmo chegaram a respirar o ar de fora do ventre da mãe; outros, entretanto,

[...] viveram por um dia. Ela não sabia bem por que eles haviam morrido. Os cinco primeiros ela tivera em casa com a parteira Maria da Luz. A mulher chorava com ela a perda dos bebês, tão sacudidinhos, mas que não vingavam nunca. Os dois últimos, ela tivera no hospital. Os médicos disseram que eles morriam por causa de uma complicação de sangue. Depois dos sete, ela nunca mais engravidou (EVARISTO, 2003, p. 53).

O excerto abriga muitos silêncios, uma vez que permite pensar que Ponciá Vicêncio, por conta da própria condição econômica e social em que vivia, não tivera acesso ao acompanhamento gestacional – o pré-natal. O fato de ter tido os cinco primeiros filhos em casa, com a parteira, em vez de com profissionais da saúde, não pode ser pensado como impeditivo para que ela pudesse ser assistida no período da gestação, mesmo se levarmos em conta a época na qual se passa o desenrolar da narrativa. Portanto isso nos leva a crer que a assistência médica direcionada aos habitantes da favela já era negligenciada.

Como se sabe, mulheres negras sempre protagonizaram um alto índice de mortalidade materna, o que aponta para a ausência ou falha de atenção obstétrica durante o pré-natal até o momento do parto. Conceição Evaristo sinaliza para questões caras às mulheres negras que, diante da assombrosa desigualdade social, constituem os níveis mais altos de mortalidade, tanto das mães quanto dos recém-nascidos. Mesmo quando as mulheres negras têm acesso à assistência hospitalar, estudos comprovam que há lacunas expressivas que revelam uma disparidade na qualidade do tratamento ofertado àquelas consideradas de minorias étnico-raciais.

Dentre os muitos silêncios que são perceptíveis a partir da morte dos filhos de Ponciá, para além da falta de assistência básica, é possível supor sua própria desvinculação em relação à maternidade. A própria Ponciá sabia que a vida dos filhos, caso tivessem vingado, seria desditosa e repete para si: “Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê? ” (EVARISTO, 2003, p. 82). Ponciá Vicêncio sabia que a vida se encarregaria de matar, abrupta ou lentamente, os/as negros/as que não morriam ao nascer. A morte era uma constante, já que se dava de maneira física ou simbólica. À vista disso se

autoindagava de que teria valido tanta luta e resistência daqueles/as que vieram antes? Ponciá sabia que a mão de ferro ainda descia o chicote, embora sob outras vestes, e que a vida ainda era escravizadora, para si e para os seus.

Como ferramenta social e política, a literatura negro-brasileira, em especial a de Conceição Evaristo, por meio das lentes da verossimilhança, como um espelho social, estampa com muita propriedade os reflexos daquilo que se configura no cotidiano de muitas mulheres negras. A vida, para a maioria dessas mulheres, continua escravizadora, e a ‘varinha de condão’ não fez de nenhuma delas princesa. Nunca deixou de ser chicote! E muitas vezes, nessas situações, assim como em tantas outras, a morte visita as mães e os filhos. Assim é que as mortes apresentadas no romance podem ser pensadas como reflexos dessa denúncia social e política de que se encontra impregnada a literatura negro-brasileira e, de modo bastante contundente, nas escritas de Conceição Evaristo.

4.6 Uma herança forjada nas bases do silêncio: nos braços da memória ancestral

A oralidade ancestralizada se apresenta como um fio tênue que, associado à maestria da arte de narrar de Conceição Evaristo, constitui o cerne identitário do romance *Ponciá Vicêncio*. A escritora, num trabalho arqueológico da escrita, compõe uma narrativa que adentra o passado ancestral, o qual conserva as dores, injustiças, desigualdades, opressões, exclusões e muitas outras formas que se remetem à escravidão. Estas memórias jamais serão apagadas e atuam diretamente no tempo presente em que vive a personagem homônima do romance. Visto que a oralidade é o elo que intersecciona passado e presente, recuperando e tornando a memória um lugar de produção de sentidos, sem desconsiderar o fato de que “[...] a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não-ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e silenciamentos” (ORLANDI *apud* ACHARD *et al.*, 2015, p. 53).

Não é segredo que existem muitas formas de se proporcionar o apagamento de determinadas memórias. Em relação ao regime escravocrata, por exemplo, as memórias permanecem vivas e latentes, em especial para os descendentes das pessoas escravizadas, que ainda sentem na pele os efeitos do racismo e das heranças coloniais. A arte literária negra contribui para manter visíveis as lembranças deste que foi um período branco no cenário da historiografia brasileira, afinal, branca é a cor da colonização. De maneira muito política, a literatura negra recupera esse passado, para que dele também se recupere as lutas e as resistências da população escravizada, bem como para que os antepassados sejam fontes de representatividades para o povo negro/preto, e não apenas representações estigmatizadas, que

remontam à subserviência, devassidão e passividade, conforme se encontram reproduzidas pelo cânone.

No romance *Ponciá Vicêncio*, Conceição Evaristo apresenta as veias memorialísticas de modo bastante poético e profundo, conforme já refletimos anteriormente, já que a poesia⁶⁷ se configura como um meio possível para se adentrar em um mundo tão cheio de dores e aflições, o da escravidão. Ao rememorar as angústias de Vô Vicêncio, do pai de Ponciá e mesmo as histórias recontadas por Nêgua Kaínda, o romance conduz o público-leitor aos antigos cenários coloniais, em que negros/negras, vitimados/as pelas mãos de ferro, resistiam. Ao recordar, Ponciá Vicêncio desnuda uma viagem no tempo por meio das muitas histórias e lembranças recontadas pelos mais velhos, já que não presenciara muitas coisas. Assim, a oralidade permeia a narrativa e mantém viva a cultura ancestral.

Conforme muito bem evidencia Eric R. Kandel (2009, p. 14), ao recordarmos determinados acontecimentos, não nos reportamos apenas aos fatos, mas a toda sua atmosfera, ou seja, partimos rumo a uma ‘viagem mental’ que nos invade com tudo que se remete aos eventos em si, “[...] os cenários, os sons, os cheiros, o ambiente social, o momento do dia, as conversas e o clima emocional”. A narrativa evaristiana, embora visceral, acariciada pela poesia, torna possível esse olhar em direção ao passado. O fato de recordar e de recontar pode e deve servir para que as futuras gerações adquiram a conscientização acerca da própria ancestralidade e se mantenham firmes e resilientes. Afinal, muitas formas de dominação e de opressão ainda se mantêm vigentes, e é preciso seguir na luta contra o racismo, o genocídio e as infinitas formas de violência que ceifam as vidas e vozes negras.

As recordações de Ponciá vão proporcionando-lhe ajuntar os cacos das próprias memórias, assim como daquelas que lhe foram partilhadas, repassadas no seio de uma tradição oral que remete às origens e preserva a identidade ancestral. Afinal, “[...] do mesmo modo como a memória partilhada enriquece nossa vida como indivíduos, a perda da memória destrói o senso que uma pessoa tem de si mesma. Ela rompe a conexão com o passado e com os outros, e pode afligir tanto a criança em desenvolvimento como o adulto maduro” (KANDEL, 2009, p. 20). Daí a importância de manter viva a memória ancestral, seja por meio de registros escritos ou por transmissão oral, e reconectar-se com as próprias raízes identitárias.

⁶⁷ Para Conceição Evaristo, em sua tese intitulada *Poemas malungos – Cânticos irmãos* (2011, p. 24): “A poesia é uma viagem regressiva que o poeta exercita no tempo, mas também a conjugação do presente, a fala do cotidiano, a marcação do aqui e do agora, lugar de sonhar, de planejar o futuro. É a sua ferramenta para soldar o elo da corrente rompida. É o exercício rememorativo que leva o poeta a querer retornar ao útero materno, lugar de necessário regresso, para que ele possa ser, ter-se, ver-se, dizer-se por inteiro”.

Ponciá Vicêncio acumula em si fragmentos de muitas memórias e, aos poucos, as lembranças vão delineando seu processo de recordar, como na cena em que rememora as lágrimas do avô: “Ponciá se recordou de uma história contada por seu irmão, depois que o pai havia morrido. Ao contar, ele havia feito a recomendação para que ela não perguntasse nada à mãe. Era a história de Vô Vicêncio” (EVARISTO, 2003, p. 51). Dessa maneira, a oralidade habitava o cerne da família de Ponciá e de muitos/as negros/as habitantes da Vila Vicêncio, as memórias dolorosas da escravidão, muitas vezes latentes, eram prontamente recuperadas e compartilhadas, de modo bem consciente. Também havia quem preferisse apagá-las e estender saudações ao colonizador, tão cansados já estavam e, sem os culpabilizar, só resta respeitar e compreender que, muitas vezes, enxergavam ali um meio de se manter na luta diária pela sobrevivência.

O coração de muitos se regozijava, iam ser livres, ter moradia fora da fazenda, ter suas terras e os seus plantios. Para alguns, Coronel Vicêncio parecia um pai, um senhor-deus. O tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, e os seus filhos nascidos do “Ventre Livre” e os seus netos, que nunca seriam escravos (EVARISTO, 2003, p. 48-49).

Contudo, mesmo se mostrando gratos ao Coronel dono das terras, esses sujeitos repassavam às novas gerações as suas memórias. Embora muitos continuassem sob o jugo do pulso de ferro, havia a esperança de que, para os mais novos, a vida reservasse caminhos diferentes. A recordação pode ser lida como um ato político dentro da narrativa, pois é um meio de se reportar às raízes e uma maneira de não esquecer as barbaridades praticadas contra o povo negro escravizado. Antes de tudo, a literatura de Conceição Evaristo é um convite à resistência, comumente permeada pela poesia e pela busca das memórias, as quais se constituem como um meio de manter vivas as conquistas e lutas empreendidas pelos antepassados frente às mazelas da colonização. Isso se verifica, em especial, na força com a qual a autora constrói suas personagens, mas também no modo como as nomeia, como as humaniza e as torna sujeitos, bem como na maneira de situá-las na luta contra as muitas formas de violências.

A memória, conforme nos assevera Kandel (2009, p. 20), “[...] nos possibilita resolver os problemas com que nos defrontamos na vida diária, evocando diversos fatos, ao mesmo tempo, uma capacidade que é vital para a solução de problemas”; ainda, acrescenta este autor: “[...] a memória é essencial não apenas para a continuidade da identidade individual, mas também para a transmissão da cultura e para a evolução e a continuidade da

sociedade, ao longo dos séculos”. Assim como Evaristo faz questão de frisar em seus textos, palestras, entrevistas, eventos, dentre outros, a oralidade sempre habitou o seu lar e o de seus familiares, e isso se reflete em toda sua arte literária. É por meio dela que, em seus textos, as memórias se apresentam e a continuidade do legado ancestral é transmitido, tal qual foi repassado à Ponciá Vicêncio.

