



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ELIZA DE SOUZA SILVA ARAÚJO**

**MORRISON, ANGELOU E EVARISTO: MULHERES NEGRAS E ESCRITA  
REVOLUCIONÁRIA**

João Pessoa  
Abril/2021

**ELIZA DE SOUZA SILVA ARAÚJO**

**MORRISON, ANGELOU E EVARISTO: MULHERES NEGRAS E ESCRITA  
REVOLUCIONÁRIA**

**Tese de doutorado apresentada ao  
Colegiado do Programa de pós-graduação  
em Letras da Universidade Federal da  
Paraíba, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutora em Letras.**

**Área de Concentração: Literatura, Teoria  
e Crítica**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Liane Schneider**

João Pessoa

2021

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

A672m Araújo, Eliza de Souza Silva.  
Morrison, Angelou e Evaristo : mulheres negras e  
escrita revolucionária / Eliza de Souza Silva Araújo. -  
João Pessoa, 2021.  
225 f.

Orientação: Liane Schneider.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA/PPGL.

1. Feminismo. 2. Mulheres negras. 3. Escrivência. 4.  
Interseccionalidade. 5. Morrison, Toni, 1931-2019. 6.  
Angelou, Maya, 1928-2014. 7. Evaristo, Conceição,  
1946-. I. Schneider, Liane. II. Título.

UFPB/BC

CDU 141.72(043)

**ELIZA DE SOUZA SILVA ARAÚJO  
MORRISON, ANGELOU E EVARISTO: MULHERES NEGRAS E ESCRITA  
REVOLUCIONÁRIA**

**Tese de doutorado apresentada ao  
Colegiado do Programa de pós-graduação  
em Letras da Universidade Federal da  
Paraíba, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutora em Letras.**

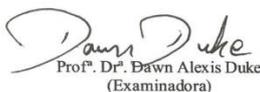
APROVADA EM: 13/04/2021  
BANCA EXAMINADORA:



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Liane Schneider (UFPB/PPGL) – Presidente (Orientadora)



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Danielle de Luna e Silva (UFPB/PPGL) –Co-orientadora



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dawn Alexis Duke  
(Examinadora)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dawn Alexis Duke (UTK/DMFLL/USA) –Membro Externo



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leila Assumpção Harris (PGL/UERJ) –Membro Externo



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB/PPGL) – Membro Interno



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior (DLEM/UFPB) – Membro Interno

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Rosário Leite (DLCCAE/UFPB) – Membro Suplente Interno

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Monaliza Rios Silva (UFAP/UFRRPE-UAG) –Membro Suplente Externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE DA ALUNA  
ELIZA DE SOUZA SILVA ARAÚJO

Aos treze dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e um, às catorze horas, realizou-se, através de vídeo conferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: “**MORRISON, ANGELOU E EVARISTO: MULHERES NEGRAS E ESCRITA REVOLUCIONÁRIA**”, apresentada pelo(a) aluno(a) **Eliza de Souza Silva Araújo**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) **Liane Schneider** (PPGL/UFPA), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores **Danielle de Luna e Silva** (UFPA), **Ana Cristina Marinho** (PPGL/UFPA), **Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior** (UFPA), **Dawn Alexis Duke** (UTK/DMFLL/USA) e **Leila Assumpção Harris** (UERJ). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Liane Schneider convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Liane Schneider (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 13 de abril de 2021.

**Parecer:**

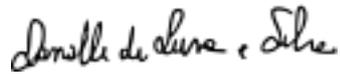
A pesquisa atingiu plenamente seus objetivos, apresentando uma investigação de alto nível, com bibliografia atualizada e uma proposta comparativa de profundidade, marcada pela originalidade. A qualidade do texto foi destacada pelos membros da banca, que consideram que, após pequenas revisões sugeridas, está apta a participar de editais de publicação da UFPA ou mesmo em outros âmbitos. A banca também destacou que a pesquisa desenvolvida poderá resultar em frutíferos projetos futuros de investigação, que estão no bojo do trabalho finalizado neste momento.



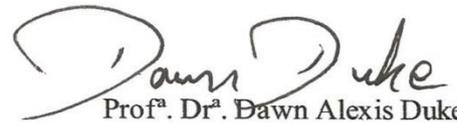
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Liane Schneider  
(Presidente da Banca)



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior  
(Examinadora)



Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Danielle de Luna e Silva  
(Coorientadora)



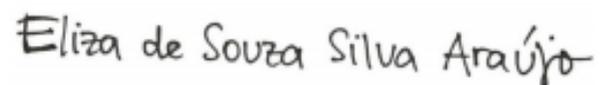
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dawn Alexis Duke  
(Examinadora)



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina Marinho  
(Examinadora)



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leila Assumpção Harris  
(Examinadora)



Eliza de Souza Silva Araújo  
(Doutoranda)

Dedico esta tese às mulheres que levantam outras mulheres.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe Euza Silva e a meu irmão Gabriel Araújo. Seus sorrisos, sua dança e sua força de vida me inspiram.

À professora Dra. Liane Schneider, por me auxiliar no aprimoramento da minha escrita e do meu olhar para a pesquisa acadêmica. Pela disponibilidade, atenção e apoio dispensados para a execução dessa tese.

À professora Dra. Flávia Santos de Araújo, pelo apoio no meu tempo como pesquisadora visitante na University of Massachusetts Amherst entre 2018/2019 e ao professor Dr. James Smethurst pela supervisão e acolhimento no W. E. B. Du Bois Department of Afro-American Studies no mesmo período.

À CAPES, pela bolsa de apoio a esta pesquisa, incluindo a bolsa de doutorado sanduíche, que me possibilitou estudar melhor alguns dos movimentos sociais aqui abordados, além de me ajudar a desenvolver como acadêmica, pesquisadora e poeta.

À professora Dra. Danielle Luna, pelo suporte como minha co-orientadora e pelas contribuições que me ofereceu com seus comentários e entusiasmo sobre essa pesquisa.

Às professoras Ana Marinho e Elizabeth Souto Maior, que junto de minha orientadora e co-orientadora, ofertaram importantes contribuições no momento da qualificação e às professoras Monaliza Rios e Maria do Rosário Leite, pela disponibilidade de participar como suplentes desta fase de defesa da tese.

Aos amigos Matheus Almeida, Deise Nunes, Luísa Gadelha, Gabrielle Assad, Kathia Vívian, Maria Clara Montalvão, Quel Medeiros, Gustavo Raimondi, Luiz Horta, Sara Ribeiro, Gabriela Borin, Marjorie Marin e Thiago Paiva, que estiveram presentes em diferentes e essenciais momentos ao longo do andamento desta pesquisa e escrita de tese. Sou grata pela amizade verdadeira e pelo afeto que me ofertam.

Às colegas e amigas do grupo de pesquisa Renata Escarião, Francielly Pessôa, Maria Aparecida Saraiva e às pessoas especiais que conheci na UFPB ao longo desses anos de doutorado: Ana Ximenes, Valnikson Viana, Caio Antônio, Débora Gil Pantaleão.

Agradeço ainda mais às pessoas aqui mencionadas, que além de apreciarem e enriquecerem meu trabalho acadêmico, leem e apoiam meu trabalho como poeta.

À minha linhagem e a todas as mulheres que vieram antes de mim, a primeira a me tornar doutora na minha família. Todo esforço vale e significa, e nenhum esforço se sustenta só.

Ser livre é tanto difícil quanto perpétuo – ou melhor, lutar pela sua liberdade, lutar em direção à sua liberdade, é como lutar para ser um bom poeta ou bom cristão ou bom judeu ou bom mulçumano ou bom zen budista. Você trabalha o dia inteiro e consegue algum sucesso e quando a noite cai, vai dormir e acorda no dia seguinte com trabalho ainda a ser feito. Então você começa tudo de novo.

(Maya Angelou)

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar, a partir de uma abordagem comparativa, interdisciplinar e transnacional as três narrativas *O olho mais azul* (Toni Morrison), *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (Maya Angelou) e *Becos da memória* (Conceição Evaristo). Nestes três textos literários, observo que mulheres negras que escrevem narrativas nos importantes momentos históricos que se apresentam nos Estados Unidos e Brasil quando da publicação desses volumes, inovam tanto no que diz respeito aos temas que abordam em suas escritas, quanto no que se refere aos recursos distintos que trazem à forma narrativa. Alguns desses elementos narratológicos seriam a estética do jazz (SMALL-MCCARTHY, 1995), a memória (MORRISON, 2019) e a escrevivência (EVARISTO, 2005; 2007). Considero, então, a escrita dessas mulheres negras como revolucionária, tanto do ponto de vista artístico quanto do político. Enquanto as narrativas em tela discorrem sobre questões também exploradas pela agenda do feminismo negro (no contexto estadunidense e no brasileiro), o feminismo negro aponta a quase total ausência de discussão quanto à condição interseccional que afeta as mulheres negras mesmo dentro do feminismo (CRENSHAW, 1989). Revisitando registros e análises históricas, sociológicas e políticas sobre o *Black Power Movement*, *Black Arts Movement* e o Movimento Negro Unificado, apresento uma leitura dos textos literários das três autoras enfocadas em diálogo e contraponto com a práxis e as concepções desses movimentos. As narrativas deste corpus não somente apresentam novas perspectivas no campo político e artístico, como reinstauram a discussão sobre o cânone literário supostamente universal, questionando seus históricos apagamentos. Com as análises das narrativas, que são aqui articuladas e embasadas em discussões interdisciplinares com pressupostos da Literatura, História, Sociologia e Ciência Política, pretende-se expandir uma compreensão das dimensões da estética negra tanto no contexto estadunidense como no brasileiro e destacar como mulheres negras que escrevem literatura trazem novas dimensões e legados ao universo da escrita, do conhecimento e da arte, tendo desde sempre lutado por sua participação tanto no campo literário como no político.

**Palavras-chave:** 1. Toni Morrison. 2. Maya Angelou. 3. Conceição Evaristo. 4. Feminismo Negro. 5. Escrevivência. 6. Interseccionalidade.

## ABSTRACT

This research has as its main objective to present, from a comparative, interdisciplinary and transnational approach, an analysis of three narratives: *The bluest eye* (Toni Morrison), *I know why the caged bird sings* (Maya Angelou) and *Becos da memória* (Conceição Evaristo). In these three literary texts, I observe that women writing narratives in the important historical moments that take place in the United States and Brazil when the books are launched, innovate in their handling of themes and also when it comes to emerging resources they articulate in the narrative form. Some of these narratological elements would be the jazz aesthetic (SMALL-MCCARTHY, 1995), rememory (MORRISON, 2019) and *escrevivência*, or, the writing of the lived experience (EVARISTO, 2005; 2007). Thus, I consider the writing of these black women as revolutionary from both an artistic and a political standpoint. While the narratives in question offer accounts on matters that were also explored by the black feminist agenda (in the United States and in Brazil), black feminism denounces the virtual absence of a discussion around the intersectional condition that affects black women even in feminist circles (CRENSHAW, 1989). Owing to historical records and analysis, as well as sociological and political ones about the Black Power Movement, the Black Arts Movement and the *Movimento Negro Unificado*, I provide a reading of the literary texts of the three authors of this corpus in dialogue and criticism of the praxis and ideologies of these movements. The narratives contemplated in this research not only introduce new perspectives in the political and artistic arenas, but also reinstate discussions about the literary canon, which claimed to be universal, questioning its historical erasures. With the analysis I articulate in this dissertation, rooted in interdisciplinary discussions with concepts from Literature, History, Sociology and Political Science, I aim to expand the comprehension of the dimensions of the black aesthetics in the U.S. and Brazilian contexts, while also highlighting how black women writing literature bring new dimensions and legacies to the universe of writing, knowledge and art, having historically fought for their own participation both in the literary and in the political space.

**Key-words:** 1. Toni Morrison. 2. Maya Angelou. 3. Conceição Evaristo. 4. Black Feminism. 5. *Escrevivência*. 6. Intersectionality.

## RÉSUMÉ

À l'aide d'une approche comparative, interdisciplinaire et transnationale, cette étude se donne pour objectif principal d'analyser trois récits, à savoir *O olho mais azul* (Toni Morrison), *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (Maya Angelou) et *Becos da memória* (Conceição Evaristo). Dans ces trois textes littéraires, je constate que les femmes noires, qui écrivent des récits pendant des moments historiques importants qui ont eu lieu aux États-Unis et au Brésil lors de la parution de ces ouvrages, innove tant sur les thèmes abordés dans leurs écrits qu'en termes de ressources distinctes apportées à la forme narrative. Certains de ces éléments narratologiques seraient l'esthétique du jazz (SMALL-MCCARTHY, 1995), la remémoration (MORRISON, 2019) et l'« *escrevivência* » (écriture de l'expérience vécue) (EVARISTO, 2005; 2007). Je considère donc l'écriture de ces femmes noires comme révolutionnaire, tant d'un point de vue artistique que politique. Alors que les récits concernés évoquent des questions également franchies par l'agenda du féminisme noir (dans les contextes américain et brésilien), le féminisme noir témoigne une absence presque totale du débat concernant la condition intersectionnelle qui touche les femmes noires, même au sein du féminisme (CRENSHAW, 1989). En passant en revue des archives et des analyses historiques, sociologiques et politiques sur le *Black Power Movement*, le *Black Arts Movement* et le *Movimento Negro Unificado* (Mouvement Noir Unifié), je présente une lecture des textes littéraires de ces trois écrivaines axées sur le dialogue et le contrepoint avec la praxis et les conceptions de ces mouvements. Les récits de ce corpus présentent non seulement de nouvelles perspectives dans le domaine politique et artistique, en outre, ces récits relancent la discussion sur le canon littéraire supposé universel, tout en interrogeant ses effacements historiques. À partir de l'analyse de ces récits, qui sont ici reliés et ancrés dans des discussions interdisciplinaires basées sur les présupposés de la Littérature, de l'Histoire, de la Sociologie et des Sciences Politiques, on vise à élargir la compréhension des dimensions de l'esthétique noire dans les contextes américain et brésilien, et mettre en relief la façon dont des femmes noires qui écrivent de la littérature apportent de nouvelles dimensions et de nouveaux héritages à l'univers de l'écriture, du savoir et de l'art, ayant lutté depuis toujours pour leur participation aux domaines littéraire et politique.

**Mots-clés :** 1. Toni Morrison. 2. Maya Angelou. 3. Conceição Evaristo. 4. Féminisme noir. 5. *Escrevivência*. 6. Intersectionnalité.

## SUMÁRIO

<b>1. Primeiras Considerações: Narrativas, escritoras e escrituras .....</b>	<b>13</b>
<b>2. Movimentos negros estadunidenses: conexões entre literatura e política .....</b>	<b>49</b>
2.1 <i>Black Power</i> e <i>Black Panthers</i> : Autodeterminação, Pan-Africanismo e ecos transnacionais .....	53
2.1.1 Cruzamentos literários: ideologia e estética, temas e discurso narrativo ...	63
2.2 <i>Black Arts Movement</i> : o poder negro da arte através da autodeterminação .....	78
2.2.1 Escrita de mulheres negras e um novo léxico artístico-literário .....	90
<b>3. Movimento negro brasileiro: os 1980 da redemocratização e os 2000 de um novo século .....</b>	<b>102</b>
3.1 Consciência negra e agência: quem conta a história.....	119
3.1.1 A poética política da narrativa .....	126
3.2 Quilombhoje: letras, mulheres e escrevivências em <i>Cadernos Negros</i> .....	134
3.2.1 Vozes-mulheres: escrevivência e autodiegese .....	139
<b>4. Diálogos entre literatura e feminismos negros .....</b>	<b>145</b>
4.1 As narrativas e o feminismo negro estadunidense .....	152
4.2 A narrativa e o feminismo negro no Brasil .....	164
4.3 Interseccionalidade: Escrevendo a identidade da mulher negra .....	171
<b>5. Escrevivências, autobiografia e cânone .....</b>	<b>178</b>
5.1 Morrison: Memória, rememória e imaginação .....	179
5.2 Evaristo: Escrevivências e ficções da memória.....	189
5.3 Notas sobre autobiografia e cânone: Angelou e a autoinvenção .....	194
5.4 Amarrações ao centro e à margem: Narrativas e autoras revolucionárias .....	205
<b>6. Considerações Finais .....</b>	<b>208</b>
<b>7. Referências Bibliográficas .....</b>	<b>215</b>

## 1. Primeiras Considerações: Narrativas, escritoras e escrituras

A literatura escrita por mulheres negras nos Estados Unidos e Brasil vem sendo produzida pelo menos desde o século XVIII<sup>1</sup> e seus impactos na história, historiografia, cultura e discussões de gênero em ambos países são significativos e revolucionários. As histórias, tanto as autobiográficas quanto as ficcionais, narradas a partir dessas perspectivas plurais e historicamente silenciadas, contam acerca de sujeitos que a história oficial falhou em incluir em seus tratados; a saber, a mulher negra e sua complexa subjetividade e condição social, temas desconsiderados nos registros dos homens brancos que costumavam escrever, contar e legitimar a história. Além de contar a história e dominar a noção de verdade, esses mesmos homens brancos ditavam as regras para a existência e composição de um cânone literário, segundo o qual a suposta mais alta qualidade literária e estética fosse destacada. As mulheres negras sequer eram consideradas nesses lugares e processos.

A entrada da escrita das mulheres negras nas plataformas outrora dominadas por homens brancos e, parcialmente por mulheres brancas, configura uma competição por espaço tanto de discurso, como de escrita, como observa Mae G. Henderson<sup>2</sup>:

[M]ulheres escritoras negras entram em discurso (...) competitivo com homens negros como mulheres, com mulheres brancas como negras, e com homens brancos como mulheres negras. Se as mulheres negras falam de um discurso racial e de diferença de gênero nas ordens hegemônicas e dominantes, elas falam num discurso de raça, identidade de gênero e diferença nas ordens de discurso subdominantes (2014, p. 62, tradução nossa)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Phillis Wheatley (c. 1753 – 1784), vinda da África Ocidental para os Estados Unidos e escravizada no país, é considerada a primeira mulher negra a publicar escritos em solo estadunidense. Em sua poesia, ela criticava o colonialismo, escrevia sobre a experiência da escravidão e explorava temas religiosos. No Brasil, Esperança Garcia (1751 - ?), negra escravizada, escreveu uma carta ao presidente da província de São José do Piauí, denunciando os maus tratos que sofria de seu senhor, o que atesta que as mulheres negras brasileiras já usavam a linguagem escrita para registrar e denunciar as opressões que sofriam em consequência do sistema escravagista. As narrativas de mulheres negras passam a ser publicadas no séc XIX, mas essas mulheres exemplificadas anunciam que a capacidade criativa e letrada das mulheres negras vindas da África nas Américas, acontece muitas décadas antes dessas obras literárias surgirem e tornarem-se acessíveis ao público leitor.

<sup>2</sup> Nesta tese, os textos não traduzidos para o português, apresentam minha tradução no corpo do texto, e o original em nota de rodapé.

<sup>3</sup> [B]lack women writers enter into (...) a competitive discourse with black men as women, with white women as blacks, and with white men as black women. If black women speak a discourse of racial and gendered difference in the dominant or hegemonic discursive order, they speak a discourse of racial and gender identity and difference in the subdominant discursive order.

Henderson (2014) observa que as mulheres negras têm um discurso testemunhal e contestador, no qual sua complexa e plural subjetividade atua consistentemente, tanto em contextos dominantes como subdominantes. Trazendo essa afirmação para o cenário dessa pesquisa, pode-se entender o contexto dominante como o ambiente da literatura como um todo, e o subdominante como o espaço da literatura escrita por mulheres, onde as mulheres negras ocupam um espaço de ainda menor visibilidade, inclusive no mercado editorial<sup>4</sup>. A mulher negra<sup>5</sup>, que é considerada uma *outra* nos contextos hegemônicos, ao narrar, fala de si e de outras/os, do diálogo com o mundo que a cerca, o qual questiona e contesta ao mesmo tempo que conta a sua história.

Na presente tese, tenho como propósito estabelecer um diálogo transnacional e interdisciplinar observando duas culturas de resistência negra que seguem se reinventando até a contemporaneidade. Ao conectar a escrita de duas autoras negras estadunidenses e de uma afro-brasileira<sup>6</sup>, tenciono ampliar a leitura de seus textos dentro e fora da academia, bem como encorajar a discussão acerca de movimentos negros e seus vínculos com a arte nos dois países envolvidos. Aqui, pretendo compreender a trajetória das mulheres negras no contexto diaspórico-contemporâneo como seres que formam suas subjetividades no coletivo das comunidades e em contato com uma identidade política atravessada pela sua raça, gênero e classe. As mulheres negras vivem, compartilham e contestam, buscando reinventar a realidade e construir um futuro mais democrático para si mesmas e para aquelas/aqueles que as cercam.

Essas vozes, discursos e diálogos que questionam e contestam o *status quo* constituem o cerne das narrativas de Toni Morrison e Maya Angelou, escritoras

---

<sup>4</sup>Principalmente no contexto da década de 70, Kimberly Springer (2005) afirma, o mercado editorial estadunidense era resistente aos textos narrativos e teóricos das mulheres negras, que frequentemente denunciavam o sexismo e o racismo numa escrita deveras politizada e desafiadora dos silêncios impostos sobre esses assuntos. No Brasil, pode-se ainda amplificar essa discussão, especialmente ao considerar-se a narrativa de Conceição Evaristo aqui contemplada. O livro demorou vinte anos para ser publicado e isso tem uma significação política que nos informa sobre o mercado editorial e a sua falta de espaço para a escrita de mulheres negras no período entre os anos 1980 e 2000.

<sup>5</sup>Quando falo da mulher negra no singular, penso no grupo de mulheres negras. Considerar esta nota ao longo da leitura.

<sup>6</sup>Aqui, uso o termo *afro-brasileira* para referir-me à literatura e às escritoras/escritores citados, por entender a afro-descendência da forma como delinea Eduardo de Assis Duarte (2011): “muito mais como *construção identitária* (...), do que no âmbito da descendência racial e biológica, cristalizada no senso comum desde o cientificismo do século XIX” (p. 33, grifo no original). Visualizo o termo *afro-brasileiro* como um vocábulo que abrange diferentes facetas da experiência negra no Brasil, como é o caso da conexão com as religiões de matriz africana, a cultura e os costumes africanos. O termo aqui elucidado, pode ser ao longo do texto, substituído pelas palavras negra e/ou negro.

estadunidenses aqui contempladas, as quais vieram a público no início dos anos 1970 nos Estados Unidos. Assim também é a escrita de Conceição Evaristo na narrativa de sua autoria que integra o corpus da presente tese, que somente encontra espaço no mercado editorial no início dos anos 2000 no Brasil<sup>7</sup>.

O contexto em que Morrison e Angelou lançam os romances *O olho mais azul* e *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*<sup>8</sup> é o início da década de 1970 nos Estados Unidos, embora a narrativa de Angelou tenha surgido em 1969. A organização política protagonizada pelos negros estadunidenses propicia um ambiente em que as narrativas e as histórias das mulheres negras se tornam necessárias, não apenas como complementos da história oficial, mas como ferramentas para adicionar às pautas e discussões dos movimentos sociais que aqui destacamos. Os anos 60, nessa nação, marcam um período de luta intensa por igualdade racial e crescimento da autopercepção positiva da raça negra – o que também é afirmado através da literatura e disseminação intensa da cultura afro-americana. Nesse momento histórico destacam-se alguns movimentos sociais de extrema importância para a luta dos negros: o *Black Power Movement* e o *Black Arts Movement*. No presente estudo, pretendo voltar a atenção para esses dois movimentos político-culturais, uma vez que são mais expressivos na década de 70 nos Estados Unidos. É importante lembrar, no entanto, que há uma grande variedade de movimentos negros de importância no cenário sóciopolítico estadunidense, cujas lutas contribuíram para avanços e conquistas de direitos civis da população negra, além do *Black Power Movement* e do *Black Arts Movement*.

Para falar dos movimentos negros da década de 70 no contexto dos Estados Unidos é importante considerar as décadas anteriores, extremamente impactadas pelo *civil rights movement*, que prepara os desdobramentos de luta social para os anos que seguem. A historiadora norte americana Jacquelyn Dowd Hall critica o fato de que muitos historiadores apontam os anos entre 1954 e 1965 como o período de

---

<sup>7</sup>Embora Conceição Evaristo tenha concluído *Becos da memória* nos anos 80, isto é, num período onde acontece a transição da ditadura militar para a retomada da democracia no Brasil, o livro só vem a público no ano de 2006. Por esta razão, neste trabalho, considera-se importante que observe-se brevemente o contexto da escrita do livro nos anos 1980, trazendo essa reflexão para os desdobramentos desse contexto sócio-político no início dos anos 2000, quando a narrativa de fato se materializa para as/os leitoras/leitores.

<sup>8</sup>Daqui em diante, *Pássaro na gaiola*.

vigênciado *civil rights movement*, supostamente finalizada com o *Voting Rights Act*<sup>9</sup>, entrando em reorganização a partir desse ano, o que leva ao surgimento de novos e diferentes movimentos. Nesse período também se intensificam os movimentos urbanos de militância negra, levantes estudantis, movimentos antiguerra do Vietnã, movimento pela liberação das pessoas homossexuais, entre outros. Dowd Hall, em consonância com Fraser e Gerstle, defende uma história que considera mais verdadeira:

[A] história de um ‘longo *civil rights movement*’ que teve raízes no meio radical e liberal do fim dos anos 1930, que estava intimamente ligado ao ‘surgimento e declínio da Nova Ordem Mundial’, acelerado durante a II Guerra Mundial, alcançando bem mais que o sul, continuamente e ferozmente contestado, e que nos anos 1960 e 1970 inspirou um ‘movimento de movimentos’ que ‘ameaça qualquer narrativa de colapso’<sup>10</sup> (2005 *apud* FRASER; GERSTLE, 1989, tradução nossa).

O *civil rights movement*<sup>11</sup>, apontado neste trecho como um *movimento de movimentos* e grafado em letras minúsculas como escolha histórica de se considerar uma extensão maior no período de sua duração, é um divisor de águas na luta pelos direitos civis dos negros. O fato de que este gera outros movimentos e gesta líderes e organizações que, em outros momentos, redefinem os rumos dessas lutas diz muito sobre a sua importância histórica e ideológica. É desse movimento que surgem líderes como Dr. Martin Luther King, Rosa Parks e Ella Baker.

O *Black Power Movement*, por sua vez, de acordo com Cleveland Sellers e Robert Terrell (1991) tem início em junho de 1966, quando o ativista negro James Meredith, enquanto fazia sozinho uma caminhada-protesto de Memphis, Tennessee a Jackson, Mississippi, chamando os negros para exercitar o seu historicamente

---

<sup>9</sup>Este Ato Institucional do Voto foi assinado em 1965, tornando ilegais práticas discriminatórias que impediam que cidadãos negros votassem por causa de resquícios das leis de segregação racial Jim Crow, especialmente no sul dos Estados Unidos. Dowd Hall pontua que o ato promoveu aumento no número de votantes negros e eleição de negros para cargos políticos. Muito embora este ato tenha sido passado e assinado no nível federal, a violência contra negros que buscavam exercer este direito civil foi brutal nesses anos, resultando em muitos ataques e mortes de cidadãos afro-americanos que simplesmente buscavam exercer o direito de escolher seus representantes políticos.

<sup>10</sup> [T]he story of a “long civil rights movement” that took root in the liberal and radical milieu of the late 1930s, was intimately tied to the “rise and fall of the New Deal Order”, accelerated during World War II, stretched far beyond the South, was continuously and ferociously contested, and in the 1960s and 1970s inspired a “movement of movements” that “defies any narrative of collapse.”

<sup>11</sup>Nesta tese, opto pela grafia em minúsculas, usada por Hall (2005), por também entender que o *civil rights movement* se estendeu para além do tempo que convencionou-se considerar que esteve vigente.

reprimido direito ao voto, foi baleado. É importante destacar que este ato acontece depois do estabelecimento do *Voting Rights Act*, em 1965, assinado pelo presidente Lyndon B. Johnson, onde se proibiam práticas discriminatórias contra os cidadãos negros no processo de votação.

Naquele ponto da caminhada de James Meredith onde aconteceu o ataque, organizações pelos direitos dos negros decidiram fazer um ato onde se reuniram também autoridades do *civil rights movement*, como Dr. Martin Luther King e Willie Ricks. É nessa ocasião que Stokely Carmichael faz um discurso em que lança mão do *slogan* do *Black Power*, criticando o *civil rights movement*, que ele considerava adaptado para aceite de um público branco liberal. Carmichael julgava necessário ter uma atitude mais agressiva em relação à tomada de liberdade dos negros, em que a narrativa de King de não-violência fosse substituída por uma militância mais impositiva, e os integrantes respondessem fisicamente caso sofressem ataques físicos por parte de grupos supremacistas brancos (como por exemplo os *white mobs* e a *KKK*<sup>12</sup>) ou da polícia. Ele dizia ser necessário que os negros tomassem o poder, daí surge a frase “*Black Power*”. O movimento tem forte impacto cultural nos centros urbanos dos Estados Unidos, apresentando novos rumos estratégicos para a comunidade afro-americana.

Já o *Black Arts Movement*, como discorrem Henry Louis Gates Jr. e Valerie A. Smith (2014), surge como um fermento artístico na cena afro-americana dos anos 1960. A nova estética negra escolhe intencionalmente seu mote e seu público, extraindo seu conteúdo artístico da experiência dos negros estadunidenses em suas comunidades. É nesse contexto que os artistas negros se tornam autônomos e agentes, criando o seu próprio *ethos* e sua linguagem artística representativa da experiência negra em solo estadunidense. Artistas, pensadores e escritores como Audre Lorde, Toni Cade Bambara, Nikki Giovanni e Amiri Baraka são importantes nomes associados a esse movimento.

---

<sup>12</sup>*White mobs* eram grupos brancos deliberadamente violentos contra a população negra. São vastamente conhecidos pelos linchamentos de negros que ocorriam principalmente no sul dos Estados Unidos de maneira profusa no começo do século XX. Sua intenção era manter a supremacia branca. A *KKK*, Ku Klux Klan, é um grupo que (ainda hoje) usa terrorismo e violência para afirmar visões de extrema direita sobre a purificação de uma raça e sociedade americana, estabelecendo a superioridade da raça branca. O grupo se tornou significativamente ativo após o fim da Guerra Civil nos Estados Unidos (no fim do século XIX) e foi responsável por muitas perseguições aos negros durante o período de luta pelos direitos civis. Ainda hoje, existem membros adeptos e que recrutam pessoas para o grupo.

Os romances de Morrison e Angelou enfocados nesta pesquisa surgem neste contexto macro de movimentações político-sociais e artístico-literárias, mas também aparecem no meio de um levante feminista negro que questiona a falta de protagonismo e visibilidade das mulheres nos movimentos a que nos referimos anteriormente, muito embora perceba-se que o *Black Arts Movement* foi um pouco mais aberto às vozes das mulheres.

O apagamento – principalmente o apagamento intelectual – do protagonismo das mulheres negras na história dos movimentos aqui abordados é evidente, mesmo com a visibilidade de figuras como Rosa Parks e Ella Baker nos anos 50/60 no *civil rights movement* ou mesmo anteriormente, com a histórica atuação de Harriet Tubman e Sojourner Truth, que lutaram pela emancipação dos escravos no século XIX e pelos direitos civis dos cidadãos afro-americanos antes da configuração contemporânea de movimentos como os supracitados.

Michele Wallace (1999) percebe que, no final dos anos 1970, o apagamento das mulheres era também favorecido pela mídia, que, ao mostrar os feitos do *civil rights movement* e do *Black Power Movement*, não trazia atenção às contribuições das mulheres para tais movimentos. A autora também destaca a dificuldade de se fazer uma reflexão acerca da opressão de gênero num contexto voltado essencialmente para a luta contra a opressão racial. Naquele ambiente, essas pautas não encontravam a aceitação ou o espaço necessário para que mudanças estruturais fossem demandadas em conjunto.

Wallace (Idem) compreende que foi através do discurso e da escrita (aqui inclui-se a escrita narrativa/ficcional) que as mulheres – a despeito dessa não atenção ao seu protagonismo em defesa dos direitos negros – foram capazes de escrever sua própria história. Inclusive a pesquisadora afirma que a história das mulheres negras era negligenciada, já que as comunidades negras valorizavam a figura masculina do guerreiro ou do homem de estado, figura esta que se tornava um emblema da luta do grupo. Através da escrita, Wallace pontua, é que as mulheres criam o registro da sua própria história e, assim, resistem à história da trajetória dos movimentos negros quando estanho ressalta a importância e o protagonismo das mulheres.

Barbara Ransby (2005) menciona que nem Rosa Parks, nem Joanne Gibson Robinson, nem outras mulheres que se dedicaram inteiramente ao boicote dos ônibus em Montgomery, conhecido como o primeiro marco na história do *civil rights movement*, receberam oportunidades de assumir posições de liderança nesses grupos.

Ransby acrescenta que muito embora as mulheres negras tenham sido altamente engajadas nas atividades políticas em prol de sua comunidade desde as organizações da década de 1950, que dão forma a uma luta ainda mais expressiva e solidificada nas décadas seguintes, seus papéis nos movimentos negros, especialmente naqueles onde prevaleciam a classe média e seus valores, imitavam a lógica patriarcal onde a mulher era associada à domesticidade, limpeza e cuidados com o espaço, e não ao trabalho intelectual e de liderança. Ella Baker era uma ativista que se preocupava com essa questão e falava sobre ela. Ela não apenas chamava atenção para falta de mulheres nas lideranças desses grupos, como desafiava comportamentos sexistas dentro do movimento negro, partindo dos homens e líderes, que em diversos casos eram casados e infieis, ao mesmo tempo em que defendiam ideias moralistas e cristãs sobre os bons costumes.

Em relação ao *Black Power Movement*, Margo V. Perkins (2000) corrobora esta noção em *Autobiography as activism: Three black women of the sixties*, onde estuda as autobiografias de Assata Shakur, Elaine Brown e Angela Davis, todas ativistas engajadas deste movimento e do partido que ele gerou, o *Black Panthers Party*. Ela recorre às narrativas autobiográficas dessas mulheres para pontuar que dentro do movimento, se perpetuavam práticas patriarcais, que suprimiram a liberdade das mulheres que dele participavam:

Como as narrativas de Brown, Shakur, e Davis atestam, os homens frequentemente conseguiam manter privilégio masculino mesmo quando mudanças radicais pareciam ganhar espaço na natureza das relações interpessoais. Enquanto Newton, em concordância com ideologias do Partido, rejeitava possessividade no contexto dos relacionamentos, Brown nota que ele sempre enfatizava a suas potenciais pretendentes, que elas eram, na verdade, sua mulher (*A Taste*, 246). Isto é, sua mulher *ao mesmo tempo que* as muitas outras mulheres de cuja companhia ele continuava a desfrutar (PERKINS, 2000, p. 104, grifo original)<sup>13</sup>.

Além disso, Perkins (Idem) ainda ressalta a rejeição do Partido ao uso de anticoncepcionais – o que considerava em sua ideologia, um genocídio. Esse era um

---

<sup>13</sup> As narratives by Brown, Shakur, and Davis repeatedly attest, men often managed to maintain male privilege even as radical shifts appeared to take place in the nature of interpersonal relations. While Newton, in accordance with Party ideology, rejected possessiveness in the context of intimate relationships, Brown notes that he often made it very clear to her potential suitors that she was, in fact, his woman (*A Taste*, 246). That is, his woman *along with* the many other women whose company he also continued to enjoy.

argumento justificado pelo fato de que as lideranças acreditavam que mulheres negras deveriam dar à luz a bebês para a revolução. As narrativas ainda chamam a atenção para a desvalorização do trabalho da mulher, e a pressão para que as mulheres apenas se relacionassem com homens negros. Aqui, ainda pode-se adicionar o apagamento da identidade lésbica nesse espaço, também vista como indesejável. Todas essas atitudes apontam para formas de controle da mulher, suas faculdades intelectuais e seu corpo, mesmo dentro do movimento negro considerado por muitos como o mais radical e revolucionário da época. Embora as mulheres negras do *Black Power* fossem encorajadas a viver e celebrar a beleza do seu corpo e cabelo natural, sua sexualidade ainda esbarrava em tecnologias de controle que as impediam de exercer uma maior autonomia dentro do Partido, e até de se tornarem líderes em maiores números e com mais expressividade, alcance e poder.

No contexto brasileiro, a pedagoga e pesquisadora negra Nilma Lino Gomes (2011) comenta que diversos acontecimentos retardam o surgimento de um espaço acadêmico para discutir a história e as demandas do movimento negro; consequentemente, isso reflete na demora da escrita de teoria e crítica a respeito dos importantes momentos da história do movimento. Gomes ressalta que ainda há uma dificuldade em entender as questões negras como legítimas dentro do ambiente acadêmico; no entanto, o movimento negro contemporâneo influencia essa realidade “refletindo sobre a sua atuação como protagonista (...) e compreendendo como a sua luta política está contribuindo para uma mudança epistemológica na Universidade e nos rumos do conhecimento científico” (p. 148).

Gomes (2011) enxerga o movimento negro como “sujeito político” (p. 137) que reivindica a democracia para todos. A intelectual tem uma compreensão histórica desse fato ao considerar que o movimento negro contemporâneo teve sua gênese nos quilombos, nas revoltas no período da escravatura (como a Revolta dos Malês (1835)), bem como nos levantes pós emancipação dos escravos, como a Revolta da Chibata (1910). Mais adiante no século XX, a pesquisadora menciona a Frente Negra Brasileira, atuante na década de 1930, o Teatro Experimental do Negro (TEN), entre os anos 1940 e 1960 e o Movimento Negro Unificado, estabelecido em 1978, um período ainda marcado pela repressão da ditadura militar brasileira. A compreensão de Gomes sobre o movimento negro brasileiro, de maneira alguma o considera único, homogêneo e singular; mas resgata os variados momentos e movimentos históricos

que contribuíram para um momento contemporâneo de algumas conquistas e redefinidas lutas.

Luiz Cláudio Barcelos (1996) pontua que somente a partir dos anos 1970 passa-se a produzir literatura sobre os movimentos negros urbanos no Brasil, embora o período seja marcado por intensa repressão ao pensamento progressista em consequência da ditadura civil militar em vigor desde 1964. Barcelos também observa que há pouco interesse dos cientistas sociais brasileiros pela temática da raça<sup>14</sup>. Ele entende que essa lacuna historiográfica existe porque ainda é mascarada a questão da “percepção das relações raciais no Brasil” (p. 191). Para o pesquisador, em parte, isso se deve ao fato de que no Brasil, a raça e a cor são apreendidos como correlatos e diretamente associados a questões de classe ou dificuldade de ascensão social, o que torna mais complexo o processo de auto identificação de muitos brasileiros como negros:

As categorias raciais em uso na sociedade brasileira são um dos dilemas das nossas relações raciais. Obviamente, estão em jogo não simples nomes, mas as relações sociais que eles representam, questão presente em sociedades multirraciais, mesmo no tradicionalmente mais rígido sistema de classificação dos Estados Unidos (p. 193).

Essa tendência, observada por Barcelos desde os anos 1970, permanece na contemporaneidade, tornando a raça uma questão um tanto complexa no Brasil e a adesão às causas negras insuficientemente expressiva na sociedade brasileira como um todo, o que não só dificulta que mais estudos aprofundem essas questões importantes, como impede que resultados mais práticos de diminuição da desigualdade, ainda em nossos dias, sejam alcançados.

Embora reconheça-se que a luta antirracista dos negros é uma luta que vem se desenrolando há séculos, o historiador negro Petrônio Domingues (2007), corrobora a noção de que os anos 1970 representam um período peculiar no que diz respeito à

---

<sup>14</sup>Aqui, entendo o termo *raça* como Toni Morrison (2014) o coloca em “Unspeakable things unspeakable”. Trata-se de um elemento distintivo dentro das relações humanas. Aquilo que por anos foi usado como o fator principal e determinante do desenvolvimento humano. Raça, então, foi o elemento usado historicamente para criar categorias humanas mais e menos valoráveis, e Morrison critica o fato de que se criou a categoria por conveniência das classes dominantes e hoje há um discurso resistente à realidade das minorias, que deslegitima a existência da raça, ao mesmo tempo que desautoriza o protesto de quem sofre discriminação racial, porque a suposta não existência da raça, favorece a hegemonia branca, isto é, a manutenção do domínio da classe que já é a dominante.

resistência e organização política dos negros no Brasil. Ele explica que esta fase – conhecida como fase do movimento negro organizado – foi fortemente afetada pelo golpe militar de 1964. As forças militares afirmavam que os movimentos negros estavam criando um problema que as autoridades defendiam que não existia: o racismo no Brasil. Tal postura enfraqueceu as organizações existentes e dificultou uma união em torno das políticas antidiscriminatórias. No entanto, em 1978, o Movimento Negro Unificado (MNU) foi reorganizado, seguindo as tendências dos sindicatos e dos movimentos estudantis. Grupos de resistência surgiram e uma imprensa negra reapareceu. Domingues adiciona que os movimentos negros vigentes nos Estados Unidos influenciaram a luta negra brasileira e fizeram o discurso dos militantes mais radical contra a discriminação racial. No começo dos anos 80 observa-se um interesse em organizações políticas e antirracistas, as pessoas passando a reclamar a identidade negra e a ressignificar o termo “negro” e começando a utilizá-lo para se referir a todas as pessoas que descendiam dos africanos outrora escravizados.

A socióloga afro-brasileira Flavia Rios (2012) também destaca que ao fim dos anos 1970, o Brasil vivia um novo momento na luta da resistência negra. Rios demarca o ato/protesto de 1978 nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo como um símbolo importante na luta dos movimentos negros do Brasil, no qual forças se uniram contra o mito da democracia racial<sup>15</sup>, a partir de então, tendo se popularizado um discurso antirracista em território nacional. O evento também inspirou uma mobilização contra a ditadura, uma de suas principais bandeiras. No contexto desse levante democrático, as mulheres também passam a se organizar e levantar as discussões de gênero e sexualidade dentro do movimento negro.

A historiadora negra Solange Pereira da Rocha (2007), em sua tese “Gente negra na Paraíba oitocentista: População, família e parentesco espiritual”, aborda a gênese do mito da democracia racial de forma bastante didática. Ela revisita a aclamada obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, em que o sociólogo, na

---

<sup>15</sup>Segundo Abdias do Nascimento (1978), a ideia de *democracia racial* defendia que escravos e senhores no Brasil teriam tido relações supostamente amigáveis, resultando numa democracia entre as raças, na qual “Canções, danças, comidas, religiões, linguagem, de origem africana, presentes como elemento integral da cultura brasileira seriam outros tantos comprovantes da ausência de preconceito e discriminação dos brasileiros ‘brancos’” (p. 55). Jurandir Freire Costa (1983), no prefácio do livro *Tornar-se negro*, de Neusa Santos Souza, afirma que a democracia racial brasileira permite um movimento em que se nega e se admite a existência do negro, não permitindo que ele exista como sujeito, numa totalidade. Por isso há a categoria social do “negro de alma branca”; já que é possível nesse contexto, ser apenas parcialmente negro. Um negro, segundo esse pressuposto, não deve aceitar a sua totalidade, por ele ser menor, limitado e menos capaz.

década de 1930, sugere que a escravização lusa era marcada por uma relação amigável entre colonizador e colonizado, onde a miscigenação era o resultado dessa relação harmoniosa, o que representaria um diferencial na nacionalidade/identidade brasileira. A tese de Freyre foi amplamente aceita por décadas, até ser severamente contestada por estudiosos das ciências humanas a partir dos anos 1950, como Florestan Fernandes, Emília Viotti, Otávio Ianni, Abdias do Nascimento e Clóvis Moura. Nos estudos que contestavam a visão freyreana,

denunciavam-se os mitos da relação democrática entre negros e não-negros e demonstrava-se a existência da discriminação racial no Brasil. Tal produção foi de grande importância, tanto no aspecto acadêmico, uma vez que sistematizou a crítica à idéia de “benignidade” das relações entre senhores e escravos, quanto politicamente, pois, em fins da década de 1970, quando se extinguiu o regime militar, reapareceram os movimentos sociais organizados, entre eles, o movimento negro contemporâneo (1978), que inaugurou uma nova fase de mobilização dos negros brasileiros em defesa de direitos humanos (ROCHA, 2007, p. 30).

A contestação desse mito, a organização e articulação política de mais e mais negros e a reivindicação pela democracia marcaram os anos 1980, fase em que Conceição Evaristo escreve *Becos da memória*. Essas reflexões surgem com tensões e tais tensões são articuladas na escrita criativa; isto é, no que considero um braço artístico das movimentações políticas. Neste sentido, a produção literária-poética de mulheres, como Conceição Evaristo nas publicações do movimento *Quilombhoje*, traziam nuances e questionamentos acerca do que significava ser mulher negra no Brasil, e dentro das comunidades negras – uma tendência temática também percebida na dinâmica do movimento negro/movimento feminista negro nos Estados Unidos. A pesquisadora de literatura africana e afro-brasileira Moema Parente Augel (2013) diz que a publicação da série *Cadernos Negros*, do *Quilombhoje* “abriu a oportunidade singular de um espaço para dar a voz a um punhado de escritores que, sem acesso a editoras, sem meios próprios para uma edição do autor, como tantas vezes acontece no Brasil, ali encontrar a possibilidade de se fazerem divulgados” (p. 6).

A pesquisadora literária Florentina da Silva Souza (2005) também pontua a importante articulação de escritores brasileiros negros que se une no final dos anos 1970 no Brasil. Eles se organizam politicamente, como através da publicação do *Jornal do MNU* (um periódico publicado pelo Movimento Negro Unificado) e os

*Cadernos Negros* (uma publicação literária de poemas e contos que trazem temas como a vida, tradição e cultura dos negros no Brasil). Os *Cadernos Negros*, Souza (Idem) afirma, buscam comunicar, numa linguagem acessível às massas, as histórias e vivências das pessoas negras brasileiras, que anteriormente não eram escritas por elas. Nos textos, há a afirmação identitária do termo “negro”, a celebração das tradições africanas e afro-brasileiras e a asserção da identidade negra como tema transversal, que perpassa todos os textos.

*Becos da memória*<sup>16</sup>, de Conceição Evaristo, é escrito nesse momento em que o movimento negro se reestrutura e os escritores negros se apoiam, o que favorece a organização de grupos de resistência negra em território nacional. O que Evaristo articula no âmbito narrativo traduz o drama de muitas comunidades negras periféricas dos grandes centros urbanos do Brasil, o que leio como um retrato dessas comunidades diante da transição do fim da ditadura e início da redemocratização, onde as mulheres negras protagonizaram, como ainda o fazem, o estabelecimento e manutenção de suas comunidades, que resistem diariamente a opressões de classe, raça e gênero na sociedade brasileira.

O livro, no entanto, só vem a público quase vinte anos depois de ser escrito, e é finalmente lançado em 2006. Nesse momento, percebe-se que alguns avanços já estavam em vigor no âmbito político-cultural, como por exemplo a instituição do dia 20 de novembro, data tomada como dia do assassinato de Zumbi, para a observação da Consciência Negra, substituindo o 13 de Maio, quando a Lei Áurea havia sido assinada<sup>17</sup>. Também se torna visível, a partir dos anos 90, o surgimento de ações afirmativas, e desde então, também umaumento no número de cidadãos que se auto identificam como negros no censo nacional<sup>18</sup>.

No início dos anos 2000, ainda se passa a implementar o sistema de cotas para ingresso nas universidades públicas brasileiras, num intencional ato de reparação da

---

<sup>16</sup>Daqui em diante, *Becos*.

<sup>17</sup>Abdias do Nascimento (1978) levanta a discussão do 13 de maio, bastante prevalente no movimento negro, questionando o termo “Abolição”, atribuído ao termo assinado pela Princesa Isabel, que supostamente libertara os escravos. Nascimento considera tal institucionalização criminoso, e a descreve: “Atirando os africanos e seus descendentes para fora da sociedade, a abolição exonerou de responsabilidades os senhores, o estado e a Igreja” (p. 65).

<sup>18</sup>Esses avanços e um apanhado histórico revisando a trajetória do movimento negro no Brasil aparecem no artigo “A caminhada do movimento negro no Brasil”, de Murilo Roncolato. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/especial/2015/11/24/A-caminhada-do-movimento-negro-no-Brasil>. Acesso em 26 de novembro de 2018.

desigualdade histórica que os negros vivenciaram em solo nacional<sup>19</sup>. Nilma Lino Gomes (2011) aponta que, iniciando em 2003, durante o mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, aprofundou-se o debate acerca de políticas antirracistas. A pesquisadora destaca: “pela primeira vez é instituída a Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), em 2003, e, no Ministério da Educação, a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (Secad), em 2004” (p. 143).

Levando em consideração todos os contextos supracitados, busco tomar as narrativas do corpus deste trabalho como base para uma investigação que se relaciona com a dimensão política da arte e também com a estética da escrita narrativa feminina negra. Portanto, busco, nesta tese, investigar em que medida as narrativas enfocadas, tanto das autoras estadunidenses quanto da brasileira, promovem uma expressão artística do que era discutido nos círculos feministas negros. Uma vez que nos enredos são abordadas temáticas caras ao movimento negro, em motes que centralizam a experiência da mulher negra, investigo se o gênero narrativo – autobiográfico ou não –, apresenta-se como a linguagem das mulheres que em ambos os contextos nacionais, questionam os sistemas que as oprimem tanto no âmbito da raça quanto do gênero. Em outras palavras, interrogo se o gênero narrativo funciona como linguagem escrita-artística do feminismo negro, uma vez que outros movimentos negros apresentam diferentes gêneros artístico-literários como seus braços criativos no campo da literatura.

A poesia também participa dessas articulações da teoria feminista negra expressa em discurso escrito-criativo, mas principalmente no contexto estadunidense, fica mais claro que a poesia, assim como o gênero dramático, são com mais frequência associados ao *Black Arts Movement* do que o gênero ficcional e narrativo. Ainda, o *Black Power Movement* é marcado pelas autobiografias políticas e também pela poesia, o que discutiremos brevemente no Capítulo 1, mas não por uma expressiva produção narrativo-ficcional de mulheres. Já no Brasil, o drama como gênero literário-performático está bastante associado ao movimento negro no seu momento de reestruturação, assim como a poesia, o que também articulo em análises posteriores.

---

<sup>19</sup>Érica Caetano revisita a cronologia da implementação do sistema de cotas no Brasil no artigo “História do sistema de cotas no Brasil”. Disponível em <<https://vestibular.mundoeducacao.bol.uol.com.br/cotas/historia-sistema-cotas-no-brasil.htm>> Acesso em 01 de Dezembro de 2018.

Observo ainda, que as autoras do corpus desta pesquisa, além de escritoras de narrativas, são também intelectuais negras de alta relevância nos cenários nacionais aqui compreendidos. Busco sondar esta tendência entre mulheres que passam a escrever suas narrativas, influenciando a forma das mulheres negras falarem sobre raça e gênero e marcando uma importante atuação que desempenham no campo da arte e nos espaços intelectuais.

A pesquisadora Mirian Cristina dos Santos (2018) observa que tal tendência pode ser constatada no Brasil, e destaca Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral como exemplos. Estas são escritoras de narrativas e intelectuais, atuando tanto na literatura, como no campo crítico-epistemológico que vem sendo formado, onde se fomenta a pesquisa sobre a escrita de autoria feminina negra no Brasil. Da mesma forma, o contexto estadunidense conta com uma gama de autoras de narrativas que também atuam/atuaram como intelectuais, como por exemplo, Toni Cade Bambara, Alice Walker, Audre Lorde, além das autoras aqui estudadas, Toni Morrison e Maya Angelou.

Há, ainda, outro aspecto que une as três escritoras deste corpus. Todas atuaram como docentes no ensino superior, em diferentes momentos. Morrison e Angelou, nos Estados Unidos e Evaristo no Brasil, trabalharam no contexto acadêmico como formadoras de novos leitoras/leitores, escritoras/escritores, críticas/críticos e pesquisadoras/pesquisadores de literatura. Este envolvimento atesta que sempre houve um interesse por parte das três de seguir estudando e pensando criticamente sobre questões de gênero, literatura e raça ao longo de sua trajetória intelectual e pessoal.

Mirian Cristina dos Santos (2018) aponta que as escritoras Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, em seus textos narrativos, denunciam injustiças do cotidiano de mulheres negras no Brasil, trazem referências da cultura africana e afro-brasileira e praticam uma resistência política através da literatura que escrevem. Santos adiciona ainda um olhar sobre

o papel da escritora negra enquanto intelectual contemporânea. Intelectual que vem à esfera pública procurando construir um espaço de intervenção na realidade social. Assim, tenho como hipótese que essas intelectuais trazem para a discussão questões relativas às “políticas do cotidiano” (hooks, 1995), enquanto demandas norteadoras para discutir as relações sociais (SANTOS, 2018, p. 15).

Santos observa que a realidade, a sociedade e o cotidiano das pessoas negras dão corpo à matéria que essas escritoras afro-brasileiras exploram. O mesmo pode ser dito das três autoras em tela na presente tese. São autoras inseridas num contexto da literatura contemporânea, que discutem em suas obras, temas pertinentes aos problemas contemporâneos enfrentados pela população negra. Dessa forma, através do texto literário essas autoras também interferem na realidade social, não apenas a partir de sua influência como intelectuais, professoras e pensadoras da cultura.

As três autoras do corpus desta tese se inserem no contexto da literatura contemporânea, território este, influenciado por movimentos e estudos anteriormente estabelecidos, que organizam escolas como, por exemplo, o Modernismo. No contexto brasileiro, esta é a última grande escola literária iniciada na Semana de Arte Moderna de 1922 e vigente até mais ou menos o meio do século XX. Algumas marcas deste movimento estético são refletidas na literatura contemporânea, como: prosa voltada a questões introspectivas, inovadora na linguagem, comprometida com novas visões e nuances de um novo período histórico.

Já nos Estados Unidos, antes do momento contemporâneo, houve também o Modernismo, reconhecido entre o início do Séc XX e o fim da Segunda Guerra Mundial, marcado pela Era do *Jazz* e a *Harlem Renaissance*, além da subsequente *Beat Generation*, popular após a Segunda Guerra Mundial. Estes foram momentos que mudaram o discurso escrito trazendo o linguajar coloquial para o texto escrito, a exploração de contextos urbanos na prosa, experimentações linguísticas, comentários políticos etc. Embora todos esses momentos anteriores influenciem a conjuntura contemporânea, é sempre um desafio definir o momento presente, por não haver a possibilidade de distanciamento que propicie um estudo categórico e estruturado sobre a arte (do) presente.

Em termos de definição de tendências estéticas dos textos aqui estudados, esse desafio persiste, uma vez que não apenas diferentes tendências são notadas (como a observação da realidade e do cotidiano, expressas por Santos (2018)), como entendo que está em curso a criação de termos e teorias para estudar o tipo de narrativa com as quais lido. Uma razão importante para que esse fato esteja em curso, é a compreensão de que, até muito recentemente, mulheres negras não eram publicadas e lidas como o são nos dias de hoje. Autores negros, em geral, não o eram.

A forma como pretendo lidar com as questões estéticas das narrativas aqui apresentadas está ligada ao que Toni Morrison tem a dizer sobre a teoria literária

aplicada à escrita negra. Em uma entrevista a *Black Creation Annual*, de 1974, ela diz: “As pessoas negras devem ser as que definem os critérios da crítica. As pessoas brancas não o podem fazer por nós. É nossa responsabilidade e, de alguma forma, devemos criá-los<sup>20</sup>” (MORRISON; TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p. 6). Morrison dedicou boa parte de sua contribuição intelectual à criação e escrita desta nova crítica, que se debruça sobre as características da escrita afro-americana, assim como Conceição Evaristo o tem feito ao estudar as narrativas negras brasileiras.

Dessa forma, meu entendimento ao trabalhar com as narrativas deste corpus de pesquisa, passa por uma análise de categorias que estão sendo formadas e consolidadas no campo dos estudos literários ainda na contemporaneidade. Assim, desejo aqui trabalhar com as narrativas selecionadas, compreendendo-as como contemporâneas, implicadas nos contextos sociais em que suas autoras se encontram, aplicando sobre as escritas as noções um tanto recentes de *escrevivência*<sup>21</sup>; e olhando para aspectos não-canônicos dos textos, como a memória e a *rememória*<sup>22</sup>. Uma outra intenção que desejo explicitar é a de conceber que as teorias que se debruçam sobre as narrativas afro-brasileiras e aquelas que se dedicam a estudar a literatura afro-americana estabelecem relações dialógicas, pautadas pela experiência diaspórica e por uma compreensão ampliada do que significa ser negro em diferentes contextos da diáspora.

Neste estudo, utilizo uma abordagem comparada, entendendo as particularidades de cada texto narrativo do corpus, composto por um ficcional, um *escrevivencial* e um explicitamente autobiográfico. Minha escolha de empreender uma abordagem comparativa se deve à intenção de investigar de que forma as narrativas constroem subjetividades que dialogam com identidades e discussões que aconteciam no campo político, nas organizações feministas negras. Ao construir esta

---

<sup>20</sup> Black people must be the only people who set out our criteria in criticism. White people can't do it for us. That's our responsibility and in some way we have to do it.

<sup>21</sup> O termo *escrevivência*, cunhado e elaborado por Conceição Evaristo, situa o processo criativo de sua própria prosa e a sua relação com a escrita. A sua emergência deve-se ao fato de que ela percebeu que as mulheres negras da literatura brasileira eram não só, invisibilizadas, como transformadas em objetos, quando recebiam menção. Evaristo, então, percebe que as escritoras afro-brasileiras já tentam corrigir essa falha literária há tempos: “as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não apenas é descrito, mas antes de tudo, vivido. A *escrevivência* das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de (...) uma dupla condição (...) mulher e negra” (2005, p. 205). Este termo e suas significações e implicações serão discutidos de maneira mais aprofundada em outras seções deste trabalho.

<sup>22</sup> Essas são características que segundo Morrison, estão presentes na literatura afro-americana e nas suas próprias narrativas. Desenvolvo essa questão mais a fundo no capítulo 5.

análise, também me volto para os movimentos negros, de onde saem muitas das ativistas que em outro momento se organizam entre mulheres. Esta tendência de se organizar entre mulheres e pautar discussões que observavam as intersecções de raça e gênero pode ser observada tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil.

Alguns historiadores defendem que o Brasil toma muitos dos exemplos de estratégias de luta e conquista dos movimentos estadunidenses como *inspiração* para ações no âmbito nacional. No entanto, entendo que cada nação tem suas especificidades na luta antirracista, e que o histórico da escravidão e emancipação/reconstrução se deu de maneira distinta em cada país. Desta forma, não considero que os Estados Unidos foram fomentadores dos exemplos que influenciaram a luta negra brasileira, mas que suas contribuições foram importantes no estabelecimento de um diálogo na luta antirracista nas Américas. Como expressões também políticas do contexto de cada país, as narrativas deste corpus dão destaque à experiência das mulheres negras, o que configura uma tentativa de adicionar essas vivências a discussões nas esferas artística, política, social e cultural.

Kimberly Springer (2005) destaca que as mulheres negras que se juntavam em organizações feministas negras a partir dos anos 60 nos Estados Unidos, encontravam-se num processo de definição de uma ideologia que as representasse como grupo, ao mesmo tempo em que pensavam em como se configurava sua definição individual e subjetiva, expressão da sua experiência como mulheres negras diante do cenário político-social. O recorte feito pelas escritoras e o interesse na centralização dessas experiências demonstra um interesse em colocar em pauta o pensar político/social sobre as vivências das mulheres negras. Pode-se entender essa escolha como uma ferramenta artístico-revolucionária a partir da qual a escrita narrativa é capaz de reconfigurar as culturas não brancas, ampliando a percepção do que representa a vivência da mulher negra, de maneira diversificada e plural, em diferentes contextos rurais e urbanos, nas comunidades estadunidenses e brasileiras. Aqui percebe-se a articulação artística de um dos mais centrais princípios da segunda onda<sup>23</sup> do feminismo que dizia que “O pessoal é político”, onde as narrativas têm o potencial de construir uma ponte entre essas esferas. Na escrita narrativa articula-se a

---

<sup>23</sup>Mais adiante, pontuo algumas tensões no uso da analogia das ondas quando se trata do feminismo negro. Aqui, utilizo-me desta terminologia, por razões cronológicas que podem ser úteis ao se pensar o contexto da contemporaneidade no feminismo negro.

subjetividade pessoal, e esses textos são inseridos numa cultura de onde as práticas e o pensar político emergem.

Outra razão pela qual estabeleço uma conexão entre Estados Unidos e Brasil, se deve à minha formação em literaturas de Língua Inglesa no Brasil. Ao aproximar essas duas culturas de resistência negra, busco também incentivar a leitura de autoras negras estadunidenses e brasileiras tanto na academia quanto fora dela, alargar a discussão sobre os movimentos negros nesses dois contextos nacionais na academia brasileira e observar de que forma essas escritas revolucionam as percepções sobre o *ser mulher negra* nos momentos históricos em que surgem nesses dois países e na contemporaneidade.

Proponho, ao longo de minha escrita, uma abordagem interdisciplinar ao colocar em diálogo a história, o feminismo e a ciência política principalmente ao articular os movimentos sociais em diálogo com o fazer literário, levando em conta um investimento no estudo da subjetividade articulada no discurso literário como metodologia decolonial, pois como defende Grada Kilomba (2010), a decolonização do saber deve ser trabalhada sem perder de vista que o saber dialoga com as esferas da emoção e da subjetividade, ambas subtraídas dos seres humanos que foram colonizados e escravizados num processo violento que deixou marcas estruturais na ordem social de diferentes nações, que perduram até os dias de hoje. Em linhas similares, ao discutir práticas educacionais, Nilma Lino Gomes (2011) também percebe a necessidade de “uma crítica radical à forma como conhecimento e saber são interpretados pela ciência moderna, resultando em um tipo de racionalidade que exclui outras formas de pensar e conceber o mundo produzidas fora do cânone considerado científico” (p. 144).

Me interessa discutir de que forma a arte, especificamente a literatura, reconfigura culturas através d/os feminismo/s, nos movimentos negros e na sociedade como um todo; através da reconstrução de uma subjetividade que foi apagada historicamente: a das mulheres negras. Ainda há resistência às vozes, discursos e produções escritas das mulheres negras tanto nos âmbitos acadêmicos como no cânone literário e no mercado editorial, o que mostra que o processo protagonizado por essas escritoras precisa ser valorizado, revisitado e ressignificado a partir de novas leituras.

No romance *O olho mais azul*, de Toni Morrison (1931 – 2019), a voz narrativa apresenta a protagonista Pecola Breedlove, uma criança negra de pele retinta

que sonha em ter olhos azuis Toda a sua existência está marcada por dramas pessoais que parecem intransponíveis. Logo no início do romance, conta-se que ela havia engravidado de seu próprio pai em decorrência de um estupro sofrido dentro da casa onde morava com sua família. Ao contextualizar esse fato, a voz narrativa revisita o passado dos pais de Pecola, que apesar de constituírem uma família juntamente com ela e seu irmão, não provém acolhimento e proteção à criança, falhando no cuidado com ela. A narradora Claudia MacTeer conta como Pecola foi parar em sua casa usando a linguagem infantil que caracteriza a sua percepção sobre o que acontecia nos seus entornos:

Mamãe tinha dito, dois dias antes, que estava chegando um “caso” – uma menina que não tinha para onde ir. O condado a havia colocado em nossa casa por alguns dias, até decidir o que fazer com ela ou, mais precisamente, até que a família se reconciliasse. Devíamos ser simpáticas com ela e não brigar. Mamãe não sabia “o que dá nas pessoas”, mas os Breedlove, aquele cachorrão, tinha incendiado a própria casa, dado uma surra na mulher e o resultado foi que ficou todo mundo na rua (MORRISON, 2019, p. 26).

No início do enredo, então, Claudia narra o acolhimento de Pecola em sua casa, momento em que sua mãe se compadece da situação da garota (naquele momento sem teto, em consequência da destruição da sua família e moradia). Claudia MacTeer, irmã de Frieda MacTeer e uma das crianças que residem nesse espaço, narra a maior parte da história, interrompida algumas vezes por outras vozes cujos focos narrativos diferem deste, que concentra a atenção na experiência de Pecola.

Sobre o primeiro contato com Pecola, Claudia relata:

Ela veio sem nada. Não trouxe nenhum saquinho de papel com outro vestido, ou uma camisola, ou duas calcinhas brancas encardidas de algodão. Simplesmente apareceu com uma mulher branca e sentou.

Nos poucos dias que Pecola passou conosco, nós nos divertimos. Frieda e eu paramos de brigar uma com a outra e nos concentramos na hóspede, fazendo força para que não se sentisse na rua (MORRISON, 2019, p. 28).

