

SUELI MEIRA LIEBIG

*Novas Rotas da
Diáspora Transatlântica:
Estados Unidos e Brasil*





Universidade Estadual da Paraíba
Prof^a. Célia Regina Diniz | *Reitora*
Prof^a. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba
Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

Conselho Editorial

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)
Alberto Soares de Melo (UEPB)
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)
José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)
José Luciano Albino Barbosa (UEPB)
Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)
Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Sueli Meira Liebig

**Novas rotas
da diáspora
transatlântica:
Estados Unidos e Brasil**



Campina Grande - PB
2024



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa (*Diretor*)

Expediente EDUEPB

Design Gráfico e Editoração

Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima A. Nunes
Leonardo Ramos Araujo

Revisão Linguística e Normalização

Antonio de Brito Freire
Elizete Amaral de Medeiros

Assessoria Técnica

Carlos Alberto de Araujo Nacre
Thaise Cabral Arruda
Walter Vasconcelos

Divulgação

Danielle Correia Gomes

Comunicação

Efigênio Moura

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

L717n Liebig, Sueli Meira.
Novas rotas da diáspora transatlântica [recurso eletrônico] :
Estados Unidos e Brasil / Sueli Meira Liebig ; apresentação
Heloisa Toller Gomes. – Campina Grande : EDUEPB, 2024.
261 p. ; 15 x 21 cm.

ISBN: 978-65-87171-53-1 (Impresso)
ISBN: 978-65-87171-54-8 (3.772 KB - PDF)
ISBN: 978-65-87171-52-4 (2.336 KB - Epub)

1. Literatura Negra. 2. Literatura Afro-Americana. 3.
Literatura Afro-Brasileira. 4. Diáspora Negra. 5. Comunidade
Negra. I. Título.

21. ed. CDD 896

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Mirelle de Almeida Silva – CRB-15/483

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Aos meus filhos e netos, com afeição.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 9

Novas Rotas da Diáspora Transatlântica

NOVAS ROTAS DA DIÁSPORA TRANSATLÂNTICA: ESTADOS UNIDOS E BRASIL, 14

Introdução, 14

PARTE I:

A LITERATURA AFRO-AMERICANA: PERCURSOS , 21

Fase I- Reivindicando a própria humanidade: A incipiente literatura afro-americana , 25

Narrativas de Escravizados , 30

Narrativas Espirituais , 30

Fase II - Anseio por integração : Período Pós- escravidão , 34

Fase III - Afirmação da identidade: The Harlem Renaissance , 39

**Fase IV- Orgulho Racial : Os Movimentos pelos Direitos Civis ,
44**

O “Black Arts Movement” , 46

Fase V: Autonomia de Expressão - História Recente , 51

A Poesia Afro-americana , 57

**A Renascença da Literatura Feminina Negra – Os anos
1970/1980, 64**

**A história e a literatura do negro do ponto de vista dos
ficcionistas afro-americanos , 83**

**Ficção Científica, Fantasia e Horror na Literatura Afro-
americana. , 94**

A Literatura Americana e o seu Fracionamento , 95

PARTE II:

SINTAXES DA LITERATURA NEGRA NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL , 102

Introdução, 102

O Florescimento de uma Poética Afro-brasileira , 114

A Descentralização do sujeito Cartesiano e a Mulher Negra , 164

O Descentramento Ontológico e Ético do Ser Negro, 181

A importância das comunidades negras na Literatura dos EUA, 190

Kindred, Laços de Sangue, 201

Sobre a teoria e a crítica do texto negro, 203

Interseccionalidade , 210

O gênero como eixo do tripé interseccional em *Kindred*, 213

A arte como arma de propaganda política, 236

Considerações Finais , 242

Bibliografia , 245

APRESENTAÇÃO

Novas Rotas da Diáspora Transatlântica



NESTE SEU RECENTE TRABALHO, PRESTES A SER PUBLICADO EM LIVRO, Sueli Meira Liebig lança mão de sua vasta experiência de pesquisadora acrescida da realização do Pós-Doutoramento no PACC-UFRJ, onde desenvolveu o projeto CAMINHOS DA LITERATURA AFRO-AMERICANA: MARGINALIDADE, DIÁSPORA, IDENTIDADE E CÂNONE. wNo PACC, tive a grata oportunidade de acompanhar, enquanto supervisora, a pesquisa de Sueli – gênese de NOVAS ROTAS DA DIÁSPORA TRANSATLÂNTICA: ESTADOS UNIDOS E BRASIL.