Ao longo do romance, é possível inferir que, pelo fato de a menina imitar os gestos do avô, ao colocar o bracinho para trás, talvez a herança seja algo que se remeta à loucura de que o velho fora acometido. No entanto, o conflito existencial que toma conta da personagem tanto tem a ver com a loucura quanto com o processo de aquisição de consciência de si e dos seus, das suas origens, da sua história e da própria identidade – há muito subtraída pelo sistema colonizador. Esta pertença era parte do legado e Ponciá trilhava o caminho que a levaria às origens, ao encontro com os seus, com o barro, com o rio...

A voz de Ponciá recolhe em si fragmentos de muitos/as que vieram antes e se constituem igualmente parte deste legado. É preciso reencontrar-se com os ancestrais, e a memória é a via de acesso por meio da qual se tornará possível compor este mosaico identitário, cujas imagens refletem o retorno ao passado, o encontro com suas raízes e antepassados. Ao se quedar no campo das memórias, Ponciá Vicêncio se tornara, ainda que não tivesse a percepção disso, uma espécie de guardião do tempo, uma vez que gastava suas horas como se estivesse a observá-lo, a certificar-se de que as horas passavam diante de si, em câmera lenta, assim como tudo que visse, ouvisse e sentisse.

O dia clareava finalizando mais uma noite em que Ponciá Vicêncio não dormira. Deitada de olhos abertos, vigiou o noturno tempo. Contou os buracos da parede e das telhas. Reconheceu as lagartixas que brigavam na busca de aranhas e mosquitos. Distinguiu o barulho dos ratos. Ouviu os gemidos amorosos do casal do barraco ao lado (EVARISTO, 2003, p. 53).

Para Halbwachs (2003, p. 91), “[...] a lembrança é uma reconstrução do passado, com a ajuda de dados tomados de empréstimos ao presente e preparados por outras feitas em épocas anteriores”. Por toda a narrativa, as lembranças da mãe e dos saberes partilhados se mesclam nas recordações de Ponciá, e ao menor gesto, cheiro ou sentimento, lá está a imagem dela, seja na lida e no trabalho com o barro ou no trato com a casa e cuidado com os filhos. A figura da mãe está sempre presente nos pensamentos de Ponciá Vicêncio, como se percebe, em especial no momento em que se prepara para coar um café para o homem que era seu e, ao servi-lo juntamente com um pedaço de angu amanhecido, é tomada pelas memórias. Assim, recordou-se de sua mãe, quando ela preparava “[...] biscoitos para o pai e para o irmão,

quando eles saíam para o trabalho nas terras dos brancos. Lembrou-se do cuidado com que ela arrumava os objetos de barro. Embalava tudo em folhas de bananeiras e palhas secas, entregando-os depois, para o homem vender lá na fazenda” (EVARISTO, 2003, p. 54).

Nas muitas vezes em que se recolhia ao seu vazio interior, Ponciá Vicêncio enxergava o fato de o homem com quem vivia igualmente padecer sob o jugo da mão de ferro, assim como aqueles da sua família e muitos outros que habitavam a terra dos negros. Embora, muitas vezes, o homem que era seu tivesse sido violento com ela, por conta do alheamento que a invadia, sabia que ele também sofria e não era feliz. Ao passo que as recordações dos seus iguais iam se materializando nos pensamentos de Ponciá, também a consciência acerca das dores que assolavam o âmagô do pai de seus sete filhos se fazia notar:

Nas manhãs, quando o homem de Ponciá saía para a lida diária, ela olhava para ele descendo o morro e seu coração doía. Não, ele também não estava feliz. Pensava, então, em amenizar o sofrimento dele um pouco. Poderia pelo menos tornar a casinha dos dois um lugar prazeroso de viver. Mas, que prazer, onde morava o prazer? Às vezes, ficava matutando para quem a vida se tornava mais difícil. Para a mulher ou para o homem? Lembrava-se do pai, da história do pai dele, o Vô Vicêncio, do irmão dela que trabalhava desde cedo nas terras dos brancos e que nem tempo de brincadeiras tivera. E acabava achando que, pelo menos para os homens que ela conheceria, a vida era tão difícil quanto para a mulher (EVARISTO, 2003, p. 55).

Ao adquirir esta conscientização, Ponciá se encoraja a fazer mudanças e anseia outros propósitos para si e o marido; no entanto, uma languidez se faz presença forte e toma conta da moça que, copiosamente, vai se aninhando em seu silêncio existencial, num tempo que já é apenas recordar. Esse voltar-se para o próprio tempo interior é parte do legado, da herança, do autoconhecimento e da construção identitária de Ponciá. Quanto mais ela se fortalece na quietude do silêncio, mais as recordações delineiam outras produções de sentido, como a de reconhecer o marido como sendo tão vítima quanto ela, assim como o eram todos os outros que conhecia. Tal postura, no entanto, não nos parece pretender escamotear as agressões e as atitudes violentas que o homem pratica contra ela.

Ao remeter à vida difícil de outros homens que Ponciá conhecia, o romance, numa abordagem que considera a ancestralidade, evidencia que a situação de opressão se abate sobre mulheres e homens negros sem considerar a subjetividade e a condição humana que, antes de tudo, define-lhes a existência. Isso se verifica em muitos momentos e, em especial, quando Ponciá se recorda das pronúncias monossilábicas do próprio pai e tem a percepção de que esse mutismo o acompanha sempre que retorna das terras dos brancos, já que não há alegria e nem o que contar da vida ali.

Conforme as recordações de Ponciá Vicêncio se desvelam, isso fica nítido: apenas quando se encontra junto da família, o pai da personagem esboça algum lampejo de felicidade e por vezes se permite o sorriso e o canto. O mutismo do pai de Ponciá Vicêncio, ao voltar das terras dos brancos, aponta para questões fundamentais para se pensar as produções de sentido do silêncio, afinal, assim como o soldado que volta da guerra emudecido – porque é impossível recontar os horrores vividos ali –, tantas são as lembranças e recordações vivenciadas nas terras do colonizador, que as palavras não são capazes de abarcar. Dessa forma, Ponciá, aos poucos, vai assimilando o porquê de os homens de sua família irem se colocando silenciosos; afinal, assim como o pai, o irmão cada vez mais se abrigava no vão das palavras: “Seu irmão falava, mas parece que estava ficando mudo também. A cada retorno falava bem menos e depois que o pai se foi, era como se o encanto falante do irmão tivesse partido também” (EVARISTO, 2003, p. 56).

Depois de muito tempo vivendo na cidade, um dia Ponciá Vicêncio toma o trem rumo ao povoado, rumo à terra dos negros. Ao se encontrar novamente nas antigas terras em que nascera e vivera durante tanto tempo, Ponciá vai adquirindo outras e novas percepções acerca do imaginário do povo dali. É durante as visitas que faz que ela observa o modo como os seus iguais a enxergam, veem nela a extensão do próprio avô, reparam em todos os seus trejeitos: “Tanto o modo de andar, com o braço para trás e a mão fechada, como se fosse cotó, como ainda as feições do velho que se faziam reconhecer no semblante jovem da moça” (EVARISTO, 2003, p. 63).

Assim, os iguais que a personagem visitou, durante os dias em que ficou nas terras dos negros, iam formando suas considerações e, à medida que partilhavam com ela outras histórias, Ponciá Vicêncio se encarregava de juntar os cacos das muitas narrativas e formar o mosaico das memórias, dos saberes ancestrais, retratos da oralidade. Então, coletando fragmentos de outras narrativas que eram igualmente suas, “escutou também, por diversas vezes, a história dolorosa, que ela já sabia, da morte da avó pelas mãos do avô. Relembavam o desespero e a loucura do homem. Falavam também do ódio que o pai dela tinha por Vô Vicêncio ter matado a mãe dele” (EVARISTO, 2003, p. 63).

No caminho para a antiga casa, rememora a vida junto dos seus, lembra-se de como era difícil, mas prazerosa, a vida junto de sua família. Vagarosamente, a protagonista se dá conta de que ali, nas terras dos brancos, a mão de ferro continua a agir. Ponciá se recorda do pai e das grandes ausências; por outro lado, sabe também que nas terras dos negros ainda há a presença daquela voz de mando que jamais saíra de lá, a qual insiste em segurar o tempo, tornando eterna aquela condição antiga...

Conforme Arruda (2007, p. 53): “A condição herdada de seus ancestrais e entranhada na menina negra desde antes do seu nascimento, dá a ela a coragem de mudar de vida, de tentar aquilo que lhe foi negado e que foi duramente tirado de seus ascendentes”; isto é, a herança da qual falara o velho Vicêncio também se traduz em resiliência na vida da personagem. Tal herança vai se agigantando no âmago de Ponciá Vicêncio e o silêncio passa a ser o seu local de refúgio, numa estratégia de tomada de consciência da própria ancestralidade da qual, assim como o avô, ela não se podia furtar: “Várias vezes seus olhos bisaram a imagem de uma mãe negra rodeada de filhos. De velhas e de velhos sentados no tempo passado e presente de um sofrimento antigo. Bisaram também a cena de pequenos, crianças que, com uma enxada na mão, ajudavam a lavrar a terra” (EVARISTO, 2003, p. 49).

A ancestralidade é o fio que une os povos negros às suas raízes, proporcionando uma identificação étnica que atua na linha de frente do combate ao pensamento hegemônico. É um assumir-se negro que permite ao sujeito contar de si e dos seus. Essa busca identitária parece atingir seu ponto alto quando, ao retornar à antiga casa no povoado dos Vicêncios, a personagem se reconhece nas memórias familiares e nos laços que os une, seja pelas marcas da dor comum, seja pela alegria do afeto que compartilham. É à medida que Ponciá se harmoniza com o lugar preenchido pelas memórias ancestrais que uma paz interior a invade, ao ponto de sentir “[...] o cheiro de café fresco e de broa de fubá, feitos pela mãe. Escutou o barulho do irmão se levantando várias vezes, à noite e urinando lá fora, perto do galinheiro. Escutou as toadas que o pai cantava [...] e o que profundamente escutou foram os choros-risos do homem de barro” (EVARISTO, 2003, p. 57), que há muito tempo ela mesma moldara.