Claudia segue contando sobre a estadia de Pecola com sua família, mas em alguns momentos, uma voz distinta ocorre na narração, abrindo outras perspectivas, também importantes para a visualização da presença de Pecola, especialmente para

produzir um panorama de sua chegada no ambiente familiar. Esse recurso de mudança de voz narrativa, que Morrison emprega, indica que há um *flashback* até um tempo e espaço desconhecidos para a narradora; tempo e espaço estes, fundamentais para a construção da subjetividade de Pecola. Ao contar sobre o nascimento de Pecola, a voz de sua mãe, Pauline, relata:

*Bom, o bebê veio. Grande e saudável. Ela era diferente do que eu tinha imaginado. Acho que conversei tanto com ele antes que criei uma imagem na cabeça. Então, quando vi, foi como olhar uma fotografia da mãe da gente quando ela era menina. A gente sabe quem é, mas não parece a mesma pessoa. (...) Mas a Pecola, desde o começo parecia que ela sabia o que tinha que fazer. Um bebê esperto. Eu gostava de olhar pra ela. Eles faz uns barulhinho guloso. O olho meigo e úmido. Cruzamento de cachorrinho e homem morrendo. Mas eu sabia que ela era feia. A cabeça coberta de um cabelo bonito, mas, meu Deus, como ela era feia* (MORRISON, 2019, pp. 132 – 133, itálico no original).

Pecola então, em diversos âmbitos é descrita como uma presença invisível ou escanteada por aqueles que a cercam. O acolhimento de Claudia e Frieda representa um olhar de alguém que se preocupou em lhe fazer companhia e lhe doar algum tempo e atenção. No entanto, as crianças, destituídas de poder de influenciar profundamente o seu meio, não conseguem lhe oferecer o apoio e afeto necessário para que não odeie sua própria imagem e para que não chegue a um fim trágico através dessa repulsa às suas características físicas naturais.

A narrativa se passa nos anos 40, no período pós Depressão<sup>24</sup>, na cidade de Lorain, Ohio, nos Estados Unidos. O primeiro indício que se tem do momento histórico em que se constrói a narrativa, encontra-se num preâmbulo que prepara o primeiro capítulo. Nele, Claudia assume uma voz mais madura e olha para a sua infância e para a história que se coloca a narrar. Sua primeira fala é: “*Cá entre nós, não houve cravos-de-defunto no outono de 1941*” (MORRISON, 2019, p. 15, itálico no original). Além dessa marcação temporal explícita, conta-se que a mãe de Claudia admite um inquilino em sua casa, que pagaria 5 dólares a cada duas semanas, o Sr.

---

<sup>24</sup>Segundo Fairclough (2002), a Grande Depressão que atingiu os Estados Unidos, tendo sido desencadeada pela crise de mercado de 1929, se estendeu pela década seguinte e afetou profundamente os afro-americanos, muitos dos quais perderam seus empregos e ficaram desamparados pelos programas de ajuda financeira do governo. No entanto, a crise também afetou em menor escala os brancos, submetendo-os também a condições de pobreza abjeta. Por causa disso, passou-se a perceber que para além do preconceito já conhecido dos brancos em relação aos negros, o sistema econômico como um todo era excludente em relação à população negra, e os negros pagavam um alto preço por essas falhas sistêmicas.

Henry; o que indica a dificuldade financeira da família. Outro fato que reforça essa posição de classe é o momento em que a mãe de Cláudia, ao perceber que Pecola bebeu muito do seu leite, reclama de maneira exagerada e escandalosa do consumo rápido da bebida, cara naqueles tempos (Ibid., p. 33).

O momento da Grande Depressão na comunidade ficcionalizada na narrativa, é marcado ainda pela celebração da branquitude (que era tanto requisito para um *status* e padrão social, como para inclusão em definições de beleza estética). Nesse universo, as crianças são aficionadas pela atriz mirim branca Shirley Temple, ganham bonecas brancas de presente e percebem o privilégio de crianças de pele mais clara dentro da comunidade negra em que habitam. Pecola vivencia a sua identidade negra como um valor negativo, ao perceber o ideal branco como oposto à sua experiência.

Jurandir Freire Costa (1983), no prefácio de *Tornar-se negro*, importante livro da psiquiatra e psicanalista negra Neusa Santos Souza, fala de como a brancura é enquadrada historicamente como uma essência que precede a existência. Uma fetichização do branco nasce desse processo, em que o ideal branco denota nobreza, pureza, cultura, moral e produz um modelo epistemológico de conhecimento. Nesse contexto, “O negro, no desejo de embranquecer, deseja nada mais, nada menos, que a própria extinção” (p. 5). Dessa forma, Pecola, ao aspirar por uma característica corpórea mais próxima da branquitude, a saber, os olhos azuis, nega a sua natureza num ato de repulsa ao próprio corpo. Uma vez que a identidade desse corpo está ligada à subjetividade e às suas manifestações corpóreas, ao verbalizar o desejo por olhos azuis e a adoração por Shirley Temple, Pecola expressa a auto-rejeição da sua imagem e de si como sujeito, o que o meio em que convive não lhe ajuda a questionar e mudar.

Cláudia MacTeer, no entanto, consegue ser mais crítica a esse modelo e questiona seus pares:

Frieda e ela conversaram, enternecidas, sobre como a Shirley Temple era lindinha. Eu não podia participar dessa adoração porque odiava a Shirley. Não porque era lindinha, mas porque dançava com Bojangles, que era *meu* amigo, *meu* tio, *meu* pai e deveria dançar e rir era comigo. Em vez disso, ele desfrutava, compartilhava, concedia uma encantadora dança a uma daquelas garotinhas brancas cujas meias nunca escorregaram para dentro dos sapatos (MORRISON, 2019, p. 29, grifo no original).

Em vários outros momentos, Claudia demonstra uma percepção ampliada da situação social que a cerca. No trecho supracitado, ela reclama para si o direito de dançar com Bojangles, um ator e dançarino de sapateado afro-americano que atingiu a fama na Broadway entre os anos 30 e 40 e até hoje é conhecido por suas danças com Shirley Temple, a premiada atriz mirim, loira e branca de olhos azuis, muito famosa nesses anos, que estrelava em longa-metragens escritos para expor seus talentos de atuação e dança.

Ao reclamar para si a associação com Bojangles, Claudia demonstra se reconhecer e se identificar com ideais não-brancos, mais próximos das suas raízes e da sua identidade negra. Apesar de divergirem nessa atitude em relação à cultura, ela e sua irmã Frieda, unem forças para ajudar Pecola na sua difícil jornada como menina grávida e discriminada, mesmo em sua comunidade negra. As irmãs economizam dinheiro e compram sementes de calêndula, plantando-as bem fundo e crendo que elas salvarão a vida do bebê de Pecola. Contudo, o plano das meninas, de salvar o bebê, não funciona. Nem o bebê nem as sementes vingam. Em consequência, Pecola também não se salva naquele contexto opressor e limitante para o seu crescimento como menina e futuramente, mulher negra.

Jane S. Bakerman (1981) pontua que esse romance lida com temáticas relativas a duas conjunturas sociais: uma privada e uma pública. Na privada, a vida dos MacTeer serve como modelo de contraste se comparado a vida dos Breedlove e de Pecola. Bakerman ressalta que Pecola parece ter nascido percebendo a si e a sua própria família como pessoas sem valor perante os brancos, e também perante os negros de sua comunidade, o que é evidenciado principalmente quando se ressalta a precária condição social dessa família. A outra conjuntura que a teórica apresenta e que se configura no espaço público é a do leitor da escola fundamental, que absorve, emprega e espera de seus pares que sigam modelos-padrão de comportamento familiar e de compreensão acerca da beleza.

As iniciações problemáticas dos pais de Pecola em suas próprias dinâmicas afetivas acabam causando uma falha no que se refere ao ato de amar; na capacidade de oferecer amor ao outro e também de desenvolvê-lo em si mesma. Para Bakerman (Idem), essa narrativa é efetiva em sua mensagem de que quando uma comunidade, e por consequência a sociedade, não aceita um de seus membros e é incapaz de

expressar afeição por tal pessoa, isso resulta na destruição de uma vida, lembrando uma planta que não brota, como não brota a calêndula<sup>25</sup> do enredo.

Samantha Alongi faz um estudo onde reflete sobre os papéis da introspecção e da empatia no romance *O olho mais azul*. Ela defende que a voz narrativa provoca a simpatia dos leitores. Ao apresentar as personagens e ao evocar essa atitude, a narrativa engaja, provoca e implica os leitores no texto (2009, p. 100). Alongi ainda discorre sobre a importância de Claudia MacTeer, que, contrária às influências que a cercam, não tem fixação pela beleza das mulheres e meninas brancas e não consegue compreender como as mulheres e meninas ao seu redor têm tanto fascínio por aquele tom de pele. Claudia é uma narradora onisciente que varia de ponto de vista (como acontece quando conta parte das histórias dos pais de Pecola, eventualmente sendo interrompida pelas vozes das próprias personagens). Alongi ainda observa que a forma como a sociedade trata cada personagem interfere na auto percepção dessa como sujeito. A pesquisadora afirma que Morrison, através de seu texto, busca trazer à tona a possibilidade de reflexão e mudança acerca de como nos vemos de maneira introspectiva e de como vemos o outro (2009, p. 103).

Já em *Pássaro na gaiola*, narrativa autobiográfica de Maya Angelou (1928 – 2014), a voz narrativa apresenta o universo da infância da menina Marguerite (nome de batismo de Maya Angelou), na pequena área rural negra de Stamps, Arkansas, no sul dos Estados Unidos. A narrativa se inicia nos anos 30, um período marcado pelo impacto da Crise econômica de 1929, que desencadeia a Depressão. A narrativa parte de descrições de um elemento espacial fundamental na construção do texto: a loja<sup>26</sup> que a avó de Marguerite administrava, no coração da cidade: trata-se da única loja da área e uma espécie de centro ecumênico da vida da região.

A Loja (palavra grafada com letra maiúscula no texto, dada a sua importância e potencial de personificação) recebia barbeiros e seus clientes, trovadores e seus instrumentos, mulheres para trançar os cabelos, além de vender os mais variados itens: alimentos básicos, linhas coloridas, misturas para porcos, milho para galinhas, lâmpadas, sementes, flores etc (ANGELOU, 2018). A Loja era um centro cultural da

---

<sup>25</sup>Na sua tradução para o português, Manoel Paulo Ferreira, usa o termo “cravos-de-defunto”, um outro nome possível na língua portuguesa para referir-se a esta flor.

<sup>26</sup>A palavra *Store*, no original, que pode ser traduzida como Loja, foi traduzida por Regiane Winarski na edição aqui usada, como Mercado. Observo, no entanto, que o termo Loja é mais apropriado para indicar a singularidade do lugar em que se passa boa parte da narrativa. Por esse motivo, emprego aqui a palavra Loja, que pode constar como Mercado em alguma citação do livro traduzido.

região e não só pertencia à sua avó (a quem chamava de Momma) num período em que pessoas – e especialmente mulheres – negras não costumavam ter terrenos ou posses, como era um importante local de convívio da comunidade. A influência social de Momma tem significativo impacto na vida de Marguerite, que aprende com o exemplo dela a não se conformar com o local subalterno que a sociedade reservava para as mulheres negras.

Angelou, em um de seus livros de ensaios, *Wouldn't take nothing for my journey now*, de 1993, conta num ensaio autobiográfico sobre como a avó se tornou proprietária de tão importante empreendimento. Ela relata que em 1903, depois de separar-se amigavelmente de seu marido, e descobrir que na verdade ele a deixara para cortejar a filha de um ministro do Oklahoma levando boa parte de suas economias, ela se viu sozinha com duas crianças pequenas. Sendo uma mulher negra e forte, esperaria-se dela que virasse doméstica e deixasse seus filhos com alguém enquanto trabalhava, mas ela decidiu, invés disso, iniciar um negócio. Ela passou a levar tortas de carne e aparecer num estacionamento próximo ao campo de colheita de algodão, fazendo sua comida exalar um aroma divino e atraindo os trabalhadores famintos, assim que o sinal do almoço tocava. Mesmo os trabalhadores que tinham levado seus feijões para comer, sentiam-se tentados a experimentar sua comida e ela passou a vender as tortas por 5 centavos. Passou então a servir os catadores de algodão e os cortadores de madeira todos os dias, fizesse chuva ou sol, durante anos. Angelou conclui:

Ela realmente deixou de percorrer uma estrada que parecia escolhida para ela e criou para si mesma um novo caminho. Em anos sua tenda se transformou numa loja onde clientes podiam comprar queijo, refeições, xarope, biscoitos, doces, pranchetas, pickles, enlatados, frutas frescas, carvão, óleo, e solas de couro para sapatos velhos.

(...) se a estrada do futuro paira sinistra e pouco promissora (...), então precisamos nos decidir e, carregando somente a bagagem necessária, deixar de percorrer aquela estrada e tomar uma nova direção<sup>27</sup>. (ANGELOU, 1993, p. 24).

---

<sup>27</sup> She had indeed stepped from the road which seemed to have been chosen for her and cut herself a brand-new path. In years that stall became a store where customers could buy cheese, meal, syrup, cookies, candy, writing tablets, pickles, canned goods, fresh fruit, soft drinks, coal, oil, and leather soles for worn-out shoes.

(...) if the future road looms ominous and unpromising (...), then we need to gather our resolve and, carrying only the necessary baggage, step off that road into another direction.

Marguerite, então, cresce num contexto em que sua cuidadora e avó é uma mulher de posses e respeitada entre os residentes de Stamps, algo incomum na década de 1930, no início do período da Grande Depressão, também cenário do romance de Morrison que apresentei anteriormente.

Era a partir da Loja, este espaço de efervescência, divertido e tão presente no seu imaginário infantil, que a narradora observava os catadores de algodão da região, que trabalhavam, indo e voltando das plantações de algodão. A narradora diz: “Sabia exatamente quanto tempo demoraria para as carroças grandes pararem no pátio da frente e serem carregadas de catadores de algodão ao amanhecer para transportá-los para os restos de fazendas de escravos” (ANGELOU, 2018, p. 19). Embora o período em que se situam os primeiros acontecimentos e a narrativa (1931), seja posterior ao período da emancipação dos escravos nos Estados Unidos (que se deu em 1863), é possível inferir que naquele contexto os trabalhadores realmente ainda eram escravizados a despeito da proibição federal, ou que os catadores trabalhavam em regimes análogos à escravidão, recebendo pagamentos irrisórios e não condizentes com a dificuldade do desempenho da função. Em outro momento, a narradora fala sobre a experiência dos brancos naquele momento de decadência econômica. Ela destaca:

A depressão também deve ter afetado a parte branca de Stamps com impacto de ciclone, mas penetrou na área Negra lentamente, como um ladrão apreensivo. (...) Foi quando os campos de algodão diminuíram o pagamento de dez centavos por meio quilo de algodão para oito, sete e finalmente cinco, que a comunidade Negra finalmente percebeu que ao menos a Depressão não discriminava (ANGELOU, 2018, pp. 68 – 69).

Além de Momma, uma outra figura central na vida de Marguerite é seu irmão Bailey. Ambos, no início da narrativa, haviam sido entregues aos cuidados da avó pelos pais e dividiram esse espaço da Loja e o contexto da vida rural de Stamps na primeira infância.

Aos 8 anos, Marguerite é levada de volta pelo pai para morar com a mãe em St. Louis, Missouri. A mãe, Vivian, bonita e vaidosa, tem uma vida muito agitada com trabalho e diversão, o que encanta a menina. Marguerite se encanta pela figura e vaidade da mãe, e relata: “A beleza de minha mãe me massacrou. Os lábios vermelhos (Momma dizia que era pecado usar batom) se abriram e se exibiram dentes brancos

retos (...) Eu nunca tinha visto uma mulher tão linda quanto a que se chamava ‘Mãe’” (ANGELOU, 2018, p. 79, aspas no original).

Na ocasião em que Marguerite e Bailey chegam para morar com ela, Vivian mora com o namorado, o senhor Freeman, que num dado momento, depois de alguns episódios em que abusa sexualmente de Marguerite, acaba por estuprá-la e ameaça matar o seu irmão, Bailey, se o ela contasse para ele o que havia ocorrido.

Eventualmente descobre-se que alguém a tinha estuprado e ela é obrigada a quebrar o silêncio. Depois que ela é medicada e tratada num hospital, Freeman é descoberto e levado a juízo e ela é convidada a depor. A experiência traumática do questionamento é descrita com profundidade na narrativa. Freeman vai preso, mas é solto no mesmo dia e posteriormente é assassinado por locais. Ao descobrir sobre o assassinato, na sua inocência infantil, Marguerite acha que foram suas palavras que causaram a morte dele e pensa que suas palavras podem fazer isso ocorrer novamente, então ela se emudece completamente por um período. Ela diz: “Eu sentia a maldade se espalhando pelo meu corpo e esperando, alerta para fugir pela minha língua se eu tentasse abrir a boca. Fechei bem os dentes para segurá-la (...) Eu tinha que parar de falar” (ANGELOU, 2018, p. 107).

Depois de tamanho trauma, Marguerite e o irmão retornam à Stamps, onde ela começa a se curar da vergonha e culpa que sentia pelo ocorrido. Ao retornar à Stamps, Marguerite conhece outra figura importante no seu desenvolvimento: a sra. Bertha Flowers. “A sra. Bertha Flowers era a aristocrata da Stamps Negra. Era tão graciosa que conseguia parecer aquecida no tempo mais frio, e, nos dias de verão do Arkansas, parecia ter uma brisa particular soprando, refrescando-a” (Ibid, p. 115). Ao levar compras feitas na Loja à casa da sra. Flowers, a mulher conversa com ela e diz saber que ela tem ido bem na escola, mas não tem falado. A sra. Flowers diz a ela:

“Sua avó diz que você lê muito. Em todas as oportunidades que tem. Isso é bom, mas não o suficiente. Palavras significam mais do que é colocado no papel. É preciso a voz humana para dar a elas as nuances do significado mais profundo.”

(...)

Ela disse que me daria alguns livros e que eu devia não só lê-los, mas lê-los em voz alta. Sugeriu que eu tentasse fazer uma frase soar do máximo de jeitos diferentes possível (Ibid. p. 120).

Através do contato com os livros e a poesia, e o desafio posto pela senhora Flowers, Marguerite volta a falar. Apesar de estar se recuperando de um episódio deveras traumático em St. Louis, passado um tempo desde o seu retorno à Stamps, ela e seu irmão começam a viver episódios traumatizantes de racismo, incluindo um momento quando Bailey, andando por Stamps, vê um homem negro assassinado sendo removido de um rio por homens brancos. Um dos homens dirige a palavra a ele e um grupo pedindo ajuda para transportar o corpo até a prisão e diz “Venham, garotos, coloquem ele na prisão, e quando o xerife chegar vai avisar a família dele. Esse aqui é um crioulo com quem ninguém mais vai se preocupar. Ele não vai a lugar nenhum” (ANGELOU, 2018, pp. 224 - 225).

É nesse contexto que Momma, temerosa da insurgente violência naquela área rural do sul, os envia novamente à cidade de St Louis. Posteriormente a família nuclear de Marguerite e Bailey se muda para L.A., depois para Oakland e finalmente para San Francisco, onde Vivian se casa e Marguerite passa por experiências que lhe transformam numa jovem mulher mais forte e segura de si. Lá, por exemplo, ela decide que quer trabalhar como motorista de bondes, uma função predominantemente masculina e onde uma mulher negra normalmente não seria admitida. Sua insistência e determinação a levam a conquistar seu espaço. Aos 16 anos, quanto tem seus primeiros experimentos sexuais com um rapaz, acaba engravidando de seu primeiro e único filho, Guy. A experiência da maternidade aos 17 anos torna-se mais uma descoberta e a narrativa termina com o nascimento da criança.

Navid Salehi Bambamiri (2014) observa como as figuras masculinas são tratadas no romance de Angelou, a partir de sua abordagem *womanista*<sup>28</sup>. Afirma-se no artigo que Bailey, o irmão, é a personagem masculina de maior influência na vida

---

<sup>28</sup>O termo *womanist*, traduzido por *womanista* nos estudos de gênero no Brasil, foi cunhado por Alice Walker, que entre outros atributos, qualifica uma *womanista* como uma feminista negra ou de cor (WALKER, 2005, p. 11). Patricia Hill Collins, no artigo “What’s in a name? Womanism, black feminism and beyond” (1996) faz uma análise do termo *womanista* em contraste com o termo *feminista negra* no contexto estadunidense, apesar dos dois termos estarem justapostos no texto de Walker. Ela postula que o termo *womanista* está mais conectado aos princípios do *Black Nationalism* e relacionado a uma cooperação entre mulheres e homens negros pela liberdade, ou de maneira mais ampla, na luta antixista que não ataca homens negros. Apesar de Collins enxergar o termo como fluido e não fixo, do ponto de vista sociológico, ela ainda chama atenção para uma nuance pouco enfatizada do *womanismo*: a dimensão em que ele é totalmente inclusivo de lésbicas. Neste trabalho, embora Collins conclua que nenhum dos nomes traduz a diversidade da luta das mulheres negras, opto no meu texto, pelo uso do termo *feminismo negro* por acreditar no que Collins aponta sobre este termo: que ele tem uma abrangência global, e que ele tem uma marca antirracista, desafiando uma suposta homogeneidade branca do feminismo. As teóricas brasileiras aqui citadas que estudam esses fenômenos da luta antirracista no Brasil, também optam pelo termo *feminismo negro* e *feminista negra*, mais uma razão para a escolha desse termo.

de Marguerite. Em contrapartida, há personagens masculinas um tanto pejorativas: sr. Freeman (namorado de sua mãe, que estupra a menina), seu pai (que não tem controle sobre a bebida e tampouco sobre sua vida), o dentista racista Lincoln, que se recusa a tratar sua dor de dente dizendo a sua avó “Annie, minha diretriz é que prefiro enfiar a mão na boca de um cachorro do que na de um preto” (ANGELOU, 2018, p. 215).

Enquanto diversos exemplos masculinos negativos marcam a vida de Marguerite, os femininos a ajudam a recuperar sua individualidade e encontrar seu *eu* artístico, como acontece a partir do seu contato com sua mãe Vivian, a avó Momma, a senhora Bertha Flowers, e as amigas que faz na juventude. Bambamiri (2014) conclui: “(...) O pensamento womanista é caracterizado pela luta contra a inscrição de determinados papéis para a mulher de cor, colonizando seu corpo e limitando seu processo de pensamento<sup>29</sup>” (p. 9). Assim as mulheres de cor se portam no romance de Angelou: confrontam os papéis de gênero destinados a elas e criam seus caminhos de vida de maneira autônoma e individual. Ao contrário da personagem Pecola, destituída de uma rede de apoio em sua comunidade, Marguerite consegue apoiar-se no suporte emocional e no exemplo de mulheres negras que a ajudam a se encontrar. Quando a adolescente Marguerite confessa para sua mãe e seu padrasto que engravidou, por exemplo, a mãe lhe pergunta se ela quer casar com o pai da criança. Ao expressar que não tem interesse em casar-se e nem o progenitor, Vivian conclui:

“Bom, então está resolvido. Não adianta nada estragar três vidas”. Não houve condenação aberta nem sutil. Ela era Vivian Baxter Jackson. Torcendo pelo melhor, preparada para o pior, sem ser surpreendida por qualquer opção no meio disso (ANGELOU, 2018, p. 327).

A solidariedade womanista das mulheres que cercam Marguerite propicia a ela um destino com mais autodeterminação e autoconfiança, do que o destino que se desenha para Pecola, abandonada pela sua comunidade, especialmente pelas pessoas adultas, que tinham autonomia maior para exercer cuidados sobre uma criança. O desfecho de *Pássaro na gaiola* se apresenta como um momento de esperança, novidade e possibilidades, com uma nova perspectiva para perceber que existem múltiplas formas de se tornar uma mulher negra; não sem desafios, mas com um

---

<sup>29</sup>“the women of color in the novel are emblematic of diversity and multiplicity. (...) Womanistic thought is characterized by fighting against inscribing certain roles for the woman of color, colonizing her body and limiting her thought process”.

entendimento maior dos sistemas opressores e um autoconhecimento que pode possibilitar uma experiência mais humana na sociedade.

*Becos*, narrativa escrita por Conceição Evaristo (1946 – ), é um texto que dialoga com os recursos narrativos utilizados por Angelou, e de forma menos explícita, também com os de Morrison, pelo menos ao longo do romance em tela. Na escrita de *Becos*, Evaristo pontua que sua intenção foi a de misturar escrita e vida, no modo de escrita que ela cunhou de *escrevivência*. No prefácio da edição de 2017, a autora destaca que, no texto, são narradas experiências vividas por ela e por sua família, e ainda inclui fotos de seu arquivo pessoal que a mostram com sua família no que parecem ser espaços da favela onde estão os becos, principal espaço de atuação das personagens em ação na narrativa.

Maria Consuelo Cunha Campos e Eduardo de Assis Duarte (2011), destacam que Conceição Evaristo “se insere na tradição da narrativa afro-brasileira de autoria feminina” (p. 211); a mesma tradição a que pertencem Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Ana Maria Gonçalves, entre muitas outras. Os pesquisadores salientam que em *Becos*, o ponto de vista adotado por Evaristo é também feminino e negro, o que marca a sua *escrevivência*, não só neste, mas em outros de seus textos. Os autores, fazendo breve menção ao romance *Ponciá Vicêncio* (2003), enfatizam:

novamente, a perspectiva adotada, além de remeter à experiência vivida da autora – outrora residente no antigo Morro do Pindura Saia, zona sul de Belo Horizonte –, surge traduzida numa linguagem que desliza fácil da prosa para a poesia e que descobre o sublime por entre as vielas de um cotidiano opressivo. Como no livro anterior, as esferas do individual e do coletivo se irmanam e se confundem, recuperando um dos traços mais marcantes da produção literária afro-brasileira (CAMPOS; DUARTE, 2011, p. 211).

Evaristo, então, experimenta esteticamente com os universos da autobiografia, ficcionalização e memorialização, trazendo para o texto escrito a oralidade da periferia urbana brasileira, os traços característicos e plurais do povo que vive às margens das cidades, ao mesmo tempo em que apresenta uma voz e perspectiva afro-diaspórica e centrada na experiência feminina e negra, que também busca resgatar para o seu grupo, uma articulação poética e letrada do que a vida cotidiana representa e de como ela é sentida no seio da comunidade negra da favela. Essa perspectiva de escrita e ficcionalização se enraíza numa noção que Morrison (1994) também

defende. Em uma entrevista à *Black Creation Annual*, em 1974, ela formula: “O que estou dizendo é que a raiz das sensibilidades de um homem são diferentes daquelas de uma mulher. Não melhores, mas diferentes<sup>30</sup>” (p. 7).

A intencional escolha de Evaristo de apresentar os *Becos* do ponto de vista da mulher negra, da periferia, letrada e conectada com diferentes gerações de sua comunidade e com aspectos ancestrais desse agrupamento, e o fato de que esta mulher também escreve a sua história e a da sua comunidade, representam um resgate de diversos elementos anteriormente apagados na literatura canônica como na História do Brasil. Maria-Nova, com sua criatividade, afetividade e observação crítica sobre os seus entornos é a protagonista da narrativa, a mais presente narradora e a personagem que ao fim da narrativa, revela a intenção e urgência em escrever sobre a história de sua gente. Ela interage com suas gerações passadas e com o drama presente de sua comunidade na favela, que está prestes a ser destruída em nome da modernização da área urbana de Belo Horizonte. Seu olhar prevalece no texto, embora a narrativa nos conte sobre diversas outras vidas, materializando a pluralidade de experiências que o ambiente da favela traz ao convívio humano do dia a dia.

Ao apresentar, por exemplo, a personagem idosa Tio Totó, seu tio cansado e deprimido, a narradora mostra conhecer camadas diversas de sua história e de seu percurso no tempo:

Quando Tio Totó se entendeu por gente, ele já estava em Tombos de Carangola. Sabia que não nascera ali, como também ali não nasceram seus pais. Estavam todos na labuta da roça, da capina. Sabia que seus pais eram escravos e que ele já nascera na “Lei do Ventre Livre”. Que diferença fazia? Seus pais não escolheram aquela vida, nem ele (EVARISTO, 2017, p. 18).

Enquanto descreve este membro mais velho de sua família, Maria-Nova apresenta sua tristeza e desconsolo com a vida que leva na favela e volta ao seu passado apontando a forma como migrou contra sua vontade, de maneira caótica e traumática, perdendo companheiras e filhos ao longo da trajetória. Ela traz o cenário político para a construção dessa personagem, atestando que as políticas, como foi o

---

<sup>30</sup> All I'm saying is that the root of a man's sensibilities are different from a woman's. Not better, but different.

caso da Lei do Ventre Livre<sup>31</sup>, têm impactos pessoais na vida das pessoas negras; impactos esses que também marcam e perpetuam o trauma escravizado de sua linhagem, que parece sempre rondar a memória e o pensamento.

Maria-Nova, apesar de seu contato com histórias tão traumáticas e trágicas, é uma menina de treze anos (EVARISTO, 2017, p. 37) a quem as pessoas da comunidade recorrem para contar suas memórias. Essa dinâmica da oralidade, do contar memórias e do manter viva a história da comunidade são elementos que a nutrem e formam a sua subjetividade. Ela é uma menina melancólica, interessada em segredos, aficionada pela leitura, interessada na escrita e nos questionamentos críticos da realidade social que a cerca. Ela, no espaço da favela, está constantemente ouvindo histórias e percebendo como sua comunidade e seu povo sofreu historicamente com injustiças que permanecem presentes na sociedade, de maneira estrutural. Do ponto de vista epistemológico, a contação de histórias nessa narrativa, segue uma linha de conhecimento e tradição ancestral: são as histórias que representam a riqueza daquele povo e são as histórias orais que os legitimam como sujeitos presentes numa história oficial.

A oralidade, segundo Evaristo no ensaio “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, também foi forte referência na sua constituição enquanto sujeito. Quando se autoapresenta, a autora conta:

A nossa casa vazia de móveis, de coisas e muitas vezes de alimento e agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina repetia, inventava [sic]. Cresci possuída pela oralidade, pela palavra. (...) Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia (2005, p. 201).

Evaristo, mais adiante, destaca que aliada à prática de ouvir histórias, estava a leitura; o que ela praticava como forma de “suportar o mundo” (Idem), já que percebia que a sua condição, bem como a da sua família e da sua comunidade, apresentava desafios e privações de direitos fundamentais. Estas camadas também estão presentes

---

<sup>31</sup>A brasileira Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, determinava que os filhos das escravas a partir daquela data, não seriam mais escravos; o que em teoria, produziria uma nova geração livre e a paulatina abolição da escravatura. A lei, no entanto, tinha muitas controvérsias e recompensava o senhor que, após os primeiros sete anos de idade, entregasse a criança aos cuidados do Estado. Uma foto de uma das páginas da lei redigida pode ser encontrada no site do Arquivo Nacional, bem como breves esclarecimentos históricos.

Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/736-lei-do-ventre-livre>. Acesso em 30 de janeiro de 2020.

na construção subjetiva de Maria-Nova. A sensibilidade ancestral forjada na protagonista pelo seu desenvolvimento na comunidade, também reflete nas suas inquietações acerca das estruturas sociais estabelecidas na democracia no Brasil.

No espaço da escola, Maria-Nova questiona essas estruturas e a forma como elas são discutidas e problematizadas (ou não) em sala de aula. Por causa do trânsito entre a comunidade e a escola, espaços respectivamente de marginalização e de afirmação social, e dessa constante reflexão, Maria-Nova toma para si a responsabilidade do registro escrito daquelas vidas que compõem a diversidade da sua comunidade. Tal escrevivência pode ser lida como uma amostra do que o Brasil com suas contradições e desigualdades, esse país muitas vezes higienizado na literatura, realmente é.

Toni Morrison e Maya Angelou são vozes literárias que se tornaram muito importantes na década de 1970 e assim se mantêm, tanto nos Estados Unidos, quanto internacionalmente. No ano de 1970 foi publicado o primeiro romance de Toni Morrison, *O olho mais azul*, e no ano anterior, *Pássaro na gaiola*, primeiro livro de Maya Angelou. O romance de Morrison e a autobiografia de Maya Angelou que abordo no corpus desta pesquisa têm sido vastamente estudados em pesquisas acadêmicas ao redor do mundo. Esses textos frequentemente aparecem como referência nos debates feministas e em análises críticas da teoria literária, como marcos na escrita feminina e como referentes à escrita feminista negra nos Estados Unidos. Ambos os livros foram traduzidos para a língua portuguesa em momentos distintos, recebendo novas edições traduzidas recentemente.

Kimberly Springer (2005) lembra outros textos emblemáticos desta fase, como *The black woman: An anthology*, organizado por Toni Cade Bambara, *Black macho and the myth of the superwoman*, de Michele Wallace e *For colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*, de Ntozake Shange. Springer destaca que tais produções foram revolucionárias porque anunciavam de maneira pública e bastante explícita os efeitos que a misoginia tinha na comunidade negra, mesmo no meio de homens que militavam na luta antirracista. Os textos literários que aqui abordo discorrem sobre temas tabu nas comunidades negras, como o abuso e estupro de meninas negras dentro de suas famílias e o colorismo<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup>Termo cunhado por Alice Walker, que entende que quanto mais escura a pele de uma pessoa negra, mais sujeita ela está a discriminações raciais. O colorismo faz sentido uma vez que pessoas de pele

Maya Angelou (1928 – 2014) foi uma poeta, escritora e ativista das causas negras nos EUA. Um dos gêneros que mais utilizou em sua escrita, além do gênero poético, foi a autobiografia: escreveu diversos livros autobiográficos, sendo *Pássaro na gaiola* seu primeiro. Além de escritora, Angelou produziu e dirigiu filmes, tendo também dançado, atuado e produzido performances artísticas, filmes e programas de TV ao longo da vida. Foi professora universitária, além de ter sido ativa nos movimentos pelos direitos civis dos negros. Entendia o valor e a importância das histórias e da poesia e discutia as questões raciais na cultura estadunidense a partir de sua experiência crescendo no Sul rural, em meio ao racismo e a privações de direitos determinadas pela cor da sua pele. Sua obra é vastamente lida e estudada ao redor do mundo.

Toni Morrison (1931 – 2019), foi escritora, editora e crítica de cultura e literatura, além de ter ensinado em universidades, como a universidade negra Howard University. Ela foi a primeira mulher negra a receber o Prêmio Nobel de Literatura pela sua obra, em 1993. Também recebeu o *Pulitzer Prize* e o *American Book Award* em ocasiões anteriores. Morrison nasceu em Lorraine, Ohio, mesma cidade onde se passa o romance aqui estudado. O estado está localizado no meio-oeste dos Estados Unidos, mas, sobre ele, ela afirma que “está bem na fronteira com o Kentucky, então não há muita diferença entre ele e o sul. (...) Lá tinham aqueles abolicionistas fantásticos, mas a Ku Klux Klan também morou lá<sup>33</sup>” (1994, p. 12). *O olho mais azul* é uma de suas obras mais conhecidas e toca num assunto subjetivo, cultural e importante que é o padrão estadunidense de beleza, questionando onde as mulheres e consequentemente as meninas negras de pele mais escura estão inseridas ou de que forma estão excluídas desta esfera. O livro não só provoca pela forma com que relata o tratamento da beleza negra, mas levanta questões filosóficas acerca do que é a beleza, e a partir de quê, ou quem são as pessoas estão criando essas definições. Morrison (1994) conta, no posfácio do livro, que quis escrevê-lo porque, na sua infância, uma colega negra da escola queria ter os olhos azuis e isso mexeu com seus questionamentos sobre a beleza e o que ela representava na sociedade; isto é, o que a beleza era capaz de proporcionar em termos de status e bem-estar social.

---

mais clara, logo, mais próximas da branquitude, experienciam privilégios aos quais pessoas de pele mais escura não têm acesso.

<sup>33</sup> is right on the Kentucky border, so there's not much difference between it and the "South". (...) And there were these fantastic abolitionists there, and also the Ku Klux Klan lived there.

Conceição Evaristo (1943 –) é uma escritora e intelectual afro-brasileira cuja obra vem mudando as percepções dos leitores sobre a representação da mulher afro-brasileira na literatura. Ela veio de uma família de origem humilde, e mudou-se de Belo Horizonte, sua cidade natal, para o Rio de Janeiro em 1970. Ao longo da vida foi – e ainda é – muito afeita a histórias, orais e escritas, e seguiu os caminhos acadêmicos da literatura como consequência desse interesse que nasceu na sua infância. Formou-se em Letras e seguiu seus estudos até tornar-se Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Foi, ao longo dos anos 1990, participante ativa dos *Cadernos Negros*, publicação que dá espaço a autores afro-brasileiros que recriam literariamente experiências negras vividas em solo nacional. Seus livros foram traduzidos para diversas línguas e são textos frequentemente protagonizados por mulheres negras, pobres e discriminadas, que respondem a essas opressões de maneira combativa, afetiva e criativa.

As narrativas que abordo neste trabalho, ao destacar auto representações de mulheres negras na literatura, num exercício de *escrivivência*, usando o termo de Conceição Evaristo (EVARISTO, 2005), contam uma história repetidamente silenciada no que se refere à mulher negra, frequente vítima de racismo e sexismo, sendo combatente dessas opressões em diferentes partes da América. As escritoras também reescrevem uma história através do relato desses eventos via *escrivivência*, uma vez que, além de documentos oficiais, narrativas de vida constituem o que fez e faz parte da realidade das mulheres negras que habitam e habitaram cada um dos referidos espaços, trabalhados de forma ficcional e/ou autobiográfica.

Em diferentes modalidades, isto é, dentro e fora do campo literário/ficcional, a escrita de si assume um caráter político-literário. Margo V. Perkins (2000), por exemplo, entende que a escrita de si das mulheres negras foi importante aliada na luta e na construção da memória política do *Black Power Movement*. Para Perkins, a autobiografia escrita sobre as experiências com este movimento, atuava não somente como testemunho de experiências, mas como construção e adição a um legado do movimento em si. Nessas escritas, surgiam críticas às contradições do movimento, o que caracteriza o gênero autobiográfico em tal contexto, como um gênero também pedagógico, logo, capaz de conduzir o/a leitor/a a ampliar o conhecimento acerca de uma era e de um movimento muito plural. Essa não costumava ser a narrativa que contava a história do movimento *Black Power*. Era comum focar as memórias e feitos das suas personalidades emblemáticas, na grande maioria das vezes, homens,

deixando de lado a contribuição das mulheres. Perkins também defende que há uma redefinição do gênero autobiográfico nessa escrita autobiográfico-política, o que distancia o gênero de seu modelo ocidental imperialista, branco, heterossexual e masculinizado, baseado num heroísmo individual.

Uma possível problemática envolvendo a “autobiografia política” (PERKINS, 2000, p. 15) é o desconforto com as questões pessoais e subjetivas, que pode ser percebida em autobiografias como as de Angela Davis (*Angela Davis: An autobiography*) e Assata Shakur (*Assata*). Um resgate desse elemento se nota em *A taste of power: A black woman's story*, de Elaine Brown, onde a autora, ao articular a subjetividade individual no seu texto, expõe também momentos de dor, drama e dúvida que também permeiam a vida de uma militante de movimentos sociais.

Na literatura das mulheres negras que aqui articulo, no entanto, esses dois propósitos se encontram: leio a subjetividade dessas mulheres (re)inscrita na história a partir de um modelo auto referencial, e leio um comentário crítico sobre o contexto político em que elas se inserem. O pessoal e o político, esferas compreendidas como correlacionadas no feminismo, se misturam, se expandem e se expressam através da arte e da construção dessas subjetividades que apresentam novas possíveis articulações do que significa ser mulher negra em cada um desses momentos e países, provocando uma revolução no fazer literário e no imaginário social.

Nesta pesquisa, desenvolvo a noção de como a ficção e a atuação política das mulheres negras-escritoras aqui contempladas caminham juntas e de como as esferas da política e da arte/cultura são incorporadas nessas vivências de maneira simultânea e conjugada.

No texto aqui apresentado, organizo meu estudo em quatro seções. A primeira e a segunda (Capítulos 2 e 3), apresentam respectivamente um estudo de alguns movimentos negros nos Estados Unidos e no Brasil; a saber, o *Black Power Movement/Black Panthers Party*, *Black Arts Movement* e o *Movimento Negro Unificado*. Busco ater-me aos movimentos negros de maior expressão quando do surgimento das narrativas aqui analisadas, observando o contexto político-literário que se apresenta em cada caso e trazendo os textos literários para pautar as discussões a partir das referências que se encontram neles, a esses movimentos sociais.

A terceira seção (Capítulo 4) apresenta uma discussão sobre os feminismos negros nos dois países em tela. Destaco a atuação desses grupos frente ao antagonismo que as mulheres negras enfrentavam ao buscar conjugar suas lutas às

pautas do movimento negro e/ou feminista. Explicito a forma como a interseccionalidade, debate levantado nos dois contextos nacionais, se apresenta nas narrativas e enfatizo a interpretação de que os textos narrativos se apresentam como uma expressão literária-artística ligada ao feminismo negro. Percebo aqui que enquanto outros movimentos apresentam de maneira consistente outras formas literárias como linguagem para articulação de suas questões subjetivas e objetivas, o feminismo negro encontra esse elo nos textos narrativos.

A última seção (Capítulo 5) trata de alguns recursos estilísticos das narrativas. Nesta análise parto do entendimento de que a escrita de si não se restringe à escrita autobiográfica, mas é, como prática criativa, ampliada pela noção de *escrevivência*: um fazer artístico da ficção e da vivência que associa, de maneira diferente, às três narrativas em diálogo neste trabalho. Ainda discuto o papel da memória nesse processo criativo e a forma como a escrita das mulheres negras desafia regras rígidas impostas por um cânone que pretende determinar o que define a qualidade e a relevância do que pode ser considerado boa literatura. Nesse contexto, me interessa discutir as novas compreensões que as autoras e intelectuais aqui estudadas trazem para o entendimento do que é a arte, o que ela representa e que função tem.

Minha metodologia neste trabalho consiste num diálogo interdisciplinar entre teoria feminista negra, teoria da literatura e textos da Sociologia, História e Ciência Política que discutem os movimentos negros transnacionais, colocados em diálogo com os textos literários do corpus. Busco, com esta tese, entender as imbricações da arte e da política no contexto feminista negro emergente em cada uma das nações e pensar de que forma a ficção e a arte contribuem para revoluções culturais essenciais que tanto acompanham como impulsionam mudanças políticas.

Morrison, Angelou e Evaristo, não só contribuem de maneira inestimável para a produção literária e para a historiografia literária do Brasil e dos Estados Unidos. Suas contribuições revolucionam, isto é, inovam e transformam a forma como a literatura de mulheres negras é escrita, lida, estudada e conseqüentemente, a forma como a sociedade compreende essas experiências plurais e repletas de atravessamentos.

## 2. MOVIMENTOS NEGROS ESTADUNIDENSES: CONEXÕES ENTRE LITERATURA E POLÍTICA

“Não existe isso de uma luta de uma única pauta porque não vivemos vidas de questões únicas. Malcolm sabia disso. Martin Luther King, Jr. sabia disso. Nossas lutas são individuais, mas não estamos sós. Não somos perfeitos, mas somos mais fortes e mais sábios do que a soma dos nossos erros<sup>34</sup>”.

AUDRE LORDE, “Aprendendo com os anos 1960”.

Comunidades afro-diaspóricas historicamente se organizaram nos mais variados contextos para reivindicar mudanças necessárias para que as pessoas negras fossem reconhecidas como cidadãos, após vivenciarem e resistirem ao sistema escravagista, que não só explorou sua força de trabalho, como também os privou de agenciamento, direitos e de serem reconhecidos como seres humanos. O processo de levante antirracista, em que as pessoas negras resistiam a estruturas inspiradas pelos longos anos de escravização se deu no Brasil e também nos Estados Unidos após a abolição da escravatura. A luta antirracista, onde ainda se denunciam injustiças como o genocídio de jovens negros, o encarceramento em massa e o racismo nas instituições e na cultura, se estende até os dias de hoje.

No contexto norte-americano, a intelectual e escritora afro-brasileira Miriam Alves pontua: “Apesar de, em 1865, o Congresso proibir oficialmente a escravidão nos Estados Unidos através da 13<sup>a</sup>. Emenda Constitucional, não foram eliminadas a segregação e nem a discriminação racial” (ALVES, 2010, p. 15). Tanto a emenda norte-americana como a Lei Áurea de 1888 no Brasil, não foram suficientes para promover as mudanças necessárias para que as pessoas negras existissem em sociedade, como cidadãos com direitos e acesso aos espaços públicos e a oportunidades de ascensão social. Nesse sentido, reforça-se a importância e necessidade de intervenções no pensamento e na cultura, um campo onde a literatura busca atuar. No contexto de emancipação, as leis e os ajustes políticos não surgiram primordialmente em consequência de uma vasta conscientização social e desejo abolicionista. Pelo contrário: essas mudanças vieram a surgir muito mais por

---

<sup>34</sup>There is no such thing as a single-issue struggle because we do not live single-issue lives. Malcolm knew this. Martin Luther King, Jr. knew this. Our struggles are particular, but we are not alone. We are not perfect, but we are stronger and wiser than the sum of our errors.

demandas de modernização e avanço capital do que por uma compreensão humanizada de que o sujeito negro merecia participar dos espaços em que fora posto, passado o processo de colonização e eliminado o sistema de escravização.

A cultura e a arte se fazem extremamente necessárias no processo de questionamento de práticas e discursos segregantes, uma vez que a arte, entre outras coisas, se propõe a reorganizar estruturas sociais a partir de uma exposição de diferentes perspectivas, ao proporcionar espaço para reflexões sobre questões profundas que podem orientar a vida em sociedade. Assim, a literatura enquanto arte, acompanha mudanças e conflitos, transformando em linguagem aquilo que precisa ser refletido, questionado e reorganizado por um povo, um público e a sociedade como um todo.

Um ponto de partida para o estudo que aqui proponho das narrativas de Morrison, Angelou e Evaristo, passa pela compreensão de que a organização político-social das pessoas negras não se dá apenas nos espaços políticos. Ela também acontece num nível subjetivo: tanto no âmbito pessoal e individual, como em contato com um grupo, no coletivo. Com isso, pontuo que além das mobilizações políticas, sempre houve um esforço em reorganizar o espaço do pensamento e da experiência humana em sociedade através da arte. A literatura foi uma forte expressão desse esforço. Dentro de tal compreensão, neste capítulo observo dois movimentos negros vigentes na ocasião do surgimento das narrativas estadunidenses que aqui analiso. No caso das narrativas de Morrison e Angelou, no fim dos anos 60 e início dos anos 70, tem-se uma consolidação do *Black Power Movement* já organizado desde o meio da década de 60, bem como a expansão do *Black Arts Movement*, um movimento mais explicitamente voltado à arte e performance negra, onde se celebrava a raça negra, sua história e sua resistência.

O crítico literário estadunidense J. Hillis Miller (1995) discorre sobre a importância da ficção e da existência das narrativas no seio de uma cultura, afirmando que elas podem exercer “tremenda importância não como as refletoras precisas de uma cultura, mas como aquelas que fazem essa cultura não de forma ostensiva, mas como patrulhadoras efetivas da mesma<sup>35</sup>” (p. 69). Porque as narrativas podem mostrar os conflitos e as contradições de uma cultura, elas podem funcionar como expressão artística transformadora dessa cultura, o que o teórico coloca como função através da

---

<sup>35</sup> tremendous importance not as the accurate reflectors of a culture but as the makers of that culture and as unostentatious, but therefore all the more effective policemen of that culture.

metáfora da autoridade patrulhadora nesse contexto. Miller ainda pontua que as narrativas têm o poder de reforçar aspectos de uma cultura, assim como de colocá-los em questão, simultaneamente. Ele cita o exemplo dos romances de Sir Walter Scott, que alguns estudiosos afirmam terem sido cruciais para desencadear a Guerra Civil americana<sup>36</sup>.

Antonio Candido (2011) tem uma leitura similar quando constrói a noção de que a literatura é um dos fundamentais direitos humanos e também está atrelada a uma condição inerentemente humana, presente tanto nos meios eruditos como nos populares, de se expressar e de compreender o mundo a partir de narrativas e da fabulação. Ele defende que a literatura promove uma harmonia social; não apenas porque ela é fundamental no processo de educação de um povo e na equidade que o letramento promove, mas também porque através dela atingem-se níveis mais profundos de potenciais transformações sócio-culturais pois “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (p. 175). Logo, os sentidos que estão articulados na literatura, ao serem decodificados e interpretados, tornam-se vivos e potentes, atestando que essa forma artística tem eficácia política à medida que apresenta de maneira dialética os desafios do mundo em que vivemos.

Levando em consideração os textos literários aqui tratados, é também importante considerar um outro aspecto político que rege as narrativas: o ponto, deveras intencional, de onde se narram esses textos, se propõe a transformar culturas. O fato de que mulheres negras e letradas da contemporaneidade constroem a subjetividade de sujeitos negros em suas culturas centralizando a experiência de mulheres negras e colocando em questão aspectos desiguais dessas culturas (de maneira dialética e lógica), diz muito sobre a relevância social e o impacto político de narrativas e da literatura como um todo.

Um outro ponto importante a se considerar são as diversas esferas políticas que envolvem a escrita e publicação dessas narrativas: num dos níveis, vê-se a mulher

---

<sup>36</sup>Também acredita-se que o livro *Uncle Tom's Cabin*, da autora abolicionista Harriet Beecher Stowe, publicado em 1852, teve esse efeito, fazendo com que esposas de escravocratas libertassem secretamente seus escravos após sua leitura. Assim como o exemplo usado por Miller (1995), este não é um fato comprovado historicamente, mas como o crítico sugere, não é absurdo acreditar que isso realmente aconteceu, dada a força política das narrativas dentro de uma cultura. Ao fazer esse argumento, Miller também lembra que determinados livros foram proibidos por regimes totalitários, porque tinham o poder de se contrapor a esses sistemas ao questionar o *status quo*; o que mais uma vez atesta a importância da literatura na consciência política.

negra contemporânea e letrada que constrói subjetividades outrora apagadas na literatura canonizada e que se consolida numa esfera intelectual que lhe foi negada via colonização e escravização. Num outro nível, há o contexto leitor, onde essas obras provocam questionamentos e discussões capazes de transformar a cultura. Num outro patamar, ainda há o mercado editorial que se transforma com a atividade leitora-política de mulheres que leem, discutem e divulgam tal produção. Todos estes níveis envolvem reverberações políticas de ações impulsionadas por diferentes atores: por exemplo, o movimento negro, a academia e a comunidade leitora. A própria existência dessas mulheres nas posições de escritoras e intelectuais em que se encontram, exerce um importante contraponto em relação à cultura e ao cânone. Toni Morrison sintetiza a que esse projeto se opõe ao afirmar:

Apesar de os termos usados, como o vocabulário de debates sobre o cânone mais antigos, fazerem referência a valores humanísticos e/ou literários, critério estético, leituras livres de valor ou socialmente ancoradas, a luta contemporânea é mais frequentemente entendida como o apelo dos outros contra as origens brancas-masculinas e a definição desses valores; quer essas definições reflitam um eterno, universal e transcendente paradigma, quer elas constituam um disfarce para um programa específico nos âmbitos temporal, político e cultural<sup>37</sup> (MORRISON, 2019, p. 162).

A crítica de Morrison (Idem) nesse importante ensaio, intitulado “Unspeakable things unspoken”, ainda em outro momento coloca em questão a ausência da literatura afro-americana, asiático-americana, chicana-americana quando se considera e se fala sobre o que se consagrou chamar de literatura Americana. O que causa esse apagamento, ela percebe, é a constante sustentação das regras masculinas e brancas, estabelecidas por e para esse cânone. Para Morrison, esse recorte que permite que a subjetiva ideia de qualidade literária seja determinada por valores e percepções eurocêntricas, é fundamentado num projeto político que define o que constitui o cânone; um projeto que estabelece territórios inflexíveis e inquestionáveis, o que em si é uma ideia um tanto deslocada quando pensamos na noção de arte e na liberdade que o fazer artístico preconiza. Tal projeto, determinado e reforçado pelas elites brancas e masculinas, tende a favorecer o seu próprio grupo social.

---

<sup>37</sup> Although the terms used, like the vocabulary of earlier canon debates, refer to literary and/or humanistic value, aesthetic criteria, value-free or socially anchored readings, the contemporary battle plain is most often understood to be the claims of others against the whitemale origins and definitions of those values; whether those definitions reflect an eternal, universal, and transcending paradigm or whether they constitute a disguise for a temporal, political, and culturally specific program.

Se o cânone, o mercado editorial e a cultura onde se insere a comunidade leitora, estão imersos num contexto que ainda valoriza aquilo que é masculino e branco e utiliza essas estruturas como modelos, a existência e a produção das três autoras aqui estudadas, não só como escritoras de narrativas, mas como intelectuais negras, se coloca como contraponto e apresenta maneiras outras de se conceber arte, inteligência, subjetividade, beleza e qualidade literária. É dessa forma que arte e política se encontram e também se alimentam das lutas dos movimentos negros para dar forma a novas perspectivas e novos mundos criados; estes que pretendem transformar o mundo existente. Assim, as narrativas aqui exploradas não se dissociam das vivências políticas, colocadas em pauta pelos movimentos sociais.

Da mesma forma que as escritoras em tela se envolvem com o pensamento que pauta de movimentos político-sociais, sua escrita narrativa visita a vivência da comunidade negra, atravessada pela marginalização e injustiça denunciadas pelos movimentos sociais. Por causa dessa movimentação paralela em que a política informa e reflete a arte e a arte informa e reflete a política, faz sentido estabelecer aqui um diálogo entre as narrativas desse corpus e as ações, ideologias e objetivos dos movimentos negros aqui respectivamente explorados: o *Black Power Movement*, o *Black Arts Movement* e, no capítulo seguinte, o Movimento Negro Unificado. Aqui pretende-se explorar essas sinapses culturais onde percebe-se o ponto de encontro entre arte e política; entre imaginação e práxis.

## **2.1 *Black Power* e *Black Panthers*: Autodeterminação, Pan-Africanismo e ecos transnacionais**

No contexto estadunidense, quando surgem *Pássaro na gaiola* e *O olho mais azul*, um movimento negro importante cresce e se torna mais e mais popular no país: o *Black Power Movement*, que é frequentemente associado ao partido *Black Panthers Party*, formado também em 1966, o mesmo ano em que surge o movimento. Criado de uma tensão e cisão no *civil rights movement*, esse movimento inaugurou novos ideais e uma nova estética para a população negra estadunidense, baseada na noção de autodeterminação.

A ideia de autodeterminação centralizava os debates em que se passavam a processar mudanças na atitude e no discurso dos negros: o indivíduo, afinal, deveria

definir quem era, defender quem era e respeitar a sua própria singularidade. Ao falar sobre esse processo, Amiri Baraka (2014) lembra de Malcolm X, um dos mais importantes ativistas e líderes da luta contemporânea dos negros estadunidenses, que promovia tal discurso: “quando Malcolm entrou em cena e começou a ensinar a autodeterminação, autorespeito e autodefesa, isso causou um impacto profundo na alma de um vasto espectro de pessoas negras, particularmente de jovens negros<sup>38</sup>” (p. 12).

Jovens negros eram parte essencial dessa construção de um novo momento e entendimento sobre a identidade negra e as relações raciais. Uma organização criada no *civil rights movement* chamou atenção especial de Malcolm X: justamente um grupo formado por jovens predominantemente universitários ligado ao *civil rights movement*, o *Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC)*.

Os integrantes do *SNCC* iniciaram ações importantes como os movimentos de *sit-in*, as *freedom schools*<sup>39</sup> e adquiriram, no início dos anos 1960, notável habilidade em promover mobilizações em massa em prol dos direitos civis. Embora inicialmente a filosofia desse grupo de jovens defendesse, com base em sua associação com o *civil rights movement*, abordagens e protestos não-violentos, essa visão de como as pessoas negras deveriam lutar pela sua libertação sofreu transformações.

Na histórica marcha entre Selma e Montgomery, em 9 de março de 1965, no estado do Alabama, David J. Garrow (1987) conta que Martin Luther King, marchando à frente do grupo de pessoas brancas e negras em protesto, encontrou a já esperada resistência das tropas do Alabama num determinado ponto da caminhada. Os soldados ordenaram o grupo a parar a marcha e retornar para Selma. King nesse momento, teve uma reação que foi surpresa para muitos.

King chamou o grupo a ajoelhar-se e orar, e então fez com que a procissão retornasse a Selma. Nenhum dos integrantes da marcha ou

---

<sup>38</sup> when Malcolm stepped forward and began to teach SelfDetermination, SelfRespect and SelfDefense, it struck a chord deep within the soul of a wide spectrum of Black people, particularly Black youth.

<sup>39</sup>Os *sit-ins* foram protestos organizados por estudantes universitários negros a partir do fim dos anos 1950, que utilizavam-se da desobediência civil para chamar a atenção para a segregação de estabelecimentos urbanos. Os estudantes negros entravam e sentavam-se em estabelecimentos como restaurantes, lanchonetes, hotéis que não serviam pessoas negras e permaneciam lá, obrigando os trabalhadores a verem-nos e trazendo atenção da mídia à injusta segregação daqueles espaços. As *freedom schools* do *civil rights movement*, iniciadas em 1964, foram escolas alternativas de ensino fundamental e médio que tinham como objetivo educar e conscientizar politicamente os jovens negros do Mississippi. Um dos grandes objetivos de tal projeto era conscientizá-los para a importância do voto e do envolvimento deles com a vida e lutas de suas comunidades.

dos colegas do *civil rights* havia sido informado de sua intenção de retornar. Sua atitude não-incisiva e a ocasional caracterização contraditória de suas ações lhe trouxeram uma avalanche de críticas indignadas, especialmente dos trabalhadores do SNCC (GARROW, 1987, p. 155, grifo meu)<sup>40</sup>.

A atitude de King e as dissidências que esta causou abriram espaço para reflexões sobre os novos rumos da organização, o que resultou num contato de Malcolm X com esse grupo de jovens, cujo trabalho ele conhecia e admirava. Malcolm X, no entanto, apenas aproximou-se do SNCC no fim de sua vida. Quando foi assassinado, em 1965, ficou claro pelas declarações do grupo, que eles desejavam se diferenciar de organizações mais moderadas do *civil rights movement* e endossavam as ideias mais radicais de X. Um jovem líder muito importante nesse momento de redefinições e do surgimento de novos discursos é o jovem ativista Stokely Carmichael.

A historiadora afro-americana Ashley D. Farmer (2017), no seu *Remaking Black Power: How black women transformed an era*, pontua: “O termo *Black Power* evoluiu de um murmúrio de base em um movimento nacional depois que Stokely Carmichael, em Junho de 1966 exclamou essa frase em Greenwood, Mississippi<sup>41</sup>” (p. 9). A ocasião em que esta frase foi proferida, foi uma marcha em protesto a um ataque feito a James Meredith, que protestava sozinho nas ruas de Greenwood, chamando pessoas negras para exercerem seu recém-instituído (mas contestado e desrespeitado) direito ao voto. Meredith foi alvejado nesse protesto pacífico, mas depois de hospitalizado, conseguiu sobreviver.

Stokely Carmichael, o militante que proferiu as palavras que deram nome ao movimento, foi aluno de Toni Morrison quando ela ensinou na universidade negra Howard University<sup>42</sup>, em Washington, D.C.. O contato entre os dois foi tão significativo, que Morrison em 1971, quando ainda trabalhava como editora da Random House, abriu espaço para a publicação de uma série de textos do ativista; um volume chamado *Stokely speaks: Black Power back to Pan-Africanism*.

---

<sup>40</sup> King called the group to kneel and pray and then turned the procession around and marched back into Selma. None of the marchers of King’s civil rights colleagues had been informed of his intention to turn around. His less-than-forthright behavior and his sometimes contradictory characterizations of his actions brought down on his head angry deluge of private criticism, especially from SNCC workers.

<sup>41</sup> The term *Black Power* evolved from a grassroots murmur into a national movement after Stokely Carmichael’s June 1966 exclamation phrase in Greenwood, Mississippi.

<sup>42</sup> Esse fato se encontra na linha do tempo cronológica que Danille Taylor-Guthrie apresenta na abertura do livro de entrevistas com Toni Morrison organizado por ela, *Conversations with Toni Morrison* (1994).

Carmichael era, de acordo com Cynthia Griggs Fleming (2010), um líder carismático e jovem do *SNCC*. Fleming adiciona que ele usava um afro e macacões jeans com camisas simples, o que era um estilo que tinha um apelo forte entre a classe trabalhadora e entre os jovens. É importante notar, então, que ele também apresenta uma estética diferenciada da de Martin Luther King, figura mais icônica do anterior *civil rights movement*, que se vestia formalmente e comunicava-se de maneira sofisticada, usando uma retórica inspirada pelos sermões cristãos.

Carmichael foi uma das figuras mais importantes do *Black Power Movement* (*BPM*)<sup>43</sup>, reconhecido por passar a defender uma mudança no discurso anterior que apelava pela não violência; discurso este não respeitado por pessoas brancas, que continuavam perseguindo, violentando e matando pessoas negras que reivindicavam ou buscavam exercer seus direitos civis, como o direito de votar. A figura de Carmichael é uma das representativas dessa mudança de discurso e estética que o *BPM* apresenta. Este foi um movimento que incorporou a estética e a arte de uma forma que radicalizava as noções propagadas pelo *civil rights movement*<sup>44</sup>, em um momento em que a cena artística vivia uma efervescência com a ascensão e fama de diversos artistas negros, como James Brown, Gil Scott-Heron, Lorraine Hansberry e Nina Simone.

Embora houvesse divergências entre o *civil rights* e o *BPM*, reconhecia-se a importância do primeiro para que as novas ideias que se formavam diante dos novos desafios atingissem a população negra e fizessem sentido, dada a continuidade da violência e repressão às pessoas negras politicamente organizadas. Uma fala de Carmichael numa palestra dada por ele em 1970 aos alunos da faculdade negra masculina Morehouse College, na Georgia, resume esse respeito ao legado de Dr. Martin Luther King, um líder que ele reconhece que preparou o caminho para as novas posições do *BPM*:

Martin Luther King nos ensinou muitas coisas. (...) Sua tática foi a não-violência mas ele de fato nos ensinou como confrontar e ele mesmo confrontou. Nós lhe agradecemos por isso. E ele nos ensinou a mobilizar as massas.

---

<sup>43</sup> Daqui em diante, utilizo a abreviação *BPM* para fazer menção ao *Black Power Movement*.

<sup>44</sup> Fleming (2010) conta que King se preocupava com os jovens do *BPM*. Apesar disso, ele admirava a sinceridade desses ativistas e entendia o desapontamento deles, que os levava a agir de maneira mais radical na luta pelos seus direitos. King se identificava, por exemplo, com o desapontamento deles em relação ao governo, que preocupava-se em vencer a guerra no Vietnã, enquanto negros perciam na pobreza em solo estadunidense.

Dr. King, no entanto, não era um político astuto, ele era um homem do púlpito. Por exemplo, Dr. King nunca tomou uma posição política contra a guerra no Vietnã, ele sempre tomou uma posição moral contra a guerra<sup>45</sup> (CARMICHAEL, 2007, p. 189).

O novo grupo, independente das divergências políticas, reconhece e respeita o legado do movimento que os formou e antecedeu, ao mesmo tempo que tece críticas a ele e sugere novas formas de se conceber a luta pela liberdade negra. Em 1966, concomitante ao surgimento do *BPM*, também surgiu o partido *Black Panthers Party (BPP)*, um partido que se levantou abertamente contra a violência policial, a falta de empregos para os negros e que propagava uma forte representação e foco na virilidade e força do homem negro. É comum que se fale sobre o movimento e o partido como intercambiáveis, provavelmente porque ambas organizações surgem ao mesmo tempo e muitos membros delas atuam nas duas frentes. As ideias mais radicais apresentadas pelo *BPM* e que ressoam no *BPP*, representam também uma faceta mais urbanizada e concentrada dos movimentos negros ao norte dos Estados Unidos. Naquela região do país, os problemas da população negra eram distintos daqueles do sul rural, onde King e o *civil rights movement* outrora lutaram para efetivar mudanças nas leis e cultura de segregação racial.

Farmer (2017) conta ainda que, à medida em que a popularidade do *BPP* cresceu, as mulheres tornaram-se parte expressiva do contingente do grupo. Este é um diferencial importante entre o partido e o movimento: a presença de mulheres no partido é bastante expressiva, e elas, dentro desse espaço, buscam desconstruir as noções de gênero herdadas do *civil rights movement*, onde imperavam os ideais da respeitabilidade cristã, que relegava às mulheres, posições subalternas dentro de estruturas patriarcais. As mulheres do *BPP* levantavam-se contra tais noções, não sem desafios:

Como suas ativistas ancestrais, as mulheres Panteras engajavam-se em extensivas conversas sobre como melhor conceituar a condição feminina no partido e na sociedade como um todo. Num esforço de alinhar seu ativismo, teoria política e objetivos de emancipação, as mulheres Panteras criavam a teoria de uma visão de gênero

---

<sup>45</sup> Martin Luther King taught us many things. (...) His tactic was nonviolence but he did teach us how to confront, and confront he did. We thank him for that. And he taught us how to mobilize the masses. Dr. King, however, was not an astute politician, he was a man of the pulpit. For example, Dr. King never took a political position against the war in Vietnam, he always took a moral position against the war.

específica dentro da identidade política dos Panteras: a Mulher Negra Revolucionária (...) como um meio de desafiar o imaginário político patriarcal dos Panteras<sup>46</sup> (p. 51).