O presente livro não mais resulta de uma exigência acadêmica (caso do relatório final da pesquisa no PACC, aprovado pelo Programa em 2021). Trata-se de uma produção autônoma, visando a alcançar um público mais amplo de áreas diversas nas ciências humanas além das letras, pretendendo atender especificamente a falantes da língua portuguesa. Já nas primeiras páginas, Sueli é clara quanto ao que a tem motivado no campo dos estudos afro-americanos no Brasil, assim também quanto ao objetivo a que se propôs.

Ela refere-se à dificuldade constatada, ao longo dos anos, de “encontrar um livro de referência que seja utilizado por estudantes e professores de letras e áreas afins, em língua portuguesa, que condense de forma didática e inovadora uma compilação de dados sobre

a impactante trajetória das letras negras nos Estados Unidos e no Brasil”. (p.6) Sueli então prossegue a respeito de suas metas e objeto de investigação, esclarecendo as bases em que se sustenta a sua argumentação crítica – levando em consideração, segundo explica, “o contexto histórico, político, social e cultural” onde tem fermentado, ao longo dos séculos, o material que levanta e analisa num estudo intercultural, de feição interdisciplinar.

O desenvolvimento da reflexão fez com que Sueli ampliasse o âmbito de seu projeto levando-a, como que “naturalmente” (uso este termo com a devida cautela) à complexa questão da produção literária afro-brasileira. O caráter comparatista da pesquisa inevitavelmente se consolidou. Neste ponto cabe lembrar a pertinente afirmação de Antônio Candido, de que “estudar literatura brasileira é fazer literatura comparada”. O trabalho comparativo aqui se impôs sobremodo, pois o estudo da diáspora transatlântica desde a África para as Américas evidencia infindáveis rotas textuais que se cruzam e interferem mutuamente. A estrada de duas mãos (Brasil, Estados Unidos) ficou logo bem assegurada no ambicioso projeto de Sueli onde podemos passar, por exemplo, de uma “incipiente literatura” (“Sumário”) ainda da época colonial à contribuição de grandes nomes libertários como Frederick Douglas, W.E.B. Du Bois, Alice Walker e Toni Morrison. A escrita de Sueli volta-se, então, para nossos compatriotas Maria Firmina dos Reis, Abdias do Nascimento, Sueli Carneiro e Conceição Evaristo (entre tantos outros), num vai-e-vem nacional e internacional acionando um vasto elenco de textos de diversas ordens, que informam e ilustram o arcabouço conceitual do qual o trabalho se serve.

O investimento de Sueli traduz-se particularmente na paixão que imprime ao compasso de suas leituras – na abordagem de ficção, poesia e teatro, assim como no campo teórico, que a autora entrelaça à escrita primordialmente literária que examina. Ela também envereda pelos caminhos do jornalismo – no caso norte-americano, com destaque para W.E.B. Du Bois e a fundação histórica do NAACP; e com o ativismo político/ jornalístico nos Estados Unidos que proliferou nas décadas de 1960 e 1970 em movimentos como *Black Panther Party*, *Black Power*, *Black Arts Movement* e seus desdobramentos.

Sueli também enfoca os meandros do preconceito de gênero no seio daquelas poderosas correntes de opinião e de expressão artística afro-americanas – na verdade, problema existente desde a Harlem Renaissance dos anos 1920 e consequência do duplo preconceito (racial e de gênero) vivenciado pela mulher negra na escravidão e depois. As escritoras negras lutaram arduamente pela afirmação de sua presença no ambiente cultural e especificamente no das letras, a fim de ali imprimir o seu próprio “lugar de fala”, o que a leitura de Sueli patenteia.