Em estudo sobre a memória individual e coletiva, Halbwachs (2003, p. 29) nos ensina que, ao retornarmos “[...] a uma cidade em que já havíamos estado, o que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro de muitas partes que foram esquecidas”. É o que parece acontecer com a protagonista: ao voltar à antiga morada e reencontrar-se com as muitas lembranças que estavam abrigadas ali, Ponciá Vicêncio se fortalece no seio de uma memória coletiva, que reflete em sua percepção o sentimento de que jamais estaria sozinha, ainda que fisicamente estivesse; de modo que vai se tornando consciente dos melindres da própria existência e dos seus antepassados, bem como vai moldando as lembranças e, entre passado e presente, reconhecendo muitos dos seus – vai esculpindo a vida e absorvendo a herança, como quem molda o barro. E tudo isso acontece em meio ao seu autossilêncio. Esse processo vai se presentificando por meio das próprias memórias e daquelas que chegaram a si, oriundas da oralidade, que eterniza a ancestralidade.

Por conseguinte, Ponciá Vicêncio recompõe o tecido da memória coletiva, uma vez que “[...] para que a memória dos outros venha assim a reforçar e completar a nossa [...] é preciso que as lembranças desses grupos não deixem de ter alguma relação com os acontecimentos que constituem meu passado” (HALBWACHS, 2003, p. 98), e ela agora sabe que sempre foram muitos e, de alguma forma, todos parentes. A memória é o fio que conduz a narrativa e se apresenta tanto de maneira individual quanto coletiva, já que Ponciá Vicêncio, ao recordar o passado, evidencia fatos e condições históricas e sociais, que são partícipes da vida da população negro-brasileira (SILVA, 2007).

Sozinha na velha tapera que, por tanto tempo, abrigara a si e aos seus, a protagonista se encontra com a sua herança ancestral: “De noite, eles estiveram com ela o tempo todo, mas de dia, quando Ponciá percebeu, quando viu, tudo estava vazio. Não suportava viver a ausência deles, no jogo de esconde-aparece que eles estavam fazendo” (EVARISTO, 2003, p. 58). E, desse modo, vai adquirindo consciência de que estava experienciando um entrelaçamento maior de existências, de outras vozes, as do passado e também as do presente. Eram muitos, os seus, de modo que todos traziam nas veias um mesmo sangue: “Eram parentes, talvez, desde sempre, desde lá de onde tinham saído. Ela decidiu, então, que iria rever os outros, aqueles que também eram os seus” (EVARISTO, 2003, p. 59).

O reencontro com o boneco de barro que fizera para representar o avô, perdido entre os escombros esquecidos na tapera, é icônico do aceite da herança recebida dele. Afinal, ela tem a convicção de que, de alguma forma, também se tornará prantos e risos muito em breve. A memória coletiva que pulsa no âmago de Ponciá Vicêncio resgata-lhe o sentimento ancestral de pertença. O tempo dispendido nas terras dos negros compõe a tecitura dos fios das memórias individual e coletiva e, além de se reencontrar com peças de barro que foram feitas por ela e pela mãe, muitas foram as memórias resgatadas: “[...] ouvia tudo como se fosse a primeira vez. Bebia os detalhes, remendando cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar a primeira veste, para nunca mais se sentir nua” (EVARISTO, 2003, p. 63).

Dessa maneira é que o/a leitor/a vai se apercebendo do que tratava a herança à qual a personagem estava predestinada. Afinal, Ponciá haveria de ser como o velho Vicêncio, pois, além da aparência, ela, “[...] desde menina, era o gesto repetitivo do avô, no tempo” (EVARISTO, 2003, p. 63). E, segundo Nêgua Kainda, ela nunca mais se sentiria sozinha, e a herança se faria cumprir, não importava onde estivesse, não haveria como fugir, não cabia escolha e nenhuma contestação. Então, aceitou em silêncio e apenas seguiu com as bênçãos da velha *griot*.

Singular nos parece a representatividade de Nêngua Kainda, a voz que profetiza coisas e que transmite as memórias que se remetem às raízes, uma *griot* respeitada por todos/as dali e pela família de Ponciá. É considerada aquela que “[...] de tudo sabia, mesmo se não lhe dissessem nada” (EVARISTO, 2003, p. 124), e também é aquela que benze e que cura doentes com suas garrafadas; afinal, a vida na roça exige saberes que são bem diferentes daqueles da cidade, conhecimentos que os mais velhos trazem em si como heranças ancestrais: “[...] as fases da lua, o tempo de plantio e de colheita, o tempo das águas e das secas. A garrafada para o mau da pele, do estômago, do intestino e para as excelências das mulheres. Saber a benzedura para o cobreiro, para o osso quebrado ou rendido, para o vento virado das crianças” (EVARISTO, 2003, p. 28).

Nêngua Kainda traz sobre os ombros as marcas e as cicatrizes da escravidão, mas também abriga em si conhecimentos e saberes que advêm de um tempo distante, quiçá de terras distantes... Dona de muitas rugas e de um corpo já ruído pelos anos, a velha *griot*, alta e magra, é descrita da seguinte maneira: “A pele do rosto, das mãos, do pescoço e dos pés descalços era enrugada como a de um maracujá maduro”; no entanto, já tendo alcançado muitas e muitas luas, sua longa trajetória lhe proporcionara “[...] o olhar vivo, enxergador de tudo”. E foi assim, enxergando o presente, o passado e o futuro, que a *griot* anunciara a herança que o avô deixara para Ponciá Vicêncio: “Mais cedo ou mais tarde, o fato se daria e a lei se cumpriria” (EVARISTO, 2003, p. 60).

Para Dionísio (2010, p. 10), a voz de Nêngua Kainda pode ser pensada como a voz do arauto, ou seja, aquele que “[...] anuncia as boas novas e que é símbolo do fio condutor que mostrará o caminho pelo qual a personagem percorrerá em busca de sua herança”. Por conseguinte, a velha é encarregada da transmissão de uma tradição e de uma língua que os mais novos não conheciam. Em muitos momentos, como uma guardiã de conhecimentos ancestrais, direciona os passos de Maria Vicêncio, de Luandi Vicêncio e da própria Ponciá.

Entre Maria Vicêncio e a *griot*, há um segredo que a mãe de Ponciá, há muito, confessou à velha; mas que certamente, como oráculo negro que é, a voz da sabedoria de Nêngua Kainda já sabia. Durante a longa trajetória em busca dos filhos, por vezes, Maria Vicêncio também se orienta a partir dos conselhos de Nêngua Kainda que, cheia de uma sabedoria antiga, também lhe direciona os passos. Nêngua Kainda representa toda a sabedoria ancestral na figura dos mais velhos, historicamente respeitados na cultura afrodescendente. A figura ancestralizada da *griot* simboliza muito da continuidade das memórias do povo negro. No romance, toda a trama é desenrolada a partir das memórias de Ponciá, mas também muito por conta da oralidade retransmitida por Nêngua Kainda, que sempre enxergou a vida com

outros olhos além dos físicos, pois via além do tempo: “A mãe de Ponciá e Luandi ficou por instantes parada, sentindo a velhice da outra. Ela era muito velha. Parecia congrega a velhice de todos os velhos do mundo. [...] A velha abriu os olhos buscando os de Maria Vicêncio e, mais uma vez, viu e previu a vida dela” (EVARISTO, 2003, p. 114).

A velha Nêgua Kainda contemplava em si as ‘divindades’ da palavra e do silêncio, pois, arauto da oralidade, era também conhecedora dos interstícios daquilo que se oculta no âmago do indizível. A própria passagem da *griot* é envolta em silêncios e encharcada de ancestralidade. Como anciã, Kainda já trazia em seus rastros muitas e muitas luas, o corpo já pedia a quietude do silêncio eterno; as fragilidades impostas pelo peso dos anos são reveladoras da hora derradeira da velha Kainda, que há muito quase somente balbuciava algumas palavras. Em sua última conversa com Maria Vicêncio, as derradeiras palavras da *griot* saíram quase como sussurros, mas ainda compreensíveis à mãe de Ponciá, que, sem acreditar na finitude de Nêgua Kainda, esperou que a Velha *griot* ainda esboçasse um sopro de vida, mas ela já era inteira morada do inominável. Tofalini (2020, p. 227) aponta para o fato de que “[...] a ‘falta de forças físicas’ é também elemento silenciador. Trata-se do momento em que a pessoa se encontra tão extenuada a ponto de não conseguir articular palavras”. Mesmo os balbucios de Kainda já eram completamente alicerçados pelo silêncio. Assim, silenciada pela onipotência da morte, Nêgua Kainda já enxergava tudo com os olhos do indizível. Como podemos evidenciar:

Entretanto, naquele momento, por um instante, o mundo inteiro pareceu se quedar. Nêgua Kainda adormecera. Um sol quente batia em sua pele negra enrugada pelas dobras dos séculos. Em silêncio, ela adentrava num sono tão profundo do qual só acordaria quando tivesse ultrapassado os limites de um outro tempo, de um outro espaço e se presentificasse ainda mais velha e mais sábia, em um outro lugar qualquer (EVARISTO, 2003, p. 115).

Como se percebe, apesar de ser uma representatividade da palavra, a *griot* ‘adormece’ no âmago do silêncio, adentrando nas profundezas do silêncio conclusivo. Isso se justifica porque, mesmo sendo a via de transmissão da oralidade, não há sentido nas palavras sem que haja a presença fundamental do silêncio. Assim, é na manifestação expressa desse silenciamento conclusivo que reiteramos com Tofalini (2020, p. 240): “[...] a morte é o coroamento de todos os silêncios, porque ela é silêncio por excelência”. Ademais, antes de consumada a finitude de Nêgua Kainda, o ato de ir se quedando silenciosamente está encharcado de significados, pois esse silêncio da iminência, afirma Tofalini (2020, p. 245), “[...] trata-se de um silêncio que cerceia a articulação de palavras, anunciando a iminência da

morte que extinguirá para sempre qualquer possibilidade de comunicação”. Contudo, a própria preferência pelo eufemismo (adormecer) para dizer da morte da velha Kainda já revela profundos sentidos que desaguam na memória coletiva e ancestral de que os mais velhos se guardam no Orum, sempre a proteger os seus e transmitir-lhes o dom da sabedoria.