Farmer (Idem) ainda chama atenção para o legado de mulheres negras ativistas no *BPM*, como Angela Davis, Assata Shakur e Elaine Brown, enfatizando como os escritos delas e suas autobiografias constituem um corpo de pensamento político importante, que mostra como as mulheres negras organizaram suas identidades, mesmo dentro de um movimento que abria pouco espaço para o seu protagonismo intelectual. Farmer pontua que o local que essas mulheres assumiram era radical dentro do próprio movimento, uma vez que seus posicionamentos muitas vezes destoavam das ideias sobre a identidade da mulher negra que eram propagadas dentro do partido.

A teórica feminista bell hooks (2015) em seu renomado livro *Ain't I a woman*, especialmente no capítulo intitulado “The imperialism of patriarchy”, aborda intensamente a forma como as mulheres eram oprimidas dentro da luta negra, ao longo de diferentes movimentos pela libertação dos negros. Ela denuncia esse sexismo dizendo: “Como os homens dominavam lugares de liderança, eles estruturaram o início da luta pela libertação negra para que esta refletisse um viés patriarcal<sup>47</sup>” (2015, p. 89). hooks expõe esse sexismo nomeando muitos desses líderes e contestando falas e textos escritos por eles que revelam essa limitação sexista: “Marcus Garvey, Elijah Muhammed, Malcolm X, Martin Luther King, Stokely Carmichael, Amiri Baraka e outros líderes negros justificadamente apoiaram o patriarcado<sup>48</sup>” (Ibid., p. 94). hooks conclui, nesse capítulo, que o patriarcalismo não serve à comunidade, mas ao Estado, que mantém o estado de coisas, situação em que as mulheres permanecem em desvantagem e perigo. Essa é, na visão de hooks, a forma em que o patriarcado funciona como um mecanismo imperialista, dominador e autoritário.

---

<sup>46</sup> Like their activist foremothers, Panther women engaged in extensive conversations over how to best conceptualize black womanhood in the party and society at large. In an effort to align their activism, political theory, and emancipatory goals, panther women theorized a gender-specific version of the Panthers' political identity: the Black Revolutionary Woman (...) as a way to challenge patriarchal political imaginary.

<sup>47</sup> As black men dominated leadership roles, they shaped the early black liberation movement so that it reflected patriarchal bias.

<sup>48</sup> Marcus Garvey, Elijah Muhammed, Malcolm X, Martin Luther King, Stokely Carmichael, Amiri Baraka and other black male leaders have righteously supported patriarchy.

Entretanto, para além das limitações, há outro diferencial pontuado por Farmer (2017) presente no *BPM*; que anuncia rumos mais abrangentes da luta pela libertação dos negros: a internacionalização do movimento.

Reconhecendo que o *Black Power* não era estritamente um fenômeno estadunidense, muitos ativistas expressaram solidariedade global e formularam comunidades imaginadas pelas lentes do Pan-Africanismo, uma ideologia política baseada na crença de que povos de descendência africana ao redor do mundo compartilham de um passado e um destino comum, assim como de objetivos políticos comuns<sup>49</sup> (FARMER, 2017, p. 16, grifo meu).

A noção do Pan-Africanismo era bastante enfatizada por Stokely Carmichael. Ele disse por exemplo: “A maior expressão política do *Black Power* é o Pan-Africanismo. *Black Power* significa que todas as pessoas negras devem se unir, se organizar e formar um poder de base para lutar por sua libertação. Isso é *Black Power*<sup>50</sup>” (CARMICHAEL, 2007, pp. 201 – 202). Carmichael acreditava que as pessoas negras espalhadas pelo mundo precisavam unir-se contra o imperialismo e o racismo, forças que as afligiam em diferentes partes do globo.

Ao chamar a atenção de seus companheiros a esse respeito, o líder pensava em um contexto abrangente da diáspora, levando em consideração as Américas e o Caribe. Ele também costumava expressar-se a favor da independência de países africanos que no início dos anos 1970 ainda não haviam atingido sua independência. A ampliação dessa compreensão do que significa ser pessoa negra na diáspora foi uma forma de repensar as ideologias do movimento, mas que refletiu fortemente na cultura e na arte sendo produzida por pessoas negras que se alinhavam com as ideias do *Black Power*. Dentro de um entendimento Pan-Africano da experiência negra, Carmichael citou o Brasil no ensaio “Back to Pan-Africanism”. Ele destaca:

Que nós somos as vítimas do imperialismo é um fato. Que nós somos vítimas do racismo é absolutamente evidente; a epítome dessa forma brutal de opressão encontra sua expressão de organização política na África do Sul, nas colônias portuguesas, e é

---

<sup>49</sup> Recognizing that Black Power was not a strictly U. S. phenomenon, many activists expressed global solidarity and formulated imagined communities through the lens of Pan-Africanism, a political ideology based on the belief that peoples of African descent around the world share a common past and destiny, as well as similar political aims.

<sup>50</sup> The highest political expression of Black Power is Pan-Africanism. Black Power means that all people who are black should come together, organize themselves and form a power base to fight for their liberation. That’s Black Power.

claro, nos Estados Unidos da América. Não devemos esquecer a América do Sul, particularmente o Brasil, onde uma expressiva proporção da população é africana, e sofre discriminação racial. Quanto à questão de despossessão de terras o africano é dividido em dois grupos. Um grupo que foi tirado de sua terra (escravidão), e o segundo grupo que teve sua terra tirada deles (colonialismo). Esses fatos todos apontam para a necessidade de um combinado esforço para resolver todos os nossos problemas em comum, para tanto o Pan-Africanismo<sup>51</sup> (CARMICHAEL, 2007, pp. 222 – 223).

Parte do impacto Pan-Africano do movimento estadunidense, consistiu na reverberação do *Black Power*: suas ideologias, sua estética, seus discursos ecoaram no Brasil. A estética da valorização das feições e do cabelo negro natural, adornado por adereços e acessórios com estampas africanas e da famosa máxima “*Black is beautiful*” cativa os jovens negros do Brasil, o que evidencia a eficácia do pensamento Pan-Africano, onde diferentes nações do mundo eram impactadas pelas posturas e pelo pensamento político do *BPM*.

Pessoas negras brasileiras vivendo nos anos 1970 em contextos urbanos relatam ter visto ou participado desse despertar da autopercepção negra como positiva, bonita, criativa e inteligente. As ideias que orientavam o *BPM* encontravam repercussão no Brasil e apresentavam outras possibilidades de se relacionar com a identidade negra.

Conceição Evaristo lembra de eventos relacionados a esta renovada percepção racial que a comunidade negra brasileira vivenciava nos anos 1970. No caso da escritora, ela relata suas vivências em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde morava numa favela com sua família. É importante marcar que na experiência brasileira esses ecos chegam na favela, porque esses são espaços urbanos que cada vez mais representam a resistência negra à marginalização que ocorre nas cidades e onde a maioria da população negra vive. Na sua entrevista a professora e pesquisadora afro-americana Dawn Duke (2016), Evaristo pontua:

*Na década dos 1970, através do rádio talvez, chega o eco do Movimento Negro Americano porque naquela época, a minha*

---

<sup>51</sup> That we are the victims of imperialism is a fact. That we are the victims of racism is crystal clear; the epitome of this brutal form of oppression finds its organized political expression in South Africa, the Portuguese colonies, and of course the United States of America. We should not forget South America, Brazil in particular, where a sizable proportion of the population are Africans, who suffer racial discrimination. On the question of landlessness the African is divided into two groups. One group was taken from the land (slavery), the second group had the land taken from them (colonialism). These facts all point toward the need for a combined effort to solve our common problems, thus Pan-Africanism.

*família não tinha nem televisão. Ao mesmo tempo, eu me lembro de que, em 1970, havia 3 mulheres em Belo Horizonte que usavam o cabelo Black Power. Uma era a primeira repórter negra em Belo Horizonte, talvez até no Brasil. O interessante é que ela assumiu o nome de Ana Davis, sem dúvida inspirada nas panteras negras e Angela Davis. (...) Era uma menina negra e, como você pode imaginar, era grande novidade, naquela época, ter uma figura assim na mídia. (...) naquela época eu fazia meu curso para ser professora e desenvolvia uma paixão pela noção “Black is beautiful” (DUKE, 2016, p. 90, itálico da autora nas falas da entrevistada).*

Assim como Evaristo, muitos cidadãos negros no Brasil criavam coletivamente expressões Pan-Africanas do movimento norte-americano *Black Power*. Uma vez que a abertura para as discussões das questões raciais era reprimida pelas instituições da ditadura, perceber que essas lutas se desenrolavam e ganhavam adesão e abrangência em diferentes cenários da diáspora era encorajador. Essas reverberações apareciam fortemente na cena musical e em bailes afro sendo organizados no Brasil.

Iris Agatha de Oliveira (2016) afirma que nos anos 1970 e 1980, jovens do Rio de Janeiro, mesmo limitados pela censura que estava em vigência durante o período de ditadura militar, tinham acesso a informações sobre o que acontecia nos Estados Unidos, desde a fase da luta pelos direitos civis, também passando a conhecer a atuação do *BPM*. Oliveira pontua que uma manifestação Pan-Africana do movimento viria a constituir o Movimento *Black Rio*, no Rio de Janeiro, cujos integrantes não só organizavam bailes dançantes, como se reuniam para discussões e troca de ideias em locais “como o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes e fundaram alguns lugares próprios e registraram-nos como culturais para tentar escapar às investidas policiais” (p. 52). A pesquisadora ainda pontua que “O pensamento político implícito no Movimento *Black Rio* reclamava por uma democracia que incluísse (...) o fim da violência policial contra os jovens negros (...) e oportunidades igualitárias de acesso ao emprego” (p. 56, grifo da autora). Esses mesmos objetivos pautavam a luta estadunidense do *BPM*. Além disso, o estilo musical *soul music*, também forte expressão do *BPM*, tocava nos bailes *black* e a dança afro americana desse estilo, foi “reinventada como *charme* no Rio de Janeiro” (p. 55, grifo meu). A pesquisadora destaca que grupos como esse se espalharam por outras regiões do Brasil como São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia e Minas Gerais.

Luciana Xavier de Oliveira (2018), em seu recente *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*, acrescenta que a própria nomenclatura do movimento *Black* no Rio de Janeiro fazia referência explícita ao *BPM*:

Black Rio, Black Soul, Black Power ou apenas Soul. Foram diversos os nomes usados ao longo do tempo para identificar essa cena musical desenvolvida em meados da década de 1970 na cidade do Rio de Janeiro. Sob o lema emblemático do *Black is beautiful*, eventualmente traduzido para o português, negros se descobriram lindos dançando ao som da *soul music* em grandes bailes sediados, em princípio, nos subúrbios cariocas. Da cena que se configurou (...) emergiu uma estética particular que conectava a juventude negra periférica brasileira às produções negras internacionais, notadamente norte-americanas (p. 13, grifos da autora).

Oliveira (2018) também destaca o aspecto estético do movimento, que era “inspirado no visual dos integrantes do movimento *Black Power* norte-americano” (p. 15, grifo meu). Tal aspecto, e o movimento como um todo, é compreendido a partir da perspectiva da sua abrangência Pan-Africana mencionada por Farmer (2017). Ao mesmo tempo em que o movimento brasileiro se alimenta de referências transnacionais, uma adaptação das ideias e da estética ao contexto nacional acontece e fortalece a atuação e o discurso de membros do grupo. Oliveira entende que esse processo “demarcava uma tentativa de incorporação de uma estética internacional articulada a um conjunto de símbolos marcadamente diaspóricos, que estabeleciam táticas de diferenciação e dissenso em relação ao ambíguo mito da democracia racial” (Idem). O movimento *Black Rio* bem como outras expressões como ele, contextualizam a luta de acordo com a vivência da população negra brasileira, ao mesmo tempo que aproveitam a solidariedade transnacional possibilitada pela difusão do pensamento Pan-Africano.

O pensamento político do *BPM* também se espalhava no Brasil fora desses contextos organizados, como é o caso de uma vivência pessoal, familiar e subjetiva como a que relata Conceição Evaristo. No entanto, havia perseguição e resistência às ideias radicais antirracistas por parte das forças repressivas da ditadura militar. Miriam Alves (2010) lembra que as forças nacionais proibiam as discussões relacionadas ao racismo e pretendiam, com isso, confundir a população, disseminando a noção de que o racismo não existia no Brasil, e mantendo assim o *status quo* que

favorecia a manutenção da própria ditadura e da marginalização sistemática de pessoas negras. Alves pontua:

Os conflitos raciais americanos e as lutas pelos direitos civis eram apresentados, através dos meios de comunicação de massa, censurados pelo Governo, como ocorrências decorrentes de racismos e discriminações raciais que nunca foram praticados no território brasileiro, numa tentativa de isolar causas e consequências do regime escravocrata. No entanto, havia o temor por parte das autoridades, devido à amplitude do Movimento Negro brasileiro, de que acontecessem aqui conflitos e distúrbios raciais semelhantes aos ocorridos nos EUA com a criação de uma organização como os “Panteras Negras” (p. 28, aspas da autora).

A importância do *Black Power* e da agressiva postura antirracista adotada por esse movimento são posicionamentos políticos que até hoje inspiram lutas contra o racismo, inclusive em contextos transnacionais. A mudança na cultura e nas conversas sobre direitos e autodeterminação negra que esse movimento inspirou reverberam até os dias de hoje. O fato de que o *BPM* aproximou tão vividamente a luta política das expressões artísticas e de uma estética e comportamento que refletiam os avanços reivindicados pelo movimento também são impactos incorporados pelas mulheres negras, sendo ressignificados por elas e transformados em arte através do fazer literário.

A seguir, apresento alguns reflexos das discussões, impactos e transformações desenvolvidas no contexto estadunidense do *BPM* e *BPP*, nas narrativas aqui estudadas das autoras Toni Morrison e Maya Angelou. Adiciono alguns apontamentos teórico-críticos apresentados por elas, que aludem a esse momento de renovação política e cultural, que também informa o seu trabalho intelectual. Neste capítulo, após esta discussão dos impactos transnacionais do *BPM* sentidos no Brasil, sigo discutindo o contexto e as narrativas afro-americanas e, posteriormente, no capítulo 3, me debruço sobre o contexto brasileiro.

### **2.1.1 Cruzamentos literários: ideologia e estética, temas e discurso narrativo**

No contexto dos Estados Unidos, para pensar os cruzamentos literários que existem entre o pensamento político do *BPM* e os livros aqui estudados de Toni

Morrison e Maya Angelou, é importante lembrar e enfatizar que embora o *BPM* e o *BPP* sejam conhecidos por terem promovido visibilidade, agência e espaço majoritariamente para homens negros, mulheres negras, que mais tarde se organizaram e se identificaram com o pensamento feminista negro, emergem de uma experiência de base com esses grupos. O texto fundamental do feminismo negro “Manifesto do Coletivo Combahee River”, faz referência a esse fato:

A política feminista negra também tem uma conexão óbvia com os movimentos de libertação dos negros, particularmente aqueles das décadas 1960 e 1970. Muitas de nós fomos militantes nesses movimentos (pelos direitos civis, no nacionalismo negro, nos Panteras Negras), e tivemos nossas vidas muito afetadas e alteradas por suas ideologias, objetivos e táticas mobilizadas para alcançar seus objetivos. Foi nossa experiência e desilusão dentro desses movimentos de libertação, bem como a experiência na periferia da esquerda branca masculina, que nos compeliu a desenvolver uma política antirracista, diferente daquela de mulheres brancas, e antissexista, ao contrário daquela de homens negros e brancos (Coletivo Combahee River, 2019, p. 198).

Os movimentos de libertação negra como o *BPM* e o partido *BPP*, como mostra o trecho supracitado, foram transformadores e fundamentais na vida de muitas mulheres negras que seguiram lutando pelos direitos da comunidade negra, dentro e fora (ou para além) dessas organizações. Uma das formas em que Toni Morrison reconhece o legado do *BPM* sem deixar de tecer críticas às estratégias adotadas no movimento, é a partir de suas considerações acerca da célebre frase *Black is beautiful*.

Uma intelectual comprometida em elevar o pensamento acerca das questões raciais, Morrison pondera sobre o que esse ditado de fato significa e que efetividade ele carrega em si. No ensaio “Behind the making of *The black book*”, de 1974, a escritora discorre sobre a criação e contação de mitos por parte de pessoas negras, uma estratégia segundo ela, usada para (re)imaginar as referências dessas, ao invés de recorrer aos modelos eurocêntricos e brancos. No entanto, ela considera a criação do slogan *Black is beautiful*, uma criação de um mito cuja intenção precisa ser questionada, uma vez que ele reage a ideias brancas, o que denota um movimento fora da autodeterminação.

O melhor exemplo de mito instantâneo e reacionário pode ser encontrado no slogan “Black is beautiful”. Uma pessoa se sentiria imediatamente tentada a responder “E daí?” Claro, pessoas jovens o

abraçaram – beleza, beleza física, era importante para elas (como ser “popular” na escola). Afinal, elas tinham crescido com Marilyn, Miss America e *Mademoseille*. As pessoas mais velhas também o apreciavam, pois parecia libertá-los de problemas irritáveis com o cabelo (...). Mas a maioria das pessoas brancas o amaram porque, finalmente, alguém tinha dito em voz alta o que eles tentaram tanto esconder: sua atração irresistível por nós<sup>52</sup> (MORRISON, 2008, p. 37, aspas e itálico da autora).

Morrison (Idem) prossegue, comentando como este “mito” apenas congratula as pessoas negras em algo que, apesar de verdadeiro, é perigoso, assim como o mito grego de Narciso. A crença neste mito, traz em si o perigo da beleza como um fim em si própria. O foco de Narciso em si desencadeia a sua morte, limita sua atenção ao mundo ao seu redor e limita até mesmo a sua experiência de amor em vida. Morrison considera que a frase difundida pelo *BPM* responde/reage a valores brancos, buscando formar uma oposição a eles, mas ao mesmo tempo, reforçando-os porque precisa desse contraponto para justificar sua existência.

A escritora, em outro ensaio intitulado “Rediscovering black history”, também de 1974, reitera que o slogan *Black is beautiful* reage a valores brancos: “quando o *Civil Rights* se tornou *Black Power*, nós inventamos o slogan ‘Black is beautiful’ – uma observação correta, mas completamente irrelevante<sup>53</sup>” (2008, p. 40, aspas da autora, itálico meu). Morrison, nesse ensaio, reconhece que a máxima trouxe alívio ao ensinar aos mais jovens que não precisavam se adequar a modelos pensados e determinados pelas pessoas brancas, por exemplo, não precisavam alisar seus cabelos. No entanto, ela volta a afirmar que ao mesmo tempo em que a fala traz esse benefício, ela sugere que as definições criadas pelas pessoas brancas são significativas para a população negra, e que por isso precisa responder a elas. Morrison questiona o que a auto-afirmação, em particular da beleza, afeta para além da beleza. Ela questiona o que sobra uma vez que a pessoa negra se convence de que é bonita e argumenta que matar corpos belos nunca foi um problema para pessoas brancas racistas. A escritora alerta que o excesso de atenção à beleza distrai as pessoas negras em relação àquilo

---

<sup>52</sup> The best example of instant and reactionary myth-making can be found in the slogan “Black is beautiful”. One was immediately tempted to say, “So what” Of course, young people loved it –beauty, physical beauty was important to them (like being “popular” in school). After all, they had grown up with Marilyn, Miss America and *Mademoseille*. Older people liked it too, for it seemed to liberate them from the fretful problems of hair (...). But most of all white people loved it because at last, somebody had said aloud what they had worked so hard to hide: their overwhelming attraction to us.

<sup>53</sup> when Civil Rights became Black Power, we came up with the slogan “Black is beautiful” -- an accurate but wholly irrelevant observation (...).

que realmente as define enquanto indivíduos. Assim, pode-se retornar ao exemplo anteriormente mencionado por ela, de Narciso, que é privado de uma experiência completa e complexa no mundo, por distrair-se com algo frívolo e transitório como sua própria formosura. Ao invés da beleza, Morrison quer trazer atenção a “aquilo que de fato é valioso sobre nós: por exemplo, nossa inteligência, nossa resiliência, nossa habilidade, nossa tenacidade, ironia ou saúde espiritual<sup>54</sup>” (MORRISON, 2008, p. 41).

Morrison demonstra em suas ponderações, respeito ao que o discurso provoca de mudança na população negra, mas também evoca uma atenção e cautela quanto ao que pode lhe causar de malefício; ou, uma privação de atenção àquilo que realmente importa na vida cotidiana. A alta atenção de Morrison a essas questões e atuação que tem como intelectual, se mostram essenciais no processo de autodeterminação e autoconhecimento da população negra e de entendimento de suas próprias potencialidades.

Uma população distraída pela beleza como valor, pode cair numa armadilha capitalista que continua criando ciclos de aprisionamento e inventando necessidades ilusórias e imediatistas. Quando as mulheres negras se voltam para aquilo que realmente as define como indivíduos e aquilo que faz a sua comunidade única, elas partem de um ponto diferente (e autodeterminado) para organizarem suas estratégias de resistência. Morrison chama seu público leitor e a população negra como um todo a refletir sobre essas questões profundas, ancestrais e até espirituais. Questionamentos da beleza como valor permeiam toda a sua obra e esses questionamentos são projetados sobre as mulheres negras ficcionalizadas.

Em *O olho mais azul*, o pensamento e a provocação sobre quanta importância alguém deve dar à beleza, perpassa toda a narrativa. Esse subtexto se encontra presente na voz narrativa mais frequente no livro: a voz da narradora-personagem Claudia MacTeer. Ao longo da narrativa, a menina Claudia frequentemente se opõe à noção de que a beleza se encontra na branquitude e à noção de que a beleza é a coisa mais importante com a qual deve se importar. Ao mesmo tempo em que faz um contraponto sobre o que acha belo, expressando gostos diferenciados dos de Pecola e dos da irmã Frieda MacTeer, Claudia não dá uma atenção central a essas questões de beleza, como é o caso de Pecola, cuja trajetória completa na narrativa, se desenha com

---

<sup>54</sup> what *is* worthy about us: for example, our intelligence, our resilience, our skill, our tenacity, irony or spiritual health.

base no seu desejo de ser mais bonita e estar mais próxima do padrão branco caso pudesse adquirir olhos azuis.

Claudia chega a expressar emoções muito fortes ligadas à sua compreensão de que o que é branco não é necessariamente belo. Ela expressa raiva e repulsa por bonecas brancas, contrariando as expectativas dos adultos que a cercam. Ainda mais crucial, ela marca a sua repulsa especificamente em relação aos olhos azuis no seu discurso. Aquilo que constitui o desejo mais profundo de Pecola, representa a repulsa de Claudia.

Começou no Natal, com as bonecas ganhas de presente. O presente grande, especial, dado com muito carinho, era sempre uma Baby Doll grande, de olhos azuis. Pela tagarelice dos adultos, eu sabia que a boneca representava o que eles pensavam que fosse o meu maior desejo. Fiquei pasmada com a coisa e com a aparência que tinha. Eu devia fazer o que com aquilo? Fingir que era a mãe? (MORRISON, 2019, p. 29).

O relato dramático de Claudia coloca em evidência a experiência dissociativa que vivencia repetidamente ao ganhar bonecas brancas de olhos azuis de presente. Ela também percebe que não somente no seu círculo familiar e afetivo, mas em todo o ambiente ao seu redor, espera-se que ela, uma menina negra, ame aqueles brinquedos: “Adultos, meninas mais velhas, lojas, revistas, jornais, vitrines – o mundo todo concordava que uma boneca de olhos azuis (...) e pele rosada era o que toda menina mais almejava” (Ibidem, p. 30). Claudia passa a destruir essas bonecas, tentando, ao desmantelá-las, descobrir o que é o elemento que as faz serem tão apreciadas por tantas pessoas.

Ao fim do primeiro relato descrevendo o seu asco pelas bonecas brancas, Claudia reforça que incorpora, como personagem, o que Morrison almeja para a jovem comunidade negra atraída pelo *Black is beautiful*: ela não se preocupa exacerbadamente com a beleza ou aparência, mas busca um aprofundamento de sua experiência humana. A menina busca estar em contato com sua essência, com aquilo que de fato determina o seu valor:

Se algum adulto com o poder para atender meus desejos me tivesse levado a sério e perguntado o que eu queria, ficaria sabendo que eu não queria ter nada, possuir nenhum objeto. Queria sentir alguma coisa no dia de Natal. A verdadeira pergunta seria: “Querida Claudia, que experiência você gostaria de ter no Natal?”. E eu teria

respondido: Quero sentar no banquinho da cozinha da vovó, com o colo cheio de lilases, e ouvir o vovô tocar o violino dele só pra mim” (MORRISON, 2019, p. 31).

Claudia narra os eventos da infância já amadurecida e confessa, em determinado ponto, que sentiu vergonha da violência que praticava contra as bonecas. Ela relata que muito tempo depois do seu instinto violento contra as bonecas de olhos azuis, aprendeu a, assim como Pecola e Frieda, amar a atriz mirim branca de olhos azuis Shirley Temple. No entanto, ainda se sente inquieta por essa atitude: “exatamente como aprendi a me deliciar com limpeza, sabendo, mesmo enquanto aprendia, que mudar foi adaptar sem melhorar” (Ibidem, p. 32). Claudia é, logo, autocrítica quanto a sua adaptabilidade e associa essa absorção do padrão de beleza branco com a ideia de limpeza, o que denota uma higienização racial aproximando-se da aspiração pela brancura. Essa eventual mudança de perspectiva, entretanto, não é o que caracteriza a contação das descobertas de sua infância. A autopercepção positiva é a perspectiva que ela enfatiza e leva adiante na narrativa.

A oposição que durante toda aquela fase de desenvolvimento se coloca entre Claudia e Pecola, são os olhos azuis enquanto objeto (respectivamente, de repulsa e de desejo). Pensar a simbologia da cor azul nesse contexto, adiciona complexidade à significação desse objeto. Segundo Jean Chevalier et. al (2008), a cor azul é uma cor imaterial e fria, que remete à limpeza e transparência. O azul, por sua característica reflexiva e transparente, também se relaciona ao vazio, ao puro e aquilo que é neutro. Além desses aspectos, o azul tem uma característica sobre humana; isto é, não pertencente a este mundo que conhecemos.

Algumas expressões idiomáticas estrangeiras que acessam esses diferentes sentidos associados ao azul são relevantes nesta análise. Chevalier (Idem) enumera que na língua francesa se pode dizer “tudo que vejo é azul”, uma expressão que significa “não vejo nada”. Ainda, em alemão, “estar azul” significa estar inconsciente devido ao consumo de álcool. Aqui, adiciono a expressão “*to be blue*” na língua inglesa, que significa “estar triste”; o que pode ter relação com a sugestão reflexiva da cor. Ainda, a expressão “*out of the blue*”, que significa “lembrar ou aparecer repentinamente, como que a partir do nada”, recupera o sentido do azul como um elemento sobre humano, que a consciência não consegue acessar. Na língua portuguesa, ter “sangue azul” significa “pertencer a uma classe nobre”; assim, pode-se perceber que esse sentido se aproxima à ideia da limpeza e da pureza, que eram

associadas à nobreza no contexto da monarquia. Também usamos a expressão “tudo azul” para indicar que “tudo está em ordem”, o que aproxima o sentido de azul da ideia de neutralidade.

Percebe-se logo que a qualidade imaterial e pura ou transparente do azul, não apenas perpassa essas expressões idiomáticas tão culturalmente reforçadas; mas também afeta a significação do azul dos olhos na narrativa de Morrison. Da mesma maneira que a pureza está presente na simbologia dessa cor, ela é a crença, igualmente imaterial, transparente e sobre humana – já que não é lógica ou consciente que informa a noção de que a brancura é o ideal: de beleza, de inteligência e *status*: o sonho, enfim, de toda uma sociedade.

No que tange a relação com a beleza, a disparidade entre Claudia e Pecola cria uma das mais pungentes tensões do texto literário. O que Claudia busca ressignificar com suas escolhas autônomas sobre o que entende por belo, Pecola não pode compreender, já que tem um fixado e sobre humano desejo por olhos azuis que denota uma repulsa à sua própria imagem; aos seus traços negros.

Dentro do contexto político do discurso que o *BPM* e o *BPP* buscam recriar na década de 1970, a personagem de Claudia é informada pelas novas ideias e questionamentos que embasam a lógica da autodeterminação. Ela, apesar de ser apenas uma criança, num contexto em que não há muita contraposição (e logo não há exemplos de uma possível resistência ao discurso dominante), demonstra ser uma personagem que incorpora a ruptura discursiva que o movimento negro sugere. Ela busca conhecer, entender e exercer sua autodeterminação: quer, por si mesma, definir o que acha belo.

Sua reflexão posterior e a forma como percebe em retrospectiva, que em algum momento do seu desenvolvimento acabou cedendo às ideias influenciadas pelo ideal branco, demonstra dois pontos. Em um nível, Claudia tem a capacidade crítica de perceber que rompeu com sua própria autenticidade, possivelmente, devido a sua idade e ânsia de se inserir no seu grupo. Em outro, a narradora escolhe enfatizar e enquadrar sua experiência a partir da ideia de que queria ter autonomia sobre seus presentes, sobre as experiências que desejava ter e sobre a forma como os adultos a percebiam. A resistência de Claudia aos moldes brancos e impostos pelos modelos à sua volta é a lente pela qual ela escolhe contar a sua infância; é a atitude com a qual ela consegue concatenar os sentidos que cria para encontrar a pessoa que era em sua infância.

A forma como a autodeterminação de Claudia se coloca em oposição ao desejo de nulidade de Pecola também comporta camadas múltiplas de interpretação. Pecola deseja olhos azuis, a cor que sugere pureza, limpeza, neutralidade e por fim, vazio. Enquanto o desejo de Pecola denota uma vontade de esvaziar-se de seus traços negros, a postura de Claudia mostra a sua aspiração de ser autônoma e independente e cheia de sua natureza autêntica. Essas atitudes estão longe da postura passiva de Pecola. A menina Breedlove não só apresenta uma apatia e passividade interior, mas o universo ao qual ela é exposta lhe reforçam que o seu valor, é na verdade, um não-valor, determinado pela sua suposta ausência de beleza. Claudia, no meio das crianças e adultos que lhe cercam na comunidade, consegue se mover no mundo de maneira diferente e atua no texto como o símbolo da autodeterminação. Ela não ouve a essas imposições externas e forma um diferente relacionamento com sua própria identidade.

Um outro ponto importante nessa narrativa, que se cruza com a consciência política formada pelo *BPM* e *BPP*, é a significação do espaço ficcional. A história ficcional se passa em Lorain, Ohio. Lorain, que é também a cidade natal de Morrison, representa um espaço com nuances bastante específicas. Morrison (1994) explora este espaço ao criar a comunidade ficcional, ciente de que ele carrega semelhanças com o sul segregacionista e violento, mas também está próximo do Canadá, onde a atuação abolicionista marcou os anos da Guerra Civil Americana. Ao conversar com Claudia Tate a respeito do estado de Ohio e suas complexidades, Morrison destaca:

A parte norte do estado teve as linhas férreas clandestinas e uma história de pessoas negras escapando para o Canadá, mas a parte sul do estado é tão Kentucky quanto pode ser, com verdadeiras cruzes em fogo. Ohio é uma justaposição curiosa do que era ideal neste país e o do que era base. Também foi a Meca das pessoas negras; elas vinham por causa dos moinhos e fábricas porque Ohio oferecia a possibilidade de uma vida boa, a possibilidade da liberdade, apesar de haver obstáculos terríveis. Ohio também oferece um escape de cenários estereotipados para negros. Não é a plantação e não é o gueto<sup>55</sup> (MORRISON, 1994, p. 158).

---

<sup>55</sup> The northern part of the state had underground railroad stations and a history of black people escaping into Canada, but the southern part of the state is as much Kentucky as there is, complete with cross burnings. Ohio is a curious juxtaposition of what was ideal in this country and what was base. It was also a Mecca for black people; they came to the mills and plants because Ohio offered the possibility of a good life, the possibility of freedom, even though there were some terrible obstacles. Ohio also offers an escape from stereotyped black settings. It is neither plantation nor ghetto.

A escolha do espaço (do estado e da cidade) onde Morrison cria suas personagens de *O olho mais azul* também demonstra um movimento em que a lente pela qual se vê a vida das personagens está posicionada num local que representa uma espécie de transição. O sul dos Estados Unidos, onde as lutas históricas do *civil rights movement* se desenrolaram, não é a região onde a comunidade se encontra. Ao invés disso, Ohio está localizado na região centrooeste do país, e contém elementos de uma história sulista enraizada na segregação, mas também apresenta a transição para um novo momento onde vislumbra-se a possibilidade da libertação negra.

O sistema de linhas férreas clandestinas (*underground railroad system*), mencionado por Morrison no trecho supracitado, consistia de uma rede secreta de abolicionistas no século XIX que ajudavam escravos fugitivos a se esconderem ao longo de suas longas jornadas até o Canadá. Já as cruces em fogo a que Morrison alude, eram uma prática usada pela KKK ao longo do século XX, para ameaçar pessoas negras. O fato de que o estado de Ohio comporta os dois extremos representados através desses símbolos pode ser interpretado como um cenário de transição, o que se conecta com a noção de transição de ideologias e orientação política simbolizada pelo BPM. Além disso, o BPM e o BPP centram sua atenção nas necessidades da comunidade afro-americana vivendo em áreas urbanas ao norte, justamente as áreas para onde pessoas negras haviam migrado décadas antes, em busca por melhores oportunidades de vida, escapando do regime segregacionista que regia as leis do sul. Ohio é um estado que não está ao norte, mas que está no meio dessa divisão territorial e binária do país. Como relata Morrison, é uma região industrial importante, que no início do século XX atraiu imigrantes e pessoas negras em busca de trabalho, formando o que vem a ser uma demografia diversa e dinâmica.

Assim, algumas redefinições de poder e tensões apresentadas pelo BPM, dialogam com as temáticas do discurso literário e com a estrutura narrativa de *O olho mais azul*. Percebe-se, na narrativa de Morrison, o tema da autodeterminação expresso através da personagem de Cláudia e também se vê o pano de fundo espacial de Ohio como um elemento subjacente, representando a transição política e cultural que os anos 1970 constituem para a população negra. Essa década traz uma reconfiguração da luta negra por liberdade e a narrativa de Morrison situa-se dentro desta perspectiva de revisitação do passado com uma intenção de ajustar o meio político-cultural e criar novas condições e um novo paradigma para o contexto corrente.

É possível observar essa mesma dinâmica de revisitação e reinvenção em *Pássaro na gaiola*, de Maya Angelou. No caso desta narrativa, no entanto, as movências da narradora-protagonista representam as novas ideias pairando nos campos da ideologia e estética do *BPM*. O período narrado no livro compreende os anos entre 1931, quando Marguerite chega a Stamps, Arkansas, e 1944, quando, aos 16 anos de idade, ela dá à luz a Guy Johnson em São Francisco, Califórnia. Parte dessa jornada passa também por St. Louis, no Missouri, também um estado do centrooeste, assim como Ohio. Quando chega na Califórnia, Marguerite se deslumbra com a cidade: “Para mim, uma garota Negra de treze anos, atrasada no tempo pelo sul e pelo estilo de vida Negro sulista, a cidade era um estado de beleza e um estado de liberdade” (ANGELOU, 2018, p. 142).

Há um cruzamento literário entre temas que norteiam a política do *BPM* e o texto literário de Angelou. Nesse encontro, a espacialidade constitui o ponto onde convergem esses elementos. Na narrativa, a narradora autodiegética, que assim como a personagem Pecola do romance de Morrison, é uma criança crescendo em meio aos desafios de seu tempo, transita entre espaços que afetam profundamente a sua consciência e a percepção do que significa ser uma mulher negra no seu país.

O entendimento de sua condição socialmente desfavorecida é introduzido logo no início da narrativa e determina o tom e a nuance dos acontecimentos narrados por Marguerite. Depois de um incidente vergonhoso em que esquece os versos do poema que está prestes a apresentar na igreja de sua avó, a menina escapa correndo de volta para casa. Ela, surpreendentemente, ri depois de ter feito xixi nas calças devido aos nervos da situação. O seu riso, no entanto, é narrado como uma reação complexa em que, ao mesmo tempo em que ela entende sua vulnerabilidade diante das crianças que iriam rir mais ainda do incidente no futuro, ela também se sente livre por poder retirar-se daquele espaço e libertar-se da tensão da performance. Ao finalizar a história desse primeiro evento, a narradora conclui: “Se crescer é doloroso para a garota Negra do sul, estar ciente do seu não pertencimento é a ferrugem na navalha que ameaça a garganta” (ANGELOU, 2018, p. 16). A imagem que a voz narrativa usa nesse trecho evoca o fato de que a sensação de não pertencimento é uma sutileza mais profunda do que as ameaças que se apresentam de maneira mais visível. O efeito da discriminação racial está, não na navalha, mas na ferrugem dela; isto é, naquilo que é antigo e não foi removido e no que à primeira vista, não se pode perceber mas causará problemas de toda ordem.

Mesmo quando chega à adolescência, transformada por todas as suas experiências e movências, Marguerite relata o mesmo sentimento, mas neste momento, percebe-o com mais profundidade:

Ficar sozinha na corda bamba do desconhecimento da juventude é vivenciar a beleza excruciante da liberdade total e a ameaça de eterna indecisão. Poucos – se é que alguém – sobrevivem à adolescência. A maioria se rende à pressão vaga e assassina da conformidade adulta. Fica mais fácil morrer e evitar conflitos do que travar uma batalha constante com as forças superiores da maturidade. (...)

A mulher Negra é agredida nos anos jovens por todas essas forças comuns da natureza ao mesmo tempo em que fica presa no fogo cruzado triplo do preconceito masculino, do ódio branco ilógico e da falta de poder Negro (ANGELOU, 2018, p. 309).

A percepção mais madura de Marguerite não só remete a um exercício subjetivo e reflexivo do sujeito, mas ao impacto que suas vivências sociais e movências espaciais lhe causam. Sendo uma menina que cresce interessada por livros, histórias e extremamente atenta aos seus entornos, ela cultiva um instinto questionador e curioso, e assume posições que manifestam a sua autodeterminação. O espaço, no entanto, é peça fundamental nesse crescimento e nesse entendimento aprofundado da condição da mulher negra; condição sua.

A parte da vida de Marguerite narrada em *Pássaro na gaiola*, acompanha três movências primordiais na vida da jovem. Ela cresce na Stamps sulista segregada, muda-se para a St. Louis movimentada, retorna para Stamps e termina sua jornada em São Francisco, na Califórnia, um espaço ainda mais urbanizado e cheio de nuances diferentes. Cada um desses espaços imprimem nela novas percepções e um novo repertório em que ela entende melhor a situação crítica em que vivia em Stamps. Parte importante desse processo é a presença do seu irmão Bailey, que a acompanha em todos esses trajetos, crescendo junto com ela e enfrentando os desafios, muitas vezes diferenciados, devido ao seu gênero.

O cenário onde começa a se desenrolar a narrativa é a pequena cidade rural de Stamps, localizada no estado do Arkansas, no sul dos Estados Unidos. Marguerite (3) e Bailey (4), são enviados à pequena cidade para viverem sob os cuidados da religiosa e imponente avó, Momma, dona da loja mais importante da região. Stamps é constantemente descrita como uma cidade extremamente segregada e violenta, fato

que impacta o imaginário de Marguerite. Ela narra, por exemplo, um episódio em que o seu tio Willie, um tio deficiente que morava com sua avó, recebe ameaças por supostamente ter demonstrado interesse em uma mulher branca. Ele é forçado a esconder-se dentro de um cesto de batatas para não ser encontrado por membros da KKK, chamados de “garotos” pelo homem que entrega a ameaça. Marguerite relata:

Foi nossa sorte que os “garotos” não cavalgaram até nosso pátio naquela noite nem insistiram que Momma abrisse o Mercado. Teriam encontrado o tio Willie e o teriam linchado. Ele gemeu a noite toda como se fosse mesmo culpado de um crime hediondo. Os sons pesados subiam pela cobertura de legumes, e eu imaginei sua boca caída de um lado e a saliva escorrendo nos olhos das novas batatas, para esperar como gotas de orvalho esperam pelo calor da manhã (ANGELOU, 2018, pp. 32 – 33).

Não só Marguerite tinha consciência das tensões entre negros e brancos em Stamps, ela e outras crianças nutriam suas crenças a respeito das pessoas brancas, alimentadas pela realidade violenta por elas promovida. Quando relata ir ao lado branco da cidade com seu irmão Bailey, Marguerite acessa esta consciência e relata: “Em Stamps, a segregação era tão completa que a maioria das crianças Negras não tinham a menor ideia de como os brancos eram” (Ibid., p. 40). Ela prossegue, relatando a crença pessoal de que eles não eram pessoas reais, mas indivíduos de alguma outra espécie desconhecida: “não podiam ser pessoas, porque os pés deles eram pequenos demais, a pele deles era branca e transparente demais, e eles não andavam sobre a parte da frente dos pés como as pessoas faziam; caminhavam nos calcanhares, como os cavalos” (Ibid., p. 41).

A primeira infância de Marguerite também é marcada pela falta de respeito que ela percebe que crianças brancas têm com sua avó. Ela lembra que “Todos os adultos tinham que ser chamados de senhor, senhora (...) e mil outras apelações indicando um relacionamento familiar e a inferioridade do falante” (Ibid., 44) e se revoltava cada vez que via crianças brancas se referindo à sua avó pelo primeiro nome, sem o menor medo de serem punidas. Todos esses constantes marcadores da incrustada discriminação racial a que está sujeita permeiam os episódios que marcam o seu crescimento.

Depois de anos vivendo com sua avó, Marguerite muda-se para a sua cidade natal, St. Louis, no estado do Missouri. Embora tecnicamente a cidade esteja localizada na região do meiooeste dos Estados Unidos, as pessoas de Stamps tratam a

região como o Norte (ANGELOU, 2018, p. 112), comparando-a com a região de severa segregação no estado do Arkansas. St. Louis, no entanto, é também segregada, com o diferencial de ser uma cidade mais urbanizada e diversa. Ao morar então com a avó por parte de mãe, Marguerite observa costumes diferentes na esfera familiar e na esfera pública.

St. Louis também me apresentou o presunto fatiado fino (achei uma iguaria), jujubas misturadas com amendoins, alface no pão de sanduíche, vitrolas e lealdade familiar. No Arkansas, onde curávamos a própria carne, comíamos fatias de um centímetro de presunto no café da manhã, mas em St. Louis comprávamos as fatias finas como papel em uma loja alemã de cheiro estranho e comíamos em sanduíches (Ibid., p. 82).

A escola onde acaba por ser matriculada também era imponente: “Só o tamanho da construção nos impressionou; nem a escola branca de Stamps era tão grande” (Ibid., p. 83). Todavia, o nível de leitura e aritmética de Marguerite e Bailey eram excepcionais em relação ao restante dos alunos, já que os dois calculavam no mercado de Momma e liam muito em Stamps, por falta de outras atividades. St. Louis, em suma, é descrita como um “país estrangeiro” (Ibid., p. 91), com encanações avançadas, barulhos de automóveis e costumes jamais vistos por Marguerite. Quando retornam a Stamps depois desta temporada em St. Louis, Bailey cria histórias mirabolantes sobre aquela cidade, já que sabe que as pessoas de Stamps não podem imaginar como era diferente o lugar de onde retornavam. Perguntado sobre a cidade, ele dizia coisas como:

“Todo mundo usa roupas novas e tem banheiro dentro de casa. Se você cair dentro da privada, é levado pelo rio Mississippi. Algumas pessoas têm geladeira, só que o nome correto é Cold Spot ou Frigidaire. A neve é tão funda que você pode ficar enterrado na porta da sua casa e as pessoas só vão encontrar você depois de um ano. Nós fizemos sorvete com a neve” (ANGELOU, 2018, p. 112, aspas no original).

Marguerite e Bailey retornam a Stamps por mais um período, antes de se mudarem para a Califórnia com a avó Momma, que depois volta sozinha para o sul. Os irmãos passam um período em Los Angeles com a avó e depois fixam-se em São Francisco com a mãe. Ao narrar essa nova mudança de ares, Marguerite se diz “encantada com a criação do meu próprio mundo” (Ibid., p. 230). Apesar da

Califórnia ser localizada na costa oeste do país, a região também é tratada pela narradora como se fosse o norte, pois se diferencia profundamente, em diversidade, relações e costumes, do sul rural.

Na nova fase de desenvolvimento em que Marguerite desembarca na Califórnia, ela volta a descrições que denotam uma ampliação de sua percepção da vida. Ela conta, por exemplo: “Pela comida, aprendemos que havia outros povos no mundo” (Ibid., p. 235). Naquele espaço, Marguerite é exposta também à realidade da II Guerra Mundial e percebe que os acontecimentos políticos internacionais transformam o espaço onde ela vive e interage com sua família e nova comunidade. Nesse contexto social, ela percebe a animosidade entre as pessoas negras que haviam migrado do sul e os residentes da Califórnia, que vivenciavam conflitos diários sendo muitas vezes obrigados a dividir o mesmo espaço.

Correu uma história sobre uma matrona branca de São Francisco que se recusou a sentar-se ao lado de um civil negro no bonde, mesmo depois de ele abrir espaço para ela no banco. Sua explicação foi que não sentaria ao lado de uma pessoa que fugiu do serviço militar e que também era Negra. Ela acrescentou que o mínimo que ele podia fazer era lutar pelo país, e que o filho dela estava lutando em Iwo Jima. A história dizia que o homem afastou o corpo da janela e mostrou uma manga sem braço. Ele disse em voz baixa e com grande dignidade: “Então peça ao seu filho para procurar meu braço, que deixei por lá” (ANGELOU, 2018, p. 243).

Percebe-se então, que na narrativa de Angelou, a autodeterminação expressada por Marguerite é parte de um processo no qual a movência tem papel fundamental. Ela sai de uma cidade do tamanho de uma loja (Ibid., p. 231), para uma St Louis mais movimentada apesar de segregada, para uma São Francisco bem maior e metropolitana, onde observa a presença de pessoas internacionais e conflitos políticos. Encontrar outros sujeitos amplia seus horizontes, portanto.

A vivência nesses três espaços determina um crescimento pessoal em Marguerite que se reflete no seu relacionamento com seus entornos e na sua visão de mundo. A mulher que se auto percebe e determina, é responsável por decisões importantes no seu futuro, como a decisão de ser a primeira mulher negra a ser condutora de bondes na *San Francisco Cable Cars (Market Street Line)*, onde pessoas de cor não eram aceitas (Ibid., p. 302). Também é sua a decisão de manter uma gravidez acidental e ser mãe aos dezesseis anos de idade. Marguerite incorpora com

suas primeiras grandes decisões como uma jovem, a noção de que ela mesma define a mulher que é, seguindo os caminhos que deseja.

Audre Lorde (2007) define a *autodeterminação* como “a decisão de definirmos a nós mesmos, nomear a nós mesmos, e falar por nós mesmos, ao invés de sermos definidas/definidos e ter nossa voz tomada por outros<sup>56</sup>” (p. 43). Ao fazer um balanço dos aprendizados trazidos dos movimentos negros dos anos 1970, ela reconhece que em algum momento, também deixou que a mídia, por exemplo, definisse aquilo que era importante na sua vida. A discussão de Lorde a esse respeito coloca em perspectiva a ligação entre a ideia de autodeterminação e como ela se configura a partir de uma experiência interseccional na realidade da mulher negra. Sobre a sua própria jornada, ela comenta:

Como uma mulher lésbica, negra e mãe em um casamento interracial, havia normalmente alguma parte de mim que garantidamente ofenderia aos preconceitos confortáveis de todos sobre quem eu deveria ser. Assim eu aprendi que se eu não definisse a mim mesma por mim mesma, eu seria triturada nas fantasias dos outros sobre mim e seria comida viva<sup>57</sup> (LORDE, 2007, p. 137).

A autodeterminação de Marguerite, assim como a de Lorde, também se constrói a partir de uma experiência interseccional, onde sua movência a expõe a diferentes contextos, e onde ela aprende a determinar quem é, e quem deseja ser em cada um deles. A autodeterminação da narradora-personagem é construída, passando por um estupro, seguido do mutismo, superado através do refúgio encontrado nos livros e na poesia. A autodeterminação dela também vem daquilo que aprende com as mulheres de sua comunidade que se desafiam e desbravam o mundo hostil à sua existência. Uma jornada de transformações se desenha entre a menina que, por um período, não falava e a que, ao fim da narrativa, insiste tanto no seu sonho que consegue ser a primeira mulher negra a trabalhar como condutora de bondes na cidade e também decide dar à luz a uma criança aos dezesseis anos. Assim a ideologia do *BPM* se mostra implicada nos temas e subjetividades articuladas em *Pássaro na gaiola*.

---

<sup>56</sup> the decision to define ourselves, name ourselves, and speak for ourselves, instead of being defined and spoken for by others.

<sup>57</sup> As a Black lesbian mother in an interracial marriage, there was usually some part of me guaranteed to offend everybody's comfortable prejudices of who I should be. That is how I learned that if I didn't define myself for myself, I would be crunched into other people's fantasies for me and eaten alive.

Marguerite cresce, se move e não só descobre quem é, como usa essa força para sua autodeterminação no mundo em que vive.

Assim, o discurso presente no *BPM* perpassa as duas narrativas, assim como marcadores históricos são colocados para apresentar de maneira mais abrangente, os desafios políticos e sociais que se colocavam diante das comunidades negras. A forma como as narradoras-personagens Cláudia e Marguerite incorporam ideais presentes na filosofia do *BPM* representa a resistência interseccional desempenhada por mulheres negras naqueles contextos rurais e urbanos, onde estas constantemente se contrapunham a opressões de raça e gênero. Os cruzamentos literários que observo nas narrativas demonstram que a ideologia e estética são entrelaçadas no texto narrativo, através dos temas, símbolos, significados e subjetividades negras e femininas apresentadas. O texto comunica a existência de mulheres que, pelo simples exercício da autodeterminação, desafiam e denunciam a hegemonia que reserva para elas a invisibilidade das margens.

## **2.2 *Black Arts Movement*: o poder negro da arte através da autodeterminação**

John H. Bracey Jr., Sonia Sanchez e James Smethurst foram editores do volume *SOS - Calling all black people: a Black Arts Movement reader*, de 2014, onde compilaram textos essenciais do *Black Arts Movement (BAM)*<sup>58</sup>, entre ensaios, poesia, textos dramáticos, artigos e textos críticos que contam a história desse movimento. Na introdução do referido volume, eles evocam um dos mais importantes nomes do *BAM*, o poeta, ativista, dramaturgo e crítico Larry Neal, que se referiu ao movimento como “uma irmã do conceito de Black Power<sup>59</sup>” (BRACEY JR. et al, 2014, p. 1). Os editores pontuam que entre as similaridades entre o *BPM* e o *BAM*, estava a crença na necessidade de transformação da consciência das pessoas negras, que deveriam, elas mesmas, determinar seu futuro nos âmbitos político e cultural e, através dessa transformação, desafiar sistemas de opressão ainda presentes na contemporaneidade como o colonialismo, o racismo e o neocolonialismo. Percebe-se imediatamente que as primeiras referências à ideologia do *BAM* aludem à ideia de autodeterminação, um posicionamento político que embasava todas as ações e o pensamento do *BPM*.

---

<sup>58</sup>Daqui em diante, utilize a abreviação BAM para me referir ao Black Arts Movement.

<sup>59</sup> sister of the Black Power concept

Sendo um movimento artístico, o *BAM*, surgido no meio dos anos 1960 e atuante proeminentemente até o meio dos anos 1970, promove a sua filosofia por meio da arte e utiliza-se de estratégias inovadoras para impactar o seu público. O movimento incorpora os discursos de Frantz Fanon e Malcolm X, reforçando um retorno às raízes africanas e propondo, especialmente num primeiro momento, uma estrutura mais inclusiva das mulheres: “Em seus dias iniciais, o Black Arts Movement foi relativamente igualitário em termos de gênero. Dado o intenso sexismo praticado na sociedade dos EUA, era na verdade um movimento muito mais aberto nesse sentido do que a grande maioria<sup>60</sup>” (Ibid., p. 2). O *BAM* ainda foi abertamente político e acolhia um discurso radical, o que também emula a filosofia do *BPM*. Outra forma em que ambos movimentos se relacionam é a noção compartilhada de que um movimento pela libertação negra precisava englobar outros contextos diaspóricos e atuar internacionalmente:

Os ativistas do Black Arts avançaram a ideia de um “Bandung World”, no qual radicais negros eram parte de um movimento revolucionário mundial abrangendo a grande maioria dos povos do mundo, ao invés de verem a si mesmos como uma minoria dentro de uma minoria nos Estados Unidos<sup>61</sup> (BRACEY JR. et al, 2014, p. 4, aspas no original).

O escritor de poemas, peças, ficção, e ensaios críticos Amiri Baraka (batizado LeRoi Jones) foi outro nome central no surgimento do *BAM*. No ensaio “The Black Arts Movement”, de 1994, ele conta a história do surgimento do primeiro grupo que se organizou em Nova Iorque dando origem ao movimento. Baraka lembra da efervescência do momento e de como Malcolm X foi uma figura catalisadora no processo de aglomeração do coletivo: “Malcolm X colocou palavras na torrente vulcânica de raiva e frustração que muitos de nós sentíamos com o Civil Rights Movement<sup>62</sup>” (BARAKA, 2014, p. 12). O sentimento que o ativista descreve entre os artistas do coletivo revela que eles sentiam falta de uma arte relacionada tanto à

---

<sup>60</sup> In its early days, the Black Arts Movement was relatively gender-egalitarian. Given the deep sexism running through U.S. society, it was actually much more open in this regard than the vast majority of cultural and political institutions and formations.

<sup>61</sup> Black Arts activists advanced the idea of a “Bandung World”, in which Black radicals were part of a worldwide revolutionary movement encompassing the vast majority of the world’s people, rather than seeing themselves as a minority within a minority in the United States.

<sup>62</sup> Malcolm X put words to the volcanic torrent of anger and frustration many of us felt with the Civil Rights Movement.

história quanto à vida real dos negros. Eles se opunham a uma “estética burguesa da separação entre arte e política [pois ela] era estúpida e se tornava cada vez mais falida” (Ibid., p. 13)<sup>63</sup>. O movimento dos artistas negros então, propunha um mergulho profundo e radical na história e na alma do povo negro, cruzando arte e política de maneira consistente e não apologética.

A vida e atuação de Malcolm X também funcionou como um marcador do tempo na narrativa do *BAM*. Baraka conta que em março de 1965, um mês após o assassinato do líder nacionalista negro, um grupo de artistas negros, interessados até mesmo em vingar a morte de X, buscou uma sede permanente no Harlem e, para custear o estúdio, criaram eventos artísticos para arrecadação de fundos. Baraka conta:

O nome Black Arts tinha surgido em uma de nossas reuniões no centro onde demos a cada um patentes militares e foi feito um comprometimento absoluto, até de revolução armada, se fosse o caso. Nós pensamos, que nome devemos dar a essa então organização secreta de artistas e intelectuais. (...) E veio a mim, como de um buraco negro, eu disse, *the Black Arts!*<sup>64</sup> (BARAKA, 2014, p. 14, grifo meu)

No grupo, segundo Baraka, “Havia nacionalistas culturais de todas as convicções<sup>65</sup>”. Pessoas de diversas orientações políticas que compartilhavam, no entanto, a crença na autodeterminação e no poder do povo negro. O grupo, com um claro projeto de cruzar arte e política, tinha objetivos pontuais que acreditava ser revolucionários e capazes de transformar a consciência das pessoas negras. Baraka os enumera:

1. Criar uma arte verdadeiramente afro-americana 2. Criar arte para as massas 3. Criar uma arte revolucionária, eram simplesmente os aspectos mais importantes e positivos de nossa metodologia, nossa prática ideológica, como a entendíamos<sup>66</sup> (Ibid., p. 17).

---

<sup>63</sup> bourgeois aesthetic of separation of arts and politics was stupid and becoming more and more openly bankrupt.

<sup>64</sup> The name Black Arts had come in one of our meetings downtown where we gave each other military rank and made a commitment to any means, even armed revolution. We said what should we call this then, secret Black organization of artists and intellectuals. (...) And it came to me out of the black hole, I said, the Black Arts!

<sup>65</sup> There were cultural nationalists of all persuasions.

<sup>66</sup> 1. To create a true Afro American Art 2. To create mass art. 3. To create a revolutionary art, were simply three of the most important and positive aspects of our methodology, our ideological practice, such as we understood it.

Bracey Jr. et al (2014) lembram que a proposta que o movimento lançava, de uma quebra da separação entre as belas artes e a arte popular. Apesar de hoje em dia esta ser uma discussão um tanto trivial, era uma abordagem revolucionária nos anos 1960 e 1970. Pelo que Baraka narra, percebe-se que a urgência dessa arte nasceu do cotidiano das pessoas negras e os artistas pretendiam, nesse contexto, comunicar-se com as pessoas da cidade. A desburocratização e a democratização da arte e do acesso a ela através da performance, que podia atingir a grandes números de pessoas, foi um marco do *BAM* que alterou não só a forma como a arte é produzida, bem como a abrangência da sua recepção.

O historiador de estudos afro-americanos James E. Smethurst (2005, p. 3), co-orientador desta pesquisa durante bolsa sanduíche nos EUA, em seu *The Black Arts Movement: Literary nationalism in the 1960s and 1970s*, fala por exemplo de como essas novas configurações propostas pelo *BAM* inspiraram cenas contemporâneas como a do *hip-hop/rap*, com letras politizadas e rodas e eventos de poesia falada (*SLAMpoetry*), muitas vezes organizadas por pessoas negras, frequentemente acontecendo em áreas centrais ou periféricas, ou seja, onde a maioria das pessoas estão, e não em locais afastados e higienizados como aqueles onde se encontram alguns museus e centros de cultura. Smethurst pontua que, embora o *BAM* tenha apresentado objetivos precisos como os que Baraka menciona no trecho citado, não se trata de maneira alguma de um movimento homogêneo. Ao debater os cruzamentos e distinções entre o *Black Power Movement* e o *Black Arts Movement*, o historiador destaca:

a linha comum entre praticamente todos os grupos era uma crença de que os negros eram um povo, uma nação, com direito a (na verdade necessitados de) autodeterminação de seu próprio destino. Enquanto noções quanto a em que consistia tal autodeterminação (e que formas ela poderia tomar) variavam, esses grupos compartilhavam o entendimento de que, sem este poder, afro-americanos, como um povo e como indivíduos, permaneceriam sendo cidadãos de segunda (ou nenhuma) classe, oprimidos e explorados nos Estados Unidos<sup>67</sup> (SMETHURST, 2005, p. 15).

---

<sup>67</sup> the common thread between nearly all the groups was a belief that African Americans were a people, a nation, entitled to (needing, really) self-determination of its own destiny. While notions of what that self-determination might consist (and what forms it might take) varied, these groups shared the sense that without such power, African Americans as a people and as individuals would remain oppressed and exploited second-class (or non-) citizens in the United States.

O *BAM* então, cria novo conteúdo, reinventa a estética e a recepção da arte e produz uma nova gramática artística, passando por reflexões renovadas sobre a função do fazer artístico e sobre a ética a ele atrelada. Trata-se de um movimento que também desestabiliza o aspecto capitalista da arte, que se vale da venda e comercialização de artigos e de ingressos para performances e que tende a valorizar aquilo que tem apelo entre as massas. O *BAM* produz para as massas, mas também amplia o acesso delas à arte através da performance e se comunica com setores da sociedade que estão excluídos dos círculos elitizados onde são discutidos conceitos da crítica especializada.

Larry Neal (2014), ao sistematizar as diretrizes para o *Atlanta Congress of African People Creativity Workshop*, de 1972, explicita o entendimento compartilhado pelos artistas do *BAM* de que a criatividade é vista como um valor fundamental que alimenta e promove a subsistência da nação; que influencia diretamente a autodeterminação da nação negra. Neal relaciona a criatividade com o universo espiritual e sobre humano, com a essência profunda e imaterial do povo negro. Ele categoricamente afirma: “A arte pela arte é um conceito inválido; a arte reflete o sistema de valores de onde emerge. Ela é o encargo do artista para criar, preservar, promover e perpetuar os valores (...). Arte deve falar com as pessoas negras e inspirá-las<sup>68</sup>.” (NEAL, 2014, p. 234). A arte então, segundo tais ideais, se reafirma como comprometida com propósitos revolucionários e atrelada à política de maneira explícita e enfática.

A poeta, crítica, dramaturga e escritora de ficção Sonia Sanchez, um dos nomes mais importantes do *BAM*, em “The poetry of the BAM: Meditation, critique, praise” relaciona à poesia os preceitos defendidos por Neal. Ela ainda reforça: “A questão da arte é dialética. A arte se move. Arte não é fixa<sup>69</sup>”(SANCHEZ, 2014, p. 244). Sanchez argumenta que o poeta “é um manipulador de símbolos e linguagem<sup>70</sup>” (Ibid., p. 245) e que trabalha a partir de uma cultura, logo, a reflete. Ela considera que existem diferentes tipos de poesia que aparecem na produção do *BAM*: A poesia do *ethos* e a poesia da função; nesta última, se encaixa a poesia de protesto, falando sobre temas sociais. Sanchez então, da mesma forma que Neal, defende que os temas do

---

<sup>68</sup> Art for art's sake is an invalid concept; art reflects the value system from which it comes. It is the charge of the artist to create, preserve, promote and perpetuate these values (...). Art must speak to and inspire Black people.

<sup>69</sup> The question of art is dialectical. Art goes. Art is not fixed.

<sup>70</sup> is a manipulator of symbols and language

domínio social são essenciais no fazer poético e que os poetas “são profetas. São professores. São visionários. São ativistas. São escritores que cantam a paz racial, social, sexual e a justiça social<sup>71</sup>” (Ibid., p. 244).

Sanchez também revisita a noção referida por Neal, de que a criatividade tem uma dimensão espiritual e profunda, e que o acesso a tal dimensão tem a potência de transformar a consciência do povo negro, inspirando autodeterminação e gerando agência política. Assim como Sanchez, outras mulheres produziram escritos que validam essas premissas. Entre as poetas e artistas que tiveram destaque no *BAM* estão: “Nikki Giovanni, Margareth Burroughs, Margareth Danner, Johari Amini (Jewel Lattimore), Carolyn Rodgers, Jayne Cortez, Sarah Webster Fabio, Aishah Rahman, Barbara Ann Teer, Val Gray Ward, and Elma Lewis” (BRACEY JR. et al, 2014, p. 2).

Os nomes de Angelou e Morrison são lembrados por Sanchez enquanto ela disserta sobre a poesia do *BAM*. Ela se refere a Angelou como uma das mulheres negras que criaram poemas/canções sobre os trabalhadores de maneira profunda e capaz de impactar o sangue dos negros; ou seja, sua mais profunda subjetividade. Trabalhando com essa mesma profundidade e produzindo impacto poético-social, ela cita outras autoras, além de adicionar o seu próprio nome ao grupo: “Jordan, Fields, Cortez, Clifton, Evans, Fabio, Angelou, Lorde, Giovanni, Rodgers, Sanchez” (SANCHEZ, 2014, p. 244). Embora Sanchez traga, nessa lista, nomes que nem sempre são associados ao *BAM*, ela mostra com esses exemplos que o legado das mulheres negras que escrevem, particularmente, nesse texto, as poetas, redefine a voz poética e o sentido dialético da arte, desde outros momentos históricos. Sanchez também cita Morrison, e enfatiza que o trabalho que poetas fazem em ressignificar a linguagem pela criatividade espiritual é transformador: “Morrison disse: ‘Nós morreremos. Esse talvez seja o sentido da vida. Mas nós fazemos a linguagem. Talvez essa seja a medida de nossas vidas.’ E como a irmã Toni e esses poetas fazem essa coisa chamada linguagem: a medida de nossas vidas!<sup>72</sup>” (SANCHEZ, 2014, p. 252, aspas no original).

---

<sup>71</sup> as prophets. As teachers. As visionaries. As activists. As writers who, sing of peace, racial and social and sexual and economic justice.

<sup>72</sup> Toni Morrison said: ‘We die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our lives’. And how sister Toni and these poets do this thing called language: the measure of our lives!