No caso do Brasil, Sueli delinea a história de um jornalismo negro existente desde inícios do século XX especialmente em São Paulo, com seus precursores e periódicos, em realizações que foram drasticamente amputadas pela ditadura do Estado Novo de 1937. Sueli destaca, nesse trajeto, a brilhante trajetória de Abdias do Nascimento, com sua vasta atuação política e produção de alcance internacional. Ela segue o percurso da produção negra no país do oitocentismo à atualidade, enfatizando a respeito das últimas décadas:

A fundação do MNU no Brasil deu expressão a toda uma nova militância negra que vinha se firmando através da década de 1970. Na sua primeira etapa, digamos que entre os anos 1970 e 1980, a frustração social que estava na base desses movimentos lhe imprimiu a marca: eles começaram a trabalhar politicamente o ressentimento, o tom do seu discurso e a mágoa pelo descaso dos brancos, como fizeram os estetas afro-americanos no final dos anos 1960. (p.110)

Se alguma dificuldade tive ao redigir um comentário introdutório a *Novas Rotas da Diáspora Transatlântica* tal se deve, creio eu, ao jorro da escrita tanto informativa quanto argumentativa de Sueli, numa verve por vezes difícil de acompanhar. Sueli assume riscos e não esconde a subjetividade de grande parte de seu empreendimento intelectual que, embora seguindo basicamente uma linha do tempo coerente com seus vultos, correntes e tendências historicamente

reconhecíveis, nem sempre “prima pela cronologia”, conforme ela mesma observa. (p.122) Num estilo que oscila entre o acadêmico e o coloquial, Sueli sublinha a subjetividade de grande parte de suas observações: “Minha posição é a de que” (p.87); “Vem-me à mente agora” (p.101); “para que o leitor tire suas próprias conclusões” (p.96) – são algumas das afirmações que surgem ao longo do texto sem a imposição de ideias prontas e acabadas, mas deixando em aberto aos leitores a tarefa de engendrar posicionamentos críticos durante e, desejavelmente, após a leitura.

Temos, portanto, nas mãos uma obra que aborda questões candentes do passado e da atualidade. Essas questões têm sido suscitadas desde que o/a primeiro/a africano/a ou afrodescendente nas Américas fizesse soar a sua voz, ou seja, desde os primórdios da colonização europeia no continente americano – alicerçada pela escravização de africanos sequestrados durante séculos, sob correntes, e embarcados nos desgraçados tumbeiros. A escravidão no Novo Mundo, em sua vigência de mais de 300 anos e nas feridas que ainda permanecem vivas na colonialidade (os Estudos Pós-Coloniais o demonstram a todo momento), é uma dessas questões, evocada de diversas maneiras e ângulos por cada autor ou autora presente no livro de Sueli Liebig. E, malgrado as diferenças de época, nacionalidade, gênero ou perspectiva, esses/as escritores/as exibem inescapavelmente – nas palavras de Sueli – a consciência dos “torturantes grilhões do racismo estrutural”. (p.103).

Não é possível abordar a escravidão (vivenciada na carne ou enfocada em retrospecto) sem se constatar que escravidão e racismo se engendraram mutuamente, em tentáculos que cabe a cada geração, ao longo das décadas, perceber e combater, impedindo a nefasta perpetuação de seus efeitos. Lembremos que “Lest we forget” [“Para que não nos esqueçamos”, tradução livre], expressão associada à imagem de um negro acorrentado, foi uma das exortações inspiradoras do Black Power.

Cada momento do livro de Sueli opera neste sentido, implícita ou explicitamente, ao desdobrar múltiplas questões cruciais – todas certamente vinculadas à escravidão e ao racismo. Uma delas é a do gênero, conforme já sugerido acima. Páginas e páginas do livro de

Sueli relatam, testemunham e discutem as dificuldades que mulheres negras, de norte ao sul do continente, enfrentaram e ainda enfrentam no sentido de serem ouvidas, publicadas, lidas – inclusive no seio da própria comunidade negra. Temos, por outro lado, numerosos casos aqui elencados de sucesso editorial e de público – como Toni Morrison, prêmio Nobel da literatura em 1993; e no Brasil, Carolina Maria de Jesus, sucesso internacional desde a década de 1960, traduzida em 14 línguas. Ambas, e tantas outras companheiras de destino e de missão social, existencial e artística, exemplos de vida e de realização para homens e, principalmente, para mulheres de todo o mundo.

Outra questão que Sueli aborda frontalmente em sua obra é a da pertinência, ou não, do instrumental teórico ocidental no estudo analítico de material cultural afrodescendente. Críticos literários do calibre de Henry Louis Gates, Jr. (para citarmos apenas um exemplo) sugerem padrões e parâmetros interpretativos outros que não aqueles eurocêntricos que nortearam o pensamento ocidental nas Humanidades, pelo menos até meados do século passado.