Embora fique evidente a importância da mãe Maria Vicêncio na trajetória de Ponciá, também é possível enxergar a grandeza de Kainda e dos seus aconselhamentos. Da sua voz, brota a profecia que ambas têm a certeza de que se consumará. O silêncio se instaura no vão das palavras de Maria Vicêncio, porque ela sabe que a filha está predestinada a cumprir a travessia. Ponciá Vicêncio, desde que pranteou ainda no seu ventre, está fadada a bulir com as águas e moldar o barro, aquele lá do fundo do rio. A mãe sabia também que precisava se fortalecer e se colocar em calma, já que a turbulência dos anos longe da filha já se findava. A mãe de Ponciá e Luandi, representatividade das mulheres negras batalhadoras e cheias de sabedoria ancestral, cada vez mais se conscientiza em relação à herança da filha, certa de que “[...] a vida tem o tempo certo, assim como o fruto tem o momento exato para ser colhido. Sabia que a sua vida não era ainda um fruto amadurecido. Seus dias não estavam prontos, não era tempo de se colher” (EVARISTO, 2003, p. 76).

Há que se considerar a significação que assume o fato de Ponciá, ao retornar do povoado, após mergulhar fundo nas heranças familiares, começar a sentir o cheiro do barro nas mãos, além da coceira por entre os dedos que, muitas vezes, chegavam a sangrar. Situação que remete simbolicamente à necessidade insuperável de reverenciar seus antepassados, vivenciar com eles suas angústias e dores, experimentar na carne seus prantos e risos. Ela queria o barro, era preciso caminhar, ir ao encontro do rio. Isso implica dizer que a filha de Maria Vicêncio se tornaria inteira silêncios nas profundezas das águas-mãe. O silêncio em que a personagem é forjada é parte da subjetividade que a constitui – portanto igualmente protagonista do romance. O semblante profundo dos silêncios poético e primordial se faz sondar na produção de sentidos do adentrar as águas, não caberia mais significar fora delas. Ponciá, mulher e negra, tornar-se-ia igualmente memória ancestral, guardada nas profundezas dos silêncios das águas.

Eis, afinal, a herança que tanto Nêgua Kainda quanto Maria Vicêncio sabiam que Ponciá receberia: ir ao encontro do silêncio das águas, metáfora do reencontro com as raízes e com a própria ancestralidade, metáfora que simboliza o elo entre os tempos, fio que une a memória individual da protagonista àquela dos antepassados. O barro simboliza o entrelaçamento que reflete toda essa resistência, alcançada e contemplada no ventre do silêncio primordial. Ponciá encontra alento nas águas de Oxum, águas que simbolizam início

e fim, pois refletem as dores, as lutas e a resiliência ancestral. Trata-se das águas que espelham e refletem a memória coletiva que mantém vivo o legado que, desde o princípio, direcionou o movimento da busca identitária da personagem. Parece que elas sabiam que, como o avô, Ponciá apenas passaria pela vida, mas não permaneceria ali, pois o caminho era longo e as águas copiosamente caudalosas. Mais ainda, iria, como ele, ao encontro da dor ancestral de seu povo...

A filha nunca lhe coube, nem no tempo em que estava prenhe dela. Maria Vicêncio se lembrou do primeiro sinal recebido de que a menina não era de sua pertença. Fez do acontecido um assunto calado, guardado só para si. Nem para seu homem falou, só para Nêgua Kainda [...]. O aviso de que a menina estava apenas emprestada no seu ventre foi dado ali pelos sete meses. Uma manhã, Maria Vicêncio acordou ouvindo choro de criança. E na atenção da escuta, o susto. O choro vinha de dentro dela. A criança chorava no interior do seu ventre (EVARISTO, 2003, p. 124).

Ponciá Vicêncio crescera e se tornara tão oca e transparente quanto a imagem da mulher que um dia vira no milharal. Destituída de um enraizamento identitário e prenhe das muitas ausências que a constituem, precisava tecer, fiar nas rocas do tempo, uma história para si e para os seus, uma outra história que não aquela na qual ela não se reconhecia. Ia se conscientizando disso quanto mais se apercebia das memórias dolorosas, fios que se entrelaçavam, construindo uma “[...] rede discursiva pela qual se recupera a memória de uma dor que é física e moral, individual e coletiva. E o corpo feito de ausências de Ponciá se recupera na arte da cerâmica, reatando no barro moldado o fio da existência”, como analisa Duarte (2006, p. 307).

Para o autor, Evaristo perpetua um resgate identitário que tem seu alicerce literário fincado nas bases de Maria Firmina dos Reis – precursora dessa vertente negro-literária –, que se recusava a propagar os paradigmas de uma idealização identitária nacional que apagava as diferenças e naturalizava as relações de poder, invisibilizando os malefícios causados pelo regime da escravidão. Desse mesmo modo é que “a narrativa de Conceição Evaristo filia-se, portanto, a esse veio afrodescendente que mescla história não-oficial, memória individual e coletiva com invenção literária, iniciado com a publicação de *Úrsula*, em 1859” (DUARTE, 2006, p. 307).

Ponciá Vicêncio, guardiã das memórias, já nasceu predestinada a uma vida errante. Ao trazer para a cenografia negro-literária uma personagem tão fragmentada – assim como as demais –, Conceição Evaristo desnuda uma escrita de silêncios apresentados em suas diferentes formas, bem como evidencia o resgate de uma memória coletiva desde há muito

suprimida pelo discurso colonial. Quando, aos sete meses, pranteou no ventre da mãe, sem saber o que fazer ou como agir, Maria Vicêncio se deixou levar pelas veredas da intuição: “Caminhou intuitivamente para o rio e, à medida que adentrava nas águas, a dor experimentada pela filha se fazia ouvir de uma maneira mais calma” (EVARISTO, 2003, p. 123).

Isso não a surpreende, uma vez que tem consigo a máxima de que os braços da mãe possuem o dom de acalmar e amainar as angústias dos/as filhos/as, como ocorre momentaneamente, ao se dar conta de que a filha chora em seu ventre. Ao mergulhar no leito das simbólicas *águas-mãe* do rio, ela consegue acalmar o choro, mas depois ele é retomado para perdurar ainda por três dias, anunciando que a vida de Ponciá não seria leve. E, embora Maria Vicêncio nunca tenha deixado que a filha soubesse que pranteara em seu ventre e que nascera esboçando um profundo e miúdo riso, ela sempre intuiu sua solidariedade com a dor daqueles que vieram antes, e sabia que era preciso que a filha fizesse a travessia. Missão esta que Maria Vicêncio estava decidida a ajudá-la a cumprir: “O tempo pedia, era hora de encontrar a filha e levá-la novamente ao rio” (EVARISTO, 2003, p. 123).

Assim, entre risos e prantos, Ponciá Vicêncio – a guardiã das memórias ancestrais e tecelã do silêncio, dona das parecenças com o avô, aquela que tinha o dom e a habilidade de trabalhar e modelar o barro – se queda nos braços da herança que a constitui. Embora amasse a própria filha, Maria Vicêncio sabia que o caminhar em círculos, entre risos e prantos, tinha um porquê – o lugar de Ponciá era junto do barro, era chegada a hora de ir em direção ao rio. Até mesmo o marido, igualmente acabrunhado e silencioso, sabia há tempos que “[...] ela estava indo, indo, indo...” (EVARISTO, 2003, p. 120). E junto de si, o homem-barro.

A imagem do boneco na janela, observando Ponciá se encaminhando na direção das águas, também se apresenta encharcada do silêncio altivo. Ainda que as significações que simbolicamente emanam do homem-barro para Ponciá não possam ser traduzidas em palavras, é primordial que ele esteja lá. Entrelaçamos, pois, nossas reflexões aos alinhavos de Evaristo: “E do tempo lembrado e esquecido de Ponciá Vicêncio, uma imagem se presentificava pela força mesma do seu vestígio: Vô Vicêncio. Do peitoril da pequena janela, a estatueta do homem-barro enviesada olhava meio para fora, meio para dentro, também chorando, rindo e assistindo a tudo” (EVARISTO, 2003, p. 128).

O silêncio que salta dessa imagem do boneco do avô a olhar a neta, a qual também está imersa no mais profundo do inefável, pode ser comparada ao sussurro do anjo ao evangelista Matheus, conforme nos ensina Kovadloff (2003); não há equivalência nas palavras que possam traduzir o sentido do ininteligível, é algo, pois, inconcebível para as

palavras. De modo equivalente, Ponciá sente essa presença do avô que, entre risos e prantos, não se faz compreensível, não há nada a ser contemplado pelas palavras, porque o sentido é tão profundo, tão abissal que a simples arte da escuta se torna potente inspiração que alicerça a trajetória da protagonista de Evaristo. Assim como Matheus na tela de Rembrandt, que se sente inspirado pelo anjo – dir-nos-ia Kovadloff (2003) –, mas sabe que seria impossível traduzir o escutado, também Ponciá sabe que há uma presença indizível do avô sobre ela, igualmente equívoca à razão.

Entre choros e risos, Ponciá será a musa que abrigará essa presença intangível e profunda, tão profunda que a movência de suas mãos no balé do invisível, como se estivesse a modelar o vazio, reflete a extrema alteridade entre ela e o avô. Afinal, nada ali queria ser dito e não havia nada a dizer. Ponciá Vicêncio aprendeu a modelar a própria vida, tornou-se poeta dela, das águas, do barro... A neta do Vô Vicêncio é uma artesã do inconcebível que se põe a criar – e, nesse sentido, podemos nos valer das reflexões de Kovadloff (2003) novamente – “[...] a extrair do nada, atuar de acordo com a experiência que do nada se teve. Mas o nada, conforme foi dito, longe de ser ausência ou vazio, é radical alteridade” (KOVADLOFF, 2003, p. 29).

Caminhando em círculos e com as mãos em movimentos no ar, a moça seguia como se modelasse o próprio tempo – seguia, pois, emendando um no outro e reconfigurando outra travessia para os que viriam depois dela. Ponciá trabalha o invisível com as mãos, em gestos que imitam a modelagem com o barro, e isso está repleto de silêncios, uma cena profundamente ressignificada pela presença da poesia, pelo silêncio da epifania, pois mesmo quando se perde em choros, sussurros e balbucios o que diz não é inteligível, porque não há nada a ser dito ali; a ressignificação dos sentidos se faz por meio dos silêncios poético e primordial, fortaleza em que ela se encontra. As palavras não são suficientes para expressar a profundidade do que a personagem sente e, diante da maestria desse silêncio que, como nos ensina Kovadloff (2003), não pode ser compreendido como uma interpretação de sentidos convencionais, Ponciá Vicêncio imprime poesia em seus gestos silenciosos. Como se observa na cena referida:

Ponciá Vicêncio, aquela que havia pranteado no ventre materno e que gargalhara nenéns sorrisos ao nascer, tinha risos nos lábios, enquanto todo o seu corpo estremecia num choro doloroso e confuso. Chorava, ria, resmungava. Desfiava fios retorcidos de uma longa história. Andava em círculos, ora com uma das mãos fechadas e com o braço para trás, como se fosse cotoco, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo

cuidado Ponciá punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte, atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava ainda significar as mutilações e as ausências que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam movimentando sempre e sempre. E quando quase rompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num só ato, igualando as faces da moeda (EVARISTO, 2003, p. 127-128).