Neal e Sanchez, então, reforçam a noção de que a criatividade e a poesia estão ligadas a uma dimensão espiritual e ancestral dos escritores negros e crêem que a arte tem função dialética e fluida, atuando diretamente no público que com ela interage, e provocando mudanças políticas resultantes de mudanças na consciência e autopercepção negra. Smethurst (2005, p. 57) reconhece estes preceitos determinados por Neal e Sanchez, mas adiciona que, do início do *BAM* até o seu declínio, não havia uma prática artística consistente e evidentemente delimitada; ao invés disso, naquele contexto aconteciam diversas discussões que transformavam o entendimento sobre questões ideológicas e institucionais que diziam respeito à população negra. Não havia, logo, uma estética negra única. Entretanto, o *BAM* buscava praticar um “modelo de vanguarda popular através dos esforços do poeta (...) Amiri Baraka, assim como através do trabalho de Larry Neal, Askia Touré, Sonia Sanchez, A. B. Spellman, James Stewart, entre outros<sup>73</sup>” (SMETHURST, 2005, p. 59). Buscava-se com as discussões e ideias implementadas pelo movimento, incorporar-se o folclore negro à alta arte.

Uma expressão artística importante nas discussões e redefinições propostas pelo *BAM* é a música negra. Segundo Smethurst, os músicos de *jazz* dos anos 1960 e 1970, assim como seus públicos, são parte importante dessa articulação e de uma reinvenção da voz artístico-poética dos artistas negros. A influência do *jazz* e do seu estilo improvisado, variado e repleto de texturas, atinge também a escrita, em especial a poética:

A escrita do Black Arts, particularmente a poética, e a teorização de um passado cultural utilizável baseado na música negra formavam frequentemente uma relação dialética. Sonia Sanchez, por exemplo, não usava a música negra conscientemente na criação de sua poesia inicialmente, apesar da antiga importância do *jazz* e de outras formas musicais em sua vida (...) No entanto, quando ela começou a apresentar sua poesia para plateias ao vivo e à medida que ouvia cada vez mais a nova música de artistas de *free jazz* como John Coltrane e Pharaoh Sanders, nos anos 1960, ela começou a ouvir uma espécie de música em seu trabalho. (...) e mais conscientemente passou a extrair do *jazz* tanto em temas, quanto em traçados formais, ritmos, paráfrases, uso de tom, entre outros<sup>74</sup>(SMETHURST, 2005, pp. 66 – 68, grifos meus)

---

<sup>73</sup> model of a popular avant-garde through the efforts of the poet (...) Amiri Baraka, as well as the work of Larry Neal, Askia Touré, Sonia Sanchez, A. B. Spellman, James Stewart, and others.

<sup>74</sup> Black Arts writing, particularly poetry, and the theorization of a usable cultural past based on black music often had a dialectical relationship. Sonia Sanchez, for instance, did not consciously utilize black

O *BAM* então, não somente traz diferentes expressões artísticas trabalhando o tema político da autodeterminação, mas propicia espaço para que tais formas artísticas entrem em uma espécie de fusão em determinados momentos. Isso acontece especialmente à medida em que a escrita é influenciada pela performance; ou seja, como apontado por Sanchez, esse processo se dá de forma dialética. Smethurst percebe a mesma tendência de incorporação de elementos do *jazz* na poesia de Baraka, particularmente na sua poesia mais madura, que “mostra influências de *scatting*, sons onomato-poéticos e interpolados por frases de *jazz* e *R&B* (...) Baraka trouxe elementos do *R&B* e da música *soul* à proa de suas performances<sup>75</sup>” (Ibid., p. 69, grifos meus). A música negra, então, em diferentes expressões, influencia a tonalidade e o ritmo da poesia performada do *BAM*, caracterizando o *BAM* como um movimento de multimodalidades artísticas, onde a resignificação da arte se dá também pela interferência e cruzamento de diferentes expressões, tanto no registro escrito quanto nas performances.

Recursos como o uso de elementos do *jazz* na poesia atestam o fato de que o *BAM* buscava reimaginar e reinventar a forma poética. Eleanor W. Traylor (2009), em seu ensaio “Women writers of the Black Arts Movement”, mais do que isso, afirma que o projeto real do *BAM* era, em suma, a “reimaginação dos Estados Unidos<sup>76</sup>” (TRAYLOR, 2009, p. 50), uma ação da qual as mulheres negras participaram ativamente. Traylor pontua que as mulheres escritoras do *BAM* levaram os gêneros literários às ruas, introduzindo temas inovadores e reformulando a expectativa do público. O trabalho que elas desempenhavam na escrita era ousado e inovador na mesma medida que foi a “Declaração da Independência<sup>77</sup>” (Ibid., p. 52) do país. Tratava-se de uma declaração de independência dos antigos parâmetros e modelos pré-estabelecidos para a arte. Nesta nova declaração, articulavam-se formas outras de existência política negra, ligadas ao folclore e ao diálogo com o povo das ruas,

---

music in the creation of her early poetry, despite the longtime importance of jazz and other forms of black music in her life (...) However, as she began to perform her poetry to live audiences and as she increasingly listened to the new music of such free jazz artists such as John Coltrane and Pharaoh Sanders in the 1960, she heard a sort of music in her work. (...) she more consciously drew on jazz both thematically and formally in her lineation, rhythms, phrasing, use of tones, and so on

<sup>75</sup> shows the influence of *scatting*, onomato-poetic sounds, and interpolated jazz and R & B phrases (...) Baraka himself brought R & B and soul music elements to the fore of his later Black Arts performances

<sup>76</sup> The reimagination of America

<sup>77</sup> Declaration of Independence

permeado por música e discurso radical, direcionado a empoderar a nação negra através da autodeterminação.

Traylor defende que nesse contexto político, social e cultural, onde se reinventam modelos para a arte e a própria consciência de um povo, reinventa-se também a mulher negra. A reinvenção da mulher, Traylor pontua, é um dos mais fortes acontecimentos dos anos 1970. Uma das poetisas destacadas por Traylor nesse momento de reinvenção é Gwendolyn Brooks, “a primeira afro-americana a ganhar o prêmio Pulitzer de Poesia” (AMORIM, 2016, p. 132); alguém que a teórica enxerga como uma “guia espiritual e mentora do movimento<sup>78</sup>” (TRAYLOR, 2009, p. 52). Assim como a vasta maioria de poetisas do *BAM*, Brooks não tem volumes traduzidos para o português em completo. Para observar a reinvenção da mulher negra através da lente da poesia de Brooks, trago aqui a tradução de Lauro Maia Amorim, do poema “a song in the front yard”, parte do livro *A street in Bronzeville* (1945):

#### **uma canção no jardim da frente**

Fiquei no jardim da frente a vida toda.  
Agora quero poder espiar o fundo  
Malcuidado, onde a erva daninha cresce sequiosa.  
Uma garota se entedia com uma rosa.

Quero ir para o quintal agora  
E quem sabe poder entrar nesse beco,  
Onde brinca a criançada carente.  
Hoje quero me divertir realmente.

Elas fazem umas coisas maravilhosas.  
Maravilha de folia elas têm pra dar.  
Mamãe desdenha, mas tudo bem  
E horário para entrar, como é que elas não têm?  
Minha mãe, ela fala que a Johnie Mae

Vai se tornar uma mulher má  
Que o George cedo ou tarde vai pra cadeia  
(No inverno vendeu nossa porta pra lareira).

Mas, sinceramente, eu digo tudo bem.  
Bem que eu gostaria de ser uma mulher má, também,  
E vestir uma cinta-liga preta de renda ousada  
E desfilar pelas ruas com minha cara pintada  
(BROOKS; AMORIM, 2016, p. 138).

---

<sup>78</sup> a spirit guide and mentee of the movement

Este poema, apesar de lançado em 1945, traz temas da reinvenção feminina negra articulada pelas poetisas do *BAM* entre os anos 1960 e 1970. Embora Brooks seja conhecida por explorar mais frequentemente o verso livre em suas produções, este poema traz alguns aspectos formais que funcionam também de forma dialética: estão apresentando estruturas fixas, enquanto o sentido do poema propõe uma reinvenção, uma mudança de paradigmas. O poema contém vinte versos, sendo a maioria de suas estrofes quartetos, além de uma quintilha e um terceto. Embora algumas classes de palavras tenham sido mudadas na tradução, todas as estrofes trazem rimas, que foram mantidas em sua maioria: sequiosa, rosa / carente, realmente / bem, têm / bem, também / ousada, pintada; com a exceção de cadeia / lareira. O texto poético traz um eu-lírico feminino infantil, que representa um tipo de voz importante no contexto de reinvenção da condição feminina. Trata-se de uma nova geração que se levanta e expressa o desejo de se colocar no mundo de maneira diferente daquela anterior a essa, a geração da mãe.

A menina-eu-lírico relaciona-se com diferentes personagens nomeadas no poema: sua mãe, e as crianças da rua, Johnie Mae e George. O poema marca os espaços dos entornos da menina de maneira reiterada e fala sobre a sua vontade consciente de conhecer uma realidade que está para além do jardim da sua casa. O *jardim*<sup>79</sup> se coloca em frente à casa e o *quintal* vem depois; mais adiante está o *beco* e ainda mais adiante (num plano imaginário) estão a *cadeia* e as *ruas*. Entre o jardim e o quintal, a casa é a vitrine, de onde observa e imagina a vida do lado de fora. A menina deseja se relacionar com sua comunidade de baixa renda; dado que pode ser inferido pelo discurso da mãe, que julga as crianças como fadadas a um destino desfavorável, e pelas descrições do eu-lírico (*E quem sabe poder entrar nesse beco, / Onde brinca a criançada carente*). O poema reforça em cada estrofe o desejo da menina de estar entre seus pares (isto é, em relação dialética, relacionando-se com eles), na rua, buscando a liberdade que vê ali. A rua representa o espaço onde ela pode ser algo diferente da expectativa da sua mãe; onde pode se reinventar e adquirir independência (isto é, onde pode autodeterminar-se). Na sua tradução comentada, Amorim (2016) destaca:

É um poema de contrastes: revela a garota comportada e protegida do mundo, mas também traz à tona a condição social das crianças

---

<sup>79</sup>Daqui em diante, refiro-me às palavras e versos do poema em itálico.

carentes; a imagem do morador de bairro que furta a porta dos fundos para vendê-la no inverno; e, é claro, a própria imagem da família negra (geralmente protestante) que segue, à risca, valores e comportamentos de acordo com a moral estrita como forma de responder, muitas vezes, à própria imagem negativa que a sociedade branca atribui à comunidade negra (como a sua suposta hipersexualidade, a violência, entre outros aspectos negativos) (AMORIM, 2016, p. 139).

Um outro sentido que pode ser atribuído ao poema diz respeito ao descontentamento dos jovens negros com o *civil rights movement* e a aproximação desses com posições políticas mais radicais. A menina do poema se revela cansada das limitações impostas por sua mãe e desejosa de ir à rua sozinha, no intuito de se conhecer e celebrar sua liberdade junto das outras crianças porque esse pode ser um destino feliz (*Maravilha de folia elas têm para dar*). Outro ponto importante é levantado no fim do poema, quando a voz da menina expressa seu desejo de ser uma *mulher má*: esse desejo é expresso através de uma aspiração relacionada com a sua libertação sexual. Ela aspira exatamente andar nas ruas em trajes provocantes e usando maquiagem, algo que não é encorajado dentro de sua casa; enfim, almeja rebeldia.

Abbey Lincoln, em seu “Who will revere the black woman?” problematiza o estereótipo da mulher má. Ela diz:

Má? Você diz má? A mulher negra é machucada, confusa, frustrada, raivosa, ressentida, amedrontada e má. E quem diabos ousaria sugerir que ela fosse outra? Essas atitudes somente apontam para a sua percepção da situação e sua saudável rejeição dessa mesma.

Talvez se nossas mulheres se tornarem más o suficiente e iradas o suficiente, elas serão movidas a alguma ação que vai trazer os nossos homens de volta ao bom senso<sup>80</sup> (LINCOLN, 2014, p. 108).

Lincoln, nesse trecho, tanto justifica e afirma o direito da mulher negra de ser de fato, má (isto é, percebida como má, mas, na verdade, não disposta a aceitar o que lhe é imposto), quanto recupera a potencialidade positiva de se incorporar essa energia

---

<sup>80</sup> Evil? Evil you say? The black woman is hurt, confused, frustrated, angry, resentful, frightened and evil! Who in this hell dares suggest that she should be otherwise? These attitudes only point up her perception of the situation and her healthy rejection of the same. Maybe if our women get evil enough and angry enough, they'll be moved to some action that will bring our men to their senses.

da indignação, interpretada frequentemente como maléfica, e transformá-la em autodeterminação.

Audre Lorde (2007) também vê a raiva da mulher negra como um canal de possibilidades, ao invés de uma falha de comportamento. Em seu ensaio “The uses of anger: Women responding to racism”, ela fala de como esta suposta raiva é uma característica comum a qualquer mulher e defende que as mulheres podem fazer uso dessa energia para promover progresso radical na vida de toda sua comunidade. Lorde acredita que “a raiva expressa e traduzida em ação a serviço de nossa visão e nosso futuro é um libertador e fortificador ato de clarificação<sup>81</sup>” (LORDE, 2007, p. 127). Lorde ainda argumenta que a raiva é uma aniquiladora do medo, sentimento através do qual as mulheres são socializadas.

O eu-lírico do poema dialoga com a resignificação do termo má. Ela aceita o possível julgamento da mãe sobre ela, porque entende que resignificando o estigma e agindo a partir da força que pode extrair de sua raiva e indignação com as injustiças, ela pode ser sua própria mulher (*E vestir uma cinta-liga preta de renda ousada / E desfilar pelas ruas com minha cara pintada*). O poema de Brooks é uma alegoria da mulher do *BAM*. Ela utiliza sua voz e sua experiência subjetiva para criar a sua arte e deseja resignificar o seu espaço na sociedade afro-americana, como ativista e como mulher negra.

Adiante, abordo o trabalho de Toni Morrison, uma artista que também se utiliza da autodeterminação não só como tema narrativo, mas como ideia norteadora de seu fazer literário. A forma como articula o poder e autonomia da mulher negra não só em *O olho mais azul*, mas em diversas obras de sua autoria, como *Sula* (1973) e *Beloved* (1987), apresenta possíveis vivências femininas negras e autodeterminadas, onde é marcante a experimentação na forma narrativa, a reinvenção da representação da mulher afro-americana e a dialética presente dos textos, repletos de contrastes e amarrações que mostram a complexidade da subjetividade da mulher negra (antes inexistente nos textos canônicos), além da complexidade das relações que essas estabelecem com seus pares em suas comunidades.

---

<sup>81</sup> anger expressed and translated into action in the service of our vision is a liberating and strengthening act of clarification

### 2.2.1 Escrita de mulheres negras e um novo léxico crítico-literário

De acordo com John Bracey Jr et al. (2014), Toni Morrison é uma “artista pós - Black Arts” (p. 9) que foi significativamente influenciada pelo movimento. Outros nomes que são lembrados juntos ao seu são o da poeta e dramaturga Ntozake Shange, do diretor de cinema Spike Lee e da banda *Earth Wind and Fire*. Os autores destacam, no entanto: “Nunca houve um consenso sobre ‘a estética negra’, apesar de sempre ter havido vasto acordo no *BAM* de que as características e conteúdo da arte negra deveriam se definir opondo-se à ‘arte ocidental<sup>82</sup>” (BRACEY et al., 2014, p. 5, aspas no original, grifo meu). De fato, essa noção reverbera nas crenças de Morrison sobre a arte literária que ela articulou ao longo da vida, em ensaios, palestras e entrevistas.

Apesar da falta de consenso ou de um suposto programa preciso que estabelecesse as características e elementos da arte nascida do *BAM*, alguns aspectos recorrentes aparecem nos textos que referencio no ponto 1.2 desta tese: os textos – poéticos e dramáticos – do *BAM* nascem da noção de autodeterminação, resgatam o folclore afro-americano, são explicitamente políticos e cruzam métodos e elementos de outras expressões da arte negra (como a escrita refletindo elementos do *jazz* e *R&B*). Em entrevista sobre *Song of Solomon* (1977), um dos seus mais célebres livros, Toni Morrison fala sobre o uso intencional e consciente de recursos como estes:

Eu também queria usar o folclore negro, no que se refere à mágica e à superstição. As pessoas negras acreditam em mágica. Uma vez uma mulher me perguntou, ‘Você acredita em fantasmas?’ Eu disse, ‘Sim. Você acredita em germes?’ É parte do nosso legado<sup>83</sup> (MORRISON, 1994, p. 46).

Esse folclore que resgata um misticismo e que é parte da história e do legado negro é identificável também em *O olho mais azul*. Betty Jean Parker, numa entrevista com Toni Morrison, de 1979, comenta:

Um elemento de misticismo envolve a ficção de Toni Morrison. Ele emerge de ambos de seus maiores trabalhos de ficção como cabelos trançados com diferentes cores de fitas. Cada cor sabe exatamente

<sup>82</sup> There was never a consensus on a “Black Aesthetic”, although there was wide agreement in *BAM* that the characteristics and content of Black art should define itself from and against “Western” art.

<sup>83</sup> “I also wanted to use black folklore, the magic and superstitious part of it. Black people believe in magic. Once a woman asked me, ‘Do you believe in ghosts?’ I said ‘Yes. Do you believe in germs?’ It’s part of our heritage.

quando vir à tona. Pode-se perceber esse fio místico em *O olho mais azul*. Por exemplo, uma forte proximidade entre o crescimento prejudicado de Pecola e o das calêndulas<sup>84</sup> (PARKER, 1994, p. 61).

Além do enigma associado ao simbolismo das sementes de calêndula plantadas por Claudia e Frieda, que tentam com o rito salvar o bebê de Pecola, a narrativa traz uma personagem que incorpora elementos místicos variados. Soaphead Church é um homem temido por Claudia e Frieda, que se referem a ele como louco. É uma personagem de moral altamente controversa, que encarna elementos esotéricos e obscuros e estabelece uma relação com a comunidade quando recebe dela o nome que lhe dão e quando passa a trabalhar oferecendo-lhes seus serviços de interpretador de sonhos. Ele descende de uma linhagem mestiça e mulata que sempre buscava embranquecer os membros da família. Sua ascendência já denuncia desvirtuações sexuais que permanecem na sua conduta: “devido ao descuido dos irmãos Whitcomb, tornou-se difícil manter a brancura, e alguns parentes distantes e outros não tão distantes casaram-se entre si” (MORRISON, 2019, p. 175). O seu pai viera de uma dessas uniões, e sua mãe metade chinesa, morrera no parto.

A educação de Soaphead Church é descrita como erudita, mas ao mesmo tempo ele aprendeu a usar sua inteligência de modo corrompido: “aprendeu bem tudo o que precisava saber, particularmente a bela arte do autoengano” (Ibid., p. 176). Criado por um pai violento e sem mãe, o jovem casa-se aos dezessete anos com Velma, que percebe que ele sofre de algo como uma depressão: “uma melancolia insuperável” (Idem). A mulher o abandona deixando-o traumatizado. Ele deixa a ilha onde morava no Caribe e se muda para os Estados Unidos, onde tenta diferentes carreiras, chegando finalmente em Lorrain, Ohio em 1931. Com sua erudição e fala eloquente, convence a comunidade que é uma espécie de sacerdote. As mulheres da região, ao notarem que apesar de solteiro, ele as rejeita, atribuem a ele o rótulo de sobrenatural e lhe dão a alcunha de Soaphead Church. Ele então se estabelece na comunidade como uma espécie de encantador, conselheiro espiritual e interpretador de sonhos. O seu cartão de visitas, que Pecola lhe apresenta quando ele atende à porta, resume seus serviços:

---

<sup>84</sup> An element of mysticism envelops Toni Morrison’s fiction. It comes through both of her major fiction pieces like plaited hair with different color ribbons woven in. Each color knows exactly when to surface. One first notices this mystic thread in *The Bluest Eye*. For example, a strong kinship exists between Pecola’s stunted growth and the growth of the marigolds.

“Se você está sobrecarregado por problemas e circunstâncias que não são naturais, eu posso removê-los; Supere Feitiços, Azar e Influências Malignas. Lembre, sou um Espiritualista e Vidente autêntico, nascido com poderes, e vou ajudá-lo. (...) Eu lhe direi quem são os seus inimigos e os seus amigos, e se a pessoa que você ama é sincera ou falsa. Se você está doente, posso lhe mostrar o caminho para a saúde. Eu localizo objetos perdidos e roubados. Satisfação garantida” (MORRISON, 2019, p. 180, aspas no original).

Soaphead surpreende-se com a visita de Pecola e fica profundamente comovido com o seu pedido: “Aquele era o pedido mais fantástico e, ao mesmo tempo, mais lógico que já lhe tinham feito. Ali estava uma menina feia pedindo beleza” (Ibid., p. 181). Ele diz a Pecola que dê comida envenenada a um cachorro que ele não gosta de ver na sua porta e lhe explica que caso o animal se comporte de maneira estranha, ela receberá o que pediu. Depois de ver o animal agonizar e morrer, ele senta-se e escreve uma carta a Deus, culpando-o por seu desejo pervertido por meninas jovens, afinal Ele as tinha criado com seios que se insinuavam para ele. Ele termina a carta relatando a Deus que havia dado a Pecola o que ela tanto desejava e operado um milagre. Depois olha alguns de seus amuletos e talismãs usados e deita-se na cama, morrendo, assim como o cachorro.

A personagem de Soaphead representa as cisões entre o conhecimento erudito e a corrupção humana, entre a fé e o charlatanismo. Apesar de saber que engana seus clientes, ele crê na força de seus amuletos. Apesar de zombar de Deus ao garantir que pode operar de maneira sobrenatural, ele acredita nele o suficiente para remeter-lhe uma carta onde se exime da culpa humana sobre seus atos. Soaphead tem uma significação mimética do conhecimento do bem e do mal e sua atuação no enredo inaugura o momento que determina o destino de Pecola. Embora ela tenha encontrado a loucura e isso tenha desencadeado numa fragmentação de sua personalidade, é nesse contexto em que ela se reconhece como sua melhor amiga e ali se liberta de sua obsessão, pois acredita que, de fato, conseguiu adquirir os olhos azuis. A atuação mística e misteriosa de Soaphead sobre Pecola reproduz a dualidade de sua condição humana fragmentada em crença e perversidade. A consciência de Pecola, afetada pelos supostos poderes de Soaphead, reproduz uma outra dualidade extrema: a da loucura e do alívio alcançado por meio dela.

Além dos elementos do folclore negro e do misticismo espiritual estarem presentes na narrativa, os elementos do *jazz* também se inserem nela. Tais elementos,

percebidos no *BAM* como integrantes importantes do renovado texto poético produzido por artistas do movimento, se fazem presente na prosa de Morrison desde o seu início, ou seja, desde o lançamento de *O olho mais azul*, passando por trabalhos de ficção que ela produziu posteriormente.

Robin Small-McCarthy (1995) observa esta tendência em seu ensaio “The jazz aesthetic in the novels of Toni Morrison”. Ela pontua que essas tendências são observadas nas experimentações que Morrison articula com estruturas narrativas não-lineares e com o rompimento de expectativas como as advindas de relações de causa e efeito. Small-McCarthy observa que a escrita ficcional de Morrison se organiza de forma episódica, com o alinhavar de fragmentos narrativos que se agrupam por temas. A estética do *jazz* é reconhecida em determinados elementos enumerados pela teórica: “estruturas polirrítmicas, dissonâncias, harmonia, lirismo *bebop*<sup>85</sup> e improvisação<sup>86</sup>” (p. 293). Na abertura do romance a improvisação se coloca de maneira explícita:

Assim como a improvisação de John Coltrane da música ‘My favorite things’, de Rogers e Hammerstein, a improvisação literária de Morrison é frequentemente uma forma de significar ou de virar a versão original do avesso de maneira que a insipidez e o ridículo sejam expostos.

Morrison, por exemplo, prefacia *O olho mais azul* com uma improvisação tripla de Dick e Jane na primeira seção. A primeira versão, apesar de gramaticalmente ‘correta’, conta a história de uma Jane solitária cuja mãe ri quando Jane lhe pede para brincar (...)

Morrison muda de um texto pontuado convencionalmente para um texto finalmente acelerado, claustrofóbico, caótico que pode forçar os leitores a ter dificuldades em encontrar o sentido<sup>87</sup> (SMALL-MCCARTHY, 1995, p. 299).

Não só Morrison explora a referência branca e elitizada dos livros de iniciação de leitura via as personagens Dick e Jane apresentando e depois extraíndo do exemplo

---

<sup>85</sup>O *bebop* foi uma corrente do jazz conhecida pelo ritmo rápido e preenchido com virtuosismos e improvisações.

<sup>86</sup> polyrhythmic structures, dissonance, harmony, bebop lyricism, and improvisation

<sup>87</sup> Much like John Coltrane’s improvisation of Rogers and Hammerstein’s ‘My Favorite Things’, Morrison’s literary improvisation is often a form of signifyin’, or the turning of the original version on its head such that its vapidty or ridiculousness is exposed.

Morrison, for example, prefaces *The Bluest Eye* with a triple improvisation of the Dick and Jane reading primer. The first version, although grammatically ‘correct’, tells the story of a lonely Jane whose Mother laughs when Jane asks her to play (...)

Morrison moves from a conventionally punctuated text to finally an accelerated, claustrophobic, chaotic text which may force some readers to struggle for meaning

a simplicidade das frases articuladas, como ela utiliza a suposta perda de sentido no último trecho em que as palavras aparecem sem espaçamento, para articular a falta de sentido na vida de Pecola: que tanto é provocada pelo ostracismo que sofre em sua comunidade, quanto por seu desejo obsessivo por olhos azuis.

O texto final do *primer*<sup>88</sup> que abre o livro, claustrofóbico e caótico, ainda serve de preâmbulo para os capítulos subsequentes, onde aparecem trechos cortados desse texto inicial, anunciando qual aspecto da vida de Pecola se desenrolará naquele capítulo específico; como a mãe, o pai, a casa, etc. Outra improvisação se efetiva na alternância de vozes narrativas, configurando mais uma experimentação com a mudança de tonalidades e notas, com uma mudança de perspectiva que se insere no texto: a perspectiva de Pauline, a carta de Soaphead Church e posteriormente a fragmentação da personagem de Pecola; quando sua consciência se transforma em duas e essas partes conversam e se desafiam, depois fazendo as pazes em torno da crença de que ela recebeu realmente os olhos azuis, e que eles são lindos. As duas conversam:

Você é a única pessoa que me diz como eles são bonitos.

*Sim.*

Você é uma amiga de verdade. Desculpe se fiquei implicando com você agora há pouco. Quero dizer, quando eu disse que você estava com inveja e essas coisas.

*Tudo bem.*

Não. De verdade. Você é a minha melhor amiga. Por que é que eu não conhecia você antes?

*Antes você não precisava de mim.*

Não precisava de você?

*Quero dizer... Antes você era muito infeliz. Acho que você não me notava* (MORRISON, 2019, p. 202, grifos no original).

Outro elemento da estética do jazz são as dissonâncias; ou seja, a junção de sons distintos, que podem não soar palatáveis ao ouvido de quem escuta. As dissonâncias, Small-McCarthy (1995) adiciona, são percebidas nos escritos de Morrison quando a ironia aparece na narrativa; sendo essa uma característica que também permeia o texto de Morrison em tela. As ironias em *O olho mais azul* se apresentam tanto em forma de elementos textuais concretos quanto no nível mais enraizado e subjetivo dos sentidos. Um elemento irônico concreto que permeia todo o

---

<sup>88</sup> O *primer* é um pequeno texto que abre o livro. Trata-se de uma seção que imita textos dos livros infantis de *Dick and Jane*, livros de iniciação à leitura, que mostram uma família branca, suburbana e feliz como modelo de família da sociedade estadunidense.

texto é o nome da família de Pecola. Os *Breedlove*, palavra que pode ser traduzida como “aqueles que procriam ou alimentam o amor”, são uma família profundamente disfuncional, que sequer pode assegurar segurança habitacional para seus membros. Logo no início da narrativa se apresenta o drama de Pecola, que não tem mais um lar, depois de seu pai ter incendiado sua casa e agredido fisicamente a sua mãe. Claudia, ao narrar esse contexto, destaca: “o resultado foi que ficou todo mundo na rua” (MORRISON, 2019, p. 26). Claudia e sua irmã Frieda se compadecem com a situação da menina que chega em sua casa e tem mais ou menos sua idade, mas, pior do que ser pobre, está na rua: “estar na rua era outra história, era fato concreto, como a diferença entre o conceito de morte e estar realmente morto. Um morto não muda, e estar na rua é estar para ficar” (Ibid., p. 27).

Um outro exemplo de ironia mais sutil, ou seja, percebida nos sentidos articulados no texto, pode ser notada na relação entre Pecola e suas vizinhas do andar de cima, de quando morava na casa de sua família, outrora uma loja abandonada. As vizinhas são prostitutas que dividem o apartamento: China, Polaca e Marie são queridas por Pecola e elas retribuem o carinho que a menina lhes tem. Elas agem naturalmente diante de Pecola e não se eximem de falar de assuntos sexuais perto dela. A menina se diverte com elas e se sente vista e validada entre elas.

Elas também não eram protetoras e solícitas em relação à inocência juvenil. Encaravam a própria juventude como um período de ignorância e lamentavam não tê-la aproveitado mais. Não eram menininhas em trajes de prostituta nem prostitutas lamentando a perda da inocência. Eram prostitutas em trajes de prostituta, prostitutas que nunca tinham sido jovens e que não tinham palavra para inocência. Com Pecola, sentiam-se à vontade como uma com as outras (MORRISON, 2019, p. 66).

A relação de Pecola com as prostitutas é reforçada por presentes e promessas. Elas lhe dão “vestidos bonitos, e sapatos. Tenho tanto sapato, que nem uso todos. E joias e doces e dinheiro. Elas me levam ao cinema, e uma vez fomos ao parque de diversões. A China vai me levar a Cleveland (...) e a Polaca vai me levar a Chicago” (Ibid., pp. 114 – 115).

Marie, chamada por Claudia e Pecola de Linha Maginot, chega até mesmo a ser mencionada no fim do texto, como uma das pessoas que amou Pecola, mas não conseguiu salvá-la da loucura. A ironia desta relação está no fato de que aquelas são as únicas mulheres adultas que lhe acolhem, invés de sua mãe ou das outras mulheres

cristãs da vizinhança. A esperada causa e efeito na relação de mulheres adultas e meninas em desenvolvimento, criando segurança e fortalecendo a psique das crianças, é rompida pela invisibilidade que Pecola assume diante de sua mãe e de outras mulheres adultas, como a mãe de Claudia e Frieda. O afeto, então, vem de um lugar inesperado e de onde se julga que esse não existia: do coração de prostitutas.

Já em *Pássaro na gaiola*, Maya Angelou articula a subjetividade da narradora-protagonista Marguerite Johnson a partir de algumas noções que informam o *BAM* e a (re)significação que o movimento traz para o sentido e a função da arte nos anos 1960. Hoyt W. Fuller (2014), em seu ensaio “Towards a black aesthetic”, pontua que a reinvenção da beleza no contexto do *BAM* representou uma libertação de algemas impostas por séculos de escravização. Fuller adiciona que a atitude de pessoas negras, que inspiradas pela contraposição ao paradigma da beleza socialmente reforçado, passam a usar seu cabelo natural e orgulham-se de suas características físicas foi, também para a estética da arte, um movimento de rebelião e reinvenção.

Fuller ainda comenta sobre a forma que os artistas negros, na criação não só da arte, mas de uma estética negra, se relacionam com o cânone e com noções pré-estabelecidas sobre os moldes da arte. Ao discutir a reinvenção da estética poética, Fuller destaca que os artistas revolucionários negros rejeitavam “a suposição literal de que o estilo, linguagem e preocupações de Shakespeare estabelecem os limites apropriados e o ‘molde de referência’ para a poesia e as pessoas negras<sup>89</sup>” (FULLER, 2014, p. 154, aspas no original). A poesia negra devia, ao contrário, refletir a experiência negra, que se opunha a tais padrões.

Carolyn M. Rodgers (2014), em “Black poetry – Where it’s at”, fala de como a poesia negra protagoniza uma espécie de retorno às formas naturais; um retorno ao que era o mundo antes dos grandes massacres que ocorreram na humanidade. Na poesia negra, Rodgers descreve: “Nós falamos das vibrações, positivas ou negativas, e nós cremos de novo naquilo que nunca negamos; o poder de NOMMO, JU-JU e outras forças coletivas dos espíritos positivos, se movendo no tempo com o universo” (RODGERS, 2014, p. 191). Rodgers sugere, então, que a poesia negra carrega um elemento espiritual afrocentrado, onde o poder da palavra e da tradição oral estão invocados pelo NOMMO, e a magia, da cura, das energias e dos encantamentos está

---

<sup>89</sup> the literary assumption that the style and language and the concerns of Shakespeare establish the appropriate limits and “frame of reference” for black poetry and people.

colocada pela crença no poder de JU-JU. Ambas referências afrocentradas que Rodgers evoca, são marcadores precisos de que a poesia do *BAM* se constrói num território de oposição e contraste; trata-se de uma poesia nascida de um paradigma ressignificado, pelo menos no contexto do ocidente. É importante perceber então, que o estudo da estética articulado no *BAM* tanto aproxima a política da arte, quanto coloca a espiritualidade não ocidental como parte integrante dela. Considerando esse elemento, que também retoma a presença do folclore negro, a experiência artística negra, é, porque não, também uma experiência espiritual.

A experiência de amadurecimento de Marguerite em *Pássaro na gaiola* é narrada ao lado da experiência de amadurecimento de seu irmão Bailey. Os momentos marcantes das passagens dos irmãos pelo sul dos Estados Unidos são contados, culminando em mudanças futuras para partes menos segregadas do país. Nessas movências, pode perceber-se que algumas premissas das ideias que orientam o *BAM* aparecem, tanto nas condições externas do contexto em que Marguerite vive quanto na sua consciência e percepção da sua subjetividade em relação com esse entorno.

Um momento que reflete a identificação de Marguerite com uma estética negra da arte se mostra com o interesse que ela desenvolve desde cedo pela leitura. Tal interesse é descrito mostrando o paralelo entre o cânone (na figura de Shakespeare e Poe, por exemplo) e uma arte negra com modelos não-ocidentais (através de nomes como Langston Hughes e W. E. B. Du Bois). A experiência negra então, é apresentada a Marguerite e Bailey desde cedo através do texto literário e não só se caracteriza através da leitura: ela também inspira um crescente interesse pela performance.

Durante esses anos em Stamps, conheci e me apaixonei por William Shakespeare. Ele foi meu primeiro amor branco. Apesar de eu gostar e respeitar Kipling, Poe, Butler, Thackeray e Henly, guardei minha paixão jovem por Paul Laurence Dunbar, Langston Hughes, James Weldon Johnson e “Litania de Atlanta” de W. E. B. Du Bois. (...)

Bailey e eu decidimos decorar uma cena de *O mercador de Veneza*, mas percebemos que Momma nos questionaria sobre o autor e teríamos que contar que Shakespeare era branco, e não importaria para ela se ele estava morto ou não. Então, escolhemos “A criação”, de James Weldon Johnson (ANGELOU, 2018, pp. 26 – 27, aspas e itálico no original).

Apesar de apresentada a uma gama considerável de escritores homens negros, a infância de Marguerite não passa por um contato com as escritoras afro-americanas. Mesmo assim, a menina conhece a poesia de Langston Hughes, por exemplo, a quem Smethurst (2005, pp. 8 – 9) considera uma “ponte entre diferentes gerações de artistas negros radicais<sup>90</sup>”. Smethurst lembra que Hughes foi não só um grande poeta, mas também um mentor de poetas jovens, além de vanguardista na disseminação do *BAM* por diversas cidades dos EUA. A narrativa mostra que, apesar da tenra idade, Marguerite conhece textos como a “Litania de Atlanta”, de W. E. B. Du Bois; o aclamado intelectual, pensador e ativista negro que foi o primeiro homem negro a receber o título de doutor pela Harvard University em 1895. O texto que a personagem lembra ler na infância, é um poema em forma de liturgia, baseado na estrutura da fala e resposta desses textos religiosos, em que o eu-lírico chama os fiéis cristãos a refletirem sobre o exercício de sua fé, uma vez que frequentam a igreja, mas não se opõe aos linchamentos de homens negros e à violência que as pessoas negras sofrem. O texto faz referência em específico, ao *Atlanta Riot* de 1906, motim em que gangues brancas, iradas por notícias que alegavam que homens negros estupravam mulheres brancas, invadiram bairros negros, queimando milhões de casas e violentando corpos negros.

O precoce interesse de Marguerite por textos como esse atestam esforços na comunidade negra de atentar para o processo de autodeterminação, também a partir das referências negras e da cultura e literatura apresentada às crianças. Seu interesse em representar textos com Bailey também recupera a ideia do uso da palavra falada e da oralidade como forma de interagir com o texto literário. Tendo sido exposta a essas expressões artísticas da experiência negra estadunidense, Marguerite relaciona-se com a estética negra a que Fuller (2014) se refere, de maneira natural e orgânica, mesmo sem saber que aquela arte nasce de um modelo não-europeu e de uma narrativa alternativa à história dos supostos vencedores no contexto da colonização e escravização.

Uma outra forma em que os princípios do *BAM* informam a vivência de Marguerite é na sua formação como artista e pessoa, que passa pela poesia performada, e pela dimensão de uma experiência espiritual que esta confere à sua

---

<sup>90</sup> a bridge between different generations of radical black artists

vida. A poesia, na vida de Marguerite, funciona como um canal a partir do qual uma espécie de milagre, uma espécie de cura sobrenatural, acontece.

A forma como a poesia transforma sua experiência tem relação com o estupro que sofre por parte do sr. Freeman, ex namorado da mãe. Ao denunciá-lo e perceber que suas palavras de alguma forma levaram ao seu linchamento e morte, Marguerite se emudece. A sua inocente reação diante do duplo trauma, é o mutismo: “Eu sentia a maldade se espalhando pelo meu corpo e esperando, alerta para fugir pela minha língua se eu tentasse abrir a boca. (...) Eu tinha que parar de falar” (ANGELOU, 2018, p. 109). O seu estado de apatia e tristeza se estendeu por quase um ano e foi quebrado pela presença da sra. Bertha Flowers, a quem ela chama de “a moça que jogou a primeira boia salva-vidas da minha vida” (Ibid., p. 115).

A narradora descreve esta personagem negra retinta como “a aristocrata da Stamps negra” (Idem), e alguém que tinha uma aura diferente, positiva e amigável, apresentando-se como uma mulher distinta, bela e digna de respeito. Sobre a sra. Flowers, Marguerite ainda adiciona: “Seria seguro dizer que ela me deixava orgulhosa de ser Negra só por ser quem ela era” (Ibid., p. 117). A sra. Flowers, cliente da loja de Momma, num determinado dia dispensa Bailey de carregar suas compras para ela, pedindo que Marguerite o faça. No caminho para a casa dela, a mulher se dirige à menina: “Soube que você está se saindo muito bem na escola, Marguerite, mas só por escrito. Os professores dizem que têm dificuldade de fazer você falar na aula” (Ibid., p. 119, aspas no original). Ela prossegue:

“Ninguém vai fazer você falar – possivelmente ninguém é capaz. Mas tenha em mente que a linguagem é a forma do homem de se comunicar com outros homens, e é só a linguagem que os separa dos animais inferiores.” Essa era uma ideia totalmente nova para mim, e eu precisaria de tempo para pensar nela.  
 “Sua avó diz que você lê muito. Em todas as oportunidades que tem. Isso é bom, mas não o suficiente. Palavras significam mais do que é colocado no papel. É preciso a voz humana para dar a elas as nuances do significado mais profundo” (Ibid., p. 120, aspas no original).

Depois de chegarem à casa dela, a sra. Flowers acolhe a Marguerite e lê para ela, mostrando todas as possibilidades ampliadas quando as palavras são ressignificadas através da tonalidade, ritmo e pronúncia, via voz. Nesse momento, ela apresenta uma espécie de modelo para Marguerite e lhe pergunta o que achou. Então

ela lhe empresta o livro de poemas e pede que ela memorize um e o recite na próxima visita. Aquele encontro faz Marguerite perceber que alguém gosta dela e a vê e ela recupera a sua voz através do exercício de memorizar e dizer poemas. Não só ela recupera a voz que tinha antes, mas encontra a sua voz e a sua força nas possibilidades que lhe são trazidas pelo texto poético.

No momento em que recebe e exercita a sabedoria compartilhada pela sra. Flowers, Marguerite dá vazão ao poder de NOMMO, ao qual Rodgers (2014) se refere. Ela exercita a oralidade através da leitura e memorização de palavras poéticas e de maneira também poética, ressignifica o seu novo momento no mundo, livre da culpa que ela assumira pela morte de seu estuprador. O elemento espiritual e afrocentrado da poesia encontra lugar na prática poética da performance, que abre, para Marguerite, um espaço de criação de uma nova consciência – autodeterminada, confiante e cheia do poder catártico e transformador da palavra poética. A cura invocada pela crença no poder de JU-JU também se dá não só através da leitura, mas de um ato poético onde, além do texto literário, o corpo também está envolvido.

Maya Angelou, ao exercitar seus múltiplos talentos, comenta numa entrevista a Stephanie Caruana em 1974, que percebe em tudo que observa, a dança; expressão artística que ela também praticou ao longo da sua vida de performances variadas. Ela associa a percepção da movência das coisas ao seu desenvolvimento e crescimento também na escrita poética e diz: “Para mim, poesia e dança são muito semelhantes. Eu sempre escrevi poesia, desde que eu tinha mais ou menos oito anos de idade<sup>91</sup>” (ANGELOU, 1989, p. 32). O processo desencadeado pela leitura da poesia, então, não só devolve a Marguerite a voz de sua fala, mas uma voz de escrita que promove a criação de novas possibilidades do ser. As vibrações, as forças espirituais e ancestrais de fato participam dessa epifania provocada pelo encontro de Marguerite com a sra. Bertha Flowers. Trata-se de um encontro que transformou a condição do corpo e do espírito de Marguerite. Nesse sentido, a crença explicitada na teoria sobre a arte e poesia do *BAM* encontra reverberação na experiência narrada dessa escritora: as forças afrocentradas e ancestrais que regem o universo não-eurocêntrico participam ativamente da criação de uma poesia ressignificada e carregada do poder de promover a reconceitualização da beleza e a autodeterminação.

---

<sup>91</sup> To me, poetry and dance are much the same. I have always written poetry, ever since I was about eight years old.

Percebe-se então, que os escritos de Morrison e Angelou articulam conceitos surgidos da experiência do *BAM*; conceitos pensados por poetas e artistas que criavam novas expressões e buscavam teorizar acerca dessas possíveis linguagens criativas. Morrison e Angelou, nos textos aqui analisados, no entanto, trazem essas referências para o texto narrativo centrado na experiência feminina e que também traz à escrita negra e feminina de narrativas, novas possibilidades de se interagir com o texto; um renovado léxico crítico-literário.

Nesse contexto, onde surgem novos modelos e criam-se outras palavras para articular a crítica do texto literário, o fazer narrativo das mulheres, conforme apontado, se constrói entrelaçando-se com outras expressões artísticas como o *jazz*, utilizando-se de referências literárias e culturais negras, e tecendo, junto ao texto, significados ancestrais que se referem à crença na magia de forma naturalizada, saudando os poderes de NOMMO e JU-JU, presentes na vida de quem cria através da palavra e na vida que a sua criação assume e inicia.

### 3. MOVIMENTO NEGRO BRASILEIRO: OS 1980 DA REDEMOCRATIZAÇÃO E OS 2000 DE UM NOVO SÉCULO

“Contribuímos ou fomos forçados a fazer esta cultura? Nossa ‘contribuição’ foi de escravos. A maior parte de nossa raça está realmente sem acesso às riquezas, ao bem-estar. Mas será que ela só precisa disso para sentir-se em igualdade? (...) [O] tempo é que está dentro da história. Não se estuda, no negro que está vivendo, a História vivida. Somos a *História Viva do Preto*, não números”.

BEATRIZ NASCIMENTO, “Por uma história do homem negro”.

Na presente tese, proponho-me a observar dois momentos históricos do movimento negro<sup>92</sup> no Brasil: a década de 1980 e o início dos anos 2000, precisamente entre 2000 e 2006, principalmente por verificar os impactos de tais avanços na organização das populações negras e a literatura que produzem. Diferentemente do contexto estadunidense, onde debruço-me sobre a década de 1970 e seus mais importantes acontecimentos dizendo respeito à luta dos negros norte-americanos, dois momentos diferentes são importantes ao conectar o contexto sócio-político do Brasil e a narrativa brasileira aqui estudada, *Becos da memória*, de autoria de Conceição Evaristo.

Na introdução deste trabalho, menciono que a autora escreveu este livro nos anos 1980 e ele somente foi publicado em 2006, fato que ela destaca no prefácio da edição de 2017 pela Editora Pallas, que uso aqui como referência. Esses anos da década de 1980 e o início dos anos 2000 são dois momentos de grande importância para a organização da luta negra no Brasil, para o processo que compreende a escrita e publicação do texto narrativo em tela e para que se pense o contexto editorial

---

<sup>92</sup>Lélia Gonzalez (1982) reconhece a complexidade do uso do termo “movimento negro”, invés de “movimentos negros: “Afim, nós negros, não constituímos um bloco monolítico, de características rígidas e imutáveis” (p. 18). Apesar disso, Gonzalez opta por usar o termo no singular e o faz escolhendo manter a atenção à “sua especificidade” (p. 19); ou seja, ao fato de que o termo **negro** e a intenção de combater o preconceito racial agrega grupos em diferentes regiões do país. Além disso, Amílcar Araujo Pereira (2010) ressalta que não só Gonzalez, mas outras lideranças e militantes entrevistados em sua pesquisa de doutorado sobre esta temática, referem-se ao “movimento negro” no singular. Assim como Gonzalez e Pereira, reconheço o caráter descentralizado do movimento negro brasileiro, e afirmo a importância de lembrar de seus diferentes momentos históricos, bem como de lembrar que tais grupos formavam as mais variadas organizações; no entanto, nesta tese refiro-me ao movimento negro, no singular, na busca de resgatar a especificidade que une esses grupos: a luta pelos direitos da população negra no Brasil.

brasileiro, que constitui um espaço político-cultural que também foi e segue sendo transformado pela luta antirracista.

Para construir um apanhado de importantes acontecimentos políticos dos anos 1980, é necessário pensar-se a década anterior, que define muitos dos rumos que o movimento negro toma naqueles anos. A década de 1970 constitui um contexto ainda politicamente afetado pelos aparelhos de repressão da ditadura militar, mas de forma diferente dos anteriores “Anos de chumbo”, caracterizados pelos primeiros anos fortemente repressivos e violentos que seguiram o golpe militar brasileiro de 1964. No fim dos anos 1970 vive-se um momento distinto onde, como lembra Miriam Alves (2010), aqueles que antes oprimiam e controlavam “se viram obrigados a abrandar a repressão, promovendo a chamada ‘Abertura’. O panorama se mostrou favorável para a rearticulação em nível nacional de uma luta mais ativa contra o racismo” (p. 37, aspas no original).

Antes desse momento, a socióloga afro-brasileira Flávia Rios (2012) aponta que a crença no mito da democracia racial funcionava também como uma propaganda governamental que escondia a seriedade dos problemas raciais do país, mantendo uma suposta unidade nacional, um discurso político que era de interesse dos militares. Não só isso; esta crença de que se vivia num país onde brancos e negros recebiam as mesmas oportunidades também penetrava a consciência dos negros, que não se mobilizavam em massa, aceitando muitas vezes a assertiva de que não existia racismo no Brasil e frequentemente não se identificando como negros, quadro derivado de imposições colonizadoras na lógica nacional ao longo de séculos. Devido à desarticulação estrategicamente promovida pelas forças ditatoriais que regiam o país, surge a necessidade de que ocorresse, no momento de abertura política, uma espécie de reorganização de um movimento negro, que já existia, mas que precisava de novos rumos e direcionamentos políticos dentro daquele contexto diferenciado.

O historiador Amílcar Araujo Pereira produziu em 2010 uma tese relevante para o resgate da história do movimento negro no Brasil, que mais recentemente, em 2012 foi publicada como livro pela Editora Pallas. No trabalho, intitulado “*O mundo negro*”: A constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970 -1995)”, o historiador utiliza-se de materiais da imprensa negra brasileira e estadunidense, além de análises de textos históricos e sociológicos e arquivos de história oral, para debater o impacto do movimento negro nacional no Brasil e no exterior. Pereira, assim como outros historiadores, por exemplo, Luiz Cláudio Barcelos (1996), afirma

que o tema dos movimentos negros brasileiros precisa ser mais profundamente estudado pelos acadêmicos brasileiros. O fato dessa temática não ter sido largamente explorada por pesquisadores brasileiros pode ser consequência da influência do longo período em que a democracia racial não foi amplamente contestada, tendo sido inclusive, no passado, defendida por renomados intelectuais brasileiros, como Gilberto Freyre. É também possível que isto tenha sido consequência de um tempo em que as organizações negras antirracistas foram vigiadas e ameaçadas e seus membros, perseguidos pelo Estado brasileiro.

Petrônio Domingues, em “Movimento negro brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos”, revisita as chamadas fases do movimento negro brasileiro a partir do século XX de maneira bastante didática. Ele explica que o momento em que os grupos negros de fato começam a se organizar, a primeira fase do movimento negro, foi liderada pelos chamados “homens de cor” (2008, p. 102), cuja maior organização era a Frente Negra Brasileira (FNB), que surgiu em 1931. A organização atuava em frentes culturais e serviços à população como assistência jurídica, além da importante função de dar propulsão ao surgimento de uma imprensa negra militante em São Paulo. No entanto, dentro do movimento era possível deparar-se com ideias assimilacionistas e tendências ultranacionalistas.

Lélia Gonzalez se refere a este movimento da seguinte forma: “O primeiro grande movimento pós abolição (...), buscou sintetizar ambas as práticas [o assimilacionismo e a prática cultural], na medida em que atraiu os dois tipos de entidade para o seu seio” (1982, p. 22). O movimento, primordialmente urbano, aglutinava negros que participavam da industrialização de São Paulo e passavam por um processo de “integração do negro na sociedade capitalista” (Ibid., p. 23). Juntamente com todas as organizações políticas do Brasil, a FNB foi extinta com o início do repressor “Estado Novo” varguista, em 1937.

Já na segunda fase do movimento negro brasileiro, em 1943, após o fim da ditadura de Getúlio Vargas, a União dos Homens de Cor (UHC) se estabelece, inicialmente em Porto Alegre, depois passando a atuar em diversos outros estados. Em 1944, também se estrutura o Teatro Experimental do Negro (TEN) no Rio de Janeiro, fundado pelo intelectual e ativista negro Abdias do Nascimento, com o apoio de nomes como o do poeta afro-brasileiro e artista plástico nordestino Solano Trindade, também militante que inauguraria cinco anos mais tarde, o Teatro Popular Brasileiro (TPB), voltado não somente para o teatro e a performance, mas também

para pesquisa do folclore e cultura negra brasileira “que contava com um elenco formado por domésticas, operários e estudantes” (ALVES, 2010, O. 1906). Entre os anos 1940 e 1950, o TEN torna-se uma das mais respeitadas organizações de luta antirracista no Brasil.

Quando acontece o golpe militar de 1964, instaura-se a ditadura civil-militar, que contava com o apoio do Estado como aparelho repressor. Mesmo assim, “as organizações negras mantinham suas atividades em cidades como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Rio Grande do Sul, entre outras cidades e estados” (ALVES, 2010, p. 34). As atividades, neste momento, eram majoritariamente culturais, uma vez que os protestos e mobilizações públicas eram proibidas e reprimidas pelo governo. O regime militar encarregava-se de “impedir o questionamento público e a denúncia contra o racismo” (Idem). As organizações que funcionavam então, trabalhavam em meio a perigo e desafios, pois o Estado tinha uma “preocupação com relação às atividades das entidades negras, em especial ao Movimento Negro, vigiadas com a finalidade de se reconhecer em que medida poderiam ser consideradas subversivas para o Regime Militar” (Ibid., p. 35).

Já no fim da década de 1970, manifesta-se uma nova fase do movimento negro. Esse momento finalmente abre gradativamente o espaço político-social para que organizações voltem a se reunir e debater questões relativas ao preconceito racial. Mesmo com determinada abertura, os ativistas tinham sempre que criar meios de burlar a repressão e criar estratégias de proteção. Um outro desafio que se colocava naquele contexto era o de que havia uma grande desconstrução a ser feita no imaginário cultural da população brasileira que, afetada pela propaganda nacionalista da ditadura, internalizou fortemente uma relativização do racismo no Brasil e, com isto, a ideia de que, no Brasil, vivia-se numa democracia racial, onde brancos e negros viviam em harmonia e desfrutavam das mesmas oportunidades. No fim da década de 1970, os negros voltam a se articular ainda mais intensamente, vislumbrando novos rumos para a luta contra o preconceito racial. O acontecimento histórico e político que marca esta retomada do movimento negro no Brasil é um ato realizado no dia 7 de julho de 1978, em São Paulo, nas escadarias do Teatro Municipal da cidade.

A escritora e intelectual negra Miriam Alves (2010), um importante nome na ficção e poesia brasileira, assim como Conceição Evaristo, comenta esse importante momento:

[É] fundado, em São Paulo, o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR), nome posteriormente simplificado para Movimento Negro Unificado (MNU) em 1979. A primeira atuação do MUCDR foi a realização de um Ato Público Contra o Racismo, em protesto à discriminação racial sofrida por quatro garotos do time juvenil de voleibol do Clube de Regatas Tietê, impedidos de participar do time por serem negros, e também em protestos à morte de Robson Silveira da Luz, trabalhador e pai de família, torturado até a morte no 44o. Distrito de Guaianazes. O ato público (...) contou com a participação de várias entidades negras de São Paulo e do Rio de Janeiro e com a presença de mais de duas mil pessoas (ALVES, 2010, p. 37).

Alves ainda destaca que enquanto os militantes engajados nesta nova fase do movimento negro encarregavam-se de politizar as discussões em torno da temática da raça, a classe dos artistas-escritores ressignificava a questão em seu locus de atuação, o fazer literário, a partir de uma renovada consciência de sua condição social. Alves (2010, p. 48) destaca que as criações literárias desses artistas explicitamente faziam referência a lutas pela independência em países africanos, como Angola; o que mostra o interesse que tinham de abordar a temática da luta antirracista na sua produção. O importante ano de 1978 marca não somente o momento do surgimento do MNU no Brasil, mas “É também no ano de 1978 lançado, em São Paulo, o primeiro volume da série **Cadernos Negros**” (ALVES, 2010, p. 52, grifo no original).

Alves pontua que o surgimento da publicação *Cadernos Negros*, gerenciada por autores negros interessados em transformar também o mercado literário e promover a publicação de autoras e autores negros brasileiros, surge dando visibilidade a escritores de todas as regiões do Brasil. Tal publicação, articulação e movimentação física desses artistas passam a mudar também os hábitos de leitura das comunidades que, ao ter contato com essa arte, conseguem se reconhecer nestes trabalhos. A importante publicação dos *Cadernos Negros*, que se estabeleceu anualmente, existindo até os dias de hoje, também é importante pela forma como promoveu e elevou a escrita de mulheres negras no cenário nacional. Alves afirma:

A literatura afrofeminina brasileira passa a ter visibilidade em termos coletivos a partir da década de 1970, com a publicação da coletânea **Cadernos Negros**, em 1978, com a participação de oito autores, entre eles duas mulheres: Célia Aparecida Pereira e Ângela Lopes Galvão. (...) Nos encontros e nos debates internos dos grupos de literatura, mulheres escritoras, em proporção numérica menor que a dos colegas escritores, incluíam a questão da literatura feminina na pauta dos debates como uma das preocupações

literárias a serem consideradas (ALVES, 2010, pp. 68 - 69, grifo no original).

A intelectual negra e antropóloga brasileira Lélia Gonzalez, referência no movimento negro e no feminismo negro brasileiro, reconhece que nesta terceira fase do movimento negro, a poesia se afirma como uma importante expressão identitária e política das pessoas negras. Gonzalez transcreve a apresentação da primeira edição de *Cadernos Negros*, chamando o texto que abre o volume de um manifesto, dada a sua força política e tom persuasivo de denúncia e afirmação: “Cadernos Negros é a viva imagem da África em nosso continente. É a Diáspora Negra dizendo que sobreviveu e sobreviverá, superando as cicatrizes que assinalam sua dramática trajetória trazendo em nossas mãos o livro” (OS AUTORES *apud* GONZALEZ, 1982, p. 26).

A referência que os autores fazem no citado trecho, ao letramento e ao livro como objeto de luta e resistência diz muito sobre a intenção desta publicação de transformar a autopercepção da população negra através da educação e de um relacionamento com a arte na forma da palavra escrita. O manifesto/abertura também faz referência a figuras como Franz Fanon, Amílcar Cabral e Malcolm X, o que confirma a atenção que os integrantes do movimento negro deste momento prestam a seus referenciais teóricos e aos paradigmas que são transformados no âmbito intelectual; um movimento partindo dos negros que se dispõe a escrever sobre a condição negra na diáspora. Os negros usam sua intelectualidade, seu poder político e poético, para criar sua atuação e transformar a sociedade e literatura brasileiras.

A publicação dos *Cadernos Negros* acontece porque também há um grupo organizado de escritores-ativistas envolvidos nesse projeto. A pesquisadora afro-americana Cheryl Sterling (2007) ressalta o nome desse coletivo; o coletivo Quilombhoje, que se reúne três anos após a publicação da primeira edição dos *Cadernos Negros*, em 1981. O nome do coletivo, que mistura as palavras *quilombo* e *hoje* destaca o objetivo desse grupo, que busca apoiar-se e centralizar sua arte na afirmação da afro-brasilidade pretendendo unir forças de resistência no contexto da literatura nacional através de seus próprios meios. Dessa forma, o grupo espelha a resistência que os quilombos brasileiros representavam no período da escravatura. Nos quilombos, ex-escravos e excluídos sociais se estabeleciam como comunidades auto suficientes desligadas do sistema escravista; no Quilombhoje, escritores anteriormente excluídos do mercado editorial, se autopublicavam, opondo-se a

práticas das grandes editoras, que dificultavam tanto a publicação de seus textos literários.

Sterling pontua: “o *Quilombhoje* foi criado como um coletivo para promover participação afro-brasileira na literatura através da leitura de poesia e de debates<sup>93</sup>” (STERLING, 2007, p. 52, grifo no original). Entretanto, faz-se necessário destacar que Sterling interpreta o MNU como tendo sido um movimento influenciado por movimentos de libertação colonial de países na África, que ainda estavam sob domínio Português, e pelos movimentos negros estadunidenses como o *civil rights movement* e o *BPM*. Proponho aqui um contraponto a essa visão, uma vez que compreendo este momento de luta política negra acontecendo em diferentes partes do continente americano, pelas linhas de análise de Amilcar Araujo Pereira, que defende o que cito:

Ainda é muito comum no Brasil, em diversos meios de comunicação e mesmo na academia, a afirmação de que o movimento negro brasileiro na contemporaneidade seria uma cópia, em menores proporções, do movimento negro norte-americano pelos direitos civis, que – principalmente durante as décadas de 1950 e 60 – mobilizou a atenção de populações negras pelo mundo afora. Não há dúvidas de que o hoje chamado “movimento negro contemporâneo”, que se constituiu no Brasil a partir da década de 1970, recebeu, interpretou e utilizou informações, idéias e referenciais produzidos na diáspora negra de uma maneira geral, especialmente nas lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos e nas lutas por libertação nos países africanos, sobretudo nos países então colonizados por Portugal. Entretanto, as informações e referenciais que contribuíram para a luta contra o racismo no mundo inteiro nunca estiveram numa “via de mão-única” (PEREIRA, 2010, p.107).

Pereira (2010) entende que esses referenciais são revisitados através do conceito que Paul Gilroy articulou e popularizou nos Estudos Culturais: o “Atlântico Negro” (2010 *apud* GILROY, 2001). Trata-se de uma metáfora usada para compreender os movimentos diaspóricos por uma dinâmica permeada por trocas e fluxos entre povos negros de distintas culturas, desde a época das “Grandes Navegações” (Idem). Por causa dessas trocas, a diáspora negra é ressignificada continuamente em diferentes momentos, a partir do movimento que se iniciou no mar e que representa justamente um fluxo de variados moveres e intensidades, marcado

---

<sup>93</sup>*Quilombhoje* formed as a collective to promote Afro-Brazilian participation in literature through poetry readings and debates.

pela movimentação contínua das ondas. A cultura do Atlântico Negro<sup>94</sup>, então, é plural e fluida, fato que possibilita a compreensão da movimentação política do povo negro de maneira também plural e resultante de trocas múltiplas. Nesse sentido, compreender que os movimentos negros brasileiros são principalmente resultado de desafios políticos locais não anula a sua característica de diálogo transnacional; pelo contrário, apenas amplia a potencialidade dessas trocas e das mudanças que elas promovem.

O historiador e intelectual britânico negro Paul Gilroy (2018) elucida o conceito do Atlântico Negro a partir de uma compreensão de que há mais uma conjunção histórica de culturas do que uma separação e divisão dessas no contexto da diáspora. A dinâmica do barco em movimento é a base para uma análise de identidades híbridas, e da consciência dupla, um conceito que Gilroy toma emprestado do sociólogo negro estadunidense W. E. B. Du Bois, que em 1903 escreveu sobre a dupla consciência daquele que nasce negro e americano nos Estados Unidos. Gilroy caracteriza que há uma conjunção histórica nas: “formas culturais estereofônicas, bilíngues, bifocais originadas por, mas não mais propriedade dos negros dispersos<sup>95</sup>” (2018, p. 2392). Ele ainda destaca que tais práticas e cosmovisões que viajam com os sujeitos diaspóricos e que se comunicam com diferentes sujeitos históricos estão presentes “nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória que eu heurísticamente chamei de mundo do Atlântico Negro<sup>96</sup>” (Idem). É interessante pensar que a cultura e a consciência híbrida teorizada por Gilroy incluem dimensões subjetivas dos indivíduos, pois são essas camadas onde se produzem as “estruturas de sentimento” às quais ele se refere, e onde se articula a memória, à que ele também se refere no trecho aqui citado.

A poesia é um *locus* de discurso onde tais estruturas são articuladas de maneira natural e livre. É interessante pensar aqui que é justamente a poesia que torna-se o mais prevalente gênero literário de produção das escritoras e escritores negros que dão vida ao Quilombhoje no início da década de 1980.

---

<sup>94</sup>Os estudos decoloniais preferem pensar todo o processo da colonização a partir das Américas, sem dar tanta importância a vozes de intelectuais europeus, mas a metáfora do Atlântico Negro articulada por Gilroy, um intelectual europeu, é considerada, mesmo nesse contexto, útil e produtiva.

<sup>95</sup> the stereophonic, bilingual, or bifocal cultural forms originated by, but no longer the exclusive property of, blacks dispersed

<sup>96</sup> within the structures of feeling, producing, communicating, and remembering that I have heuristically called the Black Atlantic world.

A poeta afro-brasileira Elisa Lucinda ilustra a imagem híbrida das populações negras resultantes do Atlântico Negro de maneira bastante familiar no seu poema “Constatação”:

Pareço Cabo-verdiana  
 pareço Antilhana  
 pareço Martiniquenha  
 pareço Jamaicana  
 pareço Brasileira  
 pareço Capixaba  
 pareço Baiana  
 pareço Cubana  
 pareço Americana  
 pareço Senegalesa  
 em toda parte  
 pareço  
 com o mundo inteiro  
 de meu povo  
 pareço  
 sempre o fundo de tudo  
 a conga, o tambor  
 é o que nos leva adelante  
 pareço todos  
 porque pareço semelhante  
 (LUCINDA *apud* RATTS, 2006, p. 71)

O título desse texto, “Constatação”, estabelece uma relação dialética com a repetição da palavra *pareço* no poema. Embora a primeira ideia apresentada seja de que haja uma *constatação*, ou seja, uma certificação ou verificação a ser apresentada conclusivamente, a repetição de *pareço* apresenta uma antítese, ou uma dissolução daquilo que é dado por certo e verificado. A síntese dessa constatação é todo o sentido do poema: quando o eu-lírico finaliza o texto com *pareço todos / porque pareço semelhante*, conclui-se que a constatação é de que a verdade não é única e imutável: ela é fluida, variante, representada na hibridez construída na diáspora. A voz feminina que fala no poema ainda situa no corpo da mulher o argumento de que ela é, como mulher negra diaspórica, híbrida. O parecer-se a partir de características físicas a faz viajar por várias localidades representativas do Atlântico Negro. O parecer-se com cada nacionalidade, e até mesmo o parecer-se com pessoas de diferentes estados do Brasil, institui um *ethos* negro e antigo, *sempre o fundo de tudo*, que dá forma ao conjunto de traços constitui a sua pluralidade de maneira que esta, não exclui, mas coexiste com a sua singularidade enquanto ser. O fundo de tudo e a imagem do

tambor são referências mais explícitas à memória; parte importante do que constitui o sujeito diaspórico, o sujeito do mundo Atlântico Negro.