A reflexão teórica neste início do século XXI tem proporcionado modelos interpretativos não mais atrelados aos ditames do imperialismo cultural e aptos, portanto, a darem conta da problemática da inserção do negro, transplantado nas diásporas transatlânticas, nas sociedades modernas. E, certamente, a reflexão aqui encetada visa também ao questionamento do papel que cabe, neste aparente labirinto, a cada pessoa – de qualquer cor, opção de sexualidade, origem étnica, religiosa ou formação cultural, em prol da configuração de um mundo com sociedades mais igualitárias.

Rio de Janeiro, Março de 2023.

Heloisa Toller Gomes

PROGRAMA AVANÇADO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA – PACC

UFRJ - Faculdade de Letras - Av. Horácio Macedo, 2151 – sala do

PACC - Cidade Universitária – Fundão

– www.pacc.lettras.ufrj.br –

NOVAS ROTAS DA DIÁSPORA TRANSATLÂNTICA: ESTADOS UNIDOS E BRASIL

Introdução

Ao longo de mais de vinte anos de pesquisas e trabalhos científicos na área de literatura afro-americana, disciplina que leciono tanto na graduação em letras/inglês quanto na pós, no Programa de Pós-graduação em literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba- UEPB, venho sentindo dificuldade em encontrar um livro de referência que seja utilizado por estudantes e professores de letras e áreas afins, em língua portuguesa, que condense de forma didática e inovadora uma compilação de dados sobre a impactante trajetória das letras negras nos Estados Unidos.

As obras mais significativas que conseguem traçar um panorama da literatura afro-americana foram publicadas no século passado, dentre elas: *The Norton Anthology of African-American Literature* (Antologia Norton da Literatura Afro-americana), editada por Henry Louis Gates Jr. e Nellie McKay (1997), livro que abrange desde a tradição oral afro-americana até o final do século XX, *The Black Aesthetics* (A Estética Negra), editado por Addison Gayle Jr. em 1971 e *Black Fire* (Fogo Negro), antologia publicada em 1968 por Le Roy Jones e Larry Neal, que dá conta de um período específico da literatura afro-americana, o “Black Arts Movement” (Movimento das Artes Negras) surgido no final dos anos 60, originado de um *cocktail* de ideias, como o desenvolvimento das lutas pelos direitos civis dos negros e o movimento “*Black Power*” (Poder Negro) e que procurava engendrar ou recentrar uma estética negra particularmente nova.

Por conseguinte, senti falta de uma pesquisa que catalogasse, contextualizasse e disseminasse um *corpus* efetivamente representativo de cada fase por qual passou – e ainda vem passando- a literatura afrodescendente nos Estados Unidos, levando em consideração o contexto histórico, político, social e cultural que se reflete em cada uma delas, e mais importante, como já frisei – em língua portuguesa. O motivo para o meu desejo de elaborar uma obra de tal porte em português é o seu caráter interdisciplinar, já que atende a expectativas de outros estudiosos das ciências humanas que não apenas aos leitores de língua inglesa e aos estudantes dos cursos de letras.

O meu estágio pós-doutoral no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ foi idealizado pela necessidade de poder aprofundar os estudos culturais dentro da literatura afrodescendente, estudos esses que se coadunam com as pesquisas e aulas teóricas e orientações por mim desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, de modo a ampliar a reflexão acerca do entrelaçamento cultural entre as literaturas afrodescendentes do Brasil e dos Estados Unidos, numa forma inovadora e singular de deslindar os meandros e particularidades das suas produções literárias mais significativas, a partir de novas leituras que procuram demonstrar um viés comparatista entre ambos os países, que se afiguram como as duas maiores nações escravocratas das Américas.

A minha tese de doutoramento, complementada por bolsa sanduiche financiada pela CAPES na Universidade da Georgia em Athens (UGA - 1999) e defendida na UFMG em 2002, versa sobre racismo e opressão nas literaturas afrodescendentes do Brasil e dos Estados Unidos. Esta extensa pesquisa de mais de 400 laudas deu-me suporte bibliográfico para a publicação do livro *Dossiê Black & Branco: Literatura, Racismo e Opressão nos Estados Unidos e no Brasil* (Ideia, 2003), mas a pesquisa que empreendi entre 2020 e 2021 é mais abrangente e mais antenada com os estudos culturais do século XXI.