Considerando a arte poética que brota da cena acima descrita, o ato de modelar o nada, o vazio, é permeado pelo silêncio que contempla essa produção de sentidos. Tendo em vista a presença do intangível é que assentimos com as considerações de Kovadloff (2003, p. 26) ao reiterar que o silêncio poético – silêncio da epifania, para esse autor – nos retira do solo petrificado do óbvio, do aprisionamento da obviedade, pois é “[...] inviável para a fala como objetivo de apreensão direta”, e justamente esse semblante transborda nas páginas de *Ponciá Vicêncio*. Para o autor, “[...] o silêncio da epifania me é manifestado quando minha entrega à proposta do poema – seja como autor, seja como leitor – alcança seu zênite. Então, eu me calo. Mas calo como quem coroa e não como quem claudica”. A esse silêncio poético também se junta a inspiração intangível do silêncio primordial, gerando outras produções de sentidos que rompem com as grades do silenciamento e ressignificam a arte do fazer poético. Por mais que se trate de um romance, o “brutalismo” que emerge das linhas evaristianas, encharcado de nuances poéticas, abriga múltiplos semblantes positivos do silêncio – e são justamente esses silêncios que emanam da inspiração poética que determinam a profundidade do narrado.

Dessarte, a herança se consumava, a história se reescrevia, as memórias se inscreviam no tecido coletivo e ancestral e o discurso roto da hegemonia para sempre seria rasurado, pois havia outras formas de contar a história dos seus. Havia, portanto, identidades outras, cujas memórias individuais se juntavam num mosaico coletivo e representativo de seu povo. Ponciá Vicêncio voltaria ao seu lugar de origem – as águas –, seria húmus para uma outra história, tornar-se-ia para sempre silêncios profundos. Conforme nos ensina Schafer (2001, p. 37): “Todas as estradas reconduzem à água. Retornaremos ao mar. [...] A água nunca morre. Vive para sempre, reencarnada como chuva, como riachos murmurantes, como quedas d’águas e fontes, rios rodopiantes e profundos rios taciturnos”.

Assim também são as águas de Ponciá, que, encontrando-se submersa no âmago do silêncio, plenamente situada diante da totalidade do indizível, apenas seguia, seguia... Em abissal silêncio também, da janela da velha tapera, o homem-barro parecia acompanhar os passos de Ponciá rumo à calmaria das águas, como se igualmente partilhasse dos risos e prantos que a habitavam – murmúrios caudalosos que, parafraseando Schafer (2001) ao

retratar as transformações das águas, diluíam-se em movimentos suaves e silentes, beirando a contemplação de um voo sem asas, um mergulho na quietude e carícia em suas águas ancestrais.

Dessa maneira, imergindo nas profundezas do silêncio extremo, a filha de Maria Vicêncio contemplava no céu a imagem do Angorô que copiosamente também se diluía nas águas fundas e calmas. Finalmente, haveriam de se encontrar: “Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio” (EVARISTO, 2003, p. 128).

E a herança se consuma, no seio da memória ancestral.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O silêncio detém uma potência infinita. Ela é tão imensa quanto a interioridade humana. Assim como a profundidade do homem, o silêncio é repleto de um segredo inexaurível, de um mistério insondável (Tofalini, 2020).

Considerando a riqueza de conhecimentos apreendidos por meio das reflexões subsidiadas pelo corpo teórico da presente tese, prudente também é pensar sobre os desafios encontrados, principalmente diante da proposta de aprender sobre as diversas manifestações do silêncio, compreendendo-o para além do status negativo a que é historicamente submetido – e mais ainda por se encontrar em um campo semântico que lhe destina um lugar subalterno, de apagamento, de exclusão. Nosso intuito, aqui, foi compreendê-lo como movimento constitutivo do sentido e matéria primeira da significação, fundamental para a compreensão dos significados que se erguem do romance *Ponciá Vicêncio*. A abordagem do silêncio a partir do campo literário da autoria feminina negro-brasileira implicou, em nossa trajetória, um grande e prazeroso desafio.

Concomitantemente, problematizar o semblante negativo do silêncio manifestado sob a forma de silenciamento e o modo como este se encarregou de emudecer e apagar as vozes da autoria negra na cenografia literária brasileira configura-se como um ato político e uma prática igualmente desafiadora, que se fortalece junto às vozes das intelectuais negras e das reflexões advindas da poética do silêncio. Os conhecimentos oriundos das leituras sobre o feminismo e as mulheres, sobre o feminismo negro e, em especial, sobre as mulheres negras escritoras, só aumentaram e validaram a certeza de que, quem aprendeu a falar, desde há muito, pelos orifícios da máscara, não se permitirá jamais o interdito. Os estilhaços do silêncio positivo – daquele que expurga o silenciamento e denuncia todas as formas de interditos, que habita a resistência e a resiliência do povo negro – encontrarão um meio de habitar os muitos vazios, ainda carentes de produções de sentido, mas já prenhes de outras significações no universo da literatura negra de autoria feminina brasileira.

Mirar os espelhos das águas da personagem Ponciá Vicêncio é tecer, juntamente com ela, uma produção de sentidos que, entre silêncios e palavras, assume sua significação no âmbito da heterogeneidade do silêncio. Por todo o romance, é possível se aproximar da multiplicidade da produção de sentidos empreendida pelo silêncio em suas diversas formas, tanto se apresentando como uma escrita-denúncia do silenciamento estabelecido pelo discurso colonial, tomado por oficial, quanto por constituir-se como o cerne de todo e qualquer

processo de comunicação. Trata-se de enxergar ainda, no romance, o silêncio entendido como lugar de resistência e descoberta de si – como acontece quando Ponciá vai se colocando silenciosa – e especificamente como instância maior, como a profundidade de uma personagem que se torna inteira silêncio, para ressignificar a si e aos seus.

A linguagem do romance é fragmentada, rasurada, assim como são as personagens que o constituem, e é exatamente no vão e nas brechas das palavras que o silêncio se instaura e significa – mas, antes disso, ele já é também presença absoluta, é silêncio poético e, muitas vezes, primordial (KOVADLOFF, 2003). A narrativa de Conceição Evaristo empreende produções de sentidos de maneira bastante singular, mas o que a torna peculiar é o trato poético que ela traduz naquilo que deixa significar sendo apenas silêncios, nas pausas, no barro, nas sinestesias que emergem do texto, nas ressignificações das memórias, no reencontro com as raízes, nas profecias de Nêgua Kainda, na quietude de Ponciá e no silêncio das águas, no ritmo meticulosamente lapidado em cada palavra, que mais parece um canto entoado aos Orixás – tudo reflete a ancestralidade presentificada na trajetória da jovem Ponciá Vicêncio.

O requinte com o qual a autora articula a poesia à poética do silêncio, entremeando-as à narrativa, é o que permite à voz narrativa invadir de maneira tão profunda os mais insondáveis e silenciosos labirintos dos pensamentos de Ponciá, de enxergá-la por dentro, de sentir a profundidade dos silêncios que habitam os vazios nos quais ela busca abrigo, onde as palavras se tornam incapazes de significar. Como se constata diante da soberania do silêncio, é ele quem ocupa a condição primeira da significação, pois é primordial, tem primazia em relação à linguagem, precede a palavra e, embora a constitua, prescinde dela para significar. O silêncio significa de múltiplas maneiras e é igualmente constituído de múltiplas formas; assim, no âmbito da incompletude do dito, sempre haverá algo a mais que ficou por dizer, porque a linguagem é o excesso do silêncio, é ruído, mas também é silêncio, pois silêncio e palavra se completam: “A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sujeito e sentido se movem largamente” (ORLANDI, 2007, p. 27).

É justamente nessa movência de sentidos que encontramos Ponciá Vicêncio, constituída basicamente pela falta, por fraturas, fissuras e brechas em que o silêncio faz morada. A herança da personagem, mesmo alcançada, não a desvencilha dos silêncios que a constituem, uma vez que, ao descer no mais profundo do rio, Ponciá Vicêncio se faz inteira silêncios. Em seu aspecto mais fluido e líquido, tornou-se o silêncio das águas – ali, onde nem mesmo o ruído dos próprios movimentos mais caudalosos, ainda que se turvem em correntezas, a despertarão do seu repouso profundo. Afinal, “como para o mar, é na

profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras) ” (ORLANDI, 2007, p. 33). Todavia, a isso acrescentamos, ruídos também abrigam silêncios, já que as palavras são perpassadas e ressignificadas pelo indizível.

Como dissemos ao longo desse estudo, as pessoas, no intuito de evitar a presença interior, produzem muitos sons, rompem com o silêncio, porque ele pode ser ou mesmo refletir o próprio caos interior. Assim, apesar de suas muitas formas, associam o silêncio, na maioria das vezes, à rejeição de algo positivo e o revestem quase sempre de uma interpretação negativa, numa redução bastante simplista. R. Murray Schafer (2001) explicita que, por atribuírem os sentidos do silêncio à ausência de som, as pessoas o associam à ausência maior, isto é, ausência da vida. Dessa forma, a grande maioria o vincula à rejeição da vida: “Temendo a morte como ninguém antes dele a temera, o homem moderno evita o silêncio para nutrir sua fantasia de vida eterna. Na sociedade Ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo” (SCHAFFER, 2001, p. 354).

Ainda ao se reportar a esse status rejeitado do silêncio, o autor reitera o fato de que “o caráter negativo do silêncio tem feito dele o traço mais potencializado da arte ocidental, em que o nada constitui a eterna ameaça para o ser” (SCHAFFER, 2001, p. 355). Tais percepções podem ser incorporadas às nossas reflexões acerca da necessidade de não reduzir o silêncio a uma categoria homogênea e unívoca, pois ele é plural e infinito em suas produções de sentidos. Conforme se observa nas palavras do autor, segue-se atribuindo ao silêncio características puramente rejeitadas e temerosas, reduzindo-o – erro crasso – tão somente à ausência da comunicação verbal.