A historiadora poeta e ativista brasileira Beatriz Nascimento (1942 - 1995), uma das importantes intelectuais negras cuja memória vem sendo trabalhada nas pesquisas envolvendo o feminismo negro e a historiografia do povo negro no Brasil, “foi reconhecida em vida, através da publicação de seus escritos, convites para palestras, das premiações de Ori<sup>97</sup> e também pela outorga do título Mulher do Ano em 1986” (RATTS, 2006, p. 76).

O geógrafo e antropólogo afro-brasileiro Alex Ratts, que escreve a biografia *Eu sou atlântica: sobre a trajetória e vida de Beatriz Nascimento*, adiciona: “Beatriz Nascimento pode ser identificada como uma figura do Atlântico Negro, tendo em vista (...) o horizonte de seu pensamento para Europa, América e África, sendo igualmente uma viajante desse triângulo cultural” (Ibid., p. 73). A memória de Nascimento é importante de ser resgatada aqui por sua importância para o movimento negro no Brasil e para as intelectuais negras brasileiras que atuam dentro e fora dos ambientes acadêmicos, propondo renovadas análises da história dos negros e de sua luta nacional. Através dela, proponho-me a pensar as mulheres negras brasileiras, artistas, intelectuais, escritoras como figuras desse mesmo Atlântico Negro, que se relacionam com as movências transnacionais a partir do diálogo em seu pensamento e também de suas movências físicas, que comunicam novas nuances sobre a diáspora à Europa, América e África.

Uma outra mulher “atlântica” (Idem) como Nascimento, foi a intelectual negra Lélia Gonzalez (1935 - 1994). Gonzalez participou de maneira ativa da luta das mulheres negras dentro do movimento negro brasileiro tendo sido uma articuladora incansável junto às instituições políticas. O processo de educar os militantes do movimento negro acerca das questões da mulher foi cheio de dissidências e desafios. Gonzalez lembra que, no Rio de Janeiro, mulheres negras precisaram passar a se reunir separadamente, para depois se juntar ao grupo maior do movimento negro e discutir a importância das pautas de gênero. Sobre esse processo difícil, ela conta: “O atraso de alguns manifestou-se num tipo de moralismo calvinista e machista, que

---

<sup>97</sup>Ratts comenta que o filme, que contém narração de Beatriz Nascimento e conta parte de sua trajetória também “documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, passando pela relação entre Brasil e África, tendo o quilombo como idéia central” (2006, p. 28).

caracterizava o quanto se sentiam ameaçados pela capacidade e sensibilidade das companheiras mais brilhantes” (1982, pp. 34 – 35).

Gonzalez relata que os homens mais velhos do grupo tinham uma tendência a rejeitar as discussões sobre gênero, enquanto os mais jovens eram mais abertos às questões das mulheres negras. No entanto, ao criticar os homens machistas resistentes, Gonzales adiciona: “Aliás, vale notar que não existe coisa mais homossexual, e no pior sentido, porque não conscientizado e assumido, do que o ressentimento sectário dos machistas” (Ibid., p. 35). Esta afirmação mostra que havia outra questão a se trabalhar nas discussões, provavelmente, inclusive entre as mulheres: a discriminação pela orientação sexual. Uma vez que este trecho traz uma conotação negativa à orientação homossexual, e sugere que há um melhor ou pior jeito de viver a identidade homossexual, ele mostra certa resistência a identidades gays ou lésbicas naquele meio.

A maneira como me engajo com o pensamento de Gonzalez respeita profundamente as suas contribuições, seu pensamento e os aprendizados que sua vivência promoveu e promove, assim como me engajo intelectual e subjetivamente com todas as intelectuais citadas e consideradas neste trabalho. E, para além disso, minha leitura engaja-se com a pessoa humana de Gonzalez e das intelectuais e escritoras aqui estudadas. Alex Ratts, que escreve a biografia de Beatriz Nascimento, expressa a mesma intenção ao escrever sobre ela:

Que Beatriz Nascimento seja referência “intelectual ativista insurgente”, mas também passível de crítica. Que seja uma imagem de mulher negra, quase ícone, uma estrela negra e que possa estar próxima. Que Beatriz seja o que foi em sua existência humana: demasiado humana (RATTS, 2006, p. 79, aspas no original).

Minha crítica ao texto de Gonzalez, parte dessa percepção de que as intelectuais mulheres importantes para o movimento negro brasileiro, assim como os intelectuais homens, são passíveis de críticas. Entendo que as discussões contemporâneas acerca da justiça de gênero, avançaram consideravelmente nos últimos anos 2000 justamente a partir de críticas. Essas questões ainda precisavam de muitas desconstruções num contexto macro no momento em que Gonzalez escreve o citado texto, em 1982.

Apesar dessa colocação negativa de palavras em relação aos homossexuais (hoje contemplados de maneira ainda mais abrangente na sigla LGBTQIA+), Ratts e

Rios (2010) lembram que, quando se candidatou a deputada federal, Lélia Gonzalez “declarou em vários discursos que sua campanha era para ‘a maioria silenciada’. De modo geral, obteve apoio do movimento negro, do movimento de mulheres e do movimento homossexual, (...) com os quais ela buscava dialogar” (p. 117). Esse contato e apoio se dava de outras maneiras também, por exemplo, “Vale lembrar que Lélia havia publicado o artigo ‘Mulher negra: um retrato’ no *Lampião*, primeiro jornal do movimento homossexual que começava a se formar no Brasil” (Ibid., p. 123). É gratificante, então, perceber que ao longo de sua carreira política e intelectual, Gonzalez parece ter se aproximado e estabelecido pontes com pessoas de orientação homoerótica, o que sugere que ela pode ter assumido diferentes posturas ao referir-se a essa orientação.

A socióloga afro-brasileira Joselina da Silva (2014) lembra que no contexto de organização das mulheres dentro do movimento negro, não haviam tensões somente entre mulheres negras e alguns homens negros do movimento. Ela diz:

Há uma tendência na literatura que aborda as questões relativas ao Movimento de Mulheres Negras nos anos 1970 e 1980, a classificar “as feministas” como se fossem um grupo homogêneo e de ideologias iguais. (...) em 1975, surge o CMB (Centro da Mulher Brasileira) no Rio de Janeiro. Uma dissidência fez surgir o Coletivo de Mulheres em 1979. (...) O retorno das exiladas (sobretudo da Europa e dos EUA) trouxe novas contribuições ao movimento no Rio de Janeiro, o que ajudou a diversificar ainda mais as múltiplas visões sobre o feminismo e as formas de implementar a sua práxis. Havia, portanto, tensões sobre olhares diferenciados a serem seguidos pelo movimento já desde os anos 1970 (SILVA, 2014, p. 17, aspas no original).

Percebe-se então, que uma multiplicidade de grupos de mulheres se organizam também a partir da década de 1970, tornando-se cada vez mais ativos, o que resulta em importantes eventos como “o I Encontro de Mulheres Negras, ocorrido em 1987. Em 1983, houve também o Encontro de Mulheres Negras organizado pelo GMN (Grupo de Mulheres Negras do Rio de Janeiro)” (Ibid., p. 18). Silva reconhece que tais ocasiões de trocas coletivas assumiram papel extremamente importante, pois esses encontros “foram também produtores de elaboração de complexas e sofisticadas construções analíticas e políticas do pensamento das mulheres negras brasileiras” (Ibid., p. 30).

Outra intelectual importante ao se fazer a discussão do movimento negro de mulheres e o feminismo negro no Brasil é a filósofa, escritora e ativista Sueli Carneiro. Em seu ensaio “Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro”, ela registra características importantes do movimento feminista no Brasil, que ela aponta como sendo vastamente respeitado em todo o mundo, e defende como as contribuições das mulheres negras têm sido fundamentais para que se pense a mulher brasileira a partir de uma perspectiva diversa e correspondente à realidade social da nação. Um dos marcos da década de 1980 na história do movimento feminista brasileiro “que ilustra sua potência foram os encaminhamentos da Constituição de 1988, que contemplou 80% das suas propostas e que mudou radicalmente o status jurídico das mulheres no Brasil” (2019, p. 271). O feminismo no Brasil, Carneiro comenta, esteve sempre “identificado com as lutas populares e com as lutas pela democratização do país” (Ibid., p. 272). Esse movimento foi, no entanto, influenciado fortemente por pensamento e perspectivas eurocêntricas, algo amplamente contestado por mulheres negras:

A diversificação das concepções práticas políticas que a ótica das mulheres dos grupos subalternizados introduz no feminismo é resultado de um processo dialético que, se de um lado, promove a afirmação das mulheres em geral como novos sujeitos políticos: de outro, exige o reconhecimento da diversidade e desigualdades existentes entre essas mesmas mulheres (CARNEIRO, 2019, p. 274).

Então, nos anos 1980, que caracterizam uma fase de lutas permeadas pela instituição e fortalecimento da democracia, as mulheres negras estabelecem espaços de contestação e diálogo com o movimento negro e com o movimento feminista, inserindo-se nestes grupos e possibilitando trocas importantes que definiram rumos mais inclusivos em ambas as frentes.

No Brasil, os anos 1980 da redemocratização são marcados pelo crescente número de organizações negras surgindo por todo o país, pela intensa atividade dos artistas e escritores que se envolvem na autopublicação de escritores negros com os *Cadernos Negros* organizados pelo grupo Quilombhoje. Esta década também se destaca pela atuação das mulheres negras que não só desafiam e transformam os espaços do movimento negro e do movimento feminista, como se organizam em seus grupos feministas negros, promovendo seus próprios eventos e produzindo pensamento acadêmico essencial e “útil para melhor entendimento da articulação do

poder na sociedade brasileira” (SILVA, 2014, p. 35). São anos de intensa reconstrução e trabalho de base que transformam o porvir.

Pode-se ter um vislumbre de tal porvir no salto que aqui proponho, onde, depois de olhar para os anos 1980, focalizo o olhar na primeira década dos anos de 2000, com ênfase maior nos anos 2000 a 2006. Esses primeiros anos do novo século XXI são importantes porque também marcam a publicação de *Becos da memória*, já concluído vinte anos antes, nos anos 1980, texto que vem a ser publicado em 2006.

A pedagoga e intelectual negra Nilma Lino Gomes, a primeira mulher negra a tornar-se reitora de uma universidade pública federal no Brasil em 2013, percebe que as mudanças colhidas pelo movimento negro e pela população negra no início do século XXI têm ligação com a educação e com as instituições de atuação política no âmbito federal. Isso se deve a um processo educativo protagonizado pelas escolas, atores sociais e movimentos sociais. Gomes aponta que “quanto mais aumenta a consciência da população pelos seus direitos, mais a educação é tomada na sua especificidade como direito social” (2011, p. 134). Esta transformação em que os negros passam a entender e reivindicar de maneira mais firme o direito à educação, tem vínculo direto com as ações do movimento negro, que obteve sucesso ao acessar as instituições federais para que estudassem, pesquisassem sobre a população negra e atentassem aos seus problemas e carências na área da educação. Gomes menciona:

O movimento negro brasileiro tem se destacado na história do nosso país como o sujeito político cujas reivindicações conseguiram, a partir do ano 2000, influenciar o governo brasileiro e os seus principais órgãos de pesquisa, tais como o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Esse reconhecimento político tem possibilitado, nos últimos anos, uma mudança dentro de vários setores do governo e, sobretudo, nas universidades públicas, como, por exemplo, o processo de implementação de políticas e práticas de ações afirmativas voltadas para a população negra (GOMES, 2011, p. 135).

Gomes não só se reporta aos anos 1970 para avaliar a atuação e os futuros ganhos do movimento negro. Ela lembra de momentos históricos ainda mais antigos, onde, após a abolição da escravatura, negros já gradualmente “se organizavam e reivindicavam escolas que incluíssem sua história e sua cultura” (2011, p. 136). Essa demanda política perpassa a história do movimento negro, que cada vez mais consistentemente reivindica que os professores tenham preparação e que os currículos

e materiais didáticos sejam alterados para contemplar história e cultura brasileira e negra. A propagação dessas discussões e desse discurso que advoga por uma educação mais inclusiva, tem um efeito profundo na consciência cidadã dos negros.

Sobre o movimento negro, Gomes complementa: “é possível afirmar que este movimento social apresenta historicamente um projeto educativo, construído à luz de uma realidade de luta” (2011, *Ibid.*, 137). Este processo em que a educação e a práxis do movimento negro informam uma à outra, dá cabo a novas maneiras de se pensar a produção e organização de saberes no âmbito institucional. O movimento negro é essencial nesse processo pois “Os espaços políticos dos movimentos sociais são, portanto, produtores de uma epistemologia tão legítima quanto a que é considerada hegemônica pela educação e pela teoria social” (*Idem*).

Gomes (2011) ainda entrelaça de maneira mais concreta as ações do movimento negro que contribuíram para justiça social através da educação quando menciona o exemplo do grupo de teatro TEN, no Rio de Janeiro, ativo entre os anos 1940 e 1960, que alfabetizava seus integrantes vindos das favelas, fábricas e cargos públicos simples e que a partir do contato com o grupo, não só relacionavam-se com a arte e a expressão, mas com um letramento formal, que mudava a sua perspectiva social e possibilitava uma melhoria concreta de vida.

Ações como essa constroem um futuro mais robusto. Como viu-se em 2001, após eventos importantes como a Conferência Nacional contra o Racismo e Intolerância, na UERJ, por exemplo, o movimento negro se uniu em defesa da implantação de ações afirmativas no Brasil. Para esses debates ocorrerem, as pesquisas promovidas por órgãos anteriormente mencionados, como o IPEA, se mostraram essenciais para avaliar e divulgar o impacto da desigualdade racial na educação. Momentos de debate e planejamento estratégico como esse desencadeiam ações no âmbito político que têm profunda importância:

A partir de 2003, com o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, nota-se o aprofundamento desse debate. Algumas iniciativas merecem destaque: no governo federal, pela primeira vez é instituída a Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), em 2003, e, no Ministério da Educação, a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (Secad), em 2004 (GOMES, 2011, p. 143).

É importante pensar esse início de novo século como um momento de ganhos e avanços que a comunidade negra conquista, resultado de décadas de empenho e

trabalho organizado especialmente desde o início da terceira fase do movimento negro, que se inicia nos anos 1970, passando a ter impulso de um governo que enxerga valor em tais mudanças. Um dos ganhos significativos desta fase é a assinatura da Lei 10.639. Sobre ela e sobre a memória dos acontecimentos que a antecedem, Pereira (2010) diz:

A relação entre memória e identidade torna-se evidente nas falas das lideranças do movimento negro. Daí a necessidade de investir nos espaços de educação, questionando a “história social” ou a “memória oficial” sobre a Abolição e mesmo sobre a participação do negro na história do Brasil. Vale destacar que a lei 10.639, assinada pelo presidente Lula em 9 de janeiro de 2003, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira, é uma antiga reivindicação do movimento negro brasileiro, e tornou-se uma realidade a partir das pressões do movimento social e de articulações de militantes atuantes no parlamento e em outras instâncias do poder político (PEREIRA, 2010, p. 19, aspas no original).

Os ganhos do movimento negro nesta primeira década dos anos 2000, estão fortemente ligados a políticas educacionais. A implantação de ações afirmativas para ingresso nas universidades públicas e a lei que demanda o ensino da história e cultura afro-brasileira mudam não só as instituições, mas o debate em torno dessas questões, que se torna mais amplo e ganha cada vez mais espaço também na própria academia, fazendo com que a academia estreite laços com as comunidades, isto é, com aquelas que são as produtoras e guardiãs dessas culturas.

Flávia Rios (2012) pontua que este processo de transformação no âmbito da educação (especialmente superior) tem impacto político-institucional, uma vez que, dada a abertura proporcionada pelas ações afirmativas, os ativistas encontram-se também nesses meios formando-se como profissionais e desenvolvendo sua capacidade crítica sobre o *status quo*.

[O] movimento negro brasileiro passou por um processo de institucionalização jamais visto em sua história que, em certa medida, possibilitou a profissionalização e a especialização dos ativistas, bem como a formalização e a burocratização dos coletivos e entidades. Muitas destas tornaram-se, aos poucos, associações civis formalmente mais complexas (...). Ademais, o Governo Federal na administração FHC, e, sobretudo, Lula, absorveu parte significativa dos quadros políticos negros (...) (RIOS, 2012, p. 76).

Logo, o movimento negro brasileiro, apesar de ainda longe de ter conquistado todas as suas demandas por justiça social para a população negra, celebra o início dos anos 2000 como um momento em que algumas mudanças planejadas há décadas passam a promover um cenário diferente daquele da década de 1980. No início do novo século, há um diálogo mais aberto acerca das questões raciais, mais pessoas se identificando como negros nos censos nacionais, muitos ativistas e agentes das comunidades espalhadas pelo Brasil interessados em trabalhar num resgate cultural e histórico da cultura negra e transformar o imaginário do sujeito negro, historicamente relegado às margens sociais, econômicas e de representação na literatura.

Nas seções subsequentes deste capítulo, volto mais uma vez ao Movimento Negro Unificado (MNU) de maneira mais específica, buscando destacar a importância da luta deste coletivo nas décadas sobre as quais aqui me debruço: os anos 1980 e a primeira década dos anos 2000. Conecto esta história e epistemologia à narrativa, através de uma análise da personagem Negro Alírio, da narrativa de Evaristo enfocada, que incorpora diversas características do ativismo negro e adentra a favela ficcional trazendo um pensamento crítico sobre a situação de marginalização dos negros e advogando pela educação e letramento ao longo de sua história de vida, dinâmica que promove transformações no espaço da favela.

Ademais, revisito os escritos teórico-críticos, bem como o texto literário de Conceição Evaristo, no intuito de pensar as maneiras como o seu fazer poético-narrativo se cruza com a atuação política dos coletivos negros e como este fazer político informa a sua prática de escritora. Para isto, revisito entrevistas e textos teóricos de sua autoria e observo a forma como ela fala de sua escrita como um projeto, alinhado com um desejo de transformação da realidade do povo negro no Brasil.

Posteriormente, discuto a importância do coletivo Quilombhoje, responsável pela publicação dos volumes *Cadernos Negros*, ato que representa um feito político muito importante para o impulsionamento da valorização da cultura negra e das questões afro-brasileiras, no âmbito da literatura. A publicação é de essencial menção e é também onde Conceição Evaristo faz sua estreia na literatura brasileira. Seu contato com esse grupo e com sua agenda político-poética também informa seu trabalho ficcional.

Por fim, reflito sobre Conceição Evaristo e o exercício de sua escrevivência e autodiegese na construção ficcional de Maria-Nova, protagonista da narrativa *Becos*

*da memória*. Ao trazer essa consideração, observo a forma como a escrita de Evaristo é uma escrita do coletivo, além do olhar para si e suas memórias. Neste ponto, considero a criação do realismo social que ela transforma em texto literário, a partir do *ethos* da afro-brasilidade, que incorpora sua vivência interseccional na favela, mas também resgata referências espirituais diaspóricas e memórias que a localizam como uma mulher “atlântica”, cuja identidade híbrida e movente (re)cria espaços novos e revolucionários na literatura brasileira.

A costura dos elementos articulados neste capítulo pretende demonstrar como a arte, em especial a arte literária, se entrelaça com a luta política dos negros brasileiros e promove uma transformação cultural significativa e humanizadora. As possibilidades desbravadas no campo da literatura se tornam ainda mais revolucionárias, uma vez que se contrapõem a um Estado que tem a prática de violentar a população negra, tanto física quanto psicologicamente, através da exclusão social.

Como defende Antonio Candido, “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza” (2011, p. 186). A literatura produzida pelos negros e que vem transformando o mercado editorial e o diálogo cultural nacional ainda mais corrente desde os anos 1980, tem como mais importante função esta, à que Candido se refere. Tal literatura busca promover a humanização no âmbito da consciência, bem como a humanização proporcionada pela defesa dos direitos humanos.

### **3.1 Consciência negra e agência: quem conta a história**

Uma das formas em que a ficção de Evaristo articula o olhar social sobre a população negra está nas discussões acerca da consciência negra que permeiam o texto literário. O texto também resgata a história contada do ponto de vista de personagens negras e pincela o entendimento do poder de agência dessa população no contexto sócio-político da favela, espaço ficcionalizado em *Becos*.

Uma leitura desse olhar social na feitura do texto passa por uma personagem importante que incorpora os discursos que delineiam os rumos do movimento negro

contemporâneo, citados em trechos da “carta aberta à população CONTRA O RACISMO” (MNU 1978 *apud* NASCIMENTO, 1978), documento entregue aos participantes do ato nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, em 1978. Esta personagem é Negro Alírio. Trata-se de uma personagem que incorpora os ideais de três importantes pilares articulados pelo MNU naquela carta: os ideais da **consciência negra**, da **denúncia do racismo estrutural/institucional** e do **apelo por uma verdadeira democracia racial**.

Negro Alírio é uma personagem que chega na favela e causa grande impacto entre os moradores, também despertando um breve interesse romântico por parte de Maria-Nova, que, apesar de muito jovem, idealiza-o e encanta-se com sua história: “gostou de Negro Alírio. Ela era uma menina, mas alguma coisa de mulher já bulia dentro de si. O que ela mais gostou em Negro Alírio foi da boca. Ela ficou pensando em seus lábios carnudos” (EVARISTO, 2017, p. 39).

A chegada repentina da personagem transforma diversas dinâmicas do espaço, inclusive abrindo terreno para os momentos em que a protagonista, que ouve sua história, passa a não apenas perceber, mas dedica-se a falar sobre as injustiças sociais que permeiam a vida na favela. Negro Alírio, ao chegar na favela repentinamente, molhado de chuva, tarde da noite, pede para dormir na casa onde moram Tio-Totó, Maria-Velha e Maria-Nova. Posteriormente a personagem se realoca na casa de outra moradora, Dora, com quem se envolve romanticamente. Bondade, que conhece muitas histórias das pessoas que moram na favela, conta da procedência de Negro Alírio:

O Homem nascera bem longe dali. Quando criança fora, até um dado momento, um moleque qualquer. Um dia aprendera a ler. A leitura veio aguçar-lhe a observação. E da observação à descoberta, da descoberta à análise, da análise à ação. Não era um mero observador, um enamorado das coisas e do mundo. Era um operário, um construtor da vida.

Já de jovem, adquirira a certeza de que muita coisa estava para ser feita, e não podia esperar, cruzar os braços, esperar a resposta dos outros e do além. Era preciso ir lá, no fundo do poço, era preciso pôr o dedo na ferida e fazer sangrar. Era preciso que a ferida sangrasse o sangue mau, apodrecido, primeiro (EVARISTO, 2017, p. 54).

Já neste trecho que traz mais detalhes sobre Negro Alírio, observa-se que a habilidade da leitura tem efeito primordial na criação da sua identidade e na formação do seu *ethos* de homem negro, consciente de sua raça e determinado a lutar pelo fim

da opressão de seu grupo. A forma como a voz narrativa descreve o seu caráter ativo, tem relação direta com a leitura, o letramento e a educação.

A trajetória de descoberta – análise – ação, que delinea a formação da pessoa adulta que finalmente chega à favela de *Becos*, pontua etapas que podem ser associadas com a tomada da consciência negra, processo pelo qual ele transfere suas habilidades interpretativas da leitura, para a interpretação do mundo social. Sua compreensão de que o mundo opera de maneira injusta com a classe operária e negra surge em decorrência de uma humanização primeira, que conhece através da educação. Quando no trecho citado, se afirma que Negro Alírio entende que era necessário fazer com que “a ferida sangrasse”, destaca-se sua compreensão de que a luta por direitos precisava ser travada com ações para além das palavras, algo que também é notório nos ativistas negros que se mobilizam na reorganização do MNU em 1978.

Quando segue contando sobre a trajetória de Negro Alírio, Bondade narra o drama vivido pela personagem, quando deixa a casa de seus pais. Na casa, ele havia ensinado a leitura a seus irmãos mais novos, passando adiante uma semente para que desenvolvessem sua consciência negra de maneira autônoma naquele espaço (EVARISTO, 2017, p. 64). Negro Alírio segue ensinando a leitura a pessoas analfabetas, ao longo de sua trajetória, quando se muda de cidade e se instala num novo lugar. Quando ele arruma um emprego trabalhando numa construção na cidade, a voz narrativa relata: “Dormia mesmo na construção e aproveitava a noite para ler e para ensinar a quem quisesse aprender um pouco. Em pouco tempo, todos os operários dali estavam querendo aprender a ler, muitos foram procurar um curso noturno” (Ibid., p. 95).

A experiência com a leitura e o ensino são reforçadas no texto como aspectos formativos da subjetividade de Negro Alírio. O aprendizado, o pensamento crítico e a forma como ao longo de sua trajetória passa a organizar a sua participação na sociedade têm relação direta com sua vivência acadêmica e com o hábito da leitura. A forma como Negro Alírio chega a ter essa educação formal é permeada pela tomada da consciência negra e pela postura que decide assumir perante as injustiças.

Conta-se que ele morava num povoado onde o dono das terras, Coronel Jovelino, tinha costume de manter o controle do espaço a partir da exploração das famílias negras que ali viviam. As eventuais pessoas que se levantavam contra as injustiças praticadas pelo Coronel eram assassinadas por seus capangas, tinham seus

corpos jogados no rio e espalhava-se o boato nas redondezas, de que elas haviam cometido suicídio; um boato intencional, que visava distrair a atenção dos moradores da violência praticada a mando do Coronel. Negro Alírio, na época um adolescente, testemunha o momento em que capangas do coronel jogam um corpo no rio e ao confirmar que aquelas pessoas eram assassinadas e não se suicidavam, decide se posicionar contra o Coronel. A partir daquele momento, ele pondera:

“Deus que tivesse pena dele se aquilo fosse pecado, se aquilo fosse blasfêmia, mas eles precisavam de um Deus urgente ao lado deles (...) E não mais tarde. Eles precisavam de terra, de pão, de trabalho, de sossego, de poder viver o agora e não de um reino do céu, depois que morressem.” E mais ainda acreditou que era preciso pôr o dedo na ferida. Não na ferida de seu povo, mas na ferida do povo contrário ao seu. E decidiu que, no outro dia, mesmo que fosse morto depois, ele espalharia tudo o que havia visto na noite anterior. Ele vira um homem ser jogado no rio, pelos capangas do Coronel Jovelino (EVARISTO, 2017, p. 59).

A voz narrativa nesse ponto, descreve um processo em que Negro Alírio reflete acerca da fé e da forma como a ideia de Deus era tratada naquela comunidade. Inicialmente, ele mostra-se temeroso de praticar uma blasfêmia por pensar que na verdade, o povo precisava de agentes (e de agência), para além da fé em Deus. O rapaz atenta para as necessidades mais urgentes do povo e decide conscientemente tomar atitudes frente à essa urgência. Novamente, faz-se referência a essa tomada de ação como “pôr o dedo na ferida”; isto é, lidar com uma situação que causa desconforto, mas diante da qual, ele não consegue permanecer inerte.

Negro Alírio percebe que sua tomada de decisão carrega desafios, pois aquelas pessoas que confrontaria e que perpetuavam as mortes “antes de serem capangas do Coronel, eram nossos irmãos. Só quando estavam sob proteção e a ordem do Coronel, passavam a nos desconhecer. O que acontecia?” (EVARISTO, 2017, p. 55). Apesar dessa inquietação, ele decide ir até a família do morto e contar o que viu. Para sua surpresa, a família rejeita a ideia de buscar por justiça, o que desafiaria o Coronel. Apesar de considerarem o Coronel um desafeto, esperam que a justiça divina seja feita. A única pessoa que se revolta com o Coronel, uma senhora, aparece morta também pouco depois.

É, no entanto, nesse ínterim que o Coronel manda uma professora (a mesma que ensinava a seus filhos) para a casa de Negro Alírio, para ensiná-lo a ler,

tencionando fazê-lo focar sua atenção em outras coisas que não a forma como exercia o domínio sobre aquela comunidade. O jovem aproveita a oportunidade, mas retorna dez anos mais tarde, com mais ciência do seu poder, especialmente porque agora é um homem letrado e vivido, que viu a vida fora daquela comunidade, e não pode se deixar enganar: “Havia muito que ele sabia de tudo, esperava esse momento. O próprio inimigo o ensinara a ler. E ele aprendera mais do que lhe fora ensinado. Sabia ler o que estava e o que não estava escrito” (EVARISTO, 2017, p. 62).

Neste ponto, a voz narrativa ainda adiciona que o Coronel, ao oferecer oportunidades acadêmicas para Negro Alírio, na verdade pretendia que o jovem se unisse a ele, usando a sua inteligência em favor da continuidade da dominação do povoado. Mas, na verdade, o jovem partilhava o seu conhecimento com outros desfavorecidos. Não só ele era um agente de transformação social através desse trabalho, mas ele também buscava aprimorar o seu conhecimento de mundo: “agora estava lendo para os outros, estudando com eles um jornal que explicava tim-tim por tim-tim, o que era sindicato, greve, liga camponesa, reforma agrária” (Ibid., p. 65).

O material que Negro Alírio usa para ensinar a leitura tem uma grande significação. Ele ensina ao mesmo tempo que aprende e apreende questões relacionadas à consciência negra. Ele contextualiza sua leitura de mundo no desejo de elevação de si e do seu semelhante: “onde quer que passasse, Negro Alírio motivava todo mundo a aprender a ler. Antes de tudo, explicava que era preciso que todos aprendessem a ler a realidade, o modo de vida em que todos viviam” (Ibid., p. 95). Este movimento autônomo e centrado na mudança positiva de sua comunidade se relaciona profundamente com a ideia de consciência negra e de classe. Trata-se de uma compreensão de si que contribui para e forma as relações do eu com sua comunidade.

A consciência também diz respeito a um processo íntimo, individual e subjetivo, apesar de ter reverberações na comunidade e no funcionamento desta. Outro momento em que a personagem é mostrada como alguém no comando de si e desta compreensão de si ocorre quando ele se apresenta para a personagem Dora, com quem desenvolve um relacionamento romântico. Ele se apresenta como Negro Alírio (EVARISTO, 2017, p. 95) e ela percebe que a palavra *Negro* provavelmente não era parte de seu nome. Ela percebe que esta afirmação funciona não só como uma marcação subjetiva, mas como um indicador do seu orgulho e da positividade que ele atribui à sua raça.

Outro aspecto central dos ideais do MNU a partir do fim dos anos 1970 diz respeito à denúncia vocal da discriminação. Nesse sentido, a trajetória de Negro Alírio, que se relaciona com a denúncia, extrapola os limites da comunidade onde ele confronta o Coronel. Sua experiência ao morar na cidade e trabalhar no porto é formativa nesse sentido, pois é ali que passa por um processo educativo relacionado com as ações coletivas de resistência: “Os homens, os companheiros de cais, sabiam tudo de sindicato, de leis, direitos e deveres. Eram rudes e sábios. Eram fortes e não recuavam. (...) Conseguiram incomodar, quando faziam greve, o Brasil inteiro (Ibid., p. 96). A resposta repressiva a esse esforço conjunto também faz parte de sua narrativa. Assim como os militantes do movimento negro, a trajetória da personagem mostra o desafio de lutar por seus direitos em plena ditadura civil-militar: “Soube depois que a polícia estava atrás de mim. Estava sendo procurado como subversivo. Sei de companheiros meus que sumiram. Fugiram? Evaporaram? Não sei!” (Ibid., p. 98).

Ainda um último aspecto destacado na “carta aberta à população CONTRA O RACISMO” que ecoa na subjetividade de Negro Alírio é um apelo por uma verdadeira democracia racial. Esta intenção se vê pronunciada em diversas as atitudes já aqui abordadas: o interesse pela leitura, o envolvimento com o ensino de outros homens e crianças que encontra, a intenção de ler o mundo, a experiência com o sindicato e a luta pelas leis trabalhistas, bem como a proteção de sua comunidade. Para além de todos esses pontos importantes, Negro Alírio é uma personagem através de quem a protagonista Maria-Nova consegue perceber a si mesma.

Enquanto ouve atenta a história do homem, um primeiro momento que evidencia esse espelhamento é: “a menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito” (Ibid., p. 63). A voz narrativa segue fazendo referência à tal *ferida* e à história e ancestralidade da menina. Ela carrega o trauma histórico de gerações subalternizadas que sofreram desde os tempos da escravidão. Sobre este processo de percepção de seu próprio passado e trauma, se diz dela: “O seu povo, os oprimidos, os miseráveis; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito” (Ibid., p. 63).

O ponto simbólico da ferida colonial (e contemporânea) que une essas duas personagens culmina nas possibilidades de cura e de sobrevivência inventadas por essas duas personagens. Negro Alírio coloca o dedo na ferida chamando sua

comunidade à ação e empoderando-a através da educação; Maria-Nova acessa sua ferida e de seus descendentes através da escuta e da escrita. A voz narrativa revela que ela mesma se enxerga na alteridade frente à Negro Alírio. Ao ouvir a história dele, ela se mostra sedenta de conhecer de onde veio o homem: “A menina apesar da dor, pedia mais e mais aquela história. Gostava de alguns pontos coincidentes entre ela e o Homem” (Ibid., p. 63).

Além dessa identificação primeira, Maria-Nova, ao ver a favela se desfazer, apega-se às memórias de moradores, entre eles Negro Alírio, para pensar uma possibilidade de nova vida:

Ameaçados, ou melhor, confrontados diante do desfavelamento, um desânimo amolecia a vontade de todos. Emoções confusas tomavam conta de Maria-Nova e a menina procurava se equilibrar em meio de tantos acontecimentos. A conduta de Vó Rita, de Bondade e de Negro Alírio sinalizava para ela que era preciso insistir. Ela queria seguir a caminhada, inventar alguma saída, mas ainda não atinava como (EVARISTO, 2017, p. 137).

É também depois que conhece Negro Alírio, que Maria-Nova passa por sua epifania na escola, quando faz uma leitura da senzala e da favela, no mundo contemporâneo, na cidade onde mora, e compartilha com a turma e sua professora, que iniciava o conteúdo da “Libertação dos Escravos” de maneira desconectada daquela realidade e daquele tempo. Diante de tanto que havia para ser dito, de tanto que não cabia naquele espaço e tempo, Maria-Nova percebe uma necessidade de escrever.

Maria-Nova olhou novamente a professora e a turma. Era uma História muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente (EVARISTO, 2017, pp. 150 - 151).

Esse momento marca uma convergência das experiências de Negro Alírio e de Maria-Nova. Naquela menina se manifestava também a consciência negra, o desejo de denunciar o racismo e a opressão, e a vontade de viver uma verdadeira democracia racial, todos ideais preconizados pelo MNU que se reorganiza em 1978 e que também são evidentes na trajetória de Negro Alírio. A forma como Maria-Nova trabalha em

prol da formação escolar e crítica da sua comunidade é através do recurso da escrita, exercitando especificamente a escrevivência, onde ela pretende transpor para o papel a experiência dela mesma e de sua comunidade, visando trazer alguma espécie de justiça e correção à forma como as histórias dos menos favorecidos são contadas no Brasil. A escrita de Maria-Nova é um exercício de esperança e desejo de transpor as dificuldades que vive em sua comunidade; mas ela também tem um impacto político porque representa as pessoas moradoras daquela favela como sujeitos, e estas se tornam sujeitos dentro do contexto de uma literatura nacional que sistematicamente calou suas vozes e histórias.

### **3. 1. 1 A poética-política da narrativa**

Conceição Evaristo, mulher negra e conectada com a experiência da população negra nos espaços em que vive, vem observando as mudanças culturais e políticas que ocorrem em decorrência da organização do movimento negro, mesmo antes do marcante ano de 1978. Sobre essa experiência, ela pontua numa entrevista: “A questão racial se tornou, para mim, um discurso formal em 1973, quando eu cheguei ao Rio de Janeiro e entrei em contato com os integrantes do IPCN, o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras” (DUKE; EVARISTO, 2016, p. 90). Mas mesmo antes desse momento, nos anos 1960, ela relata ter tido contato com as atividades do movimento negro em Belo Horizonte, onde ia a reuniões de militantes negros, espaços em que a questão racial no Brasil era pensada e discutida coletivamente (Ibid., pp. 90 - 91). É importante perceber que a experiência política perpassa a vivência dessa intelectual e escritora, bem como o seu discurso, instâncias em que se forma a sua escrita.

Pode-se perceber, por esta fala dela e muitas outras proferidas em palestras e entrevistas, que a *poética*, isto é, o processo e as vivências que formam a composição da escrita de Evaristo, representa uma voz formada em processos políticos. Uma vez que os processos políticos, dentro da consciência feminista, são pensados como atuantes nas esferas privada e pública da vida do sujeito; a vivência política perpassa não só o discurso de Evaristo sobre sua trajetória, mas também ecoa na constituição do mundo que cerca as suas personagens de ficção e onde se formam seus discursos.

Ao narrar tais histórias, criando personagens que refletem a densidade dessa poética-política, Evaristo revela que estabelece com suas personagens uma relação que ela classifica como familiar.

Muitas vezes, Maria Nova, de *Becos da memória*, e Querença, a menina-neta de “Duzu/Querença”, são confundidas comigo. Legítima confusão. Mas é só (con) fusão. São minhas **parentas** muito próximas, não nego, mas daí dizer que eu sou elas, não posso. Na invenção delas há outra história. A da ficção (EVARISTO, 2014, p. 27, grifo meu).

Apesar da linha clara que Evaristo busca desenhar ao delimitar a interpretação de suas personagens e a possível relação destas com sua biografia, ela não hesita em afirmar que elas são, sim, seres relacionáveis a ela: são seres íntimos e próximos de sua história e vivência. Evaristo diz que com as personagens de *Becos*, tem “profundos laços de parentescos” (Ibid., p. 29), ali, as personagens de fato ganham características semelhantes a ela. É o que ocorre com Maria-Nova, personagem que Evaristo declara que é aquela que mais se parece com ela. Mas repete: a personagem existe num plano ficcional, diferente dela, que acima da personagem, é a autoridade-autora, é quem conta a história. *Becos*, na concepção de Conceição Evaristo, não é uma narrativa autobiográfica:

Muitas pessoas têm me perguntando se é possível compreender (...) *Becos da memória* como uma narrativa autobiográfica. Eu não faria uma distinção tão segura. (...) *Becos da memória* não é uma escrita verdadeiramente autobiográfica. Porém, toda a minha escrita, poemas, contos, romances e até ensaios, cumpre um ato de escrevivência. (...) A composição da personagem Maria Nova muito se con(funde) com a história pessoal do meu eu-menina. Inventar Maria Nova foi inventariar a razão de minha escrita (EVARISTO, 2014, p. 31).

O trecho acima revela muito não somente sobre o processo de criação e escrita da protagonista no texto narrativo aqui estudado. Ele oferece detalhes acerca da poética, do modo criativo em que atua a escritora. A poética de Evaristo forma-se na sua escrevivência; uma fusão de escrita com vivência que são intensamente políticas. Uma palavra interessante que Evaristo escolhe para falar sobre sua poética na citação acima é a palavra *ato*. Com sua escrita, a intelectual e escritora afro-brasileira atua, transforma, move o seu espaço. Este espaço não é só a matéria de onde extrai sua

criação, ele também é a matéria que ela transforma com a sua criação. Ao criar esta personagem, Evaristo produz um ato de inventariar, isto é, detalhar e esmiuçar não só a sua vivência, como a razão de sua escrita.

Evaristo também relaciona este processo de criação e formação de sua escrevivência com a fusão do discurso do movimento negro e da experiência de vida junto à sua família. O pessoal e político se fundem não apenas no seu autodeclarado feminismo, mas também no seu processo de construção subjetiva de mulher negra e escritora. Em entrevista à Duke, ela relata:

*A minha consciência de mulher negra nasce da minha experiência de Movimento Negro, da vivência com um discurso de Movimento Negro elaborado não no interior do Movimento Negro, ao contrário, no interior da família, a partir de suas experiências. O meu feminismo vem da atuação das mulheres dentro da minha família. É uma família em que as mulheres são mais ativas e mais presentes do que os homens; eu, praticamente, não tive convivência com o meu pai. (...) Eu acho que a experiência de essas mulheres serem sozinhas com os seus filhos todos os dias cria um discurso e é um discurso que nunca aparece (DUKE; EVARISTO, 2016, p. 91, itálico no original).*

Tal histórico de teoria e entendimento de mundo internalizados e apreendidos organicamente num primeiro contato na práxis, diz muito sobre a natureza da poética-política que Evaristo desenvolve e expressa. Os pesquisadores especialistas de literatura brasileira Maria Consuelo Cunha Campos e Eduardo de Assis Duarte (2011), ao revisitar a biografia de Evaristo também consideram importante ressaltar seu envolvimento com o movimento negro e o movimento de mulheres negras para contextualizar a voz narrativa que constrói ao longo de sua trajetória. Destacam sua participação no Coletivo de Escritores Negros do Rio de Janeiro entre 1987 e 1988, bem como sua estreia na literatura, através do primeiro texto que publicou no décimo terceiro volume da série *Cadernos Negros*, em 1990. Tal trajetória é essencial quando se pensa o impacto da literatura de Evaristo e a importância política de seus escritos. Os autores adicionam:

[A] escritora se insere na tradição da narrativa afro-brasileira de autoria feminina, que remonta a *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859, tradição à qual se agregam os escritos de Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Esmeralda Ribeiro, Alzira Rufino e, mais recentemente, Ana Maria Gonçalves.

Em 2006, a autora publica *Becos da memória*, em que narra, sempre a partir do ponto de vista feminino e afrodescendente, as agruras de uma população favelada em vias de remoção. (...) Como no livro anterior, as esferas do individual e do coletivo se irmanam e se confundem, recuperando um dos traços mais marcantes da produção literária afro-brasileira (CAMPOS; DUARTE, 2011, p. 211).

Campos e Duarte enxergam a escrevivência de Evaristo como um traço presente na tradição da escrita afro-feminina no Brasil. Para Duarte (2011), tal afrodescendência tem ligação intrínseca com a construção identitária que se dá à medida em que se vive numa sociedade e cultura; neste caso, no contexto brasileiro. Duarte entende que uma compreensão de tal traço identitário – perceber-se enquanto sujeito negro, afro-brasileiro – tem mais ligação com o contexto sócio-cultural e com as construções que dele emergem do que com especificidades fenotípicas sobre a cor da pele, o cabelo ou o biotipo corporal dos negros. Duarte sublinha que essa atenção exacerbada ao corpo negro, como que o dissociando de sua subjetividade e de sua interação com o seu meio, foi um elemento central no processo onde se classificavam e se hierarquizavam as raças, utilizando-se métodos científicos, recurso que a intelectualidade eugenista brasileira do início do século XX explorou. Essa mesma *intelligensia* alimentou com suas teorias, o racismo científico, que foi um fenômeno não restrito ao Brasil, mas imperou no pensamento e na cultura pela Europa e América. Fazendo um contraponto a essas teorias que buscam fundamento científico para delimitar, classificar e teorizar a raça, Duarte enxerga a afro-brasilidade de um ponto de vista sociológico: trata-se de uma experiência da vivência; logo, de um dos principais terrenos em que Evaristo enraíza a sua força narrativa.

A antropóloga Lilia M. Schwarcz também ressalta que a experiência de ser negro no Brasil é ligada com o contexto social, principal argumento que desenvolve em seu livro *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*, de 2012. Nesta publicação, ela destaca como é importante entender que raça não diz somente respeito à cor e fenótipo no Brasil. Schwarcz contextualiza o título irônico que dá à publicação trazendo inúmeras evidências de pesquisas geográficas, ditados populares, letras de sambas, cantigas e narrativas clássicas, além de dados históricos, para pontuar como no Brasil a questão da raça ainda é um terreno arenoso para muitos. Ela delinea que as particularidades que nos constituem como país, têm grande impacto nesse sentimento sobre a raça. Diz Schwarcz:

O branqueamento, como modelo, foi uma espécie de descoberta local (ao menos como teoria oficial, amparada pelo Estado no início do século XX), da mesma forma que, no Brasil, a raça se apresenta como uma situação passageira e volúvel, em que se pode empretecer ou embranquecer (SCHWARCZ, 2012, p. 108).

A partir dos apontamentos culturais e históricos feitos por Duarte (2011) e Schwarcz (2012), pode-se argumentar que a escrita de Evaristo e sua poética-política atuam como uma narrativa que também destaca o aspecto sócio-cultural da raça, fazendo uma oposição ao senso comum que ainda reproduz ideias de superioridade branca e ainda flerta com a noção de democracia racial. Evaristo nada contra a maré que diz que a raça é algo escuso, irregular e inconstante. A negritude<sup>98</sup> das personagens de Evaristo é afirmada nas descrições fenotípicas que dizem respeito ao corpo, mas também na sua tradição *griot* (DUARTE, 2011, p. 26, grifo no original) de contar e ouvir histórias, na tradição de fazer rezas para afastar o mal e benzer corpos, nas memórias descritas e sentidas do passado escravo, nos ditos populares que adentram a narrativa, na forma como a fala se coloca cheia de referências ao universo negro do Brasil e da favela.

Ainda sobre a fala das personagens, percebe-se que em *Becos*, o texto narrativo contempla palavras, apelidos, expressões, ditos populares que têm a marca da oralidade negra bastante pronunciada. Não apenas as personagens se expressam com essas marcas, o texto narrativo também as traz e as reforça. Essa escolha é formada na poética-política de Evaristo. As suas personagens estão inseridas num contexto em que se fala “pretoguês” (GONZALEZ, 1988, p. 70).

O *pretoguês* constitui uma das categorias elaboradas e conceituadas por Lélia Gonzalez que observo que dialoga mais profundamente com a produção da literatura afro-brasileira. Contrariando uma crença e desejo cultural-histórico da massa brasileira de ter uma formação e referenciais europeus, Gonzalez destaca a que ancestralidade realmente nos ligamos como nação. O Brasil “é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o *t* pelo *d* para, aí sim, ter seu nome

---

<sup>98</sup>Negritude é uma palavra muitas vezes associada ao movimento *Négritude*. Duarte (2011), em seu ensaio “Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra”, faz referência a este movimento da década de 1930, liderado por poetas negros francófonos, destacando Aimé Césaire (Martinica), Léon Damas (Guiana Francesa), Léopold Sédar Senghor (Senegal). Diz Duarte que este movimento “atravessa as décadas seguintes agregando nomes como o do haitiano René Depestre, entre outros, e faz história no contexto da luta pela emancipação dos países caribenhos e africanos colonizados pela França” (p. 16). Nesta tese, utilizo a palavra *negritude* não como referência a este movimento, mas como substantivo na língua portuguesa, que nomeia uma característica daquele ou daquela que é negro/a.

assumido com todas as letras: *América Ladina*” (Ibid., p. 69, grifo no original). Gonzalez nota que a presença dos negros em diferentes regiões da América Latina, modificou as línguas oficiais europeias, instituídas a partir da colonização. Esse processo também se deu no Brasil, onde vemos a manifestação do *pretuguês*.

O *pretuguês* “nada mais é do que a marca de africanização do português falado no Brasil” (Ibid., p. 70), mas a presença negra nessas culturas não apenas afeta a língua e a fala:

Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis, se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças, etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo viés ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc., que minimizam a importância da contribuição negra (GONZALEZ, 1988, p. 70).

A categoria da *amefricanidade* (Ibid., p. 71), onde se insere a noção do *pretuguês*, ou da oralidade transformada pela experiência afrodiáspórica, é pensada por Gonzalez para considerar a experiência da América Latina/América Ladina de maneira abrangente e interdisciplinar. Gonzalez avança: “o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: *A AMÉRICA*” (Ibid., p. 76). Ao fazer essa afirmação, Gonzalez pensa a América como um todo, considerando inclusive a América Insular. Dentro da experiência *amefricana* brasileira nota-se a forte presença do *pretuguês*.

Na prosa de Evaristo, o *pretuguês* é uma marca da sua poética. Essa marca se apresenta no texto, presente não somente nas falas, mas também no nome que as personagens recebem. Muitas das personagens têm apelidos que denotam uma relação de intimidade e familiaridade entre a protagonista e os outros moradores da favela, apelidos que muitas vezes poderiam ser interpretados como insulto, mas são ressignificados no espaço da favela. Tais personagens, que em outros setores da sociedade podem ser lidas como ordinárias, são tão fundamentais na narrativa, que este livro é dedicado a elas quando a voz de Maria-Nova dá início à contação da sua história:

Escrevo como uma homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos

bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória. (...) Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tião Puxa-Faca, à velha Isolina, à D. Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à D. Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin (EVARISTO, 2017, p. 17).

Tio Totó é uma personagem que tem um apelido comumente usado para nomear animais de estimação. Sobre isso, a narradora afirma: “apelido de cachorro, não fazia mal, cachorro é amigo de homem. (...) *Mais vale um cachorro amigo do que um amigo cachorro*” (Ibid., p. 19, grifo no original). Após menção do dito popular em itálico, a narradora enfatiza o processo de letramento dessa personagem. Conta-se que depois de aprender a juntar as letras, Tio Totó lê o ditado, mas não o compreende de imediato. Depois de tentar novamente e pensar sobre os sentidos, entende o que o ditado quer dizer e celebra essa capacidade de interpretação. O *pretoguês* está pronunciado na narrativa quando ditos como esse adentram o texto, não só como um componente textual substituível, mas como um elemento chave para constituir uma personagem importante como Tio Totó. Ele é um senhor de idade, sobrevivente depois de escapar da miséria, da escravidão e de um surto de tuberculose que acometeu a população da fazenda onde morava com sua família. A tristeza da travessia do rio, ocasião em que perde a esposa e a filha, o acompanha durante toda a narrativa, sendo ele uma figura que sempre remete as memórias de Maria-Nova a um passado onde a injustiça e a dor da escravidão consumiam a alegria de viver dos negros.

O avô da tia Maria-Velha, ou seja, o tataravô de Maria-Nova, Luisão da Serra, conta também histórias do tempo da escravidão. Ao ver sua irmã vendida, lamentava e expressava seu ódio de como queria vingar a perda, queimando a casa-grande. Nesse episódio, ao desabafar essas coisas com seu pai, “o pai teve uma surpresa. Luís falou com ele durante horas naquela língua da terra distante” (Ibid., p. 34). Essa referência explícita a um idioma africano se repete quando ele olha para Maria-Velha e se lembra de quando nomeou uma outra filha sua, cujo paradeiro não é mencionado.

Maria era igual, era a imagem pura de sua filha Ayaba. Filha para quem ele escolhera um nome bonito. Os sinhôs naquele dia estavam de bom humor ou de bom coração talvez e permitiram que ele, o pai, escolhesse o nome. Filha que ele pôde chamar de Ayaba que na linguagem dele e de seu povo significava Rainha.

Maria era igual a Ayaba, Maria parecia com Rainha (EVARISTO, 2017, p. 35).

Aqui o *pretoguês* é a gênese da memória. Não só o conhecimento do idioma africano é um recurso através do qual Luisão processa a sua dor; o idioma que origina o nome de “Ayaba” também é uma possibilidade de organizar seus afetos; é uma forma de sobrevivência encontrada dentro do contexto da língua do colonizador. Luisão associa aquela memória com a neta Maria-Velha, que vê à sua frente.

O *pretoguês* ainda aparece em vocábulos soltos como em “um fuzuê estava armado” (Ibid., p. 36), nos “grandes dias de banzo” (Ibid., p. 128) e em orações completas como “Dava dó de vê” (Ibid., p. 89). A marca da oralidade negra perpassa toda a narrativa e indica que a poética-política *amefricana* de Conceição Evaristo busca elaborar e inserir na literatura brasileira as marcas diaspóricas do pertencimento negro no Brasil.

Lélia Gonzalez diz que “a categoria de *Amefricanidade* está intimamente relacionada àquelas do *Panafricanismo*, ‘*Négritude*’, ‘*Afrocentricity*’ etc” (GONZALEZ, 1988, p. 77, grifos no original). A conotação intendida do termo, esta democrática e anti-imperialista, ajuda o/a leitor/a a deslocar a expectativa das massas que ainda se pautam pela narrativa da democracia racial e pelo desejo de embranquecimento e ao abrir-se para essa narrativa, reorganizar uma possibilidade de sociedade onde há, de fato, lugar para todos. Ainda sobre a *amefricanidade*, de onde vem e onde se localiza o texto de Evaristo, Gonzalez diz: “Reconhecê-la é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o lado do Atlântico, mas nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: *amefricanos*” (Ibid., p. 79). O texto *amefricano* de Evaristo, impregnado de *pretoguês*, conecta as leitoras e leitores com um traço da origem do Brasil que não se pode contraditar: nossa origem afro-brasileira, negra, *amefricana*.

A poética-política da narrativa de Evaristo, nascida de sua *escrevivência* e pautada nas suas memórias, desloca as expectativas da leitora e do leitor que deseja enxergar a veia autobiográfica explícita, e daqueles que desejam ver na literatura um Brasil que enxerga a branquitude com admiração. Outra compreensão política que ela tem do seu papel com narrativas como *Becos* é a de perceber-se como alguém que abre caminho para que outras narrativas como essa sejam escritas e lidas. Sobre essa possibilidade de continuidade, a autora diz: “continuo afirmando que a favela descrita

em *Becos da memória* acabou e *acabou*. Hoje as favelas produzem outras narrativas, provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções” (EVARISTO, 2017, p. 12).

### 3. 2 Quilombhoje: letras, mulheres e escrituragens em *Cadernos Negros*

O fim dos anos 1970, como discutido anteriormente neste capítulo, impulsionou reflexões no Brasil acerca da temática racial, o que também reverberou no campo da arte. É nesse contexto que o grupo Quilombhoje, de autores-editores, se unem com o propósito de publicar autoras e autores negros brasileiros. Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa e Sônia Fátima assinam a Apresentação da edição de *Cadernos Negros: os melhores contos*, de 1998 e nesse texto, lembram:

Os *Cadernos* surgiram em 1978, em meio a um clima social efervescente, onde pontificavam greves e protestos estudantis. A criação do MNUCDR (Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, depois somente MNU) dava-se do lado do campo de batalha dos setores progressistas, os quais contestavam o governo militar e exigiam liberdades democráticas. (...) O primeiro volume, lançado em 1978 no recém-criado Feconezu, reuniu oito poetas. Hugo sugeriu o nome, e os custos foram divididos entre os participantes. Os escritores que iniciaram a série reuniam-se no Cegan – Centro de Cultura e Arte Negra –, naquela época situado na rua Maria José, no bairro do Bixiga (RIBEIRO et al, 1998, pp. 9 – 10).

Os integrantes lembram do Feconezu (Festival Comunitário Negro Zumbi) em São Paulo, também surgido em 1978, evento que foi um importante catalisador dessas potências em prol da preservação cultural e promoção da consciência negra. Do Feconezu de 1978 saem Cuti e Hugo Ferreira, os primeiros idealizadores, organizadores e patrocinadores da publicação *Cadernos Negros*. O coletivo Quilombhoje surge um pouco depois, em 1980, contando com a seguinte formação: “Abelardo Rodrigues, Cuti, Mário Jorge Lescano, Paulo Colina e Oswaldo de Camargo” (Ibid., p. 10). Em 1982, essa formação muda com a saída de alguns integrantes e a chegada de mulheres, como Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Sônia Fátima e Vera Lúcia Alves (Idem).

Cuti (pseudônimo do escritor Luiz Silva) conta que a primeira publicação de *Cadernos Negros* chamou a atenção de escritores que se interessaram em publicar seus textos. Não só novos nomes surgiam, como os autores do primeiro volume, enviavam textos no gênero do conto para saírem em outros números da publicação:

Ao final do primeiro número da série *Cadernos Negros*, aparecido em 1978, enfeixando poemas, era anunciado o segundo, de contos, como a forma de uma continuidade alternante. Além dos poetas que também se dedicavam à prosa, outros autores apresentaram a sugestão. Pretendiam, igualmente, veicular seus textos e estavam dispostos a fazer parte da ação cooperativa que norteava a feitura dos livros (CUTI, 1998, p. 17).

A iniciativa desses autores que chegam ao público leitor através de *Cadernos* rompe com os lugares pré-estabelecidos para os negros na sociedade brasileira. A publicação desses livros promove um deslocamento que coloca os cidadãos negros como pessoas encarregadas de expressar-se através do discurso poético e prosaico, subvertendo uma expectativa de subalternidade perpetrada pela sociedade que ainda naquele momento se alinhava a discursos e práticas coloniais. Aldo Rebelo expressa o tipo de pensamento que esse deslocamento promove na consciência do cidadão brasileiro médio:

Negro poeta, negra escritora? Mestre de capoeira, vá lá, mas mestre de letras? Literatura é arte séria, para gente branca instruída, com tempo disponível, argumenta-se. Não é proeza para ser improvisada por trabalhador pobre, ainda mais de cor negra. Quem repete essas tolices seculares dá prova de um duplo preconceito, cultural e racial. Evidencia também enorme ignorância. Pois Machado de Assis, um dos escritores nacionais mais celebrados, fundador da Academia Brasileira de Letras, não era descendente de africanos? Não eram negros ou mulatos Cruz e Souza, Luís Gama, Lima Barreto, ou mais recentemente o poeta Solano Trindade, a escritora favelada Carolina de Jesus? (REBELO, 1998, p. 13)

Ao mesmo tempo em que expõe o preconceito racial implicado na não-expectativa de que negros escrevam, Rebelo, no trecho citado, recorre à memória literária brasileira para expressar que autores negros escrevem há séculos, e que é necessário que isso seja reconhecido no Brasil. Rebelo adiciona que um dos grandes méritos de *Cadernos* é o incentivo que a publicação apresenta, para que outros escritores negros encontrem espaços abertos para suas vozes no mercado editorial e

saibam que há leitores para a literatura que produzem. A literatura que os negros escrevem, ele reconhece, contém elementos que verbalizam o drama da violência e marginalização das comunidades negras no Brasil, mas também revela beleza e paixão únicas. Rebelo ainda argumenta: “Dizia-se antigamente que a literatura é um espelho da sociedade que a produz. A literatura brasileira seria um espelho fosco e partido se não refletisse também as vidas e as visões da fração negra de nossa gente” (Ibid., p. 15).

Miriam Alves (2010, pp. 66 – 74), escritora apresentada ao cenário nacional através da publicação *Cadernos Negros*, lembra que a primeira edição da coletânea trouxe, entre oito autores homens, duas mulheres: Célia Aparecida Pereira e Ângela Lopes Galvão. Alves também pontua que nos encontros entre escritores colaboradores dos próximos números, as mulheres levantaram discussões acerca da autoria feminina no grupo, a despeito do fato de que não se dava a devida atenção a essa questão. Alves destaca ainda que cada vez mais mulheres escrevem em edições posteriores dos *Cadernos* e que elas também aparecem em outros volumes organizados por ela, como os *Enfim nós: Escritoras negras brasileiras contemporâneas* (1995) e *Women righting: Afro-Brazilian women’s short fiction* (2005). As publicações organizadas por Alves são apontadas por ela como decorrentes da experiência da primeira edição dos *Cadernos*, o que reforça a importância daquela iniciativa primeira, materializada em 1978.

Conceição Evaristo projeta-se na literatura brasileira, assim como Miriam Alves, através de uma primeira publicação em uma edição dos *Cadernos Negros*, no caso de Evaristo, no ano de 1990. Sobre a literatura afro-brasileira, Alves (2010) reconhece que seu principal diferencial é a escrevivência. O termo cunhado por Evaristo, refere-se à capacidade da mulher afro brasileira de condensar a vivência e a imaginação numa escrita que insere sua própria voz, corpo e subjetividade na literatura nacional.

Evaristo, em seu ensaio “O entrecruzar das margens – gênero e etnia: apontamentos sobre a mulher negra na sociedade brasileira” avalia a representação da mulher negra na literatura brasileira antes das vozes delas mesmas começarem a ter mais espaço e recepção:

Percebe-se que, na Literatura Brasileira, a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre

relevante para as mulheres em geral. A representação literária da mulher negra ainda está ancorada nas imagens de um passado escravo, em que ela era somente corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Não aparece um imaginário em que a mulher negra é desenhada como mãe, perfil idealizado para as mulheres brancas em geral (EVARISTO, 2016, p. 104).

As mulheres negras, no entanto, se colocam diante deste desafio e trazem em suas vozes; seu lirismo e seu discurso em prosa, as experiências que marcam a sua vivência na sociedade brasileira, reinventando esse lugar da mulher negra na literatura e no imaginário nacional. Tal desafio se apresenta com uma pesada carga emocional que remete ao passado e ao apagamento sistemático de sua subjetividade. É paradoxal pensar no apagamento dessa subjetividade e nas representações estereotípicas que as mulheres negras receberam por séculos na literatura nacional, especialmente quando se considera o seu papel fundamental na sociedade.

[A]pesar das condições adversas que as mulheres negras vêm secularmente enfrentando, elas tiveram papel ativo na formação da identidade brasileira. Desde o período colonial, marcaram a construção socioeconômica e cultural do país e foram forças cruciais para as conquistas de direitos das brasileiras. As lutas que elas vêm empreendendo contra o racismo e o desmascaramento do mito da democracia racial têm conquistado o envolvimento e o comprometimento de outros setores da sociedade civil organizada (EVARISTO, 2016, p. 109).

Através do lirismo e da prosa que articulam nos textos dos *Cadernos*, as mulheres negras reforçam esses ideais já aplicados na sua participação social: denunciam e combatem o racismo, desmascaram a ideia de democracia racial e envolvem-se no universo literário, abrindo caminho para que outras mulheres e gerações futuras apropriem-se de seu espaço na arte, e especialmente na arte literária; espaço que por tanto tempo se manteve distante da realidade cotidiana das mulheres negras.

A pesquisadora afro-americana Cheryl Sterling (2007), que estuda literatura africana, diaspórica e movimentos sociais e culturais no Brasil, observa que quanto ao Quilombhoje, “seu projeto estético (...) é predicado na negação da negação do sujeito negro<sup>99</sup>” (p. 53). As mulheres negras, assim, não aceitam o lugar que lhes é destinado na sociedade brasileira, onde como Evaristo (2005) destaca, ainda se observa a

---

<sup>99</sup> aesthetic project (...) is predicated on negating the negation of the black subject.

presença de um olhar escravocrata e colonial. Ao inserir as suas vozes e suas escrevivências nos números dos *Cadernos* (e na literatura brasileira), as mulheres negras reivindicam para si uma humanização, como a que Candido (2011) defende que o direito à literatura pode conferir. Não só as mulheres leitoras participam desse processo de humanização ao se reconhecerem nas representações que a literatura escrita por elas passa a abarcar, mas também as mulheres escritoras participam desse desenvolvimento; *escrevivendo* e criando novas formas de existir como mulheres negras no Brasil.

A escritora Lia Vieira, também presente em edições dos *Cadernos*, escreve sobre essa experiência de ser poeta negra, extraindo seu lirismo de sua escrevivência:

**FIZ-ME POETA**

Fiz-me poeta  
 por exigência da vida, das emoções, dos ideais, da raça.  
 Fiz-me poeta  
 sabendo que nem só ‘se finge a dor que deveras sente’  
 e crendo que através da poesia posso exprimir  
 a arte do cotidiano, vivida em cada poema marginal.  
 (VIEIRA; EVARISTO, 2005, p. 210)

O poema de Vieira desde o título, enfatiza a importância da autonomia e força que a mulher negra imprime em fazer-se poeta. O título repete-se em dois versos voltando à essa noção, para que se entenda e se lembre que este é um processo iniciado e continuado por aquela que escreve. O “fiz-me” conjugado no passado, mostra apenas um ponto de partida nessa identidade que continua a afirmar-se não somente no ser, mas no fazer. Apesar do reconhecimento que o título e o primeiro verso trazem para a figura da mulher agente, portadora da voz que fala no poema, também se adiciona que as suas condições de vida contribuíram para que a mulher começasse a escrever. Todas as instâncias em que ela se coloca como sujeito, evocam uma necessidade da expressão, da criatividade, da recriação de um lugar mais humano para si. Esse lugar se faz necessário na vida, nas emoções, nos ideais, na própria raça.

A mulher negra não somente enaltece sua própria estratégia de sobrevivência através da escrita: ela desafia a branquitude fazendo uma referência a um trecho de um poema do poeta branco Fernando Pessoa. Pessoa, em seu poema citado, intitulado “Autopsicografia”, fala do exercício do poeta como um exercício de fingimento, abstração e imaginação. A voz do poema de Lia Vieira, reconhece que o fazer poético pode desenvolver-se nesse espaço criativo, mas também enfatiza que a *arte do*

*cotidiano*, na sua vivência de poeta, é a que mais alto clama por expressão. Essa arte, *vivida em cada poema marginal*, é a matéria onde se localiza a sua escrevivência; onde se forma a poética das mulheres negras que ao escreverem suas emoções, histórias, memórias, criam a possibilidade de imaginar um mundo mais equânime. Num mundo nascido da escrevivência, suas vozes são ouvidas e consideradas, sua participação na constituição da sociedade brasileira é estimada e sua condição de cidadã, respeitada.