A pesquisa acatada pelo PACC/UFRJ encontrou impulso e excelente respaldo nos estudos empreendidos pela minha então supervisora, a professora Dr.^a Heloísa Toller Gomes, em um texto publicado nos *Cadernos de Letras da UFF* em 1999, intitulado “A Literatura

Afro-americana: seus dilemas, suas realizações”, em que ela elenca cinco fases pelas quais passou a literatura negra americana, desde a busca pela afirmação do negro como ser humano até que essa literatura encontrasse a sua própria autonomia de expressão. O presente trabalho, cuja segunda parte é dedicada a um estudo comparatista entre a literatura afro-americana e a afro-brasileira, é o marco de diferenciação das antologias destinadas ao público anglófono, essencialmente ao público da América do Norte e do Caribe.

Ademais, a pesquisa estende-se até as obras que estão sendo escritas atualmente, considerando-se que já se contam com vinte anos de escritos não catalogados ou contextualizados pelo estudo anterior.

Como forma de intervenção social e cultural, reúno uma série de considerações que permitem ao leitor uma reflexão sobre a posição da literatura negra em nível global, em que as migrações e a incorporação das relações culturais se encontram cada vez mais presentes. Disso decorre o diálogo intercultural que se firma sobre as questões éticas e sociais que se alojam no interior da formação das fluidas identidades culturais. Para tanto, este trabalho destina-se mais especificamente à pesquisa das obras literárias afro-americanas mais representativas das suas cinco diferentes fases da evolução do que pode ser chamado de um cânone negro americano, elencando um *corpus* ilustrativo que destaca do final do século XVIII até o século XXI, com inserções críticas que priorizam os estudos interculturais. Desta forma, este estudo pautou-se por uma abordagem teórico-metodológica que correlacionou as diferentes fases evolutivas pelas quais passou até aqui a literatura afro-americana, que têm por pano de fundo um *corpus* que representa as fragmentadas e variadas identidades do ser negro americano.

Os 500 anos de estabelecimento do imperialismo do continente europeu sobre as Américas ensejou a expansão dos seus países, que acreditavam na superioridade da raça branca como justificativa para a escravização de índios e negros. Sobre considerações e teorizações raciais que procuravam justificar a dominação branca, busco respaldo no artigo da professora Heloísa Toller Gomes, como dito anteriormente, sobre as fases da literatura afro-americana, que vão desde a necessidade de o negro provar a sua própria condição humana até

os dias atuais, em que já existe uma autonomia de expressão que começa a libertá-lo dos grilhões da simples literatura de protesto.

Destaco especialmente neste estudo os acontecimentos e a produção artística compreendidos entre o final dos anos 1960 e meados dos 1970, pela relevância e peso dos acontecimentos que revolucionaram o planeta como um todo e a vida e a literatura afro-americanas em particular. Naquela época a América negra estava sentada sobre um caldeirão borbulhante de ideias e movimentos em torno de novos parâmetros que então norteavam o pensamento dos afro-americanos sobre questões como orgulho racial, direitos civis e a luta por igualdade dentro da diversidade.

Figuras de proa do ativismo, da religião e das letras negras que integraram movimentos como o *Black Panther Party* (Partido dos Panteras Negras), o *Black Power* (o Poder Negro) e a *Black Aesthetic* (Estética Negra) ajudaram-me a dar embasamento teórico a esta fase especial da história da diáspora transatlântica dos africanos escravizados: Martin Luther King Jr., que em abril de 1963 começou uma acirrada campanha contra a segregação racial e a injustiça econômica em Birmingham, Alabama; Malcolm X, que após seu assassinato em 1965 teve a sua autobiografia amplamente distribuída e tornou-se um herói ideológico, principalmente entre os jovens negros; o líder religioso da Nação do Islã Elijah Muhammad, que escreveu o livro *Message to the Blackman in America*, publicado em 1965 e reimpresso por diversas vezes desde então; Mari Evans, poeta, escritora e dramaturga, uma das poucas mulheres associadas ao Movimento das Artes Negras (*Black Arts Movement*), que ganhou notoriedade durante as décadas de 1960 e 1970 pelo seu esforço de explorar a cultura e a história afro-americanas através da arte e da literatura; Amiri Baraka, poeta, escritor, dramaturgo e crítico musical, figura de proa do *Black Arts*, ligado à “*Geração Beat*” e autor de ensaios contra o racismo e o colonialismo; Angela Davis, professora e filósofa socialista que alcançou visibilidade mundial na década de 1970 como integrante do Partido Comunista dos Estados Unidos e dos Panteras Negras, por sua militância pelos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial nos Estados Unidos; Maya Angelou, que nos anos 1960 tornou-se amiga de Martin Luther King Jr. e de