À vista disso, Schafer (2001) constata que ainda que as pessoas não tenham nada a dizer, alguém puxará um assunto, por mais insignificante e banal que seja, porque o silêncio, para essa sociedade consolidada no solo petrificado das palavras, é reduzido à mera interrupção do dito. Como enfatiza o autor: “Daí a garrulice da vida moderna, que se estende a toda sorte de algaravia” (SCHAFFER, 2001, p. 354). Trazendo essas reflexões para o âmbito do romance *Ponciá Vicêncio* – embora o período em que se desenvolve a narrativa seja outro –, podemos destacar que a personagem homônima não ousa interromper o silêncio; ao contrário, cada vez mais nele se aloja e é justamente no âmago da própria quietude que Ponciá constrói o autoconhecimento.

Assim é que as águas silenciosas de Ponciá Vicêncio devem ser contempladas, prenhes de sentidos e de outras significações, como um espelho que reflete milhares de outras dimensões, de outras faces que contemplam a vida e o tempo como uma “[...] mistura de

todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser” (EVARISTO, 2003, p. 127). Dessa maneira, mirando-nos no espelho das águas-mãe, procuramos compreender um pouco dos silêncios constitutivos de Ponciá Vicêncio e entendemos que, entranhado em Ponciá e soberano na movimentação dos sentidos, o silêncio, em suas múltiplas formas, protagoniza o romance: seja porque, assentimos com Orlandi (2007), o silêncio é fundador e tem primazia sobre todas as coisas; seja porque seu semblante poético fundamentalmente permeia a narrativa – que é, em si mesma, uma forma de sangrar as próprias dores e de toda uma raça. Assim, Evaristo sabiamente inscreve em suas páginas os muitos aspectos que são comuns a todo o povo negro.

Com efeito, Conceição Evaristo, por meio de sua escrita, retira suas personagens-mulheres-negras das zonas da marginalidade e da invisibilidade, atribuindo-lhes voz, ainda que esta seja a voz do silêncio positivo, tornando-as protagonistas das suas histórias, oferecendo-lhes fragmentos que, de certa forma, subsidiam a construção das suas identidades, secularmente tão estigmatizadas pelo olhar eurocêntrico. Ao posicionar suas mulheres negras para além das posturas e posições já cristalizadas pela literatura canônica, Evaristo desconstrói a ideia de pensamento pronto e acabado – isto é, desconstrói o mito de que as mulheres negras são apenas corpos-objetos, prontos a servir e ser servidos em horas-gozos, sobretudo aos senhores brancos.

A autora de *Ponciá Vicêncio* atribui, com maestria, autonomia e humanidade às mulheres negras em toda sua literatura, trazendo-as para a cena principal, para que protagonizem as próprias vivências e partilhem as próprias memórias. Nesse momento de desconstrução, as mulheres que brotam dos escritos de Conceição Evaristo adquirem possibilidades outras que lhes permitem perceber a si mesmas como seres em devir, como mulheres em processos de aprendizagens e ensinamentos, seres fragmentados e múltiplos, para os quais as estigmatizações e reducionismos não servem mais. Conceição Evaristo rompe com um lugar posto para as mulheres negras, tornando-as protagonistas de suas próprias histórias, resgatando-as dos estigmas cristalizados e alicerçados sob vieses de branqueamento, ressignificando as identidades e mulheres e homens negros, majoritariamente domesticadas/os nas cenas canonizadas.

Destacamos, outrossim, que Conceição Evaristo, por meio de suas prosas e versos, segue delineando pertencimentos e a busca pela construção de identidades negras, sobretudo em relação à raça, ao gênero e à classe social, ressignificando a produção de sentido da memória individual e coletiva, solo sagrado da ancestralidade. Por meio de uma escrita permeada pelos vieses da ancestralidade, a tessitura evaristiana faz ressurgir, dos escombros

das muitas memórias outrora silenciadas e invisibilizadas, um eco que brada por negros e negras, um grito de liberdade (seja expresso pela palavra ou pelo silêncio em seu status positivo) que retira a todos/as dos estritos limites dos porões negreiros, dos porões da sociedade, dos porões da vida...

Deveras, é preciso saber ler Conceição Evaristo para, quem sabe, aproximar-se ao menos um pouquinho da profundidade daquilo que ela diz, mas especialmente daquilo que fica cravado no vão das suas palavras e, de modo muito singular, perpassa a todas elas. No entanto, há um silêncio que escorre das profundidades silenciosas da literatura evaristiana que só pode ser sentido, intuído, contemplado: aquele que traz o banzo – sentimento que nenhuma palavra jamais será capaz de alcançar, porque as dores contidas no âmago do recordar são trabalho do silêncio primordial, encarregado de tornar sondável aquilo que jamais será contemplado pelas palavras, já que não encontra equivalência nelas para tal, como nos ensina Kovadloff (2003). Nenhuma palavra será capaz de expressar, ou mesmo se aproximar, dos sentidos da profundidade das chagas abertas pela escravidão.

E assim, diante da singularidade de uma escritora que tece cuidadosamente o sopro do poético em cada criação, num assuntar da vida que segue embolado entre palavras e silêncios, ela nos brinda com *Ponciá*, tal qual uma tecelã. Parafraseando Merleau-Ponty (1991), Evaristo esculpe sua obra-prima trabalhando “pelo avesso”, polindo-a apenas com a linguagem de um silêncio que “[...] colabora positivamente na construção da identidade da personagem, permitindo uma compreensão mais profunda de si mesma e do mundo. É um silêncio positivo, configurado como construtivo” (TOFALINI, 2020, p. 57-58). Estratégia de significação primordial no romance e da qual tencionamos nos aproximar no percurso desse caminho para quem sabe compreender um pouquinho dessa linguagem subjetiva que o constitui. E, nesse tecer pelo avesso “[...] é assim que de repente se encontra rodeado de sentido” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45) o romance *Ponciá Vicêncio*. Dessa maneira, contemplamos a personagem Ponciá Vicêncio em sua linguagem silenciosa, subjetiva e originária, e ainda interpretamos e reconhecemos que é na profundidade desse silêncio maior que se configura o refúgio onde se encontra a protagonista em seu automutismo; é o semblante contemplativo do espelho das águas, derradeira morada de Ponciá, já que se queda inteira em um silêncio extremo... em um silêncio eterno e profundo, primordial, portanto.

Conforme discutimos no decorrer desses escritos, o caráter negativo do silêncio – o silenciamento – comumente é tomado para se pensar o silêncio em geral, apagando-se assim uma pluralidade de sentidos possíveis. No romance, esse status negativo do silêncio é explicitamente denunciado: grilhões são rompidos e os estilhaços da máscara são lançados ao

chão, feito grãos de areia ao vento, que nunca mais irão retornar. A escrita-denúncia do romance traz em si um ato político, o de escancarar e propalar a dimensão do interdito que alimenta o racismo e tantas outras formas de discriminação racial, por vezes naturalizadas na literatura nacional. Ponciá Vicêncio torna isso evidente, e mesmo o seu automutismo é uma forma de romper com o status negativo do silêncio.

Assim, se o silêncio é apresentado no romance sob um aspecto negativo como forma de denunciar as heranças escravistas, é em seu caráter positivo que ele se torna abrigo e refúgio, bem como condição de vida para a personagem significar as próprias dores. Dito de outra forma, é por meio desse silêncio positivo que Ponciá torna silencioso o barulho da mente (SCHAFER, 2001). Dessa maneira, numa lenta quietude, é que Ponciá Vicêncio – elo entre os tempos –, pela prática da contemplação do seu autossilêncio, coloca em harmonia “[...] um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda” (EVARISTO, 2003, p. 127). Enegrecendo as páginas da literatura, Conceição Evaristo traduz em prosa-poesia a poética do silêncio, denunciando o silenciamento e trazendo para o palco da ficção a resistência e a resiliência do povo negro.

Como reforça Orlandi (2007, p. 58): “O silêncio não é, pois, imediatamente visível e interpretável. É a historicidade inscrita no tecido social que pode ‘devolvê-lo’, torná-lo apreensível, compreensível”. À vista disso, assentimos também com a percepção do silêncio como resistência em *Ponciá Vicêncio* e, sobretudo, como a dimensão fundante de todo e qualquer processo de significação. Mergulhar nas profundezas abismais de Ponciá é compreender que a poesia – aqui referenciada como silêncio poético e que se encontra primordialmente alinhavando os fios que constituem a tecedura do romance –, além de lugar de refúgio, é também um meio de reconstruir, de reafirmar a existência de uma identidade negra, individual e coletiva. É uma maneira de aquilombar para quem vivencia na carne os reflexos de um passado escravista que ainda se faz vigente no ventre da colonização branca⁶⁸.

Além de se configurar como este lugar de afirmação identitária, *Ponciá Vicêncio* (2003) se constitui como um modo de narração em que, por meio do autossilêncio da personagem homônima, tem-se consolidada a contemplação de uma ancestralidade que se firma como âncora da memória coletiva e individual, como uma espécie de resgate das

⁶⁸ Nesta direção, assentimos com as reflexões de Kabengele Munanga, ao reiterar que a conscientização da importância de se assumir uma identidade negra é, antes de tudo, política. Afinal, “esta identidade política é uma identidade unificadora em busca de propostas transformadoras da realidade do negro no Brasil. Ela se opõe a uma outra identidade unificadora proposta pela ideologia dominante, ou seja, a identidade mestiça, que além de buscar a unidade nacional visa também a legitimação da chamada democracia racial brasileira e a conservação do status quo”. Cf. em <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2009/09/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>

memórias do povo negro e de sua oralidade ancestral. Sem dúvidas, uma escrita-denúncia da objetificação e do silenciamento a que, historicamente, fora condicionado.

Ao optar pelo automutismo de sua protagonista, Evaristo enuncia um rompimento com uma tradição colonial que sempre se encarregou da perpetuação e da reprodução do emudecimento imposto ao povo negro. Ponciá, ao contrário, toma para si as rédeas de sua própria existência e, quando se espera que ela se sinta obrigada a falar, abriga-se na quietude do seu próprio ser. Além de recompor a sua existência, identificando-se com um pertencimento étnico e ancestral, Ponciá Vicêncio, juntamente com os silêncios que a constituem, ocupa um lugar de luta e de libertação, porque abre brechas e estraçalha os tecidos rotos e esgarçados que ainda se tornam vestes para a vigência de um passado colonial.

De outro modo, a poética do silêncio em seu status positivo, representada em suas formas plurais, protagoniza a narrativa desde as primeiras linhas, como uma produção de sentidos que se ergue contra a herança colonial (silenciamento) que se alimenta no seio de uma ordem colonizadora tão bem escancarada nas páginas do romance. Assim é que se torna evidente que tanto a palavra (a oralidade) quanto o silêncio positivo se constituem como potência transformadora para aqueles grupos considerados minoritários e que lutam pelo direito de existir e pela autonomia de contar, narrar, dizer de si e também dos seus (EVARISTO, 2011b).