### 3.2.1 Vozes-mulheres: escrevivência e autodiegese

#### Vozes-mulheres

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

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

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

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

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

A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.

O ontem – o hoje – o agora.  
 Na voz de minha filha  
 se fará ouvir a ressonância  
 O eco da vida-liberdade.  
 (EVARISTO, 2017, pp. 24 – 25)

O poema de Evaristo acima transcrito personifica uma importante camada do *ethos* da mulher negra amefricana: sua voz. As vozes são colocadas no plural chamando a atenção para a pluralidade de suas experiências. O poema é construído numa cronologia em que as ações das vozes caminham para uma contemporaneidade de onde vislumbra-se a possibilidade de *vida-liberdade*. A função do eco no poema é marcante, pois cada estrofe repete não apenas a palavra, mas também a noção de uma trajetória de uma mulher de outra geração, que se liga a quem veio antes dela. O eco se refere ao som e ainda remete a emoções e ações.

A primeira voz, a da bisavó, ecoa criança, e ecoa lamentos. A voz da avó, obedece. A voz da mãe, revolta-se. A voz da mulher que escreve, ecoa versos, isto é, *escrevive*. Essa voz da escritora divide o poema em dois momentos e dá início às gerações geradas a partir dela. As vozes que se seguem, da filha e da neta, não mais ecoam, mas revisitam as vozes anteriores e as transformam em ressonância. Essas vozes também constituem uma ponte temporal, em que após recolher e lembrar tanto das vozes quanto dos silêncios daquelas que vieram antes, as mulheres que vão se refazendo com o tempo passam a reinventar um momento presente e criar um futuro onde *se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade*.

Quando pondero aqui sobre as vozes-mulheres que Evaristo cria em sua ficção, quero atentar para os recursos que a autora consistentemente emprega ao trazer para o texto as personagens femininas, especialmente as protagonistas: são mulheres nascidas da escrevivência e, no caso da protagonista de *Becos* – Maria-Nova – a narrativa ganha vida com a presença de uma voz autodiegética, isto é, que além de ser protagonista do enredo, narra partes da história ali desenvolvida.

Em falas, entrevistas e ensaios, Evaristo sempre relata como é frequente que, por causa do seu uso da autodiegese e da prática da escrevivência, ela seja con(fundida) com suas personagens; o que costuma acontecer com Maria-Nova e com a personagem protagonista de seu romance homônimo, *Ponciá Vicêncio* (lançado pela primeira vez em 2003). Evaristo (2014), sobre *Becos*, adiciona:

Eu diria que *Becos da memória* é uma escrita que está na confluência da memória e da ficção. Seria uma espécie de ficções da memória. A memória ficcionalizada, como defesa, às vezes, como resistência ou como única saída, como única possibilidade. E nesse sentido poderia ser entendido como um romance. (...) Talvez, contando como o livro nasceu, seja possível uma apreensão melhor do gênero em que ele se encaixa, ou de como a escrita de *Becos* navega nas águas da memória e nas da invenção (EVARISTO, 2014, p. 29).

O texto supracitado encontra-se no ensaio intitulado “Nos gritos d’Oxum quero entrelaçar minha escrevivência”. No texto, após essa ponderação, Evaristo segue contando especificamente sobre o nascimento da narrativa de *Becos*. Este livro, não exatamente um romance, e não exatamente uma autobiografia, é um exemplo interessante de como se constitui a prática daquilo que Evaristo cunha de escrevivência. Trata-se de um recurso subjetivo, mas também estético-técnico do ponto de vista de criação de um gênero narrativo híbrido, onde a fusão entre ficção e memória é livre e nenhuma dessas formas de contar se sobrepõe ou é mais relevante que a outra. No uso da escrevivência como recurso narrativo-subjetivo-estético, a escrita de Evaristo se coloca, como o título desta tese defende, como revolucionária. Essa escrita fora dos moldes mais estruturalistas da teoria literária, amplifica discussões e se opõe a debates que enquadram a narrativa e os estudos literários em modelos rígidos. Tais prerrogativas precisam, na contemporaneidade, serem revistas à medida em que os paradigmas de pensamento e de visão do mundo da sociedade são também questionados e revistos.

A forma como a escrevivência se choca com enquadramentos técnico-estéticos é a partir do deslocamento que ela causa na pessoa leitora, que precisa flexibilizar por exemplo, suas noções acerca do *autor* e *narrador*. Arnaldo Franco Junior, ao definir essas categorias, indica:

A distinção entre *autor* e *narrador* é fundamental para o desenvolvimento do estudo do texto narrativo a partir de princípios e metodologia científicos. A primeira coisa que se deve saber sobre o *narrador* é que ele é uma categoria específica de personagem, e não deve, portanto, ser confundido com o *autor* do texto, por mais próximo que pareça estar deste. Autor, para ficarmos com uma simplificação extrema, é aquele que cria o texto e narrador é uma personagem que se caracteriza pela função de, num plano interno à própria narrativa, contar a história num texto narrativo (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 40).

Evaristo corrobora o que Franco Junior diz sobre ser ela uma pessoa distinta da personagem, no entanto, consente na possível confusão que pode haver (e que de fato ocorre) entre a sua pessoa e suas personagens. Sobre a forma como nasceu a narrativa de *Becos*, a escritora conta que a ideia veio de uma conversa com sua mãe, onde as duas relembavam os anos em que viviam na favela, até se lembrarem de uma senhora moradora conhecida como Vó Rita; uma mulher que acolhia em sua casa uma mulher doente mais pobre que ela. Evaristo relata:

Mas o que prendeu minha atenção não foi tanto o fato lembrado e sim a fala de minha mãe. O que cutucou a minha memória e a minha invenção foi a frase dita por ela para explicar o porquê de Vó Rita ter contraído a doença de que a mulher acolhida sofria.  
 (...) Minha mãe disse “Ah! mas Vó Rita dormia embolada com ela!” Essa expressão me envolveu, escorregou sobre todos os meus sentidos, não pelo significado e sim pela entonação: “Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela...” Fiquei dias tomada pelo som da frase, pela expressão de minha mãe e o texto foi surgindo como memórias lembradas, perdidas, criadas, reinventadas... (EVARISTO, 2014, p. 30).

Tendo essa conversa e o fato vivido em consideração, volto à primeira frase que inicia *Becos*: “Vó Rita dormia embolada com ela” (EVARISTO, 2017, p. 15). Todo o início do livro é contado por Maria-Nova já adulta, que lembra detalhes do contexto espacial da favela e das personagens que faziam aquele lugar único. Ao abrir o texto, a narradora-personagem dedica a narrativa a Vó Rita (Ibid., p. 17). Daquele momento em diante, o texto varia entre seções contadas pela narradora autodiegética e por uma outra voz narrativa onisciente. Em todos os momentos, no entanto, o foco narrativo permanece no olhar de Maria-Nova, que ora escreve, ora conversa, ora escuta, ora observa o espaço da favela em processo de destruição. É interessante notar a perspectiva que esse movimento ganha, quando justaposto à experiência subjetiva de Maria-Nova, que cresce (e nesse sentido se constrói) naquele ambiente e que assume uma posição de autoridade (sendo ela a autora) da narrativa que conta a história daqueles becos.

A intencionalidade de Evaristo em se afirmar e afirmar uma história apagada pelos outros através da sua escrevivência, sua voz-mulher, tem importância política e coletiva. Por esse motivo aqui entendo a escrita de Evaristo como um projeto, de relevância política, que busca imprimir um impacto significativo na sociedade. Em

uma entrevista a Cláudia Maria Fernandes Corrêa e Irineia Lina Cesario, Evaristo, numa de suas colocações, pontua que o recente interesse que nota que seu trabalho tem recebido no Brasil não exatamente produz uma redenção pelos séculos de violência e desumanidade da escravidão.

Nós devemos entender que redenção não irá favorecer aqueles que estão no poder. Pelo contrário, vai bagunçar a ordem que existe. Eu vou citar um de meus trabalhos, *Becos da memória*, se não me engano diz assim: ‘quem move a pedra é aquele que está sufocando embaixo dela’. O que eu quero dizer é que nossos esforços para afirmar a existência de uma literatura afro-brasileira, assim como os esforços de autores afro-brasileiros para escrever, publicar e circular seus textos têm sido intensos<sup>100</sup> (EVARISTO; CORRÊA & CESARIO, 2012, p. 163).

Removendo a pedra que sufoca, Evaristo costura sua escrevivência nos textos que escreve e na luz que lança sobre a experiência afro-brasileira como descrita e ficcionalizada por uma mulher negra e outrora moradora de uma favela, no caso de *Becos*. O valor de sua produção literária é refletido também nesse esforço, que desmantela uma ordem colonial que persiste em nossos dias, onde espera-se que os negros permaneçam na subalternidade e que se fale por eles.

A professora e pesquisadora afro-brasileira Danielle de Luna e Silva faz um estudo de alguns textos literários de Toni Morrison e da escritora afro-brasileira Ana Maria Gonçalves, discutindo de maneira central as práticas de maternagem nos textos narrativos. Ela também defende que o processo de escrita protagonizado pelas mulheres negras, representa um combate político pela existência e reverberação de suas vozes; processo esse que tem impacto na sociedade, para além do universo da literatura e do campo da arte. Sobre o contexto do Brasil e dos Estados Unidos, ela diz:

[D]esde o século XVIII, mulheres negras nesses dois países vêm se utilizando da construção de narrativas como meio de auto representação e (re)significação de suas histórias pessoais e coletivas. Pensar a importância dessas obras deve ir além de uma discussão sobre sua qualidade meramente estética, já que tal debate dificilmente consegue escapar de uma visão limitada quanto ao que

---

<sup>100</sup> We must understand that redemption won't favour the ones who hold power. On the contrary, it will disturb an existing order. I will quote a line from one of my works, *Becos da memória*, if I am not mistaken it goes something like this: ‘the one who moves the rock is the one suffocating beneath it’. What I mean is that our efforts to affirm the existence of an Afro-Brazilian literature, as well as the efforts of Afro-Brazilian writers to write, publish, and circulate their texts have been intense.

seria esteticamente valorizado, sem levar em conta relações textuais e extratextuais determinantes na definição do valor de qualquer produção literária. (...) O ato de afirmação e reconstrução da identidade feminina negra apresenta-se como uma forma de combater tantas representações estereotipadas, que visam controlar e aprisionar estas mulheres em determinados papéis sociais, e que são, ainda hoje, usadas para justificar, de forma cruel, incontáveis atos de violência e discriminação (SILVA, 2017, p. 5).

Como a pesquisadora aponta, o ato de afirmação e reconstrução da imagem da mulher negra, ações profundamente políticas e revolucionárias, são reflexos desse esforço empregado no campo da arte, que impacta a cultura, e por sua vez, a forma como a sociedade enxerga e interage com esses corpos. Através da escrevivência, Evaristo dá forma a essa reconstrução subjetiva e também política, que atua no âmbito privado e também no espaço público. A autodiegese em *Becos*, parte essencial na constituição dessa narrativa, não atua sozinha, mas é costurada junto à outra voz narrativa que conta uma gama variada de histórias que formam a colcha de retalhos representativa das diferentes vidas existentes no ambiente da favela.

As vozes-mulheres da favela, especialmente das gerações de mulheres anteriores à Maria-Nova são parte fundamental desse processo. Antes dela, há sua mãe, sua tia e sua avó, presentes no enredo e na significação que constrói de sua história de vida. Maria-Nova, no entanto, destaca-se como uma voz-mulher essencial para que a história dos becos exista. É nela, afinal, que o ciclo do eco é quebrado, para que as vozes daquelas que vieram antes dela, sejam recolhidas e recorra-se a elas para narrar o que já foi silêncio, trauma e dor. Maria-Nova representa a voz da filha marcada no poema, que *recolhe em si / a fala e o ato*. Ela fala, e sua voz também age, na medida em que reconstrói e afirma a imagem da mulher negra. A escrevivência, assim, marca um profundo e significativo processo subjetivo, culminando em um importante e urgente ato político.

No capítulo seguinte, penso o impacto político da escrevivência e o relaciono com a interseccionalidade, conceito nascido do feminismo negro contemporâneo, mas que sempre revisita a história e legado das mulheres negras engajadas na libertação das mulheres. São vozes-mulheres que existem em outros contextos, mas cujo discurso a literatura adapta, amplia e aviva. Assim, arte e política se alimentam e trabalham em conjunto para uma organização de sociedade mais equânime, afetuosa e leal à nossa diversidade.

#### 4. DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E FEMINISMOS NEGROS

“O Movimento Pela Libertação das Mulheres é basicamente uma briga familiar entre as mulheres brancas e os homens brancos. E em princípios gerais, não é bom se meter em brigas de família. Excluídos sempre são enganados quando a poeira baixa. Por outro lado, eu devo apoiar alguns objetivos [pagamento igualitário, creches, etc.]... Mas se falo em um movimento de libertação, como mulher negra eu vejo o meu papel de uma perspectiva negra – o papel das mulheres negras é continuar a luta conjuntamente com o homem negro pela libertação e autodeterminação dos negros. (...) Nós somos mulheres negras, e como tais, devemos lidar efetivamente com a comunidade negra<sup>101</sup>”.

NIKKI GIOVANNI, citada por TONI MORRISON, “What the black woman thinks about Women’s Lib”.

Os principais movimentos negros que faziam parte das realidades das comunidades afro-americanas e afro-brasileiras no momento em que os livros do corpus desta pesquisa vêm à tona; a saber, nos Estados Unidos o *Black Power Movement (BPM)* e o *Black Arts Movement (BAM)*, e o Movimento Negro Unificado (MNU) no Brasil, são também caracterizados por expressões artístico-literárias que acompanharam as discussões e produção de pensamento que as trocas entre as mulheres dessas comunidades originaram. O feminismo negro, nesses contextos, emerge da percepção das mulheres negras de que dentro de tais movimentos, as questões de gênero também deveriam ser consideradas e o sexismo, combatido. O feminismo negro estadunidense, então, não surge somente como uma resposta ao Women’s Lib (Movimento Pela Libertação de Mulheres) ou o feminismo branco, e se compromete em resolver conflitos dentro da própria comunidade negra, como a poeta e pensadora Nikki Giovanni também sugere; o que demonstra um cuidado com questões da comunidade primeiro, expandindo posteriormente o olhar para questões

---

<sup>101</sup>“The Women’s Liberation Movement is basically a family quarrel between white women and white men. And on general principles, it’s not good to get involved in family disputes. Outsiders always get shafted when the dust settles. On the other hand, I must support some of the goals [equal pay, child-care centers, etc.]... But if I speak of a liberation movement, as a black woman I view my role from a black perspective - the role of black women is to continue the struggle in concert with black men for the liberation and self-determination of blacks. (...) We are black women, and as such we must deal effectively in the black community.”

mais abrangentes da sociedade como um todo: um movimento do núcleo para o contexto mais amplo<sup>102</sup>.

É importante sublinhar que quando uso, no título desse capítulo o termo feminismos negros no plural, refiro-me não somente às diferentes experiências desses movimentos no contexto estadunidense e brasileiro, mas também busco acessar a história dos muitos feminismos que surgiram apresentando contrapontos a uma suposta experiência branca universal. Sobre isso, a pesquisadora de Literatura Indígena, Estudos Culturais e de Gênero, Liane Schneider, destaca

[a] crescente importância de tópicos trazidos pelos então chamados “feminismos das margens”, que até recentemente não eram parte da agenda feminista *mainstream*, bem como o reconhecimento do trabalho teórico e literário produzido por mulheres norte-americanas de origem africana, latina, asiática, indígena ou mesmo por outras não identificadas com a lógica heterossexual, foram aspectos fundamentais para que se reconhecesse a impossibilidade de se defender e acreditar em um discurso feminista totalizador, unificado, universal (SCHNEIDER, 2008, p. 22, grifo no original).

Essa experiência de contraposição, Schneider adiciona, abre espaço para mudanças no campo do feminismo e da política de identidade e é impulsionada pelas mulheres negras: “O início de tais questionamentos floresceu inicialmente entre as feministas negras dos Estados Unidos, que se sentiam, por inúmeras razões, excluídas do feminismo branco e de classe média” (Ibid., p. 23). Podemos acrescentar que, no caso do Brasil, tais questionamentos também brotaram a partir da perspectiva de pesquisadoras e militantes feministas não brancas, que problematizaram as desigualdades internas dos movimentos revolucionários.

No que tange o viés artístico-literário, lugar de expressão também política quando se pensa os movimentos negros aqui citados, o que diferencia o feminismo negro dos outros movimentos negros abordados nesta tese, é a sua proximidade com a escrita ficcional/narrativa das mulheres. É possível que o gênero narrativo esteja bastante ligado à experiência do feminismo negro porque a expressão verbalizada de

---

<sup>102</sup>bell hooks, uma referência estadunidense quando se pensa em feminismo negro, no entanto, é crítica em relação à formação de grupos feministas negros. Em *Ain't I a woman*, ela coloca uma crítica severa a esses grupos, chamando-os de reacionários e separatistas (2015, pp. 150-152) e dizendo que a criação desses grupos configurava uma perpetuação do racismo do qual eram críticos. Ao mesmo tempo que entendo a crítica de hooks aos coletivos por entender a necessidade de diálogo e pontes entre feministas brancas e negras, considero essa afirmação problemática, pela sugestão de que haja um racismo partindo de pessoas negras para brancas, quando nunca houve o mesmo histórico de opressão entre as duas raças.

opressões de gênero sofridas pelas mulheres, mesmo dentro das comunidades negras, começava a ganhar atenção e legitimação nesses espaços de produção, troca de conhecimento e apoio emocional entre as mulheres, onde a escrita florescia. Também nesses espaços se encorajava a denúncia de comportamentos violentos e discriminatórios contra as mulheres negras, que as atingiam de maneira interseccional.

Há diversos exemplos de narrativas estadunidenses e brasileiras que podem exemplificar esse afinamento entre as discussões de coletivos feministas negros e a escrita literária. Alguns livros que revelam associações temáticas, estilísticas e políticas na literatura negra estadunidense a partir dos anos 1970 são: *Sula* (1973), um romance de Toni Morrison que é centrado na amizade entre duas meninas que amadurecem e se tornam o pilar e a escória de sua comunidade. Outro exemplo que merece menção é o livro *The color purple* (1982), de Alice Walker, no qual a protagonista Celie, uma pobre menina da região rural da Georgia, escreve para Deus contando sobre os abusos e violência que sofre de seu pai. O livro trata também do desejo lésbico e do romance que se desdobra entre Celie e a personagem Shug Avery. *Sassafrass, Cypress & Indigo* (1982), da autora e dramaturga Ntozake Shange também é uma narrativa que resgata muitos temas do feminismo negro. O enredo trata de três irmãs; uma morando na Carolina do Sul e as duas outras em outras regiões dos EUA, passando pela experiência de amadurecerem como mulheres negras. Essas experiências passam por relacionamento abusivo, trabalho com tecelagem, contato com coletivos de dança feministas, relações homoafetivas entre mulheres e descobertas tanto artístico-coletivas quanto subjetivas sobre a ancestralidade que as une.

*O olho mais azul*, de Toni Morrison e *Pássaro na gaiola*, de Angelou; são também exemplos, publicados mais cedo que estes outros que menciono, que resgatam esses temas, conflitos, questões de raça e gênero, enquanto executam uma forma de contar centrada nas mulheres negras e reinventada a partir de experimentações literárias como a estética do jazz em Morrison e a série de autobiografias que Angelou inaugura na cultura afro-americana, estabelecendo-se como uma contadora de histórias informada por discussões que faziam parte da experiência feminista negra estadunidense.

O mesmo cruzamento entre a experiência feminista negra e o universo narrativo-literário se dá no Brasil. As aclamadas publicações de Carolina Maria de Jesus *Quarto de despejo* (1960) e *Diário de Bitita* (1986) trazem de maneira crua

histórias que revelam a interseccionalidade da experiência de ser mulher, negra e pobre no Brasil. As narrativas também trazem à tona a desigualdade enfrentada por mulheres negras e pobres no acesso à educação escolar, enquanto lidam com a questão trabalhista, onde a mulher negra é relegada a trabalhos domésticos e subalternos, sem proteções trabalhistas civis. *Ponciá Vicêncio*, romance de Evaristo de 2003, também é um livro sobre essa experiência, que demonstra o deslocamento e invisibilização da mulher negra ao adentrar espaços urbanos, onde supostamente pode ascender socialmente. O mais recente *Um defeito de cor*, romance de 2006, de Ana Maria Gonçalves trata, através do foco narrativo na personagem escravizada Kehinde, da experiência da diáspora e da resistência negra dos levantes de Salvador, dos quais a personagem participa. As múltiplas identidades que Kehinde passa a assumir (sobrevivente, mãe, empreendedora, independente, livre) lembram muitas das identidades que as mulheres negras feministas brasileiras tomam para si. Além deste, o texto de Evaristo que integra este corpus, *Becos* (2006), também resgata temas expondo a violência sofrida por meninas na favela, a condição social da comunidade negra, e a forma como as gerações de mulheres se relacionam e resistem a condições precárias de vida.

A pesquisadora afro-americana Kimberly Springer (2005), que estuda mídia de massa, cultura digital e movimentos culturais, ao olhar para o contexto estadunidense, destaca que as feministas negras se organizam em coletivos no fim dos anos 60 / início dos anos 70, buscando construir uma “identidade coletiva” (p. 14) como resultado de um “processo de *libertação cognitiva*<sup>103</sup>” (p. 13, grifo meu). Tal processo era crítico de um processo anterior, iniciado por integrantes de clubes de mulheres negras, que priorizavam a elevação da raça como sua missão principal. Esse princípio tinha suas limitações porque não levava em consideração questões como o aborto e rejeitava métodos contraceptivos, promovendo e defendendo um “modelo aceito de reprodução feminina para a revolução” (p. 120). Uma possibilidade de evoluir desse modelo, passava por um processo educacional, posto em prática por organizações como The Third World Women’s Alliance (TWWA), The National Black Feminist Organization (NBFO), National Alliance of Black Feminists (NABF) e o Combahee River Collective. Essas organizações incluíram nos seus programas, cursos voltados para a “*conscientização*” (p. 117, grifo meu), que eram obrigatórios

---

<sup>103</sup>Nesta seção, faço um destaque em itálico nos termos mais importantes que dizem respeito ao desenvolvimento das teorias feministas. Retomo esses termos na análise do texto literário.

para pessoas interessadas em se afiliar aos grupos. Tais sessões dedicavam-se à *libertação cognitiva*, onde articulavam-se conexões entre racismo, sexismo, organização social e opressões de classe.

Springer (Idem) defende que as organizações citadas estavam entre as primeiras que articularam intersecções entre as esferas de raça, classe e gênero, ao pensar a identidade da mulher negra, apesar dessa articulação ter se limitado à esfera teórica. A pesquisadora sugere que tais coletivos foram responsáveis por iniciar um processo de resistência por parte das mulheres negras de maneira coletiva. Embora muitos desses grupos tenham deixado de operar formalmente no início da década de 80, Springer não considera que esse desdobramento foi necessariamente um fracasso dos coletivos feministas negros, mas um momento que demandou novas estratégias organizacionais, tanto nos meios acadêmicos, como nas comunidades de base. A autora ainda considera que os coletivos conseguiram sucesso em determinados pontos e falharam em outros: ela destaca que um dos maiores ganhos foi a *conscientização* das mulheres negras, o que também impulsionou e instigou a teoria feminista negra, que ainda é produzida nos dias de hoje (p. 169).

As trocas de conhecimento iniciadas nos coletivos propalaram não somente à escrita de teoria, mas simultaneamente, a produção de textos literários que foram surgindo ao longo desse processo e alcançaram diferentes dimensões da subjetividade da mulher negra que podem ser compreendidos em sintonia com a identidade coletiva das feministas negras, em processo de formação e afirmação nos coletivos feministas negros. A exposição das mazelas sexistas perpetradas dentro da comunidade negra era peça constitutiva nesse processo de reformular a cultura através do discurso, visando uma sociedade em que estas pudessem ter seus direitos civis garantidos com equanimidade, inclusive o direito à sua segurança e integridade física, tanto em espaços públicos como em privados. A articulação dessa demanda se deu também por meio de um discurso artístico, cultural, literário, fazendo uso de uma escrita artístico-revolucionária nesse processo.

Sobre a escrita de *O olho mais azul*, Toni Morrison afirma:

De alguma forma foi precisamente isso que o ato de escrever o livro significou: a exposição pública de uma confidência privada. Para compreender apropriadamente a dualidade dessa posição, há que se pensar imediatamente sobre o clima político em que a escrita se deu, 1965 – 1969, durante grande agitação social nas vidas das pessoas negras. A publicação (o oposto da escrita) envolveu a exposição; a

escrita foi a revelação de segredos, segredos que “nós” compartilhávamos e aqueles escondidos de nós por nós mesmos e pelo mundo de fora da comunidade<sup>104</sup> (MORRISON, 2014, p. 1092).

Antes do argumento acima citado, Morrison explica o porquê da escolha da declaração que abre o livro, traduzida como “Cá entre nós” (MORRISON, 2019, p. 15). A escolha da frase que inaugura a voz da narração foi intencionalmente colocada para dar um tom que indicasse que um segredo está prestes a ser revelado. Morrison também declara que escolheu essa frase por sua aura conversacional e pelo potencial que ela tinha de construir uma intimidade com seus leitores/as. No entanto, a frase também anuncia, ela adiciona, que o que está por ser contado é um assunto sobre o qual ninguém quer tratar. O drama da vida de Pecola, que coloca em evidência a conduta reprovável de alguns adultos que a cercam, precisa ser contado em tom de segredo. Ao mesmo tempo, o ato de nomear traumas e vivências é, por si só, revolucionário na escrita ficcional das mulheres negras. É também um ato de escrevivência, que não só age como denúncia e como meio de promover representações literárias outras, mas torna-se uma tecnologia de sobrevivência, onde a exposição e a transformação do trauma em texto, atua na cura do trauma e na reflexão sobre caminhos possíveis para a comunidade e sociedade.

As narrativas produzidas nos densos momentos históricos aqui explicitados expõem feridas, tabus e traumas. Essas narrativas tornam explícitas na literatura diversas questões políticas urgentes que se relacionam às intersecções de raça e gênero de uma forma que antes não fora tão enfática e contestadora, colocando em questão posturas patriarcais e racistas, isto é, opressões que se manifestavam dentro e fora das comunidades negras, e dentro e fora dos círculos progressistas dos movimentos negros.

Springer (2005) pontua ainda que o ambiente político e cultural pós-*civil rights movement* era hostil às mulheres feministas negras nos Estados Unidos. Os textos escritos por essas feministas tinham conteúdo tão público e contestador que

---

<sup>104</sup> In some sense it was precisely what the act of writing the book was: the public exposure of a private confidence. In order fully to comprehend the duality of that position, one needs to think of the immediate political climate in which the writing took place, 1965 – 1969, during great social upheaval in the life of black people. The publication (as opposed to the writing) involved the exposure; the writing was the disclosure of secrets, secrets “we” shared and those withheld from us by ourselves and by the world outside the community.

foram lidos por muitos como uma “lavagem de roupa suja da comunidade negra perante uma arena pública branca<sup>105</sup>” (p. 5). Por essa razão também, o mercado editorial tendia a resistir publicações assinadas por nomes como Toni Cade Bambara, Michele Wallace e Ntozake Shange, escritoras entre as que são consideradas hoje algumas das pioneiras nas discussões feministas negras contemporâneas no contexto estadunidense. Os textos de Toni Morrison e Maya Angelou surgem em meio a esses momentos de tensões que atuam inclusive nos círculos progressistas dos movimentos negros, como os círculos dos membros e entusiastas do *Black Power* e do *Black Arts Movement*.

Springer (Idem) também chama atenção para as nuances que marcam a luta das feministas negras em contraste com o movimento feminista branco. A pesquisadora destaca, por exemplo, a analogia das ondas<sup>106</sup> como problemática nesse ínterim. Springer articula: “A analogia das ondas exclui as mulheres de cor feministas e ativistas dos séculos XIX e XX. (...) Acadêmicas afro-americanas percebem a resistência de mulheres escravizadas como resistência feminista embrionária” (2005, p. 8). Além desse apagamento, Springer resgata uma análise de Sharon Berger Gluck, que nota uma tendência heterossexista na analogia das ondas, o que apaga por sua vez, o ativismo das mulheres feministas lésbicas negras, que são uma força muito expressiva nas organizações que surgem no fim dos anos 60 e início dos anos 70.

A partir dos anos em que as mulheres feministas negras passam a se organizar em coletivos/grupos tanto no Brasil quanto nos EUA, desponta um momento diferente no campo literário. Os diálogos que passam a ser identificados entre a teoria feminista negra e o campo da cultura através da literatura, são visíveis nos pontos que aqui exemplifico: os textos literários passam a expor muitas das mazelas vivenciadas por mulheres negras eeventualmente denunciam violências sexuais, mesmo se estas ocorrem dentro da comunidade negra. Isto significa dizer que os textos narrativos passam a apresentar através da arte, o que significa ser uma mulher negra e como se dá essa vivência interseccional.

---

<sup>105</sup> black community's dirty laundry in the predominantly white public arena.

<sup>106</sup> A analogia das *ondas* busca entender o movimento feminista em ordem cronológica, observando tendências de determinados momentos históricos que inspiraram a luta das mulheres pela libertação feminina. Frequentemente esta analogia se limita aos levantes de mulheres brancas, desde o movimento pelo sufrágio no início do séc XX, que mobilizou muitas mulheres brancas pelo direito ao voto. Esse momento é um bom exemplo da problemática racial no movimento feminista, uma vez que muitas dessas mulheres eram contra o voto de mulheres negras. Angela Davis discute essa questão profundamente em seu livro de 1981 *Mulheres, raça e classe* (Boitempo Editorial, 2016).

Daqui em diante, neste capítulo, busco perceber as nuances desse fenômeno que chamo de *diálogos entre literatura e feminismos negros* tanto no contexto estadunidense, como no brasileiro, observando de maneira paralela a teoria feminista negra e os textos literários desse corpus. Procuo aqui fazer essas discussões em sessões distintas por entender, assim como Danielle Silva (2017) que o que interessa no presente estudo “não é uma linha comum homogênea e contínua, mas a discussão de contiguidades e rupturas, partindo do princípio de que, apesar de apresentar muitas similaridades, as experiências diaspóricas ocorreram de forma distinta nos dois países” (p. 28). Ainda busco, nas seções subsequentes, sublinhar trechos e temas dos textos literários do corpus que embasem esta análise e alicercem esta tese, evidenciando a forma como esses diálogos ocorrem.

#### **4.1 As narrativas e o feminismo negro estadunidense**

Observei anteriormente que o início da organização dos coletivos feministas negros nos Estados Unidos é marcado por uma compreensão de que as mulheres negras e feministas precisavam construir uma identidade coletiva de maneira a perceberem seus ideais e aspirações em comum, bem como alinhar suas lutas e militâncias para unir forças contra o sexismo, que se manifestava mesmo dentro dos círculos negros mais progressistas. Na comunidade negra, havia certo consenso de que todos deveriam se organizar em torno da luta antirracista, mas as feministas tocavam em feridas e tabus que costumavam ficar escondidos, em nome desta mobilização massiva. Kay Lindsey (1970), num artigo intitulado “The black woman as a woman” que compõe a histórica antologia *The black woman: an anthology*, editada por Toni Cade Bambara, observa que nesse momento histórico, a mulher negra se encontra num dilema: ela percebe que a prioridade do movimento negro é a luta antirracista e não a luta contra a opressão de gênero e que o movimento pela libertação das mulheres se concentra no combate à opressão de mulheres, sendo, no entanto, majoritariamente branco. Esse contexto coloca a mulher negra fora dessas duas esferas, embora ela seja alvo dos dois tipos de opressão que ambos grupos buscam combater.

No contexto de reinterpretação da luta negra, acontece o que Springer (2005) chama de construção de uma *identidade coletiva*, geradora de uma *libertação cognitiva*. A pesquisadora afirma que é através de “iluminações cognitivas como a aprovação do *Civil Rights Act* em 1964 que as feministas negras vivenciam aumento de níveis de libertação cognitiva (...) primeiro em relação a questões raciais e depois em relação a opressão de gênero<sup>107</sup>” (p. 13). A desejada identidade, no entanto, não atinge caráter homogêneo e unificado simplesmente por se tratarem de feministas negras. Springer destaca que havia diferenças e divergências entre as mulheres, tanto em relação às suas vivências e histórias pessoais que traziam para os coletivos, como nas suas intenções e agendas políticas. Springer, no entanto, reconhece que os espaços coletivos criados pelas mulheres negras no contexto pós-movimento de direitos civis, ajudaram a formar uma consciência política que veio mudando a forma como elas se moviam, resultando numa postura de ainda mais resistência que se consolidou e vem se consolidando até hoje. Há, então, um caráter didático na *libertação cognitiva* acontecendo nesses espaços políticos, que, nos dias de hoje, se manifesta por exemplo em uma denúncia e resistência cada vez mais incisivas contra o abuso de menores e a cultura do estupro<sup>108</sup>.

Um dos temas que delineia uma tomada de consciência das mulheres negras e que denota uma *libertação cognitiva* alcançada em espaços de aprendizado sobre gênero é a autopercepção do corpo feminino negro, de uma perspectiva positiva e atenta à sua própria beleza. Springer (2005) aponta essa autopercepção positiva como um dos sucessos das organizações feministas negras, alcançado através dos cursos oferecidos a mulheres interessadas em integrar as organizações. Sobre esse processo, a pesquisadora afirma: “Trinta anos atrás, para a maioria das mulheres, informações básicas sobre o corpo feminino era um local importante para começar a formar uma

---

<sup>107</sup> cognitive cues, such as the passage of the 1964 Civil Rights Act, that black feminists experienced increasing degrees of cognitive liberation, or awareness, first around racial issues and then gender oppression.

<sup>108</sup> Aqui, percebo a atuação dos discursos e práticas combativos da cultura do estupro potencializadas principalmente por ferramentas utilizadas na internet. O *Me Too movement*, por exemplo, fundado pela ativista negra Tarana Burke em 2006, foi idealizado como um movimento de base, para proteger especialmente meninas negras que sofriam abusos sexuais em suas comunidades. O movimento viralizou na internet envolvendo atrizes de Hollywood e casos de alta atenção midiática, como o que levou Harvey Weinstein à prisão. Pode-se ler mais sobre a ideia original do movimento em “Me Too founder Tarana Burke: Movement is not over”, um artigo de Julho de 2020, escrito por Gurvinder Gill e Imran Rahman-Jones. Disponível em <<https://www.bbc.com/news/newsbeat-5326975>>. Acesso em 04 de novembro de 2020.

consciência de gênero<sup>109</sup>” (SPRINGER, 2005, p. 119). Apesar das desconstruções em torno da beleza, propostas pelo movimento feminista, as mulheres negras ainda enfrentavam dificuldades perante sua autoimagem: “Periódicos negros famosos, enquanto adotavam uma retórica de orgulho negro, continuavam a mostrar campanhas de alisadores de cabelo e cremes clareadores de pele<sup>110</sup>” (Ibidem, p. 120). Dentro das próprias referências feministas negras, a beleza e seus respectivos padrões determinantes eram um campo de constante questionamento. Toni Morrison lembra: “Há muito a ser dito sobre Sojourner Truth, a escrava liberta que pregava a emancipação e direitos das mulheres, mas há um amor desesperado por Nefertiti, simplesmente porque ela era tão bonita<sup>111</sup>” (MORRISON, 2008, p. 23). No espaço de reconstrução da autopercepção e de construção de uma nova identidade, o corpo feminino negro é ressignificado e a ideia de beleza, desafiada, questionada e expandida.

Os textos estadunidenses do corpus desta pesquisa, problematizam a autopercepção do corpo feminino negro e trabalham o questionamento do que é a beleza, quem a determina e o que ela torna possível na sociedade. No início de *Pássaro na gaiola*, por exemplo, a voz narrativa discorre acerca dos sentimentos vivenciados por Marguerite, enquanto se prepara para a sua apresentação do poema de Páscoa na igreja. Naquele momento, seu corpo seria o foco de todos os olhares na sala e ela estaria usando um determinado vestido:

Enquanto olhava Momma colocar babados na barra e fazer pregas ao redor da cintura, soube que quando o vestisse eu pareceria uma estrela de cinema. (Ele era de seda, e isso compensava a cor horrível.) Eu ia parecer uma daquelas garotinhas brancas fofas que eram o sonho ideal de todos sobre o que era certo no mundo (ANGELOU, 2018. p. 14).

Neste momento, o corpo de Marguerite é percebido por ela em relação, oposição e comparação com um corpo de uma menina branca. Ali, a possibilidade de lembrar a aparência de uma garota branca era o que autorizava que um valor positivo

---

<sup>109</sup>Thirty years ago, for most women, basic information about the female body was an important starting place for women’s gender consciousness.

<sup>110</sup> Mainstream black periodicals, while espousing black pride rhetoric, continued to carry advertisements for hair straighteners and skin-bleaching creams.

<sup>111</sup> There is a lot of talk about Sojourner Truth, the freed slave who preached emancipation and women’s rights, but there is a desperate love for Nefertiti, simply because she was so pretty.

fosse associado a esse corpo. Ao longo da narrativa, no entanto, a protagonista molda um novo olhar para o corpo feminino negro, um processo que é ajudado pela afetividade que desenvolve pela sua vaidosa e bela mãe. Tal associação que é, conseqüentemente, essencial na formação da subjetividade da menina e de uma autoafetividade. Um exemplo dessa transição acontece num outro momento, quando Marguerite vai assistir a um filme no cinema com seu irmão Bailey. Ali ela observa o corpo de uma mulher branca e o coloca em oposição e comparação com a beleza da sua mãe, percebendo a beleza da mãe como superior a da mulher branca.

Eu ri porque, exceto pelo fato de ela ser branca, a estrela de cinema era igual à minha mãe. Exceto pelo fato de ela morar em uma grande mansão com mil criados, ela vivia como a minha mãe. Era engraçado pensar nos brancos não sabendo que a mulher que eles estavam admirando podia ser irmã gêmea da minha mãe, exceto por ser branca e minha mãe ser mais bonita. Bem mais bonita (Ibidem, p. 142).

A voz narrativa enfatiza repetidamente que percebe que sua mãe é mais bonita do que a atriz e articula sua percepção posicionando-se como se fosse conhecedora de algum segredo ou mistério ao qual as pessoas ao seu redor não têm acesso. No primeiro momento que citamos, Marguerite apenas considera a possibilidade de ser vista como bonita se lembrasse uma garotinha branca, já nesse episódio no cinema, ela coloca a beleza negra de sua mãe acima da beleza da mulher branca representada na tela como o padrão – aquele com a qual supõe-se que toda mulher quer se parecer. A afirmação da beleza negra em contraste com a beleza branca nesse momento diante da tela, a primeira possuindo atributos mais positivos do que a segunda, mostra um movimento na consciência de Marguerite que tem implicações sociais e políticas, uma vez que a beleza (em especial numa sociedade capitalista recentemente colhendo os escombros do colapso econômico da Grande Depressão) está associada com poder, agência e *status*.

Já em *O olho mais azul*, o mote da beleza negra (particularmente a feminina) é um fio condutor em toda a narrativa e a representatividade dessa beleza no cinema também tem um impacto importante na personagem de Pauline. A beleza que aparece nas telas significa algo tão profundo para a mãe de Pecola, que a narradora diz: “Depois da educação que recebeu do cinema, nunca mais foi capaz de olhar para um rosto sem classificá-lo de alguma forma na escala da beleza absoluta, uma escala que

ela absorvera na íntegra da tela” (MORRISON, 2019, pp. 129 - 130). Pauline perdeu um dente da frente, depois outro, não usava maquiagem e depois de começar a trabalhar como empregada na casa de uma família branca, deixou de cuidar da sua casa. Esses detalhes que se relacionam com a aparência de si e do espaço dão densidade a uma personagem cujas ações podem ser percebidas como desdobramentos de sua frustração com a autopercepção de seu corpo. Essa autopercepção também influencia a sua passividade diante dos abusos que sofre. A voz de Pauline, por exemplo, narra um trecho que evidencia que ela costumava sofrer estupros do marido. Num momento anterior, quando descreve o sexo consensual, diz se sentir bonita quando proporciona prazer a ele, referindo-se ao seu momento de prazer com a metáfora de um arco-íris. Quando fala das violências que sofre, diz:

*Quase sempre ele tá socando dentro de mim antes de eu acordar e já terminou quando eu acordo. No resto do tempo eu nem aguento ficar perto dele, bêbado e fedorento. Mas eu não ligo pra isso. O meu Criador vai cuidar de mim. Eu sei. Vai sim. Eu sei que Ele vai. E depois, não faz nenhuma diferença nesta terra. Eu tenho certeza que existe uma glória. A única coisa que às vezes me dá saudade é o arco-íris. Mas, como eu disse, eu já nem lembro dele muito bem (MORRISON, 2019, p. 138, itálico no original).*

O paralelo entre sentir-se bonita e o prazer é marcante quando justaposto à ausência dessa autoconfiança de sentir-se bonita e do prazer e entusiasmo pela vida. A beleza e o prazer são aspectos que parecem inexistentes no momento que Pauline atravessa. Não somente no exemplo de Pauline, mas em variadas personagens ao longo do romance, a beleza é um aspecto central, que afeta a vida e relações sociais não só das mulheres mais maduras, como também das personagens meninas. É também a beleza, tema-condutor deste livro, o ideal que leva a protagonista Pecola a querer que algo tão essencial na sua feição, como seus olhos, seja diferente e imite o padrão de beleza branco. O desejo de Pecola reflete uma vontade de apagamento de quem ela é naturalmente.

Claudia, narradora do romance, assume uma subjetividade que se opõe à repulsa que Pecola demonstra sentir por si mesma. A narradora expressa fortes sentimentos de reprovação associados ao fenótipo branco e à forma como percebe que a sociedade privilegia pessoas com base no seu tom de pele. Apesar de ela não expressar na narração um olhar diferenciado e autoconfiante sobre si mesma, a menina se opõe ao senso comum que valoriza a branquitude sem uma razão

contundente. Já Pecola, oscila entre a possibilidade de perceber-se de maneira valorativa e a repulsa. Tal movimento é também articulado através da metáfora dos dentes-de-leão. Ao acessarmos a perspectiva de Pecola, a voz narrativa conta: “Por que, pensa ela, as pessoas o chamam de erva daninha? Ela os achava bonitos. Mas os adultos diziam: ‘A senhorita Dunion conserva muito bem o jardim dela. Não se vê um dente-de-leão ali’” (Ibidem, pp. 56-57). Em outro momento, depois de perceber-se invisibilizada numa interação com um comerciante branco, Pecola pondera sobre a flor:

Dentes-de-leão. Um dardo de afeição dispara dela para eles. Mas eles não a olham nem enviam amor de volta. “Eles são feios”, pensa ela. “São erva daninha.” Absorta nessa revelação, tropeça na rachadura da calçada. A raiva desperta, move-se; abre a boca e, como um cachorrinho de boca quente, lambe os salpicos de sua vergonha” (Ibidem, p. 59).

Pecola então, vê a si própria como vê a flor. Tenta entender o comportamento das pessoas diante daquilo que é diferente, mas ao mesmo tempo é afetada pela falta de olhar, de amor e pela indiferença que percebe que as pessoas têm para com ela. É por essa razão que ela toma três garrafas de leite na xícara da Shirley Temple quando recém-chegada na casa dos MacTeer: apenas por adorar aquele rostinho (Ibidem, p. 33). Por admirar aquela beleza branca, ela adora os doces Mary Jane com a menina de cabelo loiro no embrulho (Ibidem, p. 60). O comprometimento da formação da sua identidade e da sua *libertação cognitiva* vem de uma série de fatores. Não só o comportamento da sociedade é reprovável, como também o de sua comunidade e família, que falham em demonstrar amor e acolhimento a ela, o que faz com que a menina continue alimentando vergonha e autorepulsão associada aos seus traços naturais e racializados. Além da associação da beleza com o poder de fazer coisas nesta narrativa, vê-se como a beleza também está atrelada ao valor. O que é bonito vale mais e é digno de atenção e considerado superior.

Em oposição à beleza, a feiura em *O olho mais azul* é colocada como uma espécie de prisão social, para além da condição de classe da família de Pecola, os Breedlove. Essa família cujo nome irônico sugere que são “aqueles que geram amor”, não só se comporta de maneira destrutiva entre seus próprios membros, como se relaciona com o seu meio reproduzindo esse mesmo comportamento. Eles são construídos como responsáveis pela sua condição porque escolhiam perceber-se como

feios: “Os Breedlove não moravam na parte da frente de uma loja por estarem passando por dificuldades temporárias, adaptando-se aos cortes na fábrica. Moravam ali por serem pobres e negros, e ali permaneciam porque se achavam feios” (MORRISON, 2019, p. 48). Pauline, a mãe de Pecola, aspira pelo ideal de beleza branco que vê nos filmes e pela limpeza e elegância que vê na casa dos brancos onde trabalha e onde sente que se encaixa. No entanto, sua autopercepção é contaminada pela ideia de que ela e sua família são feios. Até mesmo quando dá à luz a Pecola, Pauline confessa que acha o bebê feio e não consegue desenvolver uma afeição e um carinho por aquela criança que ela mesma gerou.

Pecola percebe que uma das formas pela qual sofre discriminação por causa da sua cor e atributos físicos é que os professores da escola não a notam. Ela sofre com tal confronto de realidade e se sente desconfortável dividindo espaço com sua família e encarando a sua condição física como uma espécie de castigo: “Enquanto ela tivesse a aparência que tinha, enquanto fosse feia, teria que ficar com aquelas pessoas. Por algum motivo ela lhes pertencia.” (Ibidem, p. 55). A sua percepção de si é também o seu próprio castigo e fardo. A forma como se olha é como uma maldição que a impede de ser feliz: “ela jamais conheceria a própria beleza. Veria apenas o que havia para ver: os olhos das outras pessoas” (Ibidem, p. 56). Nesse último trecho, a voz narrativa não só discorre sobre as complexidades da condição de Pecola, mas delinea que a única forma de ela mudar seu rumo é através de uma *libertação cognitiva*; isto é, aprendendo que a beleza dela existe na sua própria diferença e é legítima. O tanto de energia que Pecola desprende no desejo de ser diferente de quem é, impede que ela desenvolva um amor próprio e encontre segurança para defender a si mesma no mundo, diante de suas injustiças.

A comunidade onde Pecola vive também é deveras responsável por não lhe oferecer acolhimento, segurança e afeto; essenciais no processo de construção de uma identidade que tem base no amor-próprio. A aceitação de si que Marguerite, protagonista de *Pássaro na gaiola*, experiencia na convivência com os seus modelos femininos negros que são positivos, a faz romper com a autorepulsão racial e com a percepção negativa do seu corpo. Pecola, sem esse suporte, leva o desejo de ter olhos azuis até as últimas consequências, arriscando sua integridade física ao fazer contato com Soaphead Church, um conhecido homem perverso e abusador da vizinhança, que ela crê que pode ajudá-la com seus supostos poderes sobrenaturais.

Claudia e a irmã, no início da narrativa, plantavam sementes de cravos-de-defunto<sup>112</sup>, crendo que elas salvariam a vida do bebê que Pecola esperava, depois de ter sido abusada pelo próprio pai. Ao fim da narrativa, a sensação de Claudia, de que a comunidade falhou com ela e a perdeu, é sintetizada quando a narradora vê Pecola se comportando como alguém que perdeu a razão: “E agora, quando a vejo remexendo no lixo - procurando o quê? Aquilo que assassinamos? Digo que *não* plantei as sementes fundo demais, a culpa foi do solo, da terra, da nossa cidade” (MORRISON, 2019, pp. 212 - 213, grifo original). A referência à uma culpa individual e coletiva também marca esse trecho da narração de Claudia. O bebê, também uma semente plantada de maneira violenta e no lugar errado, estava sujeito ao esquecimento e abandono da comunidade. Assim como falharam com Pecola, poderiam falhar com essa criança, caso se ela viesse a nascer. Desde o início da narrativa, de um trecho introdutório que precede o início do enredo, Claudia já reflete a esse respeito: “*Durante anos achei que minha irmã tinha razão: a culpa foi minha. (...) Jamais ocorreu a nenhuma das duas que a própria terra pudesse estar improdutiva*” (Ibidem, p. 16, itálico no original). A culpa dos indivíduos, do coletivo e do solo enfatizadas pela voz narrativa de Claudia são o exemplo mais que reforçado de que uma identidade saudável não pode ser construída em meio à falta de afeto e à violência resultante dos mais variados tipos de abuso.

Pecola, no contexto em que cresce, não consegue desenvolver uma libertação cognitiva (ou uma liberdade aprendida) que a permita se libertar e adquirir autonomia de si. Nos coletivos feministas negros, uma forma em que se buscava esta libertação era através do debate acerca da violência de gênero. bell hooks (1989) em *Talking back: thinking feminist, thinking black*, discute detalhadamente o processo de encontrar sua voz como mulher negra em diversos espaços, e observa esse processo também nos meios feministas negros. hooks defende que encontrar a sua própria voz é uma forma de resistir às opressões, sejam elas quais forem, uma vez que falar da sua experiência é um exercício de agenciamento, que pode se dar através da fala propriamente dita, da poesia, da escrita ficcional ou da escrita de teoria. A pensadora também argumenta que vivemos numa cultura onde o *status quo* determina o poder e

---

<sup>112</sup>É interessante pontuar alguns fatos sobre essa flor que adicionam significação à ela como símbolo nesse romance. Cravos-de-defunto (ou calêndulas) são flores cujas folhas podem ser usadas para chás medicinais que auxiliam no alívio de dores no peito e cólicas no útero. Essa flor, que floresce uma vez ao ano, é na verdade, de fácil cultivo e se propaga com rapidez, não exigindo um solo muito fértil. É também uma flor associada à morte e aos mortos. Todos esses detalhes têm relação com Pecola, sua família e comunidade e o filho que esperava.

a dominação do homem branco sobre as outras raças e gêneros, e onde vivemos a ilusão de ter, numa sociedade democrática, liberdade de expressão. Essa suposta liberdade, no entanto, é limitada por formas institucionalizadas de silenciamento. No que tange a violência nas comunidades negras, hooks problematiza a raiz da violência perpetrada contra mulheres negras adultas. Ela revisita o histórico infantil e como se cresce nas comunidades negras, com um sentimento de certa naturalização da violência no seio da família. hooks pontua: “Frequentemente mães usam abuso físico como forma de controle. Há contínua necessidade de pesquisa feminista que examine esse tipo de violência<sup>113</sup>”(hooks, 1989, p. 85).

É possível que este tipo de abuso esteja enraizado numa cultura de autorepulsão. Como sugere hooks (Idem), talvez por serem historicamente levadas a não gostarem de si, mulheres negras sejam, em muitos casos, violentas com seus filhos, que se parecem com elas. Pauline, mãe de Pecola, representa este drama em que repete e projeta a sua própria repulsão na filha. Não só ela convivia com a violência de Cholly, seu marido, como perpetrava este tipo de comportamento na sua relação com os filhos. A voz de Pauline confessa: “*Às vezes eu berrava com eles e batia neles, e sentia pena, mas não conseguia parar*” (MORRISON, 2019, p. 131, itálico no original). Ao contextualizar a gravidez de Pecola e o nascimento dela, Pauline também chama atenção para um fato que a incomodou assim que segurou a filha pela primeira vez: “*O olho meigo e úmido. Cruzamento de cachorrinho e homem morrendo. Mas eu sabia que ela era feia. A cabeça coberta de um cabelo bonito, mas, meu Deus, como ela era feia* (Ibidem, pp. 132 – 133, itálico no original).

hooks (1989), desafia a noção de que mulheres negras são somente vítimas de violência e urge que as feministas negras discutam o problema da violência fazendo também uma autocrítica. Ela também defende que é necessário que essas conversas (inclusive conversas sobre o trauma de ter sido vítima de violência na infância) aconteçam em círculos feministas. A abertura desse espaço para expressar denúncias à violência de gênero na comunidade negra e no seio da família, foi historicamente importante nesse processo e a teórica afirma:

Os estudos feministas, chamando atenção para a violência de homens contra mulheres, ajudaram a criar um clima onde os problemas de abuso físico praticado por entes queridos pode ser

---

<sup>113</sup> Often female parents use physical abuse as a means of control. There is continued need for feminist research that examines such violence.

amplamente abordado, especialmente o abuso sexual nas famílias. Exploração do abuso de homens contra mulheres feministas e não-feministas mostra uma conexão entre a experiência infantil de apanhar de entes queridos e a posterior ocorrência de violência em relacionamentos adultos<sup>114</sup> (hooks, 1989, pp. 86-87).

Morrison (2019), no posfácio de *O olho mais azul*, escrito em 1993, articula a sua intencionalidade de falar da violência de gênero contra meninas negras, e justifica o uso do tom de segredo com o qual abre a narrativa, com a frase “Cá entre nós” (MORRISON, 2019, p. 15). É intencional falar do abuso de Pecola como quem conta um segredo, afinal, trata-se de um assunto que as pessoas preferem esconder e ignorar, ao invés de confrontar. Morrison afirma: “A novidade, achei, estaria em ter esta história de violação feminina revelada da perspectiva das vítimas ou possíveis vítimas de estupro - as pessoas que ninguém investigava (certamente não em 1965): as próprias garotas” (Ibidem, p. 220).

Na forma como constrói a narrativa, Morrison articula aquilo que hooks (1989) propõe que se deveria discutir na comunidade negra: a violência dentro das famílias nos anos da infância. Não só Morrison revela o drama de Pecola com sua família nuclear naquele momento que desencadeia a sua alucinação, mas revisita as histórias de seus dois maiores agressores: o pai, que abusa dela sexualmente e psicologicamente, e a mãe, que abusa física e psicologicamente da filha.

Sobre Cholly, a narrativa conta que ele sofrera uma ameaça de morte de homens brancos que o viram tendo relações sexuais com uma garota quando era adolescente. Os homens o fizeram reiniciar o ato para que assistissem; seu trauma foi piorado por vir de uma família disfuncional, onde ele desconhecia seu pai e sua tia, que o criara, acabara de falecer (MORRISON, 2019, p. 155). Já Pauline, que ocasionalmente batia em Pecola (Ibidem, p. 131), embora tivesse vivido momentos felizes com Cholly, passou eventualmente a lidar com um marido alcoólatra e abusivo, o que ela “devolvia na mesma moeda” (Ibidem, p. 126), ou seja, com violência.

Além do foco na experiência de Pecola, a narrativa complica a questão do abuso infantil com o episódio que acontece com Frieda, o que mostra a forma

---

<sup>114</sup> Feminist work calling attention to male violence against women has helped create a climate where the issues of physical abuse by loved ones can be freely addressed, especially sexual abuse within families. Exploration of male violence against women by feminists and non-feminists shows a connection between childhood experience of being hit by loved ones and the later occurrence of violence in adult relationships.

epidêmica com que aquele comportamento se espalha. Claudia conta que na sua casa também morava o senhor Henry, alugando um quarto para ajudar com os gastos naqueles anos pós-Depressão. Quando a conduta dele é exposta no texto, também se explicita que o vizinho Soaphead Church é mais um homem adulto e membro da comunidade, conhecido como abusador de meninas:

“Ele... pegou em mim.”

“Pegou em você? Você quer dizer como o Soaphead Church?”

“Mais ou menos”

“Ele te mostrou as partes?”

“Nãããã. Ele me tocou.” (...) “Primeiro ele disse que eu era muito bonita. Depois me segurou pelo braço e me tocou.” (MORRISON, 2019, p. 107, aspas no original).

O momento em que Cholly estupra a filha Pecola depois de sentir desejo pela criança de 11 anos enquanto ela lava a louça é descrito em detalhes repulsivos e deveras gráficos que revelam a obscuridade de sua mentalidade pervertida, onde o seu prazer é obtido através de uma imoralidade violenta: “Ele fechou os olhos, afundando os dedos na cintura dela. A rigidez do corpo chocada dela, o silêncio de sua garganta atônita foram melhores que o riso fácil de Pauline” (Ibidem, p. 169).

Esse recurso de uma descrição gráfica da violência/violação do corpo de meninas negras é chocante e revolucionário. O mesmo é usado por Maya Angelou em *Pássaro na gaiola*. Tanto esta narrativa quanto a de Morrison, expõem o tema difícil, que, como apontado por Springer (2005) trazia à luz as denúncias verbalizadas pelas feministas negras: como uma lavagem de roupa suja da comunidade negra, feita diante do público, que poderiam, neste caso, serem leitoras e leitores brancos, que também não escancaravam comumente a temática do abuso em seus textos ou debates. Aqui a violência é completamente exposta e justaposta com os sentimentos da criança, sua confusão e vulnerabilidade infantil também sendo claramente expressos no texto. Quando ocorre o primeiro abuso do sr. Freeman a Marguerite, percebe-se a perspectiva da criança, confusa e amedrontada diante daquele que deveria ser um dos seus cuidadores:

“Eu não machuquei você. Não tenha medo.” Ele afastou o cobertor e a “coisa” dele estava em pé como uma espiga de milho marrom. Ele segurou minha mão e disse: “Sinta”. Era gosmento e molengo como a parte de dentro de uma galinha recém-morta. Ele me puxou para cima do peito com o braço esquerdo, e a mão dele estava se mexendo tão rápido e seu coração estava batendo tão forte que tive medo de ele morrer (ANGELOU, 2018, p. 94, aspas no original).

O conteúdo gráfico é impressionante, chocando a pessoa que lê quanto à seriedade da conduta inapropriada daqueles homens adultos que, ao invés de proteger e contribuir para o desenvolvimento daquelas crianças, violam seus corpos em diferentes contextos, muitas vezes não sendo responsabilizados ou punidos por tal violência.

Num momento e país diferentes, na narrativa de Evaristo que conta a partir do contexto urbano e pobre do Brasil, vê-se essa mesma prática também perpetrada. Maria-Nova se solidariza e entristece-se com a situação de meninas da sua idade que sofrem abusos, violações e exploração de seus corpos. É o caso de Nazinha, levada pela mãe para prostituir-se (EVARISTO, 2017, p. 38) e Fuizinha:

Fuizinha ainda muito haveria de gritar. Ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até a morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. O Fuinha era tarado, usava a própria filha (Ibidem, p. 79).

É interessante considerar que em contextos diferentes das Américas, em momentos históricos também distintos, o tema da violência contra a mulher e contra meninas negras, se faz presente. Trata-se de uma confirmação da necessidade de espaços para que mulheres negras desenvolvessem uma *identidade coletiva* e também uma *libertação cognitiva* que lhes capacitasse para combater esses sistemas opressivos, inclusive os que se continuavam dentro de suas famílias. É também importante notar como esse trabalho é desenvolvido no âmbito coletivo, precisando ser abordado por membros das próprias comunidades. hooks percebe essa urgência de coletividade e de mudança de discurso para transformar realidades dentro das comunidades negras que podem evoluir para mudanças de culturas múltiplas de dominação:

A politização do eu pode partir da exploração do pessoal onde o que é revolucionada é a forma como pensamos sobre o eu. Para começar uma reformulação, devemos reconhecer a necessidade de examinar o eu de um novo e crítico ponto de vista. (...) Não é suficiente conhecer o pessoal, mas conhecê-lo – falar dele de forma diferente<sup>115</sup> (hooks, 1989, p. 107).

É possível pensar uma politização do eu através do impacto causado pelo texto literário. As formas de examinação do eu que as narrativas trazem à tona são ferramentas importantes para que se reformule não só a sociedade racista, mas o sexismo que ainda persiste em muitas comunidades majoritariamente negras, atingindo as mulheres em diferentes fases e idades de suas vidas.

#### 4.2 A narrativa e o feminismo negro no Brasil

No Brasil, o contexto de organização do feminismo negro pós-redemocratização, parte principalmente de uma abordagem *decolonial*, onde busca-se um distanciamento de modelos eurocêntricos e um desmantelamento da ordem colonial, para que novas vozes ganhem vez e orientem outras direções pelas quais se possa pensar uma sociedade mais justa.

O feminismo negro brasileiro também se concentra em desconstruir a interpretação do Brasil como uma democracia racial. A esse respeito, Neusa Santos Souza (1983) conclui que “[a] inexistência de barreiras de cor e de segregação racial – baluartes da democracia racial – associada à ideologia do embranquecimento, resultava num crescente desestímulo à solidariedade do negro que percebia seu grupo de origem como referência negativa” (p. 22). Esse discurso, Souza reconhece, tem caráter individualista e “vê o negro que não sobe como um desqualificado, do ponto de vista individual” (p. 23). Além dessas implicações econômicas, o discurso da democracia racial embasa a manutenção do *status quo*. Sendo assim, não se reflete sobre as questões sociais que afetam a mulher negra e não se criam políticas para que

---

<sup>115</sup> Politicization of the self can have its starting point in an exploration of the personal wherein what is first revolutionized is the way we think about the self. To begin revisioning, we must acknowledge the need to examine the self from a new, critical standpoint. (...) It is not sufficient to know the personal but to know - to speak it in a different way.

o Estado garanta seus direitos civis, isto é, são mantidos o poder e a influência das classes dominantes.

Ao invés de relativizar as diferenças de cor, como sugere o pensamento embasado na democracia racial, as mulheres negras entendem que é importante que se percebam e exerçam sua agência, afirmando-se como sujeitos racializados. Esta é uma estratégia para responder à ordem que as racializa perpetuando desigualdades de maneira estrutural, ao mesmo tempo em que mantém o discurso de que o racismo não existe no Brasil. Para Abdias Nascimento (1978) uma das razões para a criação e sustentação desse mito, amplamente endossado internacionalmente e deveras reforçado ainda em nossos dias, foi:

Durante séculos, por mais incrível que pareça, esse duro e ignóbil sistema escravocrata desfrutou a fama, sobretudo no estrangeiro, de ser uma instituição benigna, de caráter humano. Isto graças ao colonialismo português que permanentemente adotou formas de comportamento específicas para disfarçar sua fundamental violência e crueldade (p. 50).

Nascimento também lembra que o mito da democracia racial encontrou embasamento para ser reforçado no fato de que no Brasil, muitas tradições da cultura africana permanecem vivas nas práticas e costumes gerais do povo, fato que já foi interpretado por muitos estudiosos como resultante de relações amigáveis entre escravos e seus senhores. O feminismo negro-decolonial no Brasil acredita num questionamento desse mito através de uma reafirmação da identidade negra, e do reconhecimento das opressões de gênero atravessadas também pela raça no contexto nacional. Muitos desses questionamentos estão reforçados no texto de *Becos*.

Uma das formas em que a narrativa constrói um discurso decolonial é através da pluralidade de representações de mulheres negras no espaço memorialístico-ficcional da favela. Num movimento contra-hegemônico e contra-canônico, as mulheres negras faveladas têm centralidade na narrativa e sua perspectiva é essencial para o texto. Apesar de muitas personagens fazerem aparições e participações mais pontuais na narrativa, Maria-Nova, a protagonista e narradora da maior parte do texto, tem uma subjetividade que comporta aspectos múltiplos compartilhados entre as gerações das mulheres que vivem e viveram na favela; isto é, nos espaços historicamente marginalizados que lhes foram reservados no Brasil.

Apesar de ser uma menina de apenas 13 anos, na maior parte do texto que apresenta sua perspectiva enquanto narradora, Maria-Nova tem uma melancolia, um banzo que a conecta com um passado escravocrata, traumático e não-reparado, que faz parte da história do seu povo no país. De maneira mais evidente por causa dos laços familiares, Maria-Nova está frequentemente em associação com sua tia Maria-Velha e com sua avó, Vó Rita. Ela também é brevemente associada à mãe em alguns momentos, mesmo sua mãe não sendo uma personagem muito presente na narrativa: “Maria-Nova olhou-se no pedaço de espelho. Sentiu-se bonita e triste como a mãe” (EVARISTO, 2017, p. 160).

Nascimento (1978) também articula o sentimento do *banzo* de uma perspectiva histórica, o que chama atenção para o fato de que a escravidão foi uma instituição, fundamentada através de leis, autorizada pelo Estado, mas principalmente uma experiência sentida pelos sujeitos a ela submetidos. Os negros escravizados no Brasil eram brutalmente maltratados e a mortalidade infantil de seus descendentes, desenfreada. Eles resistiram e confrontavam essa situação das mais variadas formas, entre elas a fuga e a revolta. Mas o banzo também era uma forma de resistir ao sistema colonial-escravocrata, forma na qual “O africano era afetado de uma patética paralisação da vontade de viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Faltavam-lhe as energias, e assim ele, silencioso no seu desespero crescente, ia morrendo aos poucos, se acabando lentamente...” (p. 59). O custo pessoal dessa resposta era enorme, mas essa negação de entrada nos planos alheios de exploração também era uma forma de resistência.