Malcolm X, vindo a servir na Conferência da Liderança Cristã do Sul com o Rev. King, e a trabalhar anos para o movimento de direitos civis e que em 1970 tornou-se famosa pelo seu primeiro livro, *I Know Why the Caged Bird Sings*, ganhando uma nomeação para o Prêmio Pulitzer em poesia; Hoytt Fuller, editor, educador, crítico, e escritor que durante o *Black Arts Movement* criou a Organização da Cultura Negra Americana em Chicago; Addison Gayle Jr, professor, crítico literário e escritor, um dos grandes expoentes do *Black Arts*, editou obras importantes como *Black Expression: Essays by and about Black Americans in the Creative Arts* (1969) e *Bondage, Freedom and Beyond: The Prose of Black America* (1970); Paule Marshall, romancista cuja obra enfatiza a necessidade de o negro americano reclamar a sua ancestralidade africana. Ao superar a opressão e quebrar regras, Marshall reimagina o mundo, tem histórias a contar; e Toni Morrison, cujo livro de estreia, *The Bluest Eye* (O Olho Mais Azul- 1970), é um estudo sobre raça, gênero e beleza — temas recorrentes em seus últimos romances. Morrison despertou a atenção da crítica internacional com *Song of Solomon* (1977), *Beloved* (1987), o primeiro romance de uma trilogia que inclui *Jazz* (1992) e *Paradise* (1997), ganhou o Prêmio Pulitzer de melhor ficção e foi escolhido pelo jornal americano *The New York Times* como “a melhor obra da ficção americana dos últimos 25 anos, apenas para citar alguns desses grandes expoentes do ativismo e/ou das artes afro-americanas.

Quanto a hipóteses e experimentos sobre uma leitura do texto negro sob o prisma da autonomia de expressão, Henry Louis Gates Jr. (1987) lança alguma luz sobre questões como a relação da teoria literária com a literatura afro-americana, a explicação das literaturas não canônicas ou mesmo determinar o quão branca é a teoria da literatura ou o quão negra pode ser uma crítica relacionada aos métodos críticos alinhados com a crítica estrutural ou pós-estrutural.

Resumindo, na análise e compilação de obras desta fase da literatura negra baseei-me na falta de adequabilidade em aplicar a crítica do texto negro a um corpo teórico oriundo de uma tradição crítica pautada e perpetuada por homens brancos que representaram o negro nas suas obras como seres humanos de segunda categoria ou mesmo signos e símbolos do grotesco e do obscuro. Portanto, serviram

de ilustração a esta abordagem obras de autores como Ishmael Reed (1972), Toni Cade Bambara (1971), Alice Walker (1973; 1982), August Wilson (1987), Octavia Butler (1979; 1984) e Gloria Naylor (1982). A exemplo de escritores afro-americanos da contemporaneidade, alguns autores afro-brasileiros como Esmeralda Ribeiro, Oliveira Silveira, Socorro Coelho e Solano Trindade, sentindo a necessidade de redesenhar, reinventar e reescrever a literatura nacional a partir da sua própria ótica, têm se utilizado da réplica às obras tidas como canônicas, no sentido de refutar certas premissas tidas como verdadeiras, centradas, sobretudo numa filosofia monocentrista ocidental branca/cristã/masculina. Nestes termos, aliás, dedico a segunda metade deste estudo a uma análise comparatista entre escritores afro-americanos e afro-brasileiros.

Estes autores procuram questionar o sujeito-criador e a flutuação da verdade e almejam à queda das hierarquias enraizadas no poder em consequência de um descentramento ontológico e ético. Análise aqui algumas obras que, reescritas a partir da visão singular do próprio afrodescendente, resultam num simulacro divergente, crítico e produtivo, no qual o ser humano negro passa de sujeito a agente do seu próprio destino.

Traduzindo, os exemplos que trago aqui mostram obras sobre o negro, escritas a partir da visão do branco, que são ressignificadas por autores afrodescendentes de acordo com a sua própria visão de mundo, resultando em uma recepção criativa que reverte o eixo monocentrista eurocêntrico do centro para a margem, resultando em uma estética onde o subalterno se sobressai como agente e não paciente do seu próprio destino.