Concluimos, à vista disso, que a personagem Ponciá Vicêncio encontra seu refúgio dentro do silêncio e do vazio – plenamente habitado pelo silêncio primordial, muitas vezes –, de onde emergem as memórias, marcadas pelas cicatrizes de dor, sofrimento e morte, mas que compõem também um elo com os seus antepassados e alicerçam sua construção identitária. O vazio silencioso no qual a personagem mergulha e submerge é potente força vital, já que é repleto de significados, os quais fazem aflorar ou refletir a existência de outros discursos e outras histórias, tanto individuais quanto coletivas e, principalmente, aquelas que envolvem a sua ancestralidade. Ainda, referendamos a tese de que esta pesquisa se configurou como uma possibilidade de pensar a poética do silêncio contemplada no romance como um discurso literário capaz de resistir frente às heranças coloniais e às relações de poder presentificadas nas explícitas ou veladas formas de silenciamento denunciadas no romance.

Além de desmistificar uma ideia de apagamento identitário individual e coletivo, a narrativa se delineia como um espaço político de enfrentamento ao silenciamento e à invisibilidade que se mantêm como alicerces para os grilhões e os fios de ferro que insistem em aprisionar as vidas negras. No romance, estas nuances são combatidas por meio do autossilêncio de Ponciá, que, em sua forma positiva, configura-se como protagonista do

romance, já que o identificamos como a estratégia primordial de subjetificação da personagem; ou seja, é por meio do silêncio positivo que Ponciá Vicêncio se fortalece para adentrar o próprio interior, ressignificar a própria história e resgatar a memória coletiva daqueles/as que se constituem como suas raízes e pertencimento ancestral.

Destacamos, outrossim, que tanto a perspectiva que associa o silêncio ao status negativo – política do silêncio (silenciamento) – quanto aquela que o associa ao positivo contribuíram para as reflexões apresentadas ao longo deste estudo. Entendemos, por meio disso, que a narrativa de Evaristo, além de desvelar a primazia da poética do silêncio, ergue-se também como um espaço de transgressão que escancara primordialmente uma pluralidade de marcas do silenciamento, como uma escrita-denúncia que se levanta contra a dominação colonial que ainda se faz vigente. A atuação do silêncio positivo como produção de sentidos em *Ponciá* traz a lume uma história de exclusão, mas também de ressignificação identitária – que vai se recompondo nos meandros silenciosos que escorrem por entre as dobras das palavras colhidas da oralidade e transmitidas à personagem, que as ressignifica em seu autossilêncio.

Por entendermos e assentirmos que o silêncio é fundador e tem primazia sobre as palavras, defendemos seu protagonismo na multiplicidade de produção de sentidos que ressaltam da obra, além de o considerarmos como lugar de resistência e elemento crucial para a subjetificação de Ponciá Vicêncio, já que somente o silêncio e a poesia são capazes de adentrar as profundezas do vazio humano, ali onde as palavras se tornam incapazes de alcançar. *Ponciá Vicêncio* é um romance que inquieta o/a leitor/a que, se movido/a pela urgência da palavra, não consegue saborear o silêncio que, por excelência, consolida a arte que o constitui.

Consoante nos ensina Tofalini (2020), a literatura é um lugar de silêncios. O silêncio é parte do discurso literário e é ele que determina a produção de sentidos das palavras, sendo, pois, o alicerce para o nascedouro delas, cujas semânticas serão sempre marcadas por ele. Em se tratando do primogênito evaristiano, as palavras se rendem à primazia do indizível também por meio da figura da personagem central, que se aninha nos meandros do silêncio e faz dele sua fortaleza e recolhimento interior. A narrativa de *Ponciá Vicêncio* é minuciosamente esculpida por Conceição Evaristo que, além de expressar todo um requinte no trabalho com o silêncio, parece também, como diria o poeta Manoel de Barros, escovar as palavras, em especial aquelas de origem bantu, que enfeitam e atribuem ancestralidade à prosa poética evaristiana.

Desse modo, permeado pela onipotência do irredutível, o romance recompõe fio a fio o tecido que resgata nossas raízes e cultua nossos antepassados, ressignificando, pois, sob o manto do silêncio poético e primordial, as nossas memórias coletiva e individual. Afinal, como muito bem nos afirma Teles (1989, p. 13), o texto literário – que aqui conceituamos também como poético, por entendermos que a poesia é o sentido que preenche as lacunas, os interstícios e os muitos espaços em branco, seja na prosa ou fora dela – “[...] é capaz de falar, mesmo estando em silêncio. Ou talvez por isso mesmo”. A isso acrescentamos que, assim como o texto literário, todas as formas de linguagem, em todas as esferas verbais e não-verbais, estão impreterivelmente subjugadas ao domínio do silêncio, já que somente é possível sondá-lo e intuí-lo, jamais capturá-lo ou atribuir-lhe somente um sentido. O silêncio é fugaz, fugidio, e não se deixa representar. O silêncio é, em suma, escorregadio, mas sempre preenhe de uma multiplicidade de sentidos inesgotável.

Considerando a grandeza das tessituras de Conceição Evaristo, em especial de *Ponciá Vicêncio*, temos a consciência de que muito ficou por dizer, tamanha a profusão de conhecimentos advindos da leitura deste romance. Uma vez que escolhemos nos debruçar sobre a personagem homônima, não nos detivemos profundamente em outras personagens – a exemplo de Bilisa e Luandi, histórias tão enriquecedoras e preñes de outros olhares, de outros sentidos –, porque esse é um meio de o olhar do público-leitor seguir validando e mantendo a vivacidade da obra literária.

Em suma, ao percorrer os becos das memórias de Ponciá Vicêncio, aprendemos a enxergá-la naquilo que lhe é mais precioso – a sua interioridade – e, na maioria das vezes, igualmente o fizemos em silêncio, seja porque assentimos com Sciacca (1967, p. 31) que “[...] quem ouve, lê, vê, reflete: cria a sua zona de vasto silêncio, e deixa que ali caiam as palavras dos outros, que o seu silêncio transforma em verbo pessoal que o desvela”; seja ainda porque assentimos com o que diz Conceição Evaristo (2017, p. 121) em seu poema *Da Calma e do Silêncio* – epígrafe deste trabalho: “[...] nem todo viandante anda estradas, há mundos submersos, que só o silêncio da poesia penetra”.

REFERÊNCIAS

AÇÕES internacionais. Marcha Mundial das Mulheres, [S. l], [2019?]. Disponível em: <https://www.marchamundialdasmulheres.org.br/acoes-internacionais/>. Acesso em: jul. 2021.

ALVES, Branca; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000135.pdf>. Acesso em: jul. 2021.

ALVES, Mirian. (org.). **Criação crioula, nu elefante branco**. São Paulo: IMESP, 1987.

_____. Cadernos negros (número 1): estado de alerta no fogo cruzado. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; FIGUEREDO, Maria do Carmo Lanna (org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza: PUC: Minas, 2002.

_____. **BrasilAfro autorrevelado**: literatura brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ARRUDA, Aline Alves. **“Ponciá Vicêncio”, de Conceição Evaristo**: um Bildungsroman feminino e negro. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-76RF2H>. Acesso em: jul. 2021.

AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000015.pdf>. Acesso em: jul. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BARBOSA, Maria José Somelarte. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições. 2003.

BRASIL. **Lei nº 2.040, 28 de setembro de 1871**. Declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei, libertos os escravos da Nação e outros, e providencia sobre a criação e tratamento daquelles filhos menores e sobre a libertação annaul de escravos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm. Acesso em: jul. 2021.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CALEGARI, Lizandro Souza. O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas. In: **Revell**, ano 3, v. 2, n. 5, p. 29-44, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/354>. Acesso em: jul. 2021.

CAMARGO, Oswald de. Oswald de Camargo: depoimento. [Depoimento cedido a] Eduardo de Assis Duarte e Thiara Vasconcelos De Filippo. **Portal Literafro**, Belo Horizonte, 2002.

Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/360-oswaldo-de-camargo>. Acesso em: jul. 2021.

CANDIDO, Antonio. [Excertos da crítica]. In: GUIMARÃES, Ruth. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 186.

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

_____. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASSORLA, Roosevelt. **O que é suicídio?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 25-36, jul. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3917>. Acesso em: jul. 2021.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Tradução de Andrea Daher e Zenir Campos Reis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: jul. 2021.

CONCEIÇÃO Evaristo por Conceição Evaristo. **Portal Literafro**, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: jul. 2021.

CÔRTEZ, Cristina Felipe Ribeiro de Araujo. **As pontas de uma estrela**: poéticas do silêncio em Macabéa e Ponciá. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-ATBPKJ>. Acesso em: jul. 2021.

COSTA, Ana Alice Alcantara; SARDENBERG, Cecilia Maria. O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva. In: COSTA, Ana Alice Alcantara; SARDENBERG, Cecilia Maria (org.). **O feminismo no Brasil**: reflexões teóricas e perspectivas. Salvador: UFBA/Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

CUNHA, Dalva. **Silêncio**: comunicação do ser. Petrópolis: Vozes, 1981.

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

_____. Os editores brancos escolhem os mais claros, sempre, não apenas de pele. [Entrevista cedida a] SALES, Cristian. **Correio Nagô**, Salvador, 2017. Disponível em: <https://correionago.com.br/dialogos-presentes-cris-sales-entrevista-poeta-cuti/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Pelas margens**: representação na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

_____. **Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea.** EBLE, Laetícia Jensen; DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Literatura e exclusão.** Porto Alegre: Zouk, 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Tradução de Heci Regina Candiani. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIOGO, Luciana Martins. **Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “Úrsula” e “A Escrava” de Maria Firmina dos Reis.** 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01112016-103251/pt-br.php>. Acesso em: jul. 2021.

DIONÍSIO, Dejair. **Literatura afro em construção: a perspectiva da ancestralidade bantu em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo.** 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (org.). **Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 85-94.

_____. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: jul. 2021.

_____. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima *et al.* (org.). **Falas do outro: literatura, gênero, identidade.** Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 229-234.

DUARTE, Eduardo de Assis. O bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, jan./abr. 2006, p. 305-308.

_____. **Literatura afro-brasileira: um conceito em construção.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p. 11-23.

_____. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: DUARTE, Constância Lima *et al.* (org.). **Falas do outro: literatura, gênero, identidade.** Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 24-37.

_____. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 23, p.113-118, jul/dez. 2010.

_____. (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4 v.

DUARTE, Mel. Verdade seja dita. **Brisas Avulsas**: blog de poesia sobre os devaneios que vagam na cabeça dessa que o escreve... 17 dez. 2014, *online*. Disponível em: <http://brisasavulsas.blogspot.com/2014>. Acesso em: jul. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

_____. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005a. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=6320. Acesso em: jul. 2021.