A tristeza de Maria-Nova é transmitida a ela por gerações passadas e compartilhada por toda a comunidade que se encontra presa a um novo sistema que a escraviza e mantém marginalizada: o capitalismo. A tristeza também atravessa gerações de mulheres faveladas que compartilhavam aquele espaço no passado e que o compartilham no presente, onde a decepção e a desigualdade se perpetuam. A tristeza também aparece como uma característica tão forte da mãe de Maria-Nova que é uma das únicas pelas quais essa é descrita.

A melancolia de Maria-Nova é também provavelmente causada pelo que Grada Kilomba (2010) chama de trauma colonial. Kilomba articula que os negros e povos diaspóricos “têm sido forçados não só a lidar com o trauma individual e familiar (...) mas também com o histórico trauma da escravidão e colonialismo

reencenado no racismo de todos os dias<sup>116</sup> (p. 133). O contato da personagem com a memória, tanto de sua família como de sua comunidade, e a lembrança diária da desigualdade que a impede (e à sua comunidade) de viver uma vida mais digna justificam a consistência de sua tristeza e sua inabilidade de desfrutar da sua idade de maneira mais lúdica e feliz.

O espaço onde Maria-Nova se desenvolve é de grande importância para a discussão do decolonial. Trata-se de um espaço sendo destruído por forças que controlam a vida em comunidade, onde se desenha um paradoxo: crescer e desenvolver-se em meio a destruição e desmantelamento dos seus entornos. A dinâmica da construção-destruição é repetida e justaposta no texto, o que reforça a consistência do sentimento de tristeza e do trauma histórico carregado por Maria-Nova e por todas as mulheres que ela representa.

Maria-Nova andava em dias de grande banzo. Tristeza por tudo, por fatos recentes e passados. Tristeza por fatos que ela testemunhara e por fatos que ouvira. O peito, o coração da menina estava inchado de dor. Era preciso segurar a lágrima e ensaiar o riso. Saía um sorriso molhado dos olhos úmidos. Como e quando acabaria aquilo tudo? Por que um lugar tão triste, uma vida tão desesperada e a gente se apegando tanto? (EVARISTO, 2017, p. 128).

Outra característica das perspectivas decoloniais explorada na narrativa é o uso da oralidade. O contar de histórias e causos por si só caracteriza a centralidade dessa prática na narrativa de Evaristo, mas, para além disso, os nomes das personagens, em sua maioria apelidos, reforçam essa noção da presença do que é oral, e do que está oralizado nas margens da cidade. A presença de ditos populares, linguagem marcadamente coloquial e palavras de baixo calão que eventualmente aparecem situam a narrativa no tecido social da favela e as personagens marginalizadas daquele espaço, na literatura nacional.

Tanto a noção de banzo e o trabalho emocional da verbalização do trauma, quanto a oralidade dos espaços periféricos, estão associadas a uma experiência do feminismo negro brasileiro. Sobre o banzo/trauma, especialmente no que tange a violência sofrida por mulheres negras, a filósofa e ativista feminista negra Sueli Carneiro (2019) afirma que o feminismo brasileiro, ao engajar-se com a denúncia da

---

<sup>116</sup> have been forced to deal not only with individual and family trauma (...), but also with the collective historical trauma of slavery and colonialism restaged in everyday racism.

violência doméstica, conseguiu trazer para o espaço público uma discussão que era relegada a ambientes privados. Um ganho significativo desse movimento foi a discussão de políticas públicas voltadas para a proteção da vida e integridade física das mulheres. No entanto, assim como as mulheres negras estadunidenses encontraram tensões ao se aproximarem de grupos feministas, as mulheres afro-brasileiras também sofreram com algumas limitações eurocêntricas no feminismo que era praticado no Brasil. Por isso Sueli Carneiro busca pautar a sua teoria no sentido de tornar o feminismo mais atento às causas das mulheres, numa perspectiva mais inclusiva. Ao escrever e viver essa prática, Carneiro defende estar “enegrecendo o feminismo” (2019, p. 198). Sobre esse processo, ela ainda afirma:

*Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, e delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil (CARNEIRO, 2019, p. 198, itálico no original).*

Neste trecho, Carneiro explicita uma parte importante da condição das mulheres negras no Brasil: elas também são, muito frequentemente, mulheres pobres. Levando em consideração os grandes centros urbanos brasileiros, como é o caso de Belo Horizonte, essa condição é personificada na figura de cada personagem feminina e negra que habita a favela dos *Becos*. São mulheres de diferentes gerações que enfrentam desafios psicológicos de diversas naturezas, que resultam em banzos e traumas; e também são mulheres marcadas e marginalizadas em decorrência de sua condição social. O feminismo negro brasileiro se preocupa com as condições físicas, psicológicas e econômicas das mulheres negras, que são atingidas de maneira desproporcional por mazelas sociais diversas, de forma que percebemos indícios dos paradigmas decoloniais. Enquanto as feministas afro-brasileiras posicionam-se frequentemente, pelo menos na contemporaneidade, de maneira decolonial ao tecer críticas a visões limitantes sobre a categoria mulheres, fundadas em modelos

eurocêntricos que não nos servem, elas também trabalham em âmbitos públicos-políticos para promover e manter mecanismos de proteção às mulheres negras.

Uma das formas da narrativa e o *ethos* artístico de Conceição Evaristo dialogar com as noções feministas negras desenvolvidas no Brasil é a prática decolonial e contestativa da *escrevivência*, como já discutido neste trabalho. Tal prática configura uma resposta revolucionária a um modelo de sociedade em que não se costuma ver mulheres negras em espaços de educação formal e em consequentes posições de poder e prestígio na sociedade. Nessa prática da *escrevivência*, o caráter decolonial se afirma porque a mulher negra escreve sobre sua própria experiência e inscreve a sua vivência contra modelos e formas rígidas impostas por um cânone literário historicamente excludente e eurocentrado. Evaristo (2005) revela que esse processo criativo é doloroso, mas ao mesmo tempo catártico. Ela diz que ao escrever, sente que desafia e fere o silêncio; historicamente, a única opção dos oprimidos. Escrever, é, nesse sentido, uma forma de existir e se fazer ouvir.

A *escrevivência* em *Becos*, é um meta-recurso literário. Não só ela faz nascer a personagem de Maria-Nova a partir de Evaristo, como, na ficção, a narradora-personagem passa a praticá-la quando percebe que é necessário que a história dela e de sua comunidade seja contada. Esse processo criativo e decolonial que Maria-Nova alcança é formado na sua experiência e na maneira como aprende tanto a ouvir sobre o banzo de sua comunidade, quanto a ler e observar o mundo ao seu redor (e ao redor da favela). A leitura de Maria-Nova impacta seu entendimento e posicionamento crítico sobre a História como disciplina e campo de conhecimento, e impacta a sua escrita da história de sua comunidade.

A personagem cria, naquela situação, um novo vocabulário, uma nova combinação de sentidos e interpretações, necessários para discutir-se a História do Brasil no ambiente escolar. Sua fala confronta, desestabiliza e cria uma consciência política até então inexistente naquele espaço educacional que frequenta. Por causa de um contraponto que apresenta numa aula, há um confronto à noção de democracia racial. Ali se questiona se negros e brancos usufruem das mesmas oportunidades no Brasil, num contexto em que a escravidão não mais existe. Inverte-se a lógica colonial a partir desse questionamento posto pela menina negra que ocupa, na ordem social, o lugar mais desprivilegiado da pirâmide social. Ela se levanta, levanta a sua voz e

desafia a ordem do sistema propondo uma mudança de abordagem dessa temática na escola:

Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. A professora pediu que ela explicasse melhor, que contasse em mais detalhes. Maria-Nova fitou a professora, fitou seus colegas: havia tantos, aliás, alguns eram até amigos. Fitou a única colega negra da sala e lá estava a Maria Esmeralda entregue à apatia. Tentou falar. Eram muitas histórias, nascidas de uma outra História que trazia vários fatos encadeados, consequentes, apesar de muitas vezes distantes no tempo e no espaço. Pensou em Tio Totó. Isso era o que a professora chamava de homem livre? (EVARISTO, 2017, p. 150)

Aquele momento na sala de aula representa uma epifania para Maria-Nova, na qual ela percebe a solidão de sua narrativa. Sente-se impressionada ao perceber que ninguém da sua turma se identifica com a percepção que ela tem da situação social dos negros no Brasil. Pensa em Tio Totó, o seu tio já velho, que se encontrava inconsolável e deprimido ao saber o destino da favela e apresenta pensamentos suicidas e desejo de entregar-se: “Tio Totó perdia as esperanças. (...) Mais e mais famílias indo embora. E quando chegasse a vez da família dele? (...) Todos estavam sempre juntos, iriam juntos, menos ele. Tantos anos havia que já estava ali” (EVARISTO, 2017, p. 87). A menina pensa em diversos outros moradores da favela e ao perceber a complexidade de suas vidas e das dificuldades que passavam naquele momento, ao perceber o tamanho e a complexidade daquelas histórias, pela primeira vez sente a necessidade de escrevê-las.

O ato de escrever, de usar a escrevivência para decolonizar a narrativa, escancarando as desigualdades do Brasil, a História mencionada de que a narrativa fala, configura uma escrita revolucionária e conectada aos princípios do feminismo brasileiro: decolonial, questionador da suposta democracia racial, atento aos dramas e traumas vivenciados pelas mulheres negras e atento às suas condições sociais e relações de poder, que precisam ser questionadas. Todos esses ideais passam de maneira profunda pelo processo de educação, formação crítica e possivelmente pelo processo de escrita e escrevivência. Quanto mais narrativas existirem e forem lidas acerca dessa experiência de ser mulher no Brasil, espera-se que mais urgente e sério

seja o processo de combate ao racismo e emancipação social dessas mulheres na sociedade.

#### **4.3 Interseccionalidade: Escrevendo a identidade da mulher negra**

O conceito de interseccionalidade é uma contribuição terminológico-teórica conhecida do feminismo negro estadunidense. O termo, cunhado pela teórica de crítica da raça Kimberlé Crenshaw (1989), oferece uma ferramenta para se entender, nas mais variadas áreas e campos de conhecimento, a complexidade da posição da mulher negra na sociedade; uma posição atravessada por avenidas complexas de camadas identitárias sujeitas à discriminação. A categoria de interseccionalidade tem sido aplicada em contextos diversos dentro e fora dos Estados Unidos, apresentando um fundamento importante do que pauta o feminismo negro: o olhar que contesta uma outrora reivindicada hegemonia ao se considerar a experiência das mulheres.

Crenshaw atua como intelectual no campo do direito e em seu conhecido primeiro trabalho em que nomeia o conceito de interseccionalidade, o artigo “Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”, exemplifica casos em que as leis antidiscriminação na corte estadunidense não dão conta de avaliar situações específicas em que mulheres negras se encontram em posições limitantes, uma vez que a condição delas é mais complexa, diz respeito a atravessamentos de gênero, mas também de raça. Para explicar essa diferença inerente à condição das mulheres negras, Crenshaw utiliza uma analogia relevante:

Considere a analogia do tráfego numa interseção indo e vindo das quatro direções. Discriminação, como tráfego em uma interseção pode fluir em uma direção, e pode fluir em outra. Se um acidente acontece na interseção, ele pode ter sido causado por carros vindo de um número de direções e, às vezes, de todas elas. Similarmente, se uma mulher negra é prejudicada porque ela está na interseção, sua lesão pode resultar de discriminação de sexo ou discriminação de raça.<sup>117</sup> (CRENSHAW, 1989, p. 149).

---

<sup>117</sup> Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number

Crenshaw (Idem), ao desenvolver sua análise e lançar mão daquele novo termo que altera profundamente o pensamento feminista daquele ponto em diante, não deixa de reconhecer suas antecessoras (e até mesmo ancestrais), revisitando a tradição do pensamento feminista negro. Nesse movimento crítico de contextualização e reverência, ela não só revisita mulheres negras protagonistas nessas discussões no século XIX (como Sojourner Truth e Anna Julia Cooper), como também retorna a bell hooks, que naquela mesma década havia lançado uma importante e histórica publicação que traria novas nuances ao pensamento feminista negro.

Neste livro, de 1981, intitulado *Ain't I a woman?*, bell hooks conta sobre sua trajetória pessoal em círculos e movimentos pela libertação das mulheres em que raça e gênero eram vistos como instâncias separadas da identidade das mulheres. Sobre essa limitação no entendimento de muitas feministas ela declara: “Minha experiência de vida havia me mostrado que essas duas instâncias eram inseparáveis, que no momento do meu nascimento, dois fatores determinaram meu destino, ter nascido negra e ter nascido mulher<sup>118</sup>” (2015, p. 12). Essa afirmação simples e pessoal de bell hooks toca no fundamento da ideia de interseccionalidade. A ideia de que a mulher negra carrega em seu corpo diversos atravessamentos, que são alvo de diferentes tipos de opressão.

hooks (2015), assim como Crenshaw, também revisita o século XIX para afirmar que outras importantes mulheres negras combateram uma opressão multifacetada ao longo de suas vidas públicas. Ao lembrar de Sojourner Truth, ela conta sobre como esta mostrou os seios diante do público ao ser acusada de não ser mulher, e de como, ao proferir seu conhecido discurso “Ain't I a woman?” numa conferência pelos direitos da mulher em 1852 em Ohio, ela enfrentou a hostilidade de mulheres brancas que gritaram, tentando impedi-la de falar. As poderosas e simples palavras de Truth são referenciadas frequentemente como uma síntese do que viria a ser cunhado mais de cem anos depois de interseccionalidade. hooks afirma:

Diferentemente da maioria das mulheres brancas ativistas, Sojourner Truth podia referir-se a sua própria experiência de vida

---

of directions and, sometimes, from all of them. Similarly, if a black women is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination.

<sup>118</sup> My life experience had shown me that the two issues were inseparable, that at the moment of my birth, two factors determined my destiny, my having been born black and my having been born female.

como evidência da habilidade de uma mulher de funcionar como mãe; trabalhar tão duro quanto um homem; sofrer perseguição, abuso físico, estupro, tortura; e não somente sobreviver, mas emergir triunfante <sup>119</sup>(2015, p. 160).

Um famoso trecho da fala de Truth diz, em linguagem acessível às massas, como a linguagem em que o feminismo negro busca utilizar em suas contribuições:

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?<sup>120</sup> (TRUTH, 1852; Tradução de Osmundo Pinho, 2014)

Trazendo à tona sua experiência de vida e a sua visão crítica acerca do racismo e sexismo que sofreu, Truth denuncia os problemas que ainda via naquela conferência onde eram discutidos os direitos da mulher, sem considerar a posição social da mulher negra; isto é, sem considerá-la também como uma mulher. A fala de Truth também denuncia a condição sócio-econômica dessas mulheres, pois quando exemplifica o acesso que não tem a veículos como carruagens e fala de sua história de violências sofridas quando escravizada, ela chama atenção para o fato de que as estruturas econômicas capitalistas ali vivenciadas, foram, em outro momento, construídas às custas do trabalho de pessoas negras cativas. Hooks (Idem) termina seu livro fazendo esta leitura também sobre a condição econômica que aprisiona as pessoas negras em espaços marginalizados no sistema capitalista. No trecho conclusivo, ela adiciona uma avenida à ilustração das intersecções que perpassam a

---

<sup>119</sup> Unlike most white women's rights advocates, Sojourner Truth could refer to her own personal life experience as evidence of woman's ability to function as a parent; to be the work equal of man; to undergo persecution, physical abuse, rape, torture; and to not only survive but emerge triumphant.

<sup>120</sup> O texto traduzido foi publicado na página Portal Geledés em 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em 25 de novembro de 2020.

vida da mulher negra. Ela fala de três delas: gênero, raça e classe; e entende que essas não são as únicas:

Para mim feminismo não é simplesmente a luta para eliminar o chauvinismo masculino ou um movimento para garantir que mulheres tenham direitos iguais aos homens; é um compromisso para erradicar a ideologia de dominação que permeia a cultura Ocidental em diversos níveis – gênero, raça, e classe, para nomear alguns<sup>121</sup> (...) (hooks, 2015, p. 194).

Num estudo mais recente sobre interseccionalidade, a intelectual afro-americana de estudos feministas Jennifer C. Nash (2019) observa que atualmente, muito se discute na academia sobre a origem do termo interseccionalidade; num movimento que frequentemente direciona a atenção ao momento da criação do termo, por Crenshaw, ou seja, ao ano de 1989. Ao discutir a noção de interseccionalidade, Nash olha para uma variedade de termos empregados no feminismo negro que, antes do surgimento deste último, chamavam a atenção das feministas para a conexão entre diferentes formas de opressão e dominação materializadas nas vidas das mulheres negras. Ela pontua que o emblemático texto “The Combahee River Collective Statement<sup>122</sup>”, documento fundamental para o estudo do feminismo negro e escrito na década de 1970, que apresenta ideias que futuramente se encontram novamente aglutinadas na noção de interseccionalidade. Neste documento, encontra-se o trecho que transcrevo:

A afirmação mais geral da nossa política no tempo presente seria de que estamos ativamente comprometidas a lutar contra opressões de raça, gênero, heterossexual e de classe, e vemos como nossa tarefa particular o desenvolvimento de análises integradas e prática baseada no fato de que sistemas fundamentais de opressão estão interligados<sup>123</sup> (COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, 1983, p. 272).

---

<sup>121</sup> To me feminism is not simply a struggle to end male chauvinism or a movement to ensure that women will have equal rights with men; it is a commitment to eradicating the ideology of domination that permeates Western culture on various levels – sex, race, and class, to name a few

<sup>122</sup>O Combahee River Collective Statement foi um documento produzido nos anos 70, resultado de retiros que vinham sendo realizados pelo coletivo Combahee River Collective, nomeado, como lembra Kimberly Springer (2005) por causa da heroica brigada de Harriet Tubman, em 1863, pelo Combahee River na Carolina do Sul, numa ação que libertou mais de 700 escravos.

<sup>123</sup> The most general statement of our politics at the present time would be that we are actively committed to struggling against racial, sexual, heterosexual, and class oppression, and see as our particular task the development of integrated analysis and practice based upon the fact that the major systems of oppression are interlocking.

Para Nash (2019), a declaração do Combahee River collective é um marco no engajamento do pensamento feminista negro com a ideia de interseccionalidade. O documento também traz referências a feministas negras pioneiras do século XIX: Sojourner Truth, Harriet Tubman e Ida B. Wells. Significa que, embora cientes da criação, ou de uma reformulação e nova sistematização do pensamento feminista-interseccional, as mulheres do coletivo Combahee também reconheciam que suas lutas se conectavam a histórias de mulheres que iniciaram uma resistência aos sistemas que as oprimiam, séculos atrás. A declaração também faz menção aos movimentos pela libertação negra de onde emergiram aquele sentimento e aquelas mulheres que ali se encontravam, como o *civil rights movement* e o *Black Panthers Party*. Elas também afirmam entender que as pessoas mais interessadas na libertação das mulheres negras, naquele momento, são elas mesmas. Os cursos de elevação de consciência, que menciono no início deste capítulo, são mencionados na declaração, e sugere-se que são esses momentos de discussão e aprendizado que levam aquelas mulheres a entender que há cruzamentos entre as marcas de gênero, raça e classe. Essas ativistas que também criam teorias importantes para o pensamento feminista negro, dentro e fora do contexto estadunidense, reconhecem que a sua é uma luta extremamente complexa e árdua, uma vez que sendo mulheres negras, elas não partem de espaços de privilégios e são alvos de múltiplas opressões.

Outro ponto importante que as mulheres do Combahee transmitem na sua histórica declaração, é de que sentem a necessidade de coletar e publicar seus textos escritos. A intenção de comunicar a sua consciência política e o resultado da sua libertação cognitiva se traduz, para além da escrita de teoria feminista, na escrita artística das mulheres negras que publicam poesia, textos dramáticos e também narrativas, como as que aqui abordo.

No texto de Morrison, é possível perceber o cuidado em detalhar as avenidas de opressão que se cruzam na construção da protagonista Pecola. Trata-se de uma menina negra, retinta e pobre, que desacredita do seu poder de agir no mundo por não se acreditar bonita. Quando são consideradas essas distintas avenidas de sua identidade, percebe-se a sua dimensão interseccional. São parte constituinte de sua condição oprimida a sua idade, seu gênero, sua classe e sua raça. Um trecho, já mencionado, mas que cabe reaparecer aqui, em que fica evidente que o seu trágico fim se relaciona com a incapacidade de sua comunidade de percebê-la e protegê-la

dentro de sua complexidade interseccional pode ser encontrado ao fim da narrativa. A voz de Claudia reflete:

E agora, quando a vejo remexendo no lixo – procurando o quê? Aquilo que assassinamos? Digo que não plantei as sementes fundo demais, a culpa foi do solo, da terra, da nossa cidade. Agora até penso que a terra do país inteiro era hostil a cravos-de-defunto naquele ano. Este solo é ruim para certos tipos de flores (MORRISON, 2019, p. 213).

Maria-Nova, em *Becos*, por sua vez, apesar do momento trágico que descreve ao longo da narrativa, encontra afeto em sua comunidade e uma possibilidade de reinvenção através da escrita de sua história. Sua condição traz o cruzamento de idade, raça, gênero e classe. No caso de Maria-Nova, pode-se argumentar que a condição mental/emocional do banzo que é associado à sua personagem e as pessoas que a cercam. É mais uma das avenidas atuando sobre a sua condição de mulher. O trecho que transcrevo abaixo, mistura a voz narrativa onisciente e a voz de Maria-Nova:

Maria-Nova crescia. Olhava o pôr do sol. Maria-Nova lia. Às vezes vinha uma aflição, ela chorava, angustiava-se tanto! Queria saber o que era a vida. Queria saber o que havia atrás, dentro, fora de cada barraco, de cada pessoa. Fechava o livro e saía. *Torneira de baixo ou torneira de cima? Hoje estou para o sofrimento. Vou ver Vó Rita. Vou pedir que me leve até a Outra.(...) Hoje quero tristeza maior, maior, maior... Hoje quero dormir sentindo dor* (EVARISTO, 2017, p. 32, itálico no original).

Quanto a Marguerite Johnson, de *Pássaro na gaiola*, sua condição de gênero, raça, idade e classe são marcadas ao longo da narrativa como avenidas nas quais as discriminações que sofre se entrecruzam. Ela, no entanto, também tem o apoio emocional de importantes membros de sua família, o que altera o destino que acaba encontrando para si. Um momento ao final da narrativa, que denota a sua condição interseccional de mulher negra, é quando, ao experimentar sexualmente pela primeira vez com um rapaz, engravida dele na sua adolescência. A avenida de mãe solteira que a aguarda, seria mais um cruzamento na sua identidade interseccional. Apesar de um prospecto de vida ainda mais difícil com essa responsabilidade a mais, ela encontra amparo na reação de sua mãe ao descobrir que espera um filho.

Mamãe perguntou: “Quem é o garoto?”  
 Eu contei. Ela se lembrava dele, levemente.  
 “Você quer se casar com ele?”  
 “Não.”  
 “Ele quer se casar com você?” O pai tinha parado de falar comigo durante meu quarto mês.  
 “Não.”  
 “Bom, então está resolvido. Não adianta nada estragar três vidas.”  
 Não houve condenação aberta nem sutil. Ela era Vivian Baxter Jackson. Torcendo pelo melhor, preparada para o pior, sem ser surpreendida por qualquer opção no meio disso (ANGELOU, 2018, pp. 326 - 327).

Com essas múltiplas camadas de identidade expostas, Morrison, Evaristo e Angelou constroem a subjetividade de suas personagens centrais, mulheres em formação e negras. Crenshaw (1989) defende uma constante reflexão sobre a fala histórica e revolucionária de Sojourner Truth, enquanto busca-se construir um novo caminho para as mulheres negras de hoje. A intelectual diz: “Quando a teoria e política feministas que declaram refletir a experiência das *mulheres* e as aspirações das *mulheres* não incluem ou falam com as mulheres negras, as mulheres negras devem perguntar: “E *Nós* não somos mulheres?”<sup>124</sup>” (p. 154, grifos no original). Esta é a pergunta que essas personagens ecoam diante da sociedade narrada em que vivem, que reflete uma sociedade contemporânea onde ainda são perpetrados crimes, discriminação e violência, contra meninas e mulheres negras. Com seus corpos, reinvenções e com o espaço que tomam na literatura, essas escritoras e personagens perguntam: E *nós* não somos mulheres?

---

<sup>124</sup>When feminist theory and politics that claim to reflect *women’s* experience and *women’s* aspirations do not include or speak to Black women, Black women must ask: “Ain’t We Women?”

## 5. ESCRIVIVÊNCIAS, AUTOBIOGRAFIA E CÂNONE

Nessas histórias, vemos posta em prática a perspectiva benjaminiana de história, que privilegia o fragmento sobre a totalidade, a alegoria sobre o símbolo, dentro de uma compreensão mais profunda de que a história, tradicionalmente divulgada na perspectiva dos vencedores, pode ser escrita a contrapelo, dando vez a versões, mínimas, fragmentárias de vidas comuns, nem heroicas nem exemplares, de pequenas vidas de personagens em cujos percursos se conjugam derrotas advindas de sua condição social, racial e de gênero.

SIMONE PEREIRA SCHMIDT, “Posfácio: a força das palavras, da memória e da narrativa”.

As três narrativas que compõem o corpus desta pesquisa, de alguma maneira mais ou menos explícita, dialogam com formas de escrita de si<sup>125</sup>. Em *O olho mais azul*, Morrison baseia sua ficção numa memória da sua infância escolar. Em *Pássaro na gaiola*, Angelou escreve uma narrativa explicitamente autobiográfica contando sobre suas jornadas da infância à vida adulta entre a Stamps rural e a St Louis urbana. Já em *Becos*, Evaristo retorna às lembranças de sua trajetória pessoal e familiar no contexto da favela mineira, misturando na sua escrita, memórias e elementos ficcionais que são parte importante da sua contação e (re)invenção de sua história.

Neste capítulo buscarei observar a forma através da qual a escriturabilidade se apresenta como um caminho e um ato que perpassa a criação das três autoras aqui estudadas. Também observarei o texto autobiográfico de Angelou como um modelo de criação literária feminina e negra que se interpõe a um cânone anteriormente estabelecido neste gênero, que não destaca as experiências femininas e negras, promovendo assim um apagamento de suas vivências e subjetividades. Todas as narrativas deste corpus apresentam algum tipo de contraponto ao cânone; ponto que tenho como propósito discutir tratando de cada narrativa separadamente, e que

---

<sup>125</sup>Aqui, entendo a *escrita de si* como um processo que é parte da dinâmica da escrita autobiográfica, mas também da escrita ficcional inspirada por acontecimentos do mundo dito real. Diana Klinger (2008) percebe que em nossos dias é difícil separar a “figura do narrador e a figura do autor” (p.12) e que o movimento que se percebe nos romances contemporâneos, que se voltam para a experiência do autor na escrita, são indicativos de uma noção contemporânea e midiática de “exaltação do sujeito” (p. 13). Klinger observa, no entanto, que os textos literários se colocam como contraponto filosófico a essa crença, uma vez que questionam a noção de verdade. No que hoje se entende por literatura, Klinger pontua que a possível relação de autorreferencialidade na dinâmica autor-texto não aceita que um gênero (ficcional) seja menor que outro (autobiográfico) por apresentar tal referencialidade.

retomarei, ao final do capítulo, numa abordagem comparativa. Nesta última seção, buscarei apresentar outros paralelos e conexões que unem as autoras e seu fazer literário dentro dos contextos em que tais narrativas são pensadas, criadas e recebidas pelo público que as lê.

Como Schmidt (2017) pontua no trecho de epígrafe deste capítulo, as histórias narradas nos textos literários enfocados nesta tese, são aquelas escritas a contrapelo, trazendo à tona fragmentos, memórias muitas vezes ligadas ao trauma, e vivências cotidianas que abarcam a complexidade de vivências sistematicamente excluídas da literatura, ou da literatura considerada “literatura de qualidade”, ao longo dos séculos.

### **5.1 Morrison: Memória, rememória e imaginação**

Em *O olho mais azul*, Morrison escreve um texto ficcional, assim como seguiu fazendo com outras narrativas escritas ao longo de sua carreira. No entanto, no posfácio da edição traduzida aqui utilizada, a autora faz pontuações importantes sobre a lembrança que desencadeia a ideia original do romance. Trata-se de uma memória sua de uma colega da escola primária, uma menina negra de pele retinta, que lhe revelara que queria ter olhos azuis e que os pedia a Deus, crendo que um dia alcançaria tal transformação. Ao revisitar o acontecimento, Morrison expressa o quão incomodada e repelida se sentiu por aquele desejo que ouvira da menina: “O pesar em sua voz parecia pedir comiseração e fingi comiseração, mas, perplexa com a profanação que ela propunha, fiquei furiosa com ela (MORRISON, 2019, p. 215). Aquele evento não só tinha lhe causado um impacto, uma possível epifania sobre a questão da beleza enquanto atributo percebido e internalizado por meninas negras. Ele também causou fortes emoções e sentimentos difíceis, que muitos anos mais tarde ela revisitaria ao escrever a narrativa.

Muito da atmosfera que Morrison (re)cria em seu texto ficcional evoca uma empatia inquieta e conflitante em relação àquela menina real e uma certa repulsa pela imagem dela com os olhos azuis que tanto deseja. A memória do referido episódio vivenciado é, então, chave na criação ficcional de Morrison, onde o resgate do desejo da colega – da menina ficcionalizada Pecola – não só estrutura o mote do livro, mas determina um ponto de partida de onde se constrói a subjetividade da protagonista e a

sua relação com a comunidade que a cerca; ambas esferas interagindo, formando e determinando o destino final da personagem.

Há outros momentos de criação ficcional em sua carreira, em que Morrison aponta pontos de partida autobiográficos no seu processo de escrita. Ao dar uma entrevista a Anne Koenen sobre seu segundo romance *Sula* (1973), ela fala sobre um fato autobiográfico que inspirou a criação da mãe da protagonista Sula, a personagem Hannah Peace. Ela diz:

Há outra coisa que queria te dizer, um fato autobiográfico que pensei que pudesse te interessar. As amigas de minha mãe e ela conheciam uma mulher chamada Hannah Peace, que – eu não conheço muito, exceto por lembrar de sua fisionomia, não muito, somente a cor de sua pele, tão escura, rosada, e as suas pálpebras eram muito profundas (...) quando quer que mencionassem seu nome (...) parecia a mim que a forma como chamavam seu nome tinha uma mistura de maravilhamento e aprovação, algo dessas duas coisas<sup>126</sup> (MORRISON; TAYLOR-GUTHRIE, 1994, pp. 79 - 80).

De maneira similar ao que Morrison compartilha sobre o processo de criação de *O olho mais azul*, neste trecho sobre *Sula*, ela revela que a escuta da conversa das mulheres e a imagem que constrói de Hannah Peace, é também um momento que evoca sentimentos fortes. Tanto a menção do nome de Hannah, quanto a conversa na escola sobre o desejo de olhos azuis, são eventos que suscitam uma curiosidade e ascendem uma pulsão criativa nascida de descobertas inquietantes e complexas sobre a alma, os desejos e as contradições humanas.

Em diversos de seus ensaios e entrevistas, Morrison conta sobre algumas de suas memórias marcantes, que iniciaram ou revelaram a ela em algum momento, um caminho ficcional. Muitos anos após a publicação desses livros lançados na década de 1970, ela passa a utilizar um termo mais específico para se referir ao seu trabalho com a memória: o termo **rememória**.

No seu ensaio “Rememory”, Morrison (2019) diz que também o livro *Song of Solomon* (1977) incluiu uma espécie de acesso à imaginação que se materializou

---

<sup>126</sup> There’s another thing I wanted to tell you, some autobiographical fact that I thought might interest you. My mother’s friends and my mother knew a woman called Hannah Peace – I don’t know much about her, except I remember how she looked, not a lot, just the color of her skin, so dark, rose in it, and the lids of her eyes were very deep (...) whenever they mentioned her name, and called her Hannah Peace, it seemed to me in the way they called her name there was some mixture of awe and approbation, some quality of both in it.

através da memória de seu, à época, recém-falecido pai. Elementos e fragmentos autobiográficos em vários trabalhos de Morrison encontram espaço, densidade e importância. Contudo, ela afirma que tem uma “dependência da memória” (p. 322), mesmo não querendo ou não se propondo a escrever dentro do gênero autobiográfico. Tanto *Song of Solomon*, quanto *Sula*, quanto *O olho mais azul*, encontram um ponto de partida autobiográfico a partir do qual a imaginação é acessada e a ficção, articulada.

O já referido ensaio “Rememory” foi publicado numa compilação póstuma de ensaios chamada *The source of self-regard*, lançada em 2019, mesmo ano da morte da autora. Na seção de notas, diz-se que o ensaio fazia parte do arquivo pessoal da autora, não tendo sido publicado anteriormente. Neste ensaio bastante curto, Morrison (2019) lança mão do termo, no entanto, não é a primeira vez que fala do conceito de rememória. Ela diz neste texto que a rememória diz respeito à lembrança e também a uma espécie de rearranjo do corpo, da comunidade e do passado; nesse sentido, a memória se constrói entre o que se sabe e o que não se sabe. Morrison se refere à luta para lembrar e às lacunas do que não se sabe como o ponto de partida que se torna o principal recurso de muitas de suas narrativas (MORRISON, 2019. p. 324). Ela ainda reforça que, como escritora, é dependente da memória ao escrever, e coloca intensa confiança nesse recurso, mais do que na história oficial e documentada, onde houve sistemáticos silenciamentos e apagamentos de pessoas negras, sua cultura, sua língua, sua vida interior.

O termo rememória, apesar de trabalhado numa linguagem mais crítica no referido breve ensaio, aparece em um outro texto, este ficcional, de autoria de Morrison: o livro *Amada*, de 1987. Morrison diz também que usou da rememória para construir tal narrativa. A ideia do livro surgiu de um excerto de jornal que ela encontrou, onde contava-se a história de Margaret Garner, ocorrida em 1851. Morrison conta que não quis ler muito mais sobre o caso da ex-escravizada porque queria manter aberto o espaço de acesso à rememória. Garner era uma escrava fugitiva de uma fazenda no estado do Kentucky que, ao ser encontrada, assassinou um filho e tentou assassinar os outros dois sabendo que seria levada de volta à fazenda onde trabalhava, pois acreditava que a morte era melhor do que voltar ao cativeiro (MORRISON; TAYLOR-GUTHRIE, 1994, pp. 206 - 207). O dispositivo da rememória aqui funciona tanto como recurso criativo, como se torna o tecido estético com o qual Morrison estrutura o texto. Trata-se de um ponto de partida para a criação, mas também de um (meta)recurso que pode adentrar a própria narração.

No texto de *Amada*, a descrição da rememória que adentra a narrativa é, na minha percepção, ainda mais tangível do que aquela formulada no ensaio crítico. Em uma conversa entre as personagens Sethe e Denver, na qual Sethe, a mãe, descreve a vovó Suggs para sua filha Denver, ela menciona uma memória com sua mãe:

Estava falando do tempo. É tão difícil para mim acreditar no tempo. Algumas coisas vão embora. Passam. Algumas coisas ficam. Eu pensava que era minha rememória. Sabe. Algumas coisas você esquece. Outras coisas, não esquece nunca. Mas não é. Lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa pega fogo, desaparece, mas o lugar – a imagem dela – fica, e não é só na minha rememória, mas lá fora, no mundo (MORRISON, 2011, p. 63).

Neste trecho a personagem trabalha a rememória como existente no corpo, carregada por gerações e memórias passadas, mas também como presente nos espaços físicos. A rememória então, é tanto um recurso interno quanto externo. É um conteúdo que perpassa essas duas dimensões, e que se pode acessar para se entender e interpretar o presente e o próprio corpo no mundo. Mais adiante, explicando que outras pessoas podem também ter acesso à rememória, Sethe diz a Denver:

Algum dia, você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma rememória que é de alguma outra pessoa. Lá onde eu estava antes de vir para cá, aquele lugar é de verdade. (...)

Sethe olhou bem para o rosto de Denver: “Nada nunca morre”, disse ela (Ibid., p. 64, aspas no original).

Esses dois trechos articulam a forma como a rememória é um processo quase involuntário e inconsciente. O fato de poder de repente encontrá-la, ou acessá-la destaca a profundidade deste dispositivo e revela ainda mais sobre a sua relação com o processo criativo de Morrison. Quando trata da rememória num contexto estrutural, Morrison diz que ela se encontra entre a lembrança e o que não se sabe. Esta é uma tensão dialética e oposicional na qual Morrison cria e preenche os espaços que antes eram fraturas provocadas por violentos silêncios impostos. Enquanto a memória remonta ao contado – à tradição oral e às narrativas de ex-escravos –, a rememória reconta, recria e preenche lacunas impostas pela história, com a imaginação.

O episódio-gênese da narrativa de *O olho mais azul*, de onde parte a memória, causa em Morrison uma espécie de epifania sobre a ideia de beleza, que levantou alguns questionamentos sobre esse conceito. O que seria uma beleza que ninguém mais reconhece? Poderia esta, ser considerada como beleza? Quem era a autoridade que determinava que algo era ou não belo? Quais eram as implicações da beleza no mundo?

O evento pessoal da vida de Morrison e a profundidade de reflexão que ele causou sobre a temática da beleza e seu valor são elementos cruciais na construção da narrativa em tela. A (re)memória que Morrison traz em forma de ficção incorpora todas essas questões, dúvidas e conclusões acerca da beleza: o *fazer* autorizado pela beleza, a possibilidade e abertura de oportunidades que são oferecidas sem esforços a quem se encaixa no modelo de belo, são questões sociais e culturais profundas, travestidas de algo simples como um padrão estético e a percepção desse padrão a partir de uma perspectiva infantil. Não por acaso, padrões de beleza movem os lucros da indústria estética e alimentam o capitalismo, isto é, o ciclo de exploração e consumo, em torno de uma suposta aparência ideal que, sugere-se, pode ser alcançada através da negação de processos naturais do corpo: o envelhecimento da pele, a flacidez, os cabelos brancos, os pelos, as eventuais mudanças na forma e funcionamento físicos, etc. A beleza então, tem sim, implicações políticas e sociais que diretamente impactam o agenciamento num mundo onde os valores estão atrelados ao estético, às posses e às aparências. No posfácio que escreve, Morrison reforça a intencionalidade por trás do seu texto. O trecho abaixo já apareceu parcialmente ao longo desta tese, mas aqui revisito-o pela importância que Morrison confere à reflexão acerca da beleza, e dos *relances do olhar* que avaliam/atestam tal beleza (ou a sua ausência):

*O olho mais azul* foi minha tentativa de dizer alguma coisa sobre isso; dizer algo sobre por que ela não tinha, ou talvez nunca viesse a ter, a experiência do que possuía e também por que rezava por uma alteração tão radical. Implícita em seu desejo estava a aversão por si mesma, de origem racial. E vinte anos depois eu continuava me perguntando como é que se aprende isso. Quem disse a ela? Quem a fez sentir que era melhor ser uma aberração do que ser o que ela era? Quem a tinha olhado e achado tão deficiente, um peso tão pequeno na escala da beleza? Este romance busca relances do olhar que a condenou (MORRISON, 2019, pp. 215 - 216).

Essa intenção de trabalhar com os *relances do olhar* que condenou a Pecola fala muito sobre a forma como Morrison implica a sociedade na construção do paradigma daquilo que é belo. A sociedade inventa este padrão, reforça-o dentro da cultura e diante deste reforço, valida o uso da beleza como ferramenta de agência no mundo. O olhar que avaliava e condenava Pecola estava dentro de sua casa, na sua família e também no mundo exterior, na sua vizinhança, escola e comunidade. Em todos esses espaços, sua agência era comprometida, sua expressão e autodeterminação “não autorizada”.

Quando discorre sobre a dinâmica violenta em que viviam Cholly e Pauline Breedlove quando moravam na casa deles com Pecola e seu irmão Sammy, a voz narrativa conta: “Pecola, (...) restrita pela pouca idade e pelo sexo, fazia experiências com métodos de resistência. (...) Ela se debatia entre um desejo esmagador de que um matasse o outro e uma vontade imensa de morrer” (MORRISON, 2019, p. 53). A sensação de que era feia e sem valor é não é apenas usada como recurso da memória do fato biográfico para construir a personagem de Pecola, mas representa a memória da própria personagem, que está constantemente, através de estímulos interiores e exteriores, lembrando que a razão de sua rejeição é a sua suposta ausência de beleza. Pecola vive um ciclo obsessivo desses pensamentos que a levam à loucura ao fim da narrativa. No ambiente escolar, ela se depara com situações em que as pessoas ao seu redor reagem à sua aparência:

Os professores sempre a tinham tratado daquele jeito. Tentavam não olhar para ela, e só a chamavam quando todos tinham que dar uma resposta. Ela também sabia que, quando uma das meninas da escola queria ofender de verdade um menino ou quando queria obter uma reação imediata dele, podia dizer “Bobby gosta da Pecola Breedlove! Bobby gosta da Pecola Breedlove!” e nunca deixava de provocar gargalhadas de quem ouvisse e raiva fingida do acusado (Ibidem, p. 55).

As crianças que assediam a menina verbalmente na escola, se utilizam de uma agressividade desmedida que não tem necessidade de se sustentar, uma vez que Pecola ouve os insultos passivamente e não os responde com a mesma violência que recebe ao ouvi-los. Outro ponto importante é que as crianças que a agridem são também negras, logo, sua atitude demonstra que também nutrem determinada aversão por si mesmas. Isso fica marcado no trecho seguinte:

Um grupo de meninos tinha rodeado e estava acuando uma vítima: Pecola Breedlove. (...)

“Preta retinta. Preta retinta. Seu pai dorme pelado.” (...)

O fato de também eles serem negros e de seus respectivos pais terem hábitos igualmente descontraídos era irrelevante. Era o desprezo que sentiam pela própria negritude que fez irromper o primeiro insulto. (...) Dançavam um balé macabro em torno da vítima, a quem estavam dispostos a sacrificar, pelo próprio bem deles, no fosso das chamas (Ibidem, p. 75, aspas no original).

A inspiração autobiográfica de Morrison para criar a personagem de Pecola ficcionalmente, não só traz atenção ao drama subjetivo e interpessoal da menina, mas ainda chama atenção para a forma como as pessoas ao seu redor estão implicadas na sua percepção de si mesma.

Morrison, em diversos textos e entrevistas, pontuou que obras autobiográficas afro-americanas tiveram profundo impacto na sua vida como leitora, e como escritora que viria um dia a escrever ficção. Em seu famoso ensaio “Rootedness: The ancestor as foundation”, Morrison (2008) discute inicialmente o conflito entre a vida pessoal e a pública. Ela entende que, embora conflitantes, as esferas pública e privada são interdependentes e assim também se manifestam na escrita. Ela afirma que formas autobiográficas afro-americanas tradicionais (as narrativas dos ex-escravos) alimentavam-se dessa interdependência, já que o que era contado refletia também a realidade de um grupo, de um coletivo. Morrison, no entanto, observa que, na contemporaneidade, as formas autobiográficas estão bem mais centradas no *eu*, o que considera “hostil (...) para algumas características da expressão artística negra e sua influência” (p. 57)”.

A autora adiciona que historicamente o romance e a forma escrita não foram a expressão artística dos negros, mas sim a música, que não é mais propriedade exclusiva do povo negro, pois foi espalhada pela cultura estadunidense como um todo. No momento contemporâneo, a forma de arte onde as histórias dos negros se preservam, de acordo com ela, é o texto narrativo.

Uma problemática dessa tradição de narrativas autobiográficas de ex-escravos é salientada por Kimberly Drake (1997) em “Rewriting the American self: race, gender, and identity in the autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs”, onde a pesquisadora interpreta essas narrativas como textos que podem ser lidos como

produtos de atos de escrevivência<sup>127</sup>, onde ex-escravos escreviam a partir de sua própria experiência de resistência e sobrevivência dentro do contexto da história dos Estados Unidos, a fim de inserir sua própria história na literatura nacional.

Contudo, apesar de se afirmarem como sujeitos através da linguagem, e do exercício da escrita, uma vez que o letramento marca o acesso a um direito civil, Drake ressalta que os ex-escravos, ao se inserir na cultura e história do seu país, buscavam se aproximar de modelos e normas estabelecidos pela sociedade e possivelmente pelo público leitor branco. É o caso da ideia de domesticidade, do culto à castidade no caso das normas estabelecidas para o gênero feminino, e do homem que se fez sozinho (*self-made man*), no caso masculino, aquele que consegue tudo através de seu trabalho e esforço.

No caso das mulheres escravizadas, que trabalhavam tanto quanto homens e ainda procriavam como animais para manutenção do sistema escravagista, destaca-se sua impossibilidade de atingir padrões de feminilidade prescritos pela sociedade em que parcialmente se inseriam. Devido ao trabalho forçado e a violência a que estavam expostas, era improvável que pudessem estar confinadas ao espaço doméstico, e que se portassem de maneira casta servindo aos seus maridos e seguindo dogmas e códigos religiosos. Estando a *respeitabilidade* tão distante de sua realidade, elas eram forçadas a portar-se de acordo com padrões masculinos naquele contexto. Por isso, “ex-escravas tentavam se recriar em suas narrativas como verdadeiros espécimes do seu papel de gênero<sup>128</sup>” (DRAKE, 1997, p. 94). A forma dessas mulheres se constituírem frente ao ideal de feminilidade, era através de uma aproximação aos padrões brancos e puritanos.

Essas tensões geradas por opressões históricas produzem a matéria do que vai transformando a escrita negra estadunidense. Morrison (2008) entende que os autores negros produzem um tipo de literatura diferenciado na contemporaneidade, e o diferencial do modo como essa escrita se dá é a presença do ancestral (vindo da tradição e cosmologia africanas, personificado ou não), que cria raízes para suas histórias de vivência negra no mundo real. Esse mundo real, que produziu mecanismos de opressão e silenciamento, precisa de um ancoramento ancestral para que se criem subjetividades negras que ressignifiquem sua experiência no contexto de

---

<sup>127</sup>Minha interpretação sobre a afirmação de Drake, com a consciência de que a escrevivência é um termo cunhado muito depois e no contexto brasileiro, por Conceição Evaristo.

<sup>128</sup>ex-slaves would attempt to re-create themselves in their narratives as true specimens of their gender role.

nossos dias. A presença da figura do ancestral no texto literário, sugere um modo de leitura ainda mais engajado e uma crítica atenta a outra conjuntura e referências para suas análises, uma vez que a arte negra bebe em fontes ancestrais, diferenciadas de outros modos de escrita baseados em modelos e padrões eurocêntricos.

Morrison (2008) defende que a tradição autobiográfica é importante para a historiografia literária estadunidense e é a forma como as histórias dos negros começaram a ser contadas e recebidas por um número cada vez maior de leitores/as. Em “The site of memory”, Morrison (2008) reforça a importância dos textos autobiográficos dos ex-escravos<sup>129</sup>, na formação de leitores e também de escritores, destacando a sua própria formação. Ela acredita que esses textos, de profunda importância histórica, expressaram a experiência dos indivíduos que os escreviam e também dos negros como grupo, sendo essas histórias individuais, denotativas de uma realidade coletiva. Nos textos da contemporaneidade, no entanto, há uma maior liberdade narrativa e é possível usar a memória como recurso de reparação desse passado de controle e edições.

Um conceito que adiciona à compreensão de memória/rememória articuladas por Morrison, é o da *pós-memória*, estudado pela pesquisadora romena Marianne Hirsch (2008). Em “The generation of postmemory”, Hirsch se debruça sobre a relação entre literatura, fotografia e memória do holocausto, no entanto, muito do que ela traz sobre os processos de trauma, memória e transferência geracional enriquece essa discussão quando se pensa sobre a memória de um outro período social traumático: o período da escravidão. Quando define o termo pós-memória, Hirsch explica:

Certamente estamos ainda na era dos “pós”, que continuam a proliferar (...). Pós-memória compartilha camadas desses outros “pós” e seu atraso, alinhando-se com a prática da citação e mediação que os caracteriza, marcando um momento de fim-de-século/virada-de-século de olhar atrás ao invés de adiante e de definir o presente em relação a um passado problemático ao invés de iniciar novos paradigmas<sup>130</sup> (HIRSCH, 2008, p. 106, aspas no original).

<sup>129</sup>Alguns títulos importantes de autobiografias de ex-escravos e anos de seus lançamentos: *Incidents in the life of a slave girl*, de Harriet Jacobs (1861); *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by himself*, de Frederick Douglass (1845) e *Our Nig: sketches from the life of a free black*, de Harriet E. Wilson (1859).

<sup>130</sup>We certainly are, still, in the era of “posts”, which continue to proliferate (...). Postmemory shares the layering of these other “posts” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, making a particular end-of-century/turn-of-century moment of

Hirsch (Idem) ainda acrescenta que pós-memória é uma estrutura que pauta a transmissão das memórias traumáticas entre gerações. A pós-memória conecta quem não viveu o trauma à experiência do trauma, através das memórias e histórias compartilhadas por aqueles que o viveram e processadas e sentidas pela geração que as escuta. Nesse processo, Hirsch explica que há uma transferência geracional do trauma (Ibid., p. 107). A pós-memória é construída a partir daquilo que é comunicado em “‘flashes de imagens’, ‘refrões quebrados’, transmitidos pela ‘linguagem do corpo’<sup>131</sup>” (Ibid., p. 109), isto é, trata-se de um processo fragmentado e caótico, que espelha aquilo que a pessoa que sobrevive a um trauma consegue elaborar.

Na discussão de Morrison (2008) em “The site of memory”, ela chama atenção para a fragmentação no processo de elaboração, contação das memórias. O impedimento de que autores fizessem uma contação livre, especialmente quando se tratava de episódios envolvendo traumas, foi uma imposição a escritores afro-americanos que contavam suas histórias de sobrevivência através de textos autobiográficos. É sintomático que esse controle tenha sido operado num contexto cultural muito abrangente. Tal processo evidencia o racismo estrutural: aquele que emerge da estrutura, da forma como funciona e se organiza a sociedade.

O mercado editorial e a curadoria realizada naqueles textos, impuseram mais uma condição de quebra e silenciamento, que se somou à já vivida na experiência de cativo. Além da fragmentação típica na contação da memória de pessoas sobreviventes de traumas, essas mesmas pessoas, tiveram suas memórias mais uma vez recortadas, editadas e reorganizadas, para conforto de uma sociedade que primeiro permitiu que sua própria exploração fosse tanto possível quanto institucionalizada.

Ao articular *O olho mais azul* e diversos outros textos ficcionais de sua autoria, Morrison utiliza-se da memória, da rememória e da imaginação. O espaço que abre para todos esses elementos é também uma escolha política que pretende pelo menos ajudar a reparar um passado de silenciamento na literatura, história e cultura. Morrison diz que confia em suas memórias e que elas constituem a base de seu trabalho. “Mas essas memórias e lembranças não me darão total acesso àquilo da vida

---

looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms.

<sup>131</sup> “flashes of imagery” and “broken refrains”, transmitted through “the language of the body”

interior dessas pessoas que não foi escrita. Somente o ato da imaginação pode me ajudar<sup>132</sup>” (MORRISON, 2019, p. 238).

Assim, visualizo que a escrita de Morrison opera como que conectada pelos pontos de conexão de um triângulo, em que se ligam os espaços da memória, das lembranças e da imaginação. Esses polos se equilibram e permitem a existência um do outro. Articulados os três, nomeados e compreendidos pelo processo de memória, esses atos de lembrança, escrita e afirmação subjetiva e política, não permitem que morram ou que sejam esquecidas as vivências das pessoas negras que há tanto tempo existem e resistem em solo estadunidense.

## 5.2 Evaristo: Escrevivências e ficções da memória

Quando se refere à sua escrita narrativa, Conceição Evaristo fala frequentemente da prática da escrevivência. Outro termo que ela usa em variados textos, inclusive para se referir à escrita de *Becos*, diz respeito ao cuidado de não categorizar seu texto exatamente como um romance, como um texto de ficção. Ao invés disso, na forma que encontra de acolher a escrita da memória misturada à escrita ficcional, ela sugere um termo que abarca os dois universos: **ficções da memória**. No ensaio “Nos gritos d’Oxum quero entrelaçar minha escrevivência”, Evaristo pontua:

Eu diria que *Becos da memória* é uma escrita que está na confluência da memória e da ficção. Seria uma espécie de ficção da memória. A memória ficcionaliza, como defesa, às vezes como resistência ou como única saída, como única possibilidade. E nesse sentido poderia ser entendido como um romance. (...) Talvez, contando como o livro nasceu, seja possível uma apreensão melhor do gênero em que ele se encaixa, ou de como a escrita de *Becos* navega nas águas da memória e nas da invenção” (EVARISTO, 2014, p. 29).

No prefácio de *Becos*, Evaristo reforça este posicionamento: “Tenho dito que *Becos da memória* é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção” (EVARISTO, 2017, pp.

---

<sup>132</sup> But these memories and recollections won’t give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the act of imagination can help me.

10-11). Como a autora comenta, a forma como nasceu a narrativa importa para que se considere o seu processo de escrita e a forma como o texto será lido. Ela comenta, no citado ensaio de 2014, que o primeiro impulso criativo que deu origem à escrita foi uma fala de sua mãe, que se transformou na fala que abre o livro: “Vó Rita dormia embolada com ela” (Ibid., po. 15). A partir desse ponto, Evaristo lembrou e inventou a narrativa que compõe o texto de *Becos*.

Em outra publicação, o livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Evaristo também prefacia o volume com um texto que revela sobre o seu processo criativo-narrativo, repleto de memória e invenção:

*Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016<sup>133</sup>, itálico no original).*

Neste trecho, a autora revela que a escolha de trabalhar com a memória e invenção tem intenção de extrair algo mais profundo do processo de escrita. Na descrição que Evaristo articula neste trecho, a escrevivência parece tomar tonalidades inconscientes e até mesmo espirituais e/ou ancestrais, através das quais é possível um outro tipo de aprofundamento. Escrevivência, aqui, aparece novamente como um ato. Assim, percebo esta escolha como uma ação intencional no campo subjetivo, mas também como ação política, pois repercute fora de si no coletivo e se opõe a entregar ao leitor um texto que caiba em moldes pré-estabelecidos.

No processo de prática da escrevivência, a memória é tão importante porque não somente ela registra a vida das pessoas negras na contemporaneidade nacional quando aparece na prosa de Evaristo, como num contexto mais profundo, ela se remete à uma prática ancestral que mantém viva a cultura africana. Em seu ensaio “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita”, Evaristo (2007) fala da própria escrita como prática ancestral e lembra-se dessa dimensão ao observar o exercício de desenhar o sol na terra, um costume ancestral praticado na sua família, onde as mulheres precisavam do sol para secar as roupas que

---

<sup>133</sup>Trecho do livro não paginado.

lavavam para as famílias brancas. Nesse mesmo texto, Evaristo fala de como a escrita era usada na sua infância para anotar listas de itens levados para lavar, uma função utilitária e distante da possibilidade criativa. Ter se tornado escritora num contexto em que a escrita é tão limitada pela desfavorável condição social é um marco significativo na vida de Evaristo, o que também é refletido na trajetória da personagem Maria-Nova. À medida que se aproxima dos livros e do conhecimento acadêmico, e percebe que o conhecimento traz poder e autonomia, Maria-Nova gradativamente vai confirmando qual é a sua missão e propósito: narrar a sua vida e de sua comunidade, contar as suas histórias e também denunciar as injustiças de um sistema que mantém pessoas negras em lugares marginalizados, epistêmica e pragmaticamente.

Sobre sua escrevivência, Evaristo sempre pontua que ela tem ligação profunda com a oralidade. Em entrevista a Jessica Oliveira de Jesus, Fabrício Henrique Meneghelli Casillas e Silvana Martins dos Santos, ela diz:

Olha, eu sempre digo que meu texto vem da oralidade, né? O lugar de nascimento, toda a influência do meu texto vem da oralidade. Não me lembro se alguma vez eu já me auto denominei como contadora de história (...). Mas eu acho mesmo que eu não tenha denominado com veemência, a minha literatura passa por isso. Meu texto escrito passa por isso, e isso é importante porque eu acho que quando você se nomeia como contadora de história você busca uma prática que automaticamente te remete a uma prática africana. Uma prática das culturas africanas que é a contação de história. Então, eu acho que você posicionar seu texto literário ou posicionar a sua criação literária ou a sua estética literária dentro das culturas africanas, ou dentro de uma herança africana, é interessante porque geralmente a literatura busca influências europeias para poder falar de determinados escritores. Um caso muito comum é o do Machado de Assis, que teria aprendido, ou melhor, que a escrita de Machado de Assis seria muito marcada pelos mestres europeus. Cruz e Sousa teria bebido do simbolismo francês. Essa análise deixa de lado o fato de que esses autores, tanto Machado de Assis como o próprio Cruz e Sousa, não ficaram imunes a suas culturas de origem, que seriam justamente culturas de origem africana (EVARISTO; JESUS et al, 2018, p.3).

O compromisso de Evaristo com a escrevivência é um compromisso também com a memória, a oralidade e a tradição africana. O contar e o inventar fundem-se e confundem-se nesse processo, que também é um projeto político, uma vez que, como Evaristo pontua no trecho supracitado, envolve um posicionamento pessoal a respeito da arte, um compromisso autônomo com a ancestralidade e uma reverência à sua

própria história de vida, onde a educação do contar veio das narrativas orais que cresceu ouvindo.

Na fala citada, Evaristo sugere que a escrevivência é uma materialização literária da oralidade. Em diversos escritos e falas sobre escrevivência, ela postula que a oralidade é formativa na sua trajetória de escritora e também que permeia e marca todo o seu texto. Entendo assim, a oralidade como a configuração primeira onde a vivência toma forma, para depois transformar-se em texto. A força da oralidade nesse processo é profunda pois a partir dela se articula a escrita, e se alcança a auto-inserção da voz das mulheres negras na literatura brasileira.

A oralidade que encantava a Evaristo na convivência com as pessoas que a cercavam enquanto crescia, acompanha sua escrita escrevivencial ao longo de sua carreira. No início de seu renomado artigo “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, Evaristo conta sobre esse encantamento:

Do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de móveis, de coisas e muitas vezes de alimento e agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina repetia, intentava. Cresci possuída pela oralidade, pela palavra. As bonecas de pano e de capim que minha mãe criava para as filhas nasciam com nome [e] história. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia (EVARISTO, 2005, p. 201).

A escrevivência, nascida de um aprendizado sobre o contar advindo da tradição oral, também se constitui como ferramenta política; isto é, funciona como uma resposta de resistência diante de um apagamento que tem consequências na sociedade. As mulheres negras, que “corrigem” suas representações na literatura por meio da escrevivência, o fazem a partir de inúmeras insubordinações. Elas criam espaços para si em ambientes acadêmicos, rompem com a expectativa de usar a escrita para fins meramente utilitários e usam de sua memória e invenção para trazer à tona suas histórias. O aspecto político da escrevivência se evidencia quando se considera que essa escrita responde a um apagamento e a comportamentos racistas vindos de uma sociedade escravocrata e colonial. Diz Evaristo:

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras

negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A *escre(vivência)* das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (EVARISTO, 2005, p. 205, itálico no original).

Cristiane Cortês (2016) lembra que essa resposta em forma de escrevivência não só se apresenta a uma sociedade, mas também se interpõe diante de padrões paradigmáticos de pensamento. Diz ela que a escrevivência “ascende os seus, joga luz onde só havia relampejos, dá voz ou inventa formas de adentrar o silêncio daqueles que não se reconhecem na tagarelice da pós-modernidade” (p. 52). Trata-se então de um modo de escrever que representa uma insubordinação ao silêncio, ao silenciamento e a moldes rígidos de pensamento. Cortês prossegue: “Levando a questão da identidade e diferença para o texto literário, a escrevivência teria esse duplo papel de releitura ou rasura da história e de reversão do estereótipo da mulher negra no país” (p. 53). Tendo por objetivo tal releitura ou rasura, a escrevivência se coloca como o rompimento de um silêncio determinado e institucionalizado na sociedade. Cortês ainda adiciona que esse rompimento se dá através do uso da oralidade, uma marca estilística da prosa escrevivencial.

Na narrativa de Evaristo se percebe cada uma dessas nuances à medida em que a protagonista passa a entender que deseja e precisa escrever sua história. O processo pelo qual a personagem Maria-Nova entende a necessidade da escrita como forma de expressão, sobrevivência, resistência e cura é resultado de uma frequente reflexão causada por diversos eventos que afetam a ela e sua comunidade. São acontecimentos que levam a personagem a entender que precisa agir diante da realidade com uma espécie de resposta insubordinada. Um exemplo de um desses momentos é quando acontece a morte repentina, um possível suicídio, da personagem Cidinha-Cidoca, que já vinha dizendo às pessoas da favela que ia morrer “de não viver” (EVARISTO, 2017, p. 157). A personagem aparece morta e Maria-Nova, abalada pelo ocorrido, busca uma razão para não se entregar à tristeza:

Não pensaria mais na ameaça de Cidinha-Cidoca. Era preciso viver. “Viver do viver”. A vida não podia se gastar em miséria e na miséria. Pensou, buscou lá dentro de si o que poderia fazer. Seu coração arfava mais e mais, comprimido lá dentro do peito. O

pensamento veio rápido e claro como um raio. Um dia ela iria tudo escrever (Ibid., p. 160).

A escrita aqui é vislumbrada como cura pessoal e emocional, como forma de resistir e não deprimir-se com as inúmeras dificuldades que ela e sua comunidade enfrentavam. Em outro momento, quando perde um ente querido, Tio Totó, Maria-Nova vive um outro luto em comunidade que lhe comove profundamente. Ela vê Negro Alírio no velório do tio e pensa em contar para ele sobre sua intenção de escrever, mas acaba refletindo sobre a morte do tio, sobre a sua vida e o seu propósito de ainda poder continuá-la.

Calou, sabendo, entretanto, que iria adiante como ele. Sim, ela iria adiante. Um dia, agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo (EVARISTO, 2017, p. 177).

Este trecho revela muito sobre o ato da escrivência e sua potência poético-política. Aqui, a escrita aparece como ferramenta de libertação da comunidade. Todos os verbos associados a ação de narrar, ao ato de trazer à voz e ao público, revelam um compromisso dela com a ancestralidade, a oralidade, a denúncia das injustiças e a expressão da beleza daquelas vidas. A escrita é posta como um caminho e não como um fim. Ao *soltar as vozes*, Maria-Nova também abre novas possibilidades para as gerações futuras, aquelas que usando da memória e da invenção podem alterar a cultura e transformar a literatura.

### **5.3 Notas sobre autobiografia e cânone: Angelou e a autoinvenção**

Maya Angelou foi uma escritora reconhecida por sua série de autobiografias que somaram sete ao longo de sua vida, isto é, também foi uma escritora que se dedicou de maneira profunda à escrita da memória. A primeira de suas autobiografias

publicada, *Pássaro na gaiola*<sup>134</sup>, recebeu célebre atenção de leitores e crítica e uma indicação ao National Book Award. Angelou (1989) sempre afirmava um compromisso em ser poeta e viver uma vida poética; e também lançou um vasto número de livros de poesia. Sua vida foi voltada para a arte e performance e sempre buscou em suas expressões, exaltar o povo negro, sua cultura e seu folclore. Em uma entrevista de 1977 a Jeffrey M. Elliot, ela fala sobre sua intenção e necessidade de autoinvenção. Quando perguntada sobre o quão significativo tinha sido crescer negra, ela diz:

Foi muito significativo. Eu decidi me reinventar há muitos anos atrás. Obviamente eu tinha sido inventada por outro alguém – por uma sociedade inteira – e eu não gostava de sua invenção. Eu simplesmente não gostava dela. Então eu continuei a me reinventar a cada dia. (...) Eu alcancei minhas memórias de raça para encontrar aquelas coisas positivas que eu poderia usar para me ajudar e ajudar a criar meu filho<sup>135</sup> (ANGELOU; ELLIOT, 1989, pp. 88 - 89).

Tal autoinvenção é aparente na literatura autobiográfica que Angelou escreve. De acordo com Kent (1993), *Pássaro na gaiola* “cria um espaço na tradição autobiográfica afro-americana (...) por seu posicionamento especial em relação ao eu, à comunidade, ao universo e por uma forma que explora a medida completa da imaginação necessária para se reconhecer a beleza e o absurdo<sup>136</sup>” (p. 166). À medida que se autoinventa num contexto avesso a um desenvolvimento saudável, Angelou expõe traumas e injustiças sofridas numa linguagem crua e descritiva, sem poupar a quem lê. Quando conta como se sentiu antes de publicar o livro, Angelou diz a George Goodman numa entrevista de 1972: “Eu vou escrever (...) sobre todos aqueles homens negros com os punhos pra cima que falam que é tempo de construir uma nação e depois voltam pra casa para estuprar suas sobrinhas e enteadas e todas as

---

<sup>134</sup> As outras: *Mom & me & mom* (Random House, 2013); *Letter to my daughter* (Random House, 2008); *All God's children need traveling shoes* (Random House, 1986); *The heart of a woman* (Random House, 1981); *Singin' and swingin' and gettin' merry like Christmas* (Random House, 1976); *Gather together in my name* (Random House, 1974).

<sup>135</sup> It was very significant. I decided many years ago to invent myself. I had obviously been invented by someone else – by a whole society – and I didn't like their invention. I just didn't. So I continued to invent myself every day. (...) I reached into my race memories to find those positive things that I could use to help myself and raise my son.

<sup>136</sup> creates a unique place within black autobiographical tradition (...) by its special stance toward the self, the community, and the universe, and by a form exploiting the full measure of imagination necessary to acknowledge both beauty and absurdity.

meninhas adolescentes que não sabem nada da vida<sup>137</sup>” (ANGELOU; ELLIOT, 1989, p. 9). Kent (1993) adiciona que tanto esses fatos grotescos e violentos, como a vida religiosa e comunitária são contados nesse texto de maneira poética e confessional (muitas vezes humorada), trazendo a público a beleza e o absurdo e oferecendo fortes críticas políticas e denúncias contra problemas enfrentados pelas mulheres negras, aquelas personagens muito distantes do *ethos* do Sonho Americano<sup>138</sup>.

De acordo com William L. Andrews (1993), *Pássaro na gaiola* é um dos livros mais lidos e estudados no campo da autobiografia afro-americana contemporânea, juntamente com a *Autobiografia de Malcolm X*. O livro de Angelou inaugura um momento diferente na autobiografia afro-americana do contexto dos anos 1960 nos Estados Unidos, uma vez que, como afirma Andrews:

[s]em dúvidas o *civil rights movement* e o *Black Power Movement* dos anos 1960 e 1970, apresentaram questões profundas acerca de que tipo de identidade os afro-americanos desejavam criar para si mesmos na era pós-colonial, estimulando a preocupação com a individualidade e modelos de identificação que orientaram muito da crítica sobre a autobiografia afro-americana nos anos 1970<sup>139</sup> (ANDREWS, 1993, p. 2, grifo meu).

Num momento em que a autobiografia de autoria negra nos Estados Unidos se voltava para questões individuais e políticas, ligadas à formação de uma nova consciência racial, Maya Angelou, ao narrar a história de sua infância e início da vida adulta, porta-se como uma “mulher *griot*<sup>140</sup>” (Ibid., p. 6), colocando seu foco no

---

<sup>137</sup> I’m going to write (...) about all those black men with their fists balled up who talk about nation-buildin’ time and then go home to rape their nieces and step-daughters and all the little teen-age girls who don’t know beans about life.

<sup>138</sup> Aqui reconheço e reverencio a seriedade com que Angelou olha para a intersecção de raça e gênero quando pensa na mulher negra e na forma que deseja representá-la na literatura. No entanto, em diversas entrevistas ela demonstra uma dificuldade de compreensão em torno das identidades não-heteronormativas, tanto no que diz respeito a homens, quanto às mulheres. Alguns exemplos de comentários em que expressa uma reprovação dessas identidades estão na entrevista a Stephanie Caruana, de 1974 (ANGELOU; ELLIOT, pp. 29-37) e na entrevista a Robert Christman, de 1977 (Ibid., pp 52-67). Ann Allen Schockley, em seu ensaio “The black lesbian in literature: An overview”, presente no livro *Home girls: A black feminist anthology*, faz uma crítica ao tratamento da lesbianidade em um livro de Angelou, a autobiografia *Gather together in my name* (1974).

<sup>139</sup> No doubt the civil rights and Black Power movements of the 1960s and 1970s, which posed profound questions about the kind of identity African Americans wished to create for themselves in the postcolonial era, spurred the concern with selfhood and modes of identification that reoriented so much African American autobiography criticism in the 1970s.

<sup>140</sup> female griot

contar sobre a pluralidade da experiência negra estadunidense, do ponto de vista feminino, em formação e em trânsito.

Sobre a forma de contar que Angelou explora neste volume, George E. Kent pontua: “O livro é rico em retratos de uma vasta gama de negros, descrições dos ritmos de suas vidas e seus confrontos tanto com as relações de vida elementar como racial, e evocações de padrões dos diferentes entornos”<sup>141</sup> (KENT, 1993, p. 162). Andrews afirma ainda, que Angelou consegue achar “um equilíbrio entre o comunismo dos ideais religiosos de sua avó com o individualismo urbano de sua mãe para produzir uma autobiografia que recupera o Sonho Americano de acordo com as necessidades de uma mulher afro-americana<sup>142</sup>” (ANDREWS, 1993, p. 6). Implícita nessa construção, há uma crítica à ideia do sonho americano, mas também um resgate do direito afro-americano de sonhar; um direito privado ao longo de séculos. À medida que conta sobre o sonho e a possibilidade de vida que cria para si num contexto hostil, a narradora não só expõe as rupturas causadas pelo racismo institucional e estrutural, como também abre lugar para a exaltação da mágica e do encanto daquilo que constitui a cultura negra, trazendo o humor e indiscrição das conversas, os choques de crescer num ambiente segregado, a vida e a espontaneidade dos círculos com os quais interage.

Linda Anderson (2011), em seu *Autobiography: The new critical idiom*, pontua que as autobiografias têm relevância política e histórica. A pesquisadora adiciona que esses efeitos evocam uma consideração acerca da noção de verdade, embora essa noção seja problemática em si mesma. A forma como a autobiografia molda novas formas de leitura, lugares e contextos, promove também uma renovação do pensamento crítico e dos estudos literários.

De uma perspectiva freudiana, onde o inconsciente afeta as noções do que se passou e de como se lembra, Anderson (Idem) articula que a retrospectiva explicita a limitação de uma única definição possível de história. Assim, aquilo que se lembra e se conta, está constantemente sendo alterado e alterando a visão do sujeito que conta tanto sobre o passado, como sobre o presente. Dessa forma, não há um único texto do

---

<sup>141</sup> The book is rich in portraits of a wide assortment of blacks, descriptions of the rhythms of their lives and their confrontations with both elemental life and racial relations, and evocations of the patterns of the different environments.

<sup>142</sup> a balance between the communalism of her grandmother’s religious ideals and the individualism of her mother’s streetwise code to produce an autobiography that reclaims the American Dream according to an African American woman’s needs

*eu*, mas uma variedade de possíveis formas de contar. Anderson ainda adiciona que pensar o gênero autobiográfico, especialmente quando se trata de autoria feminina, implica pensar o cânone e como este se organizou historicamente:

Críticas feministas que escreviam sobre autobiografia nos anos 1980 encontraram uma lacuna óbvia: a ausência de textos de mulheres de um cânone aceito de escrita autobiográfica, um cânone, que como vimos colocava textos ‘confessionais’ de Santo Agostinho e Rousseau no seu centro. Como com outros gêneros, não significa que as mulheres não produziram escrita autobiográfica, mas ela foi considerada sem importância, crua ou ilegítima, ao ponto de não estar à altura do necessário teste de ‘grande escrita’<sup>143</sup>(ANDERSON, 2011, p. 81, aspas no original).

Anderson também defende que enquanto se desconstruiu o gênero autobiográfico, encontraram-se caminhos para a diversificação que trouxeram uma importância política ao gênero. Nesse sentido, a autobiografia não só se torna um meio para o testemunho do trauma e opressão, como um lugar onde o sujeito pode recobrar seu poder, já que a voz que narra, uma vez oprimida e traumatizada, se inscreve na literatura e se torna lida e conhecida, assumindo o poder através da autoria e da fala (Ibid., pp. 96 - 97).

A poeta e pesquisadora de estudos diaspóricos Joanne M. Braxton (2009), intelectual negra, defende que, quando se trata de autobiografias escritas por mulheres afro-americanas do séc XIX, elas oferecem um deslocamento na construção da subjetividade daquela que pode ser entendida como protagonista de um texto:

Uma definição de feminilidade negra é central nas primeiras autobiografias escritas por mulheres negras, como muitos estudiosos argumentam. Esta é colocada como oposta a noções brancas de “verdadeira feminilidade”, com suas inúmeras pretensões. Ao contrário de autobiografias masculinistas onde o autor ou protagonista é muito frequentemente o homem mesmo, a mulher negra e escrava que narra, frequentemente coloca ou situa sua mãe

---

<sup>143</sup> Feminist critics writing about autobiography in the 1980s encountered an obvious gap: the absence of women’s texts from an accepted canon of autobiographical writing, a canon which, as we have already seen, placed the ‘confessional’ texts of Saint Augustine and Rousseau at its centre. As with other genres, it was not that women did not produce autobiographical writing but that it was deemed to be unimportant, crude or illegitimate, to fail to live up to the necessary test of ‘great writing’.

ou outra figura feminina celebrada como a heroína do seu texto<sup>144</sup> (BRAXTON, 2009, p. 131).

Braxton (Ibid., p. 132) observa que tal tendência aparece nas autobiografias de Maya Angelou, assim como na biografia *Zami* (1982) de Audre Lorde<sup>145</sup>, entre outras. No texto de *Pássaro na gaiola*, duas figuras femininas ocupam esse lugar de heroína. Tanto Momma, a avó de Marguerite, ocupa esse lugar no contexto rural segregado, quanto Vivian, sua mãe, ocupa essa posição no contexto urbano, também repleto de tensões raciais. Isto evidencia que Marguerite está sempre cercada de figuras femininas que celebra e que participam na formação de sua própria subjetividade de mulher negra.

A escritora e feminista negra Paule Marshall (1983) ao contar sobre seu amadurecimento e desenvolvimento até se tornar escritora, aponta que foi, também, formada por mulheres que a cercaram e lhe ofereceram tanto afeto, quanto palavras. Da fala dessas mulheres, Marshall apre(e)nde a tonalidade da linguagem que um dia articularia ao escrever seus textos ficcionais. Em “From the poets in the kitchen”, um ensaio autobiográfico de 1983, ela revela que cresceu entre poetas que não se enxergavam como tal, mas que se expressavam, na oralidade, com profundidade, beleza, ritmo e sabedoria (p. 24). Marshall interpreta as conversas que essas mulheres tinham na cozinha como uma espécie de terapia, aquela que elas tinham ao seu alcance.

Naquela fala das conversas, simples, uma fala densa e poética, a escritora revela que teve contato com ideias, figuras de linguagem como paradoxos e ambiguidades, além de ter aprendido a importância dos opostos e extremos: “Há uma teoria na linguística que diz que o dialeto de um povo, a forma como usam a linguagem, reflete não somente as visões mais fundamentais que eles mantêm sobre si

---

<sup>144</sup> Central to the early autobiographical writings by black women, as several scholars have argued, is a definition of black womanhood posed against conventional white notions of “true womanhood”, with their myriad pretensions. Unlike masculinist autobiographies where the author or protagonist is most frequently himself, the black and female slave narrator often sites or situates her mother or another celebrated black and female figure as the heroine of the text.

<sup>145</sup> É importante pontuar que embora Braxton refira-se a Audre Lorde (assim como a June Jordan) como uma mulher bissexual (BRAXTON, 2009, p. 145), Lorde se autodefinia como uma mulher lésbica. Há muitas referências onde essa afirmação pode ser encontrada. Por exemplo, no ensaio “Age, race, class, and sex”, onde ela diz uma mulher negra, feminista e lésbica (LORDE, 2007, p. 120).

e o mundo, mas sua própria concepção de realidade<sup>146</sup>” (MARSHALL, 1983, p. 28). A partir dessa visão, ela revisita expressões, vocábulos e criações dessas mulheres, como a descrição de alguma coisa como “linda-feia<sup>147</sup>” (Idem); expressão usada por elas, que Marshall interpreta como sintetizando o poder da dualidade e das contradições da vida.

Marshall conta ainda sobre suas explorações curiosas e sedentas em bibliotecas e a participação fundamental que a leitura teve na sua formação intelectual e criativa. Nessas pesquisas, um dia descobriu o primeiro poeta negro que lia, Paul Laurence Dunbar. Ela também destaca o impacto que o cânone tem nas leituras e autores aprendidos na escola:

Nenhum professor de literatura da minha escola jamais havia mencionado Dunbar ou James Weldon Johnson ou Langston Hughes. Eu não sabia que Zora Neale Hurston existia e estava ocupada escrevendo e publicando aqueles anos. Eu também não tinha conhecimento de pessoas como Frederick Douglass e Harriet Tubman – seu espírito e seu exemplo – ou da grandiosa abolicionista e feminista do século XIX Sojourner Truth. Nem existia a Semana da História do Negro quando eu frequentei P.S. (a escola primária) na Decatur Street!<sup>148</sup> (MARSHALL, 1983, p. 30).

Marshall conclui o ensaio dizendo que quando perguntada sobre suas influências e referências criativas em conferências de escritores, percebe um desapontamento nos ouvintes quando revela que suas referências maiores não são os grandes nomes da literatura. Antes desses nomes, ela coloca o nome das mulheres que conversavam na cozinha, que ensinaram a ela as primeiras coisas que aprendeu sobre narrar histórias e sobre como usar as palavras.

A importância que Marshall (Idem) confere a essas presenças femininas na sua vida e formação é equivalente àquela que Angelou confere à sua mãe e avó em *Pássaro na gaiola*. Essas figuras femininas não são importantes e autênticas só no seu imaginário e ponto de vista infantil. Vivian, sua mãe, é uma mulher vaidosa,

---

<sup>146</sup> There is a theory in linguistics which states that the idiom of a people, the way they use language, reflects not only the most fundamental views they hold of themselves and the world but their very conception of reality.

<sup>147</sup> “beautiful-ugly”

<sup>148</sup> No grade school literature teacher of mine had ever mentioned Dunbar or James Weldon Johnson or Langston Hughes. I didn’t know that Zora Neale Hurston existed and was busy writing and being published during those years. Nor was I made aware of people like Frederick Douglass and Harriet Tubman – their spirit and example -- or the great 19<sup>th</sup>-century abolitionist and feminist Sojourner Truth. There wasn’t even Negro History Week when I attended P.S. 35 on Decatur Street!

independente e autodeterminada que é percebida assim pelas pessoas que a cercam. Momma, sua avó, é proprietária de terra e da única Loja na Stamps rural, uma mulher respeitada em sua comunidade, a despeito do racismo que sofre em vários episódios humilhantes narrados. Momma é descrita como uma figura respeitável dentro de um contexto mais rígido e religioso da pequena cidade de Stamps. Ela era “a única mulher Negra em Stamps já chamada de senhora” (ANGELOU, 2018, p. 64) e “dona do único mercado geral de Negros desde a virada do século” (Ibid., p. 127).

Depois de passar uma temporada em Stamps, longe da mãe, assim Marguerite descreve o momento em que está prestes a vê-la de novo em St. Louis; ela relata:

Descrever minha mãe seria escrever sobre um furacão em seu poder perfeito. Ou as cores subindo e descendo pelo arco-íris. (...) A beleza da minha mãe me massacrou. Os lábios vermelhos (Momma dizia que era pecado usar batom) se abriram e exibiram dentes brancos retos, e sua cor de manteiga fresca parecia transparente de tão limpa (...). Ela era linda demais para ter filhos. Eu nunca tinha visto uma mulher tão linda quanto a que se chamava “Mãe” (ANGELOU, 2018, pp. 78 - 79).

Essa reverência a outras mulheres como heroínas no texto é uma forma pela qual as narrativas de mulheres afro-americanas escritoras de autobiografias se diferenciam de muitos textos autobiográficos clássicos do cânone. Retornando à discussão proposta por Anderson (2011) sobre a relação entre autobiografia de autoria feminina e cânone, há dois textos de Morrison discutindo questões do cânone que merecem menção aqui: o livro *Playing in the dark* e o ensaio/palestra “Unspeakable things Unspoken”.

Em *Playing in the dark* Morrison (1992) se pergunta o quão livre ela pode ser como mulher e escritora afro-americana num mundo que impõe opressões que atingem nas intersecções de raça e gênero (MORRISON, 1992, p. 4). Ao concluir que o mundo é, em sua completude, racializado, Morrison justifica sua escolha de trabalhar com a temática da raça de maneira densa e consistente na sua ficção. Essa sua escolha estética e política não é, em sua visão, comum na literatura estadunidense como um todo. Ela pontua que, historicamente, ou a presença dos negros não é existente nas narrativas clássicas da literatura dos Estados Unidos, ou trata-se de uma “presença africanista fabricada” (MORRISON, 1992, p.6); isto é, uma criação

baseada em crenças e estereótipos que caracterizam um olhar advindo de aprendizados eurocêntricos sobre a experiência afro-americana<sup>149</sup>.

Morrison (Idem) percebe tal tendência como uma problemática nas esferas histórica e cultural e questiona que resultados essa presença fabricada do negro na literatura afro-americana traz para a cultura. Como romancista, Morrison se opõe à presença negra fabricada dentro da literatura. Em seus romances, personagens negros, e em especial, mulheres negras recebem destaque, atenção, complexidade e centralidade na narrativa. Assim, sua atitude criativa e política tem um potencial significativo de mudar a forma como se escreve e se lê a literatura dos Estados Unidos, abalando os pilares canônicos estabelecidos. Esse estudo fala sobre como o cânone historicamente acolheu textos que invisibilizavam ou deturpavam a imagem/representação das personagens negras, muitas vezes recorrendo a estereótipos naturalizados na cultura.

Já em sua emblemática palestra “Unspeakable things unspoken”, Morrison (2014) defende de maneira contundente que se deve questionar o cânone literário e seus modelos e padronizações pré-estabelecidas. A razão para tal questionamento é que convencionou-se chamar de literatura americana uma literatura que *não pode ser* chicana, afro-americana, asiático-americana ou indígena. O cânone, Morrison enfatiza, é avesso à pluralidade e à multirracialidade, logo, sua estruturação e rigidez tem por base a noção de superioridade racial. A escritora e crítica questiona por que a literatura de terceiro mundo representa uma ameaça ao cânone, quando a literatura escandinava, por exemplo, não é percebida dessa forma. Ela percebe que há um interesse velado em manter esta dinâmica (que é uma dinâmica política) em que culturas dominantes continuam definindo a qualidade da literatura, que elementos constituem tal qualidade, e que literatura deve ser aceita dentro do cânone, um cânone que supostamente determina aquilo que seria “universal”.

Entre os autores canônicos de autobiografias muito citados em trabalhos de crítica literária se encontram nomes como os de Santo Agostinho, Roland Barthes,

---

<sup>149</sup>As considerações de Morrison sobre a presença dos negros nos textos clássicos da cultura estadunidense se assemelham ao estudo que Conceição Evaristo (2005) também faz no contexto da literatura brasileira, em que percebe um problema na forma como personagens negras, em particular as mulheres, são representadas. Morrison (1992) aponta que, na literatura estadunidense, a personagem branca é apresentada dentro de uma oposição à personagem negra. Tal contraste e a forma como os papéis dos negros os mantêm em um lugar subalternizado é um problema na literatura do país, na visão da escritora.

Montaigne, W. E. B. Du Bois, entre outros (OLNEY, 1980, pp 3 - 11), assim como Proust. Em 1975, numa entrevista a Walter Blum, Angelou é perguntada se é verdade que ela deseja tornar-se uma versão estadunidense e feminina de Proust. Ao que ela responde:

É meu sonho. Há muito poucos escritores estadunidenses que usam a forma autobiográfica para se expressar na literatura de maneira quase exclusiva. Eu espero olhar através da minha vida, para a vida. Eu quero usar o que aconteceu comigo – para ver como são os seres humanos, contar anedotas tão reais, para olhar além do fato da anedota e ver o que motivou essa pessoa nessa ação, e aquela pessoa, para que pessoas que nunca viram negros – ou pessoas dos Estados Unidos por assim dizer – possam ler um trabalho meu e dizer, sabe, essa é a verdade<sup>150</sup> (ANGELOU; ELLIOT, 1989, p. 39).

É curioso notar que, nessa resposta de Angelou está implicado um desejo de ser lida e respeitada como um autor canônico. Sua aspiração, no entanto, está enraizada numa intencionalidade de focar e promover uma visibilidade das pessoas negras, não somente de ganhar um reconhecimento para si. A forma como sugere que utiliza sua vida como veículo para esta visibilização diz muito sobre a sua intenção de colocar não só outras mulheres negras como heroínas numa posição de mais destaque que ela mesma, mas também de dar espaço e densidade à vida de sua comunidade.

Numa das falas citadas nesta seção, Angelou fala também da intencionalidade de, no seu texto autobiográfico, denunciar o comportamento de homens negros ativistas que perpetuavam, no contexto privado, violências contra meninas incapazes de se defenderem. Nesse sentido, lembro que o texto de Angelou pode ser lido também como uma autobiografia política. Em textos dessa natureza, Margo V. Perkins diz que as mulheres que os escrevem, denunciam “contradições internas entre ideais professos nos movimentos de libertação (isto é, a teoria e a retórica) e suas práticas: a chamada pela libertação de todas as pessoas oprimidas, por exemplo,

---

<sup>150</sup> It's my dream. There are very few American writers who use the autobiographical form for their literary output almost exclusively. I hope to look through my life at life. I want to use what has happened to me – what is happening to me – to see what human beings are like, to tell anecdotes so true, to look behind the fact of the anecdote and see what motivated this person in this action, and that person, so that people who have never known blacks – or Americans, for that matter – can read a work of mine and say, you know, that's the truth.

contrastrada com a perpetuação simultânea de normas patriarcais e expectativas regressivas<sup>151</sup>” (PERKINS, 2000, p. xv).

Num dos momentos de abusos sofridos por Marguerite narrados no texto, o abusador, o sr. Freeman, diz a ela que ela não pode contar para seu irmão o que *eles* tinham feito, e que se ela o fizesse, ele teria de matá-lo. Ele mentira para a criança depois do ato, dizendo que o seu esperma na cama era xixi dela e implicando-a na responsabilidade do ocorrido. Então ela pondera:

O que nós fizemos? Nós? Obviamente, ele não estava falando do meu xixi na cama. Não entendi e não ousei perguntar. Tinha alguma coisa a ver com ele ter me abraçado. Mas também não havia chance de perguntar a Bailey, porque isso seria contar o que nós fizemos. A ideia de ele matar Bailey me atordoou. Depois que ele saiu do quarto, pensei em contar para a mamãe que eu não tinha feito xixi na cama, mas se ela me perguntasse o que tinha acontecido, eu teria que contar que o sr. Freeman me abraçou, e isso não era possível.

Era o mesmo velho dilema. Eu sempre o vivia. Havia um exército de adultos cujos motivos e movimentos eu não conseguia entender e que não faziam esforço nenhum para entender os meus (ANGELOU, 2019, p. 95).

Este momento evidencia como a narrativa de Angelou imbrica questões políticas profundas na sua contação de beleza e absurdo (KENT, 1993). Um fator importante na construção interseccional da subjetividade de Marguerite é a idade da protagonista. Angelou trata das intersecções de sua raça, gênero e idade de uma maneira comovente e que expõe problemas profundos das comunidades negras, que tanto evidenciam a urgência das discussões pautadas pelo feminismo negro, quanto valida a existência do pensamento feminista negro.

Perkins destaca que convencionou-se pensar que a autobiografia “é a ordenação narrativa da vida de um indivíduo que ilumina, no processo, sua peculiaridade<sup>152</sup>” (PERKINS, 2000, p. 9). Opondo-se a esse modelo, a narrativa de Angelou apresenta mais um contraponto. Ela demonstra os detalhes mais corriqueiros e comuns da vida de meninas negras, tanto no contexto rural quanto no urbano dos Estados Unidos e quando trata da violência sexual sofrida por meninas, ela também

---

<sup>151</sup>contradictions between the liberation movement’s professed ideals (i.e., the theory or rhetoric) and its practices: the call for the liberation of all oppressed people, for example, contrasted with the simultaneous perpetuation of regressive patriarchal norms and expectations.

<sup>152</sup>the narrative ordering of an individual’s life that illuminates, in the process, his or her uniqueness.

toca em um problema lamentavelmente comum. Um outro contraponto já discutido nesta seção diz respeito ao fato de que a narradora não exalta a si mesma como figura mais importante do texto, mas reverencia mulheres que a ensinam sobre si e sobre o mundo.

Outro ponto de conexão que visualizo, entre a narrativa de Angelou e as autobiografias políticas que Perkins (2000) investiga em seu *Autobiography as activism*, se conecta a seguinte característica:

Como narradores da emancipação, cada ativista usa a autobiografia como uma forma de intervenção política. Isto é, além de contar suas próprias experiências, elas usam suas narrativas como um local de pedagogia crítica para compartilhar suas histórias de luta e para comunicar outras importantes informações (normalmente históricas) que de outra forma, poderiam se perder<sup>153</sup> (p. 40).

Aqui, percebo o potencial pedagógico da narrativa de Angelou. Ela ensina, através de seu discurso literário, acerca do período da Depressão e do impacto desses anos na vida das famílias negras, fala das diferenças e das diferentes manifestações do racismo em áreas rurais e urbanas dos Estados Unidos, ensina sobre referências literárias negras que Marguerite e Bailey lêem desde a primeira infância, fala sobre abuso e violência, toca em questões sobre a descoberta da sexualidade, fala sobre apoio familiar e autodeterminação da jovem mulher negra. Com essas nuances, Angelou narra uma autoinvenção de si que rejeita um apagamento até ali percebido no contexto da autobiografia de autoria feminina e negra. Nessa autoinvenção, que também rejeita a invenção da sociedade racista e sexista que a cerca, há uma construção de espaço para a movência, o aprendizado e o amor, inclusive aquele direcionado a si mesma.

#### **5.4 Amarrações ao centro e à margem: Narrativas e autoras revolucionárias**

Após a articulação deste capítulo, passando por discussões acerca de escrevivências, autobiografia e cânone e considerando as narrativas em seções

---

<sup>153</sup> each activist uses autobiography as a form of political intervention. That is, in addition to telling their own experiences, they use their narratives as sites of critical pedagogy to share stories of the struggle and to convey other important (usually historical) information that might otherwise be lost.

separadas, é importante destacar a forma como estas – e suas respectivas autoras – se encontram em diversos pontos e conversam tanto na estética / temática, como no seu impacto político / social.

Os três textos literários aqui examinados se constituem a partir de atos de escrevivência, onde a memória, a rememória e a oralidade são centrais na construção narrativa. Aqui, destaco que os conceitos articulados por Morrison e Evaristo (a memória, a escrevivência e a rememória), têm similaridades e significações aproximadas e também aparecem na prosa de Angelou. A memória habita a escrevivência. A memória é o ponto de partida para a rememória. Tais recursos criativos são usados pelas três autoras com finalidades criativas e estéticas, mas também cumprem propósitos políticos. Inserem subjetividades femininas e negras criadas por escritoras-mulheres-negras. Corrigem lacunas históricas que silenciaram vozes ao longo dos séculos. Apresentam novas formas de se conceber e se pensar os processos imaginativos. Fornecem uma linguagem para que mulheres negras sejam lidas e para que sua literatura seja estudada, entendida e analisada segundo seus termos e suas vozes.

A memória, seja ela trazida de uma epifania paradoxal ocorrida na escola, da vida vivida entre a casa da avó e da mãe em partes distintas do país, ou da traumática destruição do espaço-comunidade em que se vive, é matéria essencial na construção das narrativas aqui examinadas. A rememória dá conta da criação e invenção que preenche fissuras e lacunas históricas de uma subjetividade outrora apagada dos textos literários. A oralidade demonstra a força da cultura que sobreviveu por gerações a séculos de violência, exploração, privação e marginalidade. Toda a construção literária, também acontece pautada na coletividade e no senso de comunidade que foi elemento essencial na sobrevivência e resistência das pessoas negras.

Mas o que há de político no uso da memória, rememória e escrevivência em narrativas literárias de mulheres negras? Respondo que esses recursos são potencializados pelas mãos daquela que escreve e, sendo autora, carrega a autoridade e a agência do contar. Também adiciono que a autoria feminina e negra e o uso de tais recursos são um potente contraponto a um cânone estabelecido por regras que se utilizaram de silenciamentos.

Mesmo que Morrison tenha sido ganhadora do Prêmio Nobel e isto a coloque na posição de autora canônica, ela assumiu ao longo de sua vida uma postura de crítica a este mesmo cânone e às práticas que foram utilizadas na sua construção.

Angelou, com *Pássaro na gaiola* sendo um dos livros mais estudados no campo da autobiografia negra, amplamente lido dentro e fora dos Estados Unidos, e sendo uma escritora de projeção na televisão, cinema e performance, também pode ser percebida como uma autora canônica. Sua vida foi de crítica a moldes pré-estabelecidos para a arte e escrita. Evaristo tem sido mais e mais lida e estudada no Brasil, recebido prêmios por sua produção, sido traduzida para diversos idiomas e consolidado uma carreira de cada vez mais intensa visibilidade para o seu trabalho. No entanto, ela não se esquece de que tal reconhecimento demorou décadas para acontecer. A partir desses pontos, então, percebo que a possível associação dessas autoras a um cânone, não anula a sua posicionalidade de “dentro e fora”, “ao centro e à margem”.

Ao existir e resistir como mulheres que escrevem ligadas a uma oralidade e ancestralidade que reinscreve e recria o lugar das pessoas negras na literatura, Morrison, Angelou e Evaristo se engajam artisticamente num projeto de transformação da cultura. Essa atuação poética-política se dá a partir de um lugar onde moram memórias, mistério, e vozes. Evaristo sintetiza esse processo de escrita poético e político neste trecho:

Do que ouvi, colhi essas histórias. (...) [C]aminho por entre vozes. Muitas vezes ouço falas de quem não vejo nem o corpo. Nada me surpreende do invisível que colho. Sei que a vida não pode ser vista só a olho nu. De muitas histórias já sei, pois vieram das entranhas do meu povo. O que está guardado na minha gente, em mim dorme um leve sono. E basta apenas um breve estalar de dedos para as incontidas águas da memória jorrarem os dias de ontem sobre os dias de hoje (EVARISTO, 2016, p. 15).

Assim conversam as três narrativas e autoras deste corpus. As narrativas nascem da memória, “corrigem” a história e as autoras escrevem. A escrita dessas mulheres é sua própria revolução. Liberta as vozes da rememória e abre caminho para que vozes como as suas não mais estejam ausentes da literatura, da história, da cultura.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa busquei ler as autoras deste corpus como mulheres negras que escrevem uma literatura revolucionária, isto é, uma literatura de muitas maneiras transformadora, reformadora, insubmissa e subversiva. Este foi um posicionamento que construí ao longo de leituras dessas três autoras e, nesta tese, um posicionamento intencional, por entender que não só a literatura que essas mulheres publicam dialoga com os pressupostos do também revolucionário feminismo negro, como por percebê-la como comprometida com uma renovação do gênero narrativo e com a criação de novas considerações e termos para se entender e interpretar a arte negra no mundo das artes em geral. As autoras e seu engajamento consistente com a libertação das pessoas negras e das mulheres negras confere ao seu trabalho esse aspecto intrinsecamente político, comprometido com seu tempo e sua nação, com sua gente, com suas mulheres. Este fazer literário-político não deixa de ser poético e de trazer para o texto literário a beleza, principalmente a beleza da linguagem, da cultura e das tradições afro-diaspóricas costurada nas histórias aqui contadas, carregadas de magia e emoção.

Quando considero que há inovações promovidas por cada uma das escritoras aqui contempladas, lembro que Morrison transforma a literatura afro-americana de autoria feminina com seu trabalho que envolve a memória, a presença do ancestral no texto literário e o exercício da rememória. Recordo-me que Angelou e sua série de autobiografias iniciadas com a publicação aqui estudada, altera o que antes se esperava de escritoras e escritores de autobiografias; não só por sua produção seriada afrocentrada e por sua temática interseccional, mas também pela forma como trabalha com a beleza e o absurdo (KENT, 1993) justapondo esses polos aparentemente opostos numa escrita cheia de humor, invenção e encantamento. Lembro ainda que Evaristo muda a forma como a narrativa afro-brasileira de mulheres é percebida e recebida com sua teorização acerca da escrevivência e seus relatos sobre como esta prática, este “ato” (EVARISTO, 2014, p. 31) poético e político se dá em sua própria produção narrativa. Ao dar forma à escrevivência, e chamar para a literatura o corpo vivido, Evaristo dá novo sentido a esse corpo, historicamente objetificado e hipersexualizado, mesmo na literatura. Com sua escrita escrevivencial, Evaristo preenche quebras e lacunas na literatura brasileira onde a mulher negra não costumava

ser musa ou heroína (EVARISTO, 2005). Ela as cria como heroínas, protagonistas, vozes-mulheres que são parte essencial daquilo que se pode entender por brasilidade.

Logo, cada autora à sua maneira, reinventa algum aspecto da forma narrativa e impacta de maneira profunda a literatura de mulheres, e de mulheres negras, trazendo com suas publicações, textos que alteram o panorama da escrita afro-feminina contemporânea em ambos os países.

Aproximar as experiências dos Estados Unidos e Brasil e trabalhar com esses dois contextos de maneira comparativa, também me parece necessário principalmente ao se considerar que nesses dois polos das Américas, tanto os avanços como os retrocessos parecem dialogar. Ao longo da escrita desta tese aconteceu o governo de Donald Trump nos Estados Unidos, e elegeu-se Jair Bolsonaro no Brasil; o que revela que muito avanço é necessário na educação, nas discussões culturais, no entendimento de direitos humanos e no enfrentamento da desigualdade. A necessidade de se estudar e interpretar a literatura de uma perspectiva interdisciplinar, aprofundada e comprometida com a justiça social se mostra urgente e necessária na academia, na escola e na sociedade como um todo.

Esta tese centrou-se nas perguntas: assim como outros movimentos negros apresentam um (ou mais) gêneros literários de maior conexão às suas ideias e pautas, o feminismo negro também tem um gênero literário que expresse de maneira consistente suas discussões e demandas? Seria este o gênero narrativo trabalhado na escrita de mulheres negras? A resposta mais contundente que encontrei nessa pesquisa, foi a de que no gênero narrativo, tanto no ficcional, quanto o escrevivencial, quanto o autobiográfico, articulou-se de maneira crua, subjetiva, sensível e complexa, os principais temas que pautavam os debates feministas negros dos anos 1970 nos Estados Unidos e do início dos anos 2000 no Brasil, tendência que ainda se percebe nos dias de hoje. Entre esses temas em pauta nas discussões do feminismo negro que adentram narrativas, se encontram a violência contra a mulher, o abuso sexual e a intersecção do racismo, sexismo e discriminação de classe.

Embora o gênero poético também tenha sido um forte canal de comunicação de ideias e articulações do feminismo negro, em minhas leituras e investigações, percebi que o gênero narrativo marcou diferentes momentos e, principalmente, forneceu publicações importantes quando da organização de coletivos feministas negros. Neste gênero, viu-se artisticamente, a personalização, narração e ficcionalização de teorias como a interseccionalidade, a memória, a amefricanidade,

o registro do pretoguês, além de caminhos subjetivos que alimentaram teoria e cultura para que se passasse a reivindicar a necessidade de discussões decoloniais que questionaram / questionam todo paradigma da colonização e colonialidade imposta.

Tal resultado de investigação não pressupõe uma hierarquia de gêneros literários, mas sim propõe um caminho para que se observem relações entre diferentes áreas de conhecimento no estudo da literatura e da teoria feminista. Tratar de uma temática tão densa quanto a condição interseccional da mulher negra na sociedade contemporânea, requer que sejam empreendidas múltiplas explorações dentro de áreas como a história, sociologia, crítica literária, crítica feminista e teoria política. Por isso apresento aqui, uma pesquisa de caráter comparativo e interdisciplinar.

Neste trabalho, busquei fazer conexões entre os textos literários e as referidas disciplinas, trazendo breves apanhados históricos e sociais para situar os livros cronologicamente. Revisitei de maneira breve o *civil rights movement*, por entender que uma contextualização se fez necessária para discutir o *Black Power Movement*, o *Black Panthers Party* e o *Black Arts Movement* das décadas de 1960 e 1970. Estudei o Movimento Negro Unificado e sua relação com a produção literária de autoras e autores negros no Brasil através do grupo Quilombhoje. Analisei importantes aspectos do feminismo negro nos Estados Unidos, contextualizando essas discussões à luz dos textos literários em tela. Discorri sobre relevantes contribuições do feminismo negro no Brasil, relacionando seu trabalho teórico e de base com a narrativa brasileira aqui estudada. Busquei levantar discussões urgentes sobre a relação entre o pensamento de mulheres negras e o questionamento dos moldes e métodos empregados pelo cânone literário.

Ao longo dessa pesquisa, tornou-se ainda mais evidente que a literatura escrita por mulheres negras busca uma (re)construção de uma consciência e subjetividade dessas mulheres, ao mesmo tempo em que traz a sua comunidade ao centro da (re)invenção pretendida. Assim, o olhar das mulheres negras que se inscrevem através da memória, da escrevivência e da rememória na literatura, não é um olhar limitado ao eu, mas estendido à comunidade. Nesse contexto, a oralidade e a ideia que ela resgata da tradição *griot*, onde histórias eram passadas de geração para geração também compõem o cerne daquilo que forma a escrita das mulheres aqui estudadas: há uma formação poética-política na contação de histórias e na preservação da memória; essa na qual Morrison busca apoiar-se, uma vez que a história apagou sistematicamente as pessoas negras e suas subjetividades por séculos.

Um ponto interessante que une as três narrativas aqui investigadas é o fato de que as três protagonistas, sobre quem dedico um olhar mais atento, são meninas. Pecola é uma pré-adolescente que tem sua primeira menstruação como um importante evento que marca o início da narrativa. Marguerite narra sua vida entre a primeira infância e seus dezesseis anos, que chegam com a gravidez não planejada, resultante de uma primeira experiência sexual impulsiva e desprotegida. Maria-Nova cresce em meio à destruição de sua comunidade-favela e é testemunha das histórias de sua comunidade, as quais coleta e toma a responsabilidade de contar. A conexão entre a memória, ancestralidade e infância são instâncias que me chamam a atenção aqui.

Ao perceber que, no campo literário, as vozes que trazem à tona uma escrita revolucionária são vozes infantis – ou vozes de mulheres em formação –, penso na figura da criança e na sua significação e representação daquilo que é novo e está em construção. Chevalier (2007, p. 753), sobre a simbologia da criança, diz que esta está atrelada à inocência, à pureza e ao estado que precede o conhecimento. Quando penso nessas meninas-protagonistas, particularmente Marguerite e Maria-Nova, lembro de como elas subvertem e revolucionam essas noções. São meninas que não são inocentes e tão pouco sujeitos passivos, e sim que se posicionam diante da vida com curiosidade e ousadia. Ao refletir sobre as três protagonistas, percebe-se que não podem ser consideradas *puras*, no contexto ocidental-cristão da palavra, uma vez que sua posição interseccional na sociedade lhes expõe a opressões e violências – aqui destaco Pecola e Marguerite, que são vítimas de estupro, e Maria-Nova que conhece amigas na favela que foram abusadas por homens da comunidade.

Chevalier também diz que a criança está associada *ao estado que precede o conhecimento*. Nesse sentido, fica evidente que se forem levadas em conta as suas idades, há uma expectativa, no senso comum, de que essas três meninas não conheçam as dificuldades e traumas da vida adulta tão cedo. No entanto, todas elas são colocadas em contextos nos quais têm que enfrentar problemas muito sérios a despeito da pouca idade, o que as leva a um amadurecimento forçado, mais do que precoce. A relação entre a infância e a grandeza do papel e da força que essas meninas assumem nas narrativas é uma possível exploração para futuras investigações.

Com esta tese, reforço que o trabalho intelectual e artístico dessas três escritoras é de extrema relevância e a partir delas, busco trazer outros nomes num contexto ainda mais abrangente, compreendendo autoras de narrativas estadunidenses

como Ntozake Shange, Anne Moody, Toni Cade Bambara, Alice Walker, Paule Marshall, Audre Lorde assim como brasileiras como Miriam Alves, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, Cidinha da Silva, Jarid Arraes, entre outras.

Quando trago esses nomes e os visualizo na página, penso sobre o fato de que todas as escritoras brasileiras que aqui menciono estão vivas. Isso me faz lembrar do quão recentes são algumas dessas discussões no Brasil, no que tange o universo fora da academia e dos movimentos sociais. Estarem vivas, estarmos vivas, é um bom sinal, ou tudo o que se precisa nesse momento para se questionar o cânone, o limitado acesso à leitura de autoras negras no contexto escolar e passar a valorizar e prestigiar a obra de mulheres negras que escrevem, subvertendo a expectativa de uma sociedade que não as quis educadas, não as imaginou escritoras e não pensou que pudessem chegar a ser intelectuais.

O projeto político implicado na escrita das três autoras deste corpus, então, reclama para a voz (mesmo a narrativa/ficcional) da mulher negra a autoridade (não só em termos autoria, mas também de autonomia criativa) de contar suas próprias histórias. Aqui, lembro novamente que Grada Kilomba (2010) percebe o processo de escrita decolonial como um processo de tornar-se a partir de uma ruptura colonial e de uma autoescrita, uma autoinscrição. É importante a contribuição das mulheres negras nesse sentido, pois elas se autoinscrevem, autoescrevem e rompem a estrutura colonial ao mesmo tempo que apresentam uma alternativa de sociedade mais justa e igualitária. Como ressalta Regina Dalcastagnè (2019),

[u]m homem, por exemplo, pode até ser sensível às questões femininas (embora nem sempre o seja), mas não vai ter as vivências que a sociedade impõe às mulheres – ser analisada prioritariamente pela aparência física, o temor da violência sexual, o preconceito renitente nos espaços profissionais. É essa perspectiva feminina (e não um estilo ou uma temática específica) que só as mulheres podem trazer ao discurso literário. O mesmo pode ser dito sobre os negros, os trabalhadores, os homossexuais, os idosos, os que vivem no meio rural ou nas periferias e assim por diante (pp. 27 – 28).

Entende-se então, a escrita de Angelou, Morrison e Evaristo, como um projeto político-poético, pois elas apresentam essa perspectiva atravessada por questões íntimas/privadas e coletivas/públicas referentes à condição de mulheres negras, e ao fazê-lo, agem politicamente na medida em que denunciam injustiças, revelam mazelas-tabu de dentro das comunidades negras, escrevem de maneira gráfica sobre

abusos sexuais, violência e miséria. Morrison (1994) sempre se mostrou ciente do caráter político de sua obra. Ela dizia: “Não acredito que qualquer artista de verdade tenha sido em algum momento apolítico. Eles podem ter sido insensíveis a alguma condição particular ou insensíveis àquilo, mas eles foram políticos porque é isso que um artista é – um político<sup>154</sup>” (p. 4). Quando as mulheres negras, historicamente tratadas como *outras*, assumem a voz que exerce a agência do contar, elas rejeitam o espaço que lhes foi relegado desde a colonização, processo esse reforçado pela escravidão e que ainda tem influência na cultura e sociedade contemporâneas, quando vê-se que ainda em nossos dias o racismo é perpetrado de muitas maneiras, algumas mais evidentes e outras mais veladas.

Maya Angelou, em seu ensaio “Art in Africa”, lembra que “na África, assim como em outros lugares do mundo, mulheres criavam seus próprios retratos – retratos distintos de si mesmas e de seus universos<sup>155</sup>” (1997, p. 67). Esses retratos demonstravam seu contato exposto com suas crenças, medos, confissões e mostravam o seu entendimento tanto do mundo imaterial, quanto do mundo material. Em outros termos, então, as mulheres ancestrais engajavam-se com uma pluralidade do ser que rompia regras e delimitações sobre ideias do que era ou não permitido expressar na arte. Nesse contexto, a arte era para admirar-se, para apaziguar e ensinar. No contexto posterior e afro-diaspórico, no ensaio “Art for the sake of the soul”, ela acrescenta:

A força dos negros para suportar os ataques e as flechadas e as quadrilhas de linchamento e a negligência maligna pode ser traçada diretamente às artes da literatura, música, dança e filosofia que, a despeito de significativas ameaças de erradicação, permanecem em nossas comunidades hoje<sup>156</sup> (ANGELOU, 1997, p. 125).

Pode-se concluir, com esta afirmação, que a arte criada pelas mulheres negras e a capacidade que desenvolveram de autoinscrever-se em suas narrativas e em outras formas de expressão, têm raiz e força ancestral. Através dessas expressões de si, elas

---

<sup>154</sup> I don't believe any real artists have ever been non-political. They may have been insensitive to this particular plight or insensitive to that, but they were political because that's what an artist is – a politician.

<sup>155</sup> In Africa, as in other places of the world, women created their own portraits – distinctive portraits of themselves and their universe.

<sup>156</sup> The strength of the black American to withstand the slings and arrows and lynch mobs and malignant neglect can be traced directly to the arts of literature, music, dance and philosophy that, despite significant attempts to eradicate them, remain in our communities today.

sempre se mantiveram conectadas com a beleza, com o mundo espiritual, com sua família e comunidade. Através dessa força ancestral e logo, repleta de mistério e magia, elas ainda resistem, mesmo depois de sobreviverem a cruéis sistemas de violência e usurpação seus direitos, o colonialismo e o sistema escravagista; sistemas esses que atravessaram a sua trajetória na história das Américas.

## 7. BIBLIOGRAFIA DA TESE

ANGELOU, Maya. **I know why the caged bird sings**. New York: Ballantine Books, 2009.

ANGELOU, Maya. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Tradução de Regiane Winarski. São Paulo: Astral Cultural, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 1a. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

MORRISON, Toni. **The bluest eye**. New York: Plume/Penguin, 1994.

MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. 1a. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGATHA DE OLIVEIRA, Iris. Black Rio 40 anos: o movimento negro na ditadura militar. IN: **Revista Morpheus**. Rio de Janeiro, Vol. 9, No. 16, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/6071>>. Acessado em: 13 jan. 2020.

ALONGI, Samantha. Introspection and self-transformation: Empathy in Toni Morrison's *The bluest eye*. IN: **Undergraduate review**. Vol. 5, 2009. p. 100-103. Disponível em: <[https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1128&context=undergrad\\_rev](https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1128&context=undergrad_rev)> Acessado em: 21 dez. 2020.

ALVES, Miriam. **Brasil Afro autorrevelado: Literatura brasileira contemporânea**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

AMORIM, Lauro Maia. O drama e a alegria da tradução: Gwendolyn Brooks versando a vida em três poemas. IN: **Cadernos de Literatura e Tradução**. São Paulo, No. 16. p. 131 – 146. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115282>>. Acessado em: 24 de mar. 2020.

ANDERSON, Linda. **Autobiography: The new critical idiom**. 2nd Ed. New York: Routledge, 2011.

ANDREWS, William L. Introduction. In: ANDREWS, William L. (Org.). **African American autobiography: A collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993. p. 1-7.

ANGELOU, Maya. **Even the stars look lonesome**. New York: Random House, 1997.

\_\_\_\_\_. **Wouldn't take nothing from my journey now**. New York: Barnes & Noble, 1993.

AUGEL, MoemaParente. “E agora falamos nós”: literatura feminina afro-brasileira. IN: **Literafro**: Portal da Literatura Afro-Brasileira. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/157-moema-parente-augel-e-agora-falamos-nos>>. Acessado em: 25 jan. 2020.

BAMBAMIRI, Navid S. Masculinity / Femininity in Maya Angelou’s *I know why the caged bird sings*: a womanist approach. IN: **Journal of Academic and Applied Studies**. Special Issue in Applied Humanity Sciences, Vol. 4 No. 11, 2014. Disponível em: <https://academians.org/masculinity-feminity-in-maya-angelou%E2%80%99s-i-know-why-the-caged-bird-sings-a-womanist-approach>>. Acessado em: 18 fev. 2021.

BAKERMAN, Jane S. Failures of love: female initiation in the novels of Toni Morrison. IN: **American Literature**. Vol 52, No. 4, 1981. p. 541 - 563. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2925450?seq=1>> Acessado em: 21 dez. 2020.

BARCELOS, Luiz Cláudio. Mobilização no Brasil: uma revisão crítica. IN: **Afro-Ásia**, n.17, Salvador, 1996. p. 187-210. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20864>> . Acessado em: 21 dez. 2020.

BARAKA, Amiri. The Black Arts Movement. IN: BRACEY JR, John; SANCHEZ, Sonia; SMETHURST, James. (Orgs.). **SOS/Calling all black people**: A Black Arts Movement reader. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

BRACEY JR., John H.; SANCHEZ, Sonia; SMETHURST, James. Editor’s Introduction. IN: BRACEY JR. et al. **SOS/Calling all black people**: A Black Arts Movement reader. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

BRAXTON, Joanne M. Autobiography and African American women’s literature. IN: MITCHELL, Angelyn; TAYLOR, Danielle K. **The Cambridge companion to African American women’s literature**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 128 - 149.

CAMPOS, Maria C. C.; DUARTE, Eduardo de A. Conceição Evaristo. IN: DUARTE, Eduardo de A. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. V. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 207 – 226.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. IN: Candido, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8a. Ed. Rio de Janeiro: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. IN: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5a Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2011. Disponível em: <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2011/10/candido-antonio-o-direito-c3a0-literatura-in-vc3a1rios-escritos.pdf>>. Acessado em: 23 mai. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Orgs.). **Diccionario de los símbolos**. Traducción de Manuel Silvar; Arturo Rodríguez. 1a. Edição. Barcelona: Herder Editorial, 2007.

CARMICHAEL, Stokely. **Stokely speaks**: From Black Power to Pan-Africanism. Chicago: Lawrence Hill Books, 2007.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

COMBAHEE RIVER COLLECTIVE. Combahee River Collective statement. IN: SMITH, Barbara (Org.). **Home girls**: A black feminist anthology. New York: Kitchen Table Women of Color Press, 1983.

COLETIVO COMBAHEE RIVER. Manifesto do Coletivo Combahee River. Traduzido por Stefania Pereira; Letícia Simões Gomes. IN: **Plural**. Vol. 26.1. São Paulo, 2019. p. 197-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864/154434> . Acessado em: 21 dez. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. What's in a name? Womanism, black feminism and beyond. IN: **The Black Scholar**. Vol. 26, No. 1, 1996. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00064246.1996.11430765> > Acessado em: 21 dez. 2020.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. IN: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

CARNEIRO, Sueli; PEREIRA, Amilcar Araujo. **“O mundo negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970 1995)**. 2010. 268 p. Tese (Doutorado em História). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1254.pdf> . Acessado em: 17 abr. 2020.

CORTÊS, Cristiane. Diálogos sobre escriturabilidade e silêncio. IN: DUARTE, Constância Lima et. al (Orgs.). **Escriturabilidades**: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. IN: **University of Chicago Legal Forum**. Vol. 1989. No. 1. p. 139-167. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=ucfl> > Acessado em: 21 dez. 2020.

CUTI. Introdução. IN: QUILOMBOHOJE. **Cadernos Negros**: Os melhores contos. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. A importância do *local* na literatura brasileira contemporânea. IN: TESTA, Eliane; LEITE, João de Deus (Orgs.). **Além da leitura**: cartografias de leitura e escrita. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. Disponível em: <https://www.editorafi.org/605leitura> >. Acessado em: 31 jan. 2020.

DANIN, Renata. Encarceramento em massa como política social nos Estados Unidos e Brasil. IN: **Altre Modernité**. Milão: Fevereiro, 2019. p. 164 – 176. Disponível em: <<file:///C:/Users/edess/Downloads/Dialnet-EncarceramentoEmMassaComoPoliticaSocialNosEstadosU-6897358.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2020.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. IN: **Tempo**. Março, 2007. p. 100-122. Disponível em: <<http://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEAB/DOMINGUES-%20Petronio.%20Movimento%20Negro%20Brasileiro%20alguns%20apontamentos%20historicos.pdf>>. Acessado em: 9 set. 2017.

DOWD HALL, Jacquelyn. The long Civil Rights Movement and the political uses of the past. IN: **The Journal of American History**: 2005. p. 1233-1263. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3660172?seq=1>>. Acessado em: 21 dez. 2020.

DRAKE, Kimberly. Rewriting the American self: race, gender and identity in the autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs. IN: **Mellus**. Vol. 22, No. 4, 1997. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/467991?seq=1>>. Acessado em: 18 fev. 2021.

DUARTE, Eduardo de A. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. IN: \_\_\_\_\_. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. V. 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 13-48.

DUKE, Dawn. **A escritora afro-brasileira**: ativismo e arte literária: Cristiane Sobral, Mel Adún, Conceição Evaristo, Debora Almeida, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. An Afro-Brazilian griot: an interview with Conceição Evaristo. IN: CORREA, Claudia Maria Fernandes; CESARIO, Irineia Lina. **Kunapipi**, 31 (1), 2012. Disponível em: <<https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol34/iss1/14/>> Acessado em: 10 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). **Representações Performáticas Brasileiras**: teóricas, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21.

\_\_\_\_\_. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. IN: MOREIRA, Nadilza Barros; SCHNEIDER, Liane. (Orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

\_\_\_\_\_. **Histórias de leves enganos e parencças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

\_\_\_\_\_. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

\_\_\_\_\_. Literatura negra, feminismo negro e tradução: uma entrevista com Conceição Evaristo. IN: JESUS, Jessica Oliveira de; CASSILHAS, Fabrício Henrique Meneghelli; SANTOS, Silvana Martins dos. **Estudos feministas**. Vol. 26, No. 3, 2018. p. 1-7. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/57055>>. Acessado em: 16 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. Nos gritos d'Oxum quero entrelaçar minha escrevivência. IN: DUARTE, Constância L. et al. (Orgs.). **Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014. p. 25 - 33.

\_\_\_\_\_. Vozes-mulheres. IN: EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FAIRCLOUGH, Adam. **Better day coming: Blacks and equality, 1890 - 2000**. New York: Penguin Books, 2002.

FARMER, Ashley D. **Remaking Black Power: How black women transformed an era**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017.

FLEMING, Cynthia Griggs. After King, where do we go from here? IN: **Yes we did?: From King's dream to Obama's promise**. Lexington: University Press of Kentucky, 2010.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. IN: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3a. Ed. Maringá: Eduem, 2009.

FREIRE COSTA, Jurandir. Da cor ao corpo: A violência do racismo. IN: SANTOS SOUZA, Neuza. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: EdiçõesGrael, 1983.

FULLER, Hoyt W. Towards a black aesthetic. IN: BRACEY JR, John; SANCHEZ, Sonia; SMETHURST, James. (Orgs.). **SOS/Calling all black people: A Black Arts Movement reader**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014. p. 151 – 156.

GARROW, David J. Bridge to freedom. IN: Carson, Clayborne; GARROW, David J.; HARDING, Vincent; HINE, Darlene Clark. **Eyes on the prize: America's Civil Rights years**. New York: Penguin Books, 1987.

GATES JR, Henry Louis; SMITH, Valery A. (Orgs.). **The Norton Anthology of African American Literature**. 2a. Edição. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

GILROY, Paul. The Black Atlantic as a counterculture of modernity. IN: LEITCH, Vincent B (Ed.). **The Norton anthology of theory and criticism**. 3a. Ed. New York: W. W. Norton & Company, 2018.

GIOVANNI, Nikki; MORRISON, Toni. What the black woman thinks about Women's Lib. IN: MORRISON, Toni. **What moves at the margin**: selected nonfiction. Mississippi: University Press of Mississippi Jackson, 2008.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. IN: **Educ. Soc.** No. 120, V. 33, 2012. p. 727 – 744. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/es/v33n120/05.pdf>>. Acessado 13 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. IN: **Política & Sociedade**. No. 18, V. 10, 2011. p. 133-154. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2011v10n18p133>>. Acessado em: 21 jan. 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. IN: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan / jun), 1988. p. 69 – 82.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Coleção 2 pontos; Vol. 3. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HENDERSON, Mae G. Speaking in tongues: Dialectics, dialogics, and the black woman writer's literary tradition. IN: **Speaking in tongues and dancing diaspora**: Black women writing and performing. New York: Oxford University Press, 2014.  
hooks, bell. **Talking back**: thinking feminist, thinking black. Boston: South End Press, 1989.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. IN: **Poetics Today**. No. 29, V.1, Spring 2008. Disponível em: <[https://urokiistorii.ru/sites/all/files/hirsch\\_generation\\_of\\_postmemory.pdf](https://urokiistorii.ru/sites/all/files/hirsch_generation_of_postmemory.pdf)> Acessado em: 29 jan. 2021.

hooks, bell. **Ain't I a woman**: Black women and feminism. New York: Routledge, 2015.

KENT, George E. Maya Angelou's *I know why the caged bird sings* and black autobiographical tradition. IN: ANDREWS, William L. (Org.). **African American autobiography**: A collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. IN: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, no. 2, v.12, 2008. p. 11 - 30. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>>. Acessado em: 16 dez. 2018.

KILOMBA, Grada. **Plantation memories**: Episodes of everyday racism. Auflage: Unrast, 2010.

LINCOLN, Abbey. Who will revere the black woman? IN: BRACEY JR, John; SANCHEZ, Sonia; SMETHURST, James. (Orgs.). **SOS/Calling all black people**: A Black Arts Movement reader. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014. p. 106 – 109.

LINDSAY, Kay. The black woman as a woman. IN: BAMBARA, Toni Cade. **The black woman**: an anthology. New York: Signet Classics, 1970.

LORDE, Audre. Learning from the 60s. IN: **Sister outsider**. New York: Crossing Press, 2007. p. 134 – 144.

\_\_\_\_\_. The uses of anger: women responding to racism. IN: LORDE, Audre. **Sister outsider**. New York: Crossing Press, 2007. p. 124 – 133.

LUCINDA, Elisa. Constatação. IN: RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensaoficial; Instituto Kuanza, 2006.

MARSHALL, Paule. From the poets in the kitchen. IN: **Callaloo**. Baltimore, No. 18, Spring – Summer, 1983. p. 22 – 30. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3300541?seq=1>. Acessado em 29 jan. 2021.

MILLER, J. Hillis. Narrative. IN: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas. (Orgs.). **Critical term for literary study**. 2a. Ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

MIRANDA, Adelaide C. Memória e cidade na narrativa brasileira contemporânea de autoria feminina. IN: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

MNU. Carta aberta à população CONTRA O RACISMO. IN: NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. Behind the making of *The black book*. IN: DENARD, Carolyn C. (Org). **What moves at the margin**: selected nonfiction. Mississippi: University Press of Mississippi Jackson, 2008.

\_\_\_\_\_. **Conversations with Toni Morrison**. TAYLOR-GUTHRIE, Danille. (Org.). Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

\_\_\_\_\_. Memory, creation and fiction. IN: Morrison, Toni. **The source of self-regard**. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

\_\_\_\_\_. Rediscovering black history. IN: DENARD, Carolyn C. (Org). **What moves at the margin**: selected nonfiction. Mississippi: University Press of Mississippi Jackson, 2008.

\_\_\_\_\_. Rememory. IN: Morrison, Toni. **The source of self-regard**. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

\_\_\_\_\_. Rootedness: The ancestor as foundation. IN: DENARD, Carolyn C. (Org). **What moves at the margin**: selected nonfiction. Mississippi: University Press of Mississippi Jackson, 2008.

\_\_\_\_\_. The site of memory. IN: Morrison, Toni. **The source of self-regard**. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

\_\_\_\_\_. The site of memory. IN: DENARD, Carolyn C. (Org). **What moves at the margin**: selected nonfiction. Mississippi: University Press of Mississippi Jackson, 2008.

\_\_\_\_\_. **Playing in the dark**. 1a. ed. New York: Vintage books, 1992.

\_\_\_\_\_. Unspeakable things unspoken. IN: GATES JR, Henry Louis et al. (Orgs.). **The Norton Anthology of African American Literature**. 3rd Ed. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

\_\_\_\_\_. Unspeakable things unspoken. IN: MORRISON, Toni. **The source of self-regard**. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. IN: RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória e vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensaoficial; Instituto Kuanza, 2006. p. 93 - 98.

NASH, Jennifer C. **Black feminism reimagined**: after intersectionality. Durham: Duke University Press, 2019.

NEAL, Larry. Atlanta C. A.P. Workshop Resolutions. IN: BRACEY JR, John; SANCHEZ, Sonia; SMETHURST, James. (Orgs.). **SOS/Calling all black people**: A Black Arts Movement reader. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Introdução. IN: **A cena musical da Black Rio**: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: Editora da UFBA, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26088>>. Acessado em: 13 jan. 2020.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escrevivência” em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. IN: **Estudos Feministas**, V. 17, N<sup>o</sup> 2, Maio-Agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. O romance afro-brasileiro de corte autoficcional: “Escrevivências” em *Becos da memória*. IN: LIMA DUARTE, Constância et. al (Orgs.). **Escrevivências**: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

OLNEY, James. Autobiography and the cultural moment: A thematic, historical, and bibliographical introduction. IN: OLNEY, James. **Autobiography**: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980.

PARKER, Betty Jean. Complexity: Toni Morrison's women. IN: MORRISON, Toni. **Conversations with Toni Morrison**. TAYLOR-GUTHRIE, Danille. (Org.). Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

PEREIRA, Amilcar Araujo. **“O mundo negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970 1995)**. 2010. 268 p. Tese (Doutorado em História). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1254.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

PERKINS, Margo V. **Autobiography as activism: three Black women of the sixties**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

RANSBY, Barbara. **Ella Baker and the Black Freedom Movement: a democratic vision**. Miami: University of North Carolina Press, 2005.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória e vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa oficial; Instituto Kuanza, 2006.

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

REBELO, Aldo. A arte da resistência. IN: QUILOMBOJE. **Cadernos Negros: Os melhores contos**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

RODGERS, Carolyn M. Black Poetry – Where it's at. IN: BRACEY JR, John; SANCHEZ, Sonia; SMETHURST, James. (Orgs.). **SOS/Calling all black people: A Black Arts Movement reader**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014. p. 188 – 197.

RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio; FÁTIMA, Sonia. Apresentação. IN: QUILOMBOJE. **Cadernos Negros: Os melhores contos**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

RIOS, Flavia. O protesto negro no Brasil contemporâneo (1978 - 2010). IN: **Lua Nova**, São Paulo: 85: 41-79, 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n85/a03n85.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

ROCHA, Solange Pereira da. **Gente negra na Paraíba oitocentista: População, família e parentesco espiritual**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p. 424. 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7133>>. Acesso em: 24 jan. 2020.

SANCHEZ, Sonia. The poetry of the BAM: Meditation, critique, praise. IN: BRACEY JR, John; SANCHEZ, Sonia; SMETHURST, James. (Orgs.). **SOS/Calling all black people: A Black Arts Movement reader**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

SANTOS, Mirian Cristina. **Intelectuais negras: Prosa negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SCHNEIDER, Liane. **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA**. João Pessoa: Idéia, 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SHOCKLEY, Ann Allen. The black lesbian in American Literature. IN: SMITH, Barbara. (Org.). **Home girls**: A black feminist anthology. New York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1983.

SILVA, Danielle de Luna e. **Maternagens na diáspora amefricana: resistência e liminaridade em *Amada, Compaixão e Um defeito de cor***. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/06/MATERNAGENS-NA-DI%C3%81PORA-AMEFRICANA-RESIST%C3%84NCIA-E-LIMINARIDADE.pdf>>. Acessado: 16 set. 2020.

SILVA, Joselina da. I Encontro Nacional de Mulheres Negras: o pensamento das feministas negras na década de 1980. IN: SILVA, Joselina da; PEREIRA, Amauri M. **O Movimento de Mulheres Negras**: escritos sobre os sentidos da democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte: Nandyala, 2014. p. 13 – 39.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SCHMIDT, Simone P. Posfácio: A força das palavras, da memória e da narrativa. IN: EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 1a. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

SILVA SOUZA, Florentina. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SMALL-MCCARTHY, Robin. The jazz aesthetic in the novels of Toni Morrison. IN: **Cultural Studies**. Vol. 9, No. 2. 1995. p. 293 – 300.

SMETHURST, James E. **The Black Arts Movement**: Literary nationalism in the 1960s and 1970s. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005.

SMITH, Barbara. (Org.). **Home girls**: A black feminist anthology. New York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1983.

SPRINGER, Kimberly. **Living for the revolution**: Black feminist organizations, 1968 - 1980. Duke University Press, 2005.

TRAYLOR, Eleanor W. Women writers of the Blac Arts Movement. IN: MITCHEL, Angelyn; TAYLOR, Danille K. **The Cambridge companion to African American women's literature**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 50 – 70.

TRUTH, Sojourner. **Ain't I a woman?**. Tradução de Osmundo Pinho. IN: E não sou uma mulher? Sojourner Truth. Portal Geledés, 2014. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acessado: 25 nov. 2020.

VIEIRA, Lia. FIZ-ME POETA. IN: EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. IN: MOREIRA, Nadilza Barros; SCHNEIDER, Liane. (Orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

WALKER, Alice. Womanist. IN: KOLMAR, Wendy K.; BARTKOWSKI, Frances. (Org.). **Feminist Theory**: A reader. 2a. Ed. New York: McGraw-Hill, 2005.

WALLACE, Michele. **Black macho and the myth of the superwoman**. 4<sup>a</sup>. Ed. New York: Verso Classics, 1999.