_____. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Editora UFPB, 2005b. Disponível em: <http://nossaescrivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>. Acesso em: jul. 2021

_____. **Poemas da Recordação e Outros Movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (org.). **Mulheres no Brasil**: resistência, lutas e conquistas. João Pessoa: Editora UFPB, 2009a.

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009b. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: jul. 2021.

_____. **Poemas malungos**: cânticos irmãos. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/7741>. Acesso em: jul. 2021.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte, Nandyala, 2011.

_____. **Becos da memória**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013a.

_____. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. **Seguindo os Passos da História**, [S.l.], 13mai. 2013b. Disponível em: <https://seguindopassoshistoria.blogspot.com/2013/05/literatura-negra-uma-voz-quilombola-na.html>. Acesso em: jul. 2021.

_____. **Olhos d'água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2014.

_____. Conceição Evaristo: ‘minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra’. [Entrevista cedida a] Juliana Domingos de Lima. **Jornal Nexo**, 26 mai. 2017a. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>. Acesso em: jul. 2021.

_____. Conceição Evaristo: “Nossa fala estiliza a máscara do silêncio”. [Entrevista cedida a] Djamilia Ribeiro. **CartaCapital**, [São Paulo], 13 mai. 2017b. Sociedade. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>. Acesso em: jul. 2021.

_____. **Canção para ninar menino grande**. São Paulo: Unipalmes, 2018.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 3, 2020. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>. Acesso em: jul. 2021.

FARIAS, Tom. **Carolina**: uma biografia. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

FERREIRA, Jackson. “Por hoje se acaba a lida”: suicídio escravo na bahia (1850-1888). **Afro-Ásia**, n. 31, p. 197-234, 2004. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21075/13667>. Acesso em: jul. 2021.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica? In: SOUZA, Florentina; LIMA; Maria Nazaré (org.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GOTLIB, Nádia Battella (org.) **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: [s. n.], 1990.

GRÜN, Anselm. **O poder do silêncio**. Tradução de Luiz Costa de Lucca Silva. Petrópolis: Vozes, 2010.

GUERREIRO, Emanuel. **A ideia de morte**: do medo à libertação. **Diacrítica**, v. 28, n. 2, p.169-197, 2014.

GUIMARÃES, Ruth. [Sem título]. [Entrevista cedida a] Alexandre Marcos Lourenço Barbosa. **O Lince**, Cachoeira Paulista, 29 ago. 2008. Disponível em: http://www.jornalolince.com.br/2008/set/entrevista/ent_ruth2.php. Acesso em: jul. 2021.

_____. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; COSTA, Cristiane. Rede. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. No cinema. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. Tradução de Marcos Santarrita. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 3, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>. Acesso em: jul. 2021.

_____. **Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo**. Tradução livre para a Plataforma Gueto. [S. l.: s. n.], jan. 2014. Disponível em: https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf. Acesso em: jul. 2021.

_____. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 16, p. 193-210, jan./abr. 2015

JABARDO, Mercedes. Introducción: construyendo puentes: en diálogo desde/con el feminismo negro. In: JABARDO, Mercedes (org.). **Feminismos negros: una antología**. Madri: Traficantes de Sueños, out. 2012. p. 27-56.

KANDEL, Erick R. **Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente**. Tradução de Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KILOMBA, Grada. A máscara. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 16, p. 171-180, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>. Acesso em: jul. 2021.

LEAL, Maria do Carmo *et al.* A cor da dor: iniquidades raciais na atenção pré-natal e ao parto no Brasil. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 33, supl. 1, 2017.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

LINS, ÁLVARO. [Excertos da crítica]. In: GUIMARÃES, Ruth. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 187.

MAIA, Ana Paula. ‘Não tenho obrigação de absolutamente nada’, diz Ana Paula Maia sobre escrever personagens femininas. [Entrevista cedida a] BARROS, Luiza. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 nov. 2019. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/nao-tenho-obrigacao-de-absolutamente-nada-diz-ana-paula-maia-sobre-escrever-personagens-femininas-24082082>. Acesso em: 18 jul. 2021.

MATHIAS, Adélia Regina da Silva. **Vozes femininas no “quilombo da literatura”: a interface de gênero e raça nos Cadernos Negros**. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17188>. Acesso em: jul. 2021.

MATOS, Gregório de. **Obra poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000227.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *In*: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-88.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**: posse da história e colonialidade nacional confrontada. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-26062019-113147/pt-br.php>. Acesso em: jul. 2021.

MORAIS FILHO, Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luís: [s. n.], 1975. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/maria-firmina-fragmentos-de-uma-vida-2/>. Acesso em: jul. 2021.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Silêncio, trauma e escrita literária. *In*: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (org.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

MOULIN, Jacqueline. Um silêncio tão lento... um silêncio de morte. *In*: NASIO, Juan-David (org.). **O silêncio na psicanálise**. Tradução de Martha Prada e Silva. Campinas: Papius, 1989.

MUNANGA Kabengele. Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia (s/d, s/p, online). Disponível em <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2009/09/Uma-abordagem-conceitual-das-noco-es-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf> - Acesso em outubro de 2021.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. **O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis**: estética e ideologia no romantismo brasileiro. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

OLIVEIRA, Ellen Hilda Souza de Alcântara. **Mulheres negras vítimas de violência obstétrica**: estudo em um hospital público de Feira de Santana - Bahia. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Instituto Nacional de Saúde da Mulher da Criança e do Adolescente Fernandes Figueira, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2018.

ORLANDI, Eni. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al.* **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **“Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas,

Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280705>. Acesso em: jul. 2021.

PATRÍCIA Meira chegou esses dias no rolê e já tá arrasando e levando um monte de Slam! **Filmagem de Slam Resistência**. São Paulo, 16 nov. 2016. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1170540129695371/>. Acesso em: 27 de set. 2020.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Territórios cruzados**: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. Portal Literafro, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1035-territorios-cruzados-relacoes-entre-canone-literario-e-literatura-negra-e-ou-afro-brasileira1#_ftnref1. Acesso em: jul. 2021.

PERPÉTUA, Elzira Divina. **Traços de Carolina Maria de Jesus**: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIRES, Maria Isabel Edom. Entre ser mediador, parceiro ou produtor: o intelectual brasileiro hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (org.). **Pelas margens**: representação na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

REIK, Theodor. No início é o silêncio (1926). In: NASIO, Juan-David (org.). **O silêncio na psicanálise**. Tradução de Martha Prada e Silva. Campinas: Papirus, 1989.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Disponível em: https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3007/C_NON_-_roberto_reis.pdf. Acesso em: 18 mar. 2019.

ROMIO, Jackeline Aparecida Ferreira. A Vitimização de Mulheres por Agressão Física, Segundo Raça/Cor no Brasil. In: MARCONDES, Mariana Mazzini *et al.* (org.). **Dossiê mulheres negras**: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil. Brasília: Ipea, 2013. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_dossie_mulheres_negras.pdf. Acesso em: jul. 2021.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCIACCA, Michele Federico. **Silêncio e palavra**. Tradução de Flávio Loureiro Chaves e Maria Tereza Pasquini. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1967.

SENA, Tatiana. Trançando identificações: a poética de Conceição Evaristo entre os movimentos negro e feminista. **Pontos de Interrogação**, Alagoinhas, v. 2, n. 1, p. 284-301, jan./jun. 2012.

SILVA, Assunção de Maria Sousa. *Ponciá Vicêncio*, memórias do eu rasurado. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (org.). **Alguma prosa**: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 73-83.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana**: Cecília e as poetisas uruguaias. São Paulo: Editora Editora UNESP: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/3vj9m>. Acesso em: jul. 2021.

SOUZA, Florentina. Literatura afro-brasileira: algumas reflexões. **Revista Palmares**, Brasília, ano 1, n. 2, p. 64-72, dez. 2005.

STEINER, George. **Silêncio e linguagem**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do silêncio I**: teoria e prática do texto literário. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. E fez-se luz na cegueira. **Revista Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, p. 56-69, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/931>. Acesso em: jul. 2021.

_____. Eles eram muitos cavalos: quando o silêncio grita. In: CIELLI – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2., 2012, Maringá. **Anais [...]**. Maringá: UEM, 2012. p. 1-9.

_____. Ensaio sobre a cegueira e Eles eram muitos cavalos: silêncios. In: XI Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e II Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano. **Anais [...]**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2013. p. 1-14.

_____. **Romance lírico**: o processo de “liricização” do romance de Raul Brandão. Maringá: Eduem, 2013.

_____. A primazia do silêncio: Jerusalém de Gonçalo M. Tavares. **Fólio - Revista de Letras**, [S. l.], v. 10, n. 1, ago. 2018a.

_____. Ensaio sobre a cegueira: silêncios. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], v. 7, p. 14-26, jan. 2018b.

_____. **Silêncios e literatura**: construções de sentidos em Jerusalém. Maringá: Eduem, 2020.

TRUTH, Sojourner. E não sou uma mulher? Tradução de Osmundo Pinho. **Portal Geledés**, [S. l.], 8 jan. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: jul. 2021.

VEIGA, Edison. Ruth Guimarães: o centenário da escritora pioneira que colocou a identidade negra no centro de sua obra. **Portal Geledés**, [S. l.], 25 nov. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ruth-guimaraes-o-centenario-da-escritora-pioneira-que-colocou-a-identidade-negra-no-centro-de-sua-obra/>. Acesso em: jul. 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **LitCult**, [S. l.], 2012. Disponível em: <https://litcult.net/2012/11/06/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria>. Acesso em: jul. 2021.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. Tradução de Alexandre Morales. **Lua Nova**, São Paulo, n. 67, p. 139-190, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n67/a06n67.pdf/>. Acesso em: jul. 2021.

ZIN, Rafael Balseiro. **Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4415512. Acesso em: jul. 2021.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; POLESSO, Natalia Borges. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sol, v. 9, n. 18, p. 99-112, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/998>. Acesso em: jul. 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. O Matador, de Patrícia Melo: gênero e representação. **Revista Letras**, Curitiba, n. 71, p. 53-63, jan./abr. 2007. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/6234>. Acesso em: jul. 2021.

_____. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009a. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>. Acesso em: jul. 2021.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009b.

_____. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12166/0>. Acesso em: jul. 2021.

_____. A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re) escrita por mulheres. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 95-105, jul. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3923>. Acesso em: jul. 2021.

_____. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 31, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/56639>. Acesso em: 16 out. 2021.