Por fim, para estabelecer um estudo comparatista entre as literaturas escritas por afrodescendentes nos Estados Unidos e no Brasil, analiso textos que se orientam por uma política de recentramento étnico e de ressignificação da identidade negra a partir de uma reversão de valores que sinalizam uma via de mão dupla de entrecruzamentos entre o texto canônico branco e o seu contradiscurso negro, utilizando como aparato teórico-crítico as postulações e posicionamentos críticos encontrados em bell hooks (1995); Appiah & Gutmann, (1996); Homi Bhabha, (1998); Stuart Hall (2003); Vron Ware (2004);

Conceição Evaristo (2005); Gonçalves & Silva (2006); Roland Walter (2009); Stelamaris Coser (1997), Manuel Castells (2010) Heloísa Toller Gomes (1999) e da minha própria autoria (2002; 2003; 2010), autores que não somos todos necessariamente negros, mas que enxergamos a partir de um ângulo desfocado da hegemonia branca.

PARTE I: A LITERATURA AFRO-AMERICANA: PERCURSOS

COMECEMOS POR TENTAR DEFINIR O QUE SE PODE TRADUZIR POR “literatura afro-americana”: A literatura afro-americana constitui o *corpus* da literatura produzida nos Estados Unidos por escritores e escritoras de descendência africana e começa com a poesia de autoras como a escrava oitocentista Phillis Wheatley.¹ Antes do apogeu das narrativas de escravizados, a literatura afro-americana foi dominada por narrativas autobiográficas. O gênero conhecido como

- 1 Embora a data e o lugar do seu nascimento não estejam documentados, os estudiosos acreditam que Wheatley tenha nascido em 1753 na África Ocidental, provavelmente na Gâmbia ou no Senegal. Ela foi vendida por uma autoridade local a um comerciante que estava de passagem e que a levou para Boston, colônia britânica do estado de Massachusetts, em um navio chamado *The Phillis*. Ao chegar ela foi vendida para John Wheatley, um bem-sucedido alfaiate e comerciante, que a rebatizou com o mesmo nome do navio que a trouxera. Aprendeu a ler e a escrever com os filhos do seu amo progressista, que também lhe concedeu uma educação privilegiada e tida como sem precedentes para uma pessoa escravizada, muito menos para uma mulher de qualquer raça. Aos 12 anos ela lia os clássicos gregos e latinos no original, bem como difíceis passagens da Bíblia. Aos 14 ela escreveu seu primeiro poema, intitulado “To the University of Cambridge [Harvard], in New England” (À Universidade de Cambridge [Harvard], na Nova Inglaterra). Reconhecendo a sua habilidade literária, os Wheatleys financiaram sua educação e sempre a faziam mostrar suas habilidades para amigos e familiares. Grandemente influenciada pelas leituras das obras de Alexander Pope, John Milton, Homero, Horácio e Virgílio, Phillis começou a escrever poemas.

“narrativas de escravos” do século XIX é composto geralmente por registros de vida de pessoas que haviam escapado da escravidão, sobre as suas jornadas pela liberdade e os meios pelos quais elas afirmavam as suas vidas. O movimento artístico-cultural conhecido como A Renascença do Harlem (*The Harlem Renaissance*) dos anos 1920 - sobre o qual falarei mais detalhadamente adiante - demarcou uma época de grande florescimento da literatura e das artes, tendo sido influenciado por escritores negros que vieram de outras regiões dos Estados Unidos, da Jamaica e de algumas ilhas caribenhas para outras regiões, notadamente a região Norte, durante a chamada *Great Migration*². Entre os assuntos e temas explorados por tais autores incluem-se o papel dos afro-americanos dentro da sociedade como um todo, a cultura afro-americana, o racismo, a escravidão e a igualdade social proporcionada pelos direitos civis para os negros. A literatura afro-americana também incorpora formas orais como os *spirituals* (cantos religiosos negros), os sermões, a música gospel, o *blues*, e o *rap*.

Na medida em que o lugar dos afro-americanos na sociedade estadunidense vem mudando ao longo dos séculos, assim também vem mudando o foco da sua literatura. Antes da Guerra Civil Americana os principais temas abordados consistiam das memórias dos fugitivos da escravidão. Esse gênero incluía relatos da vida escrava e a pavimentação para a justiça, a redenção e a liberdade dos cativos. Havia ainda uma distinção entre a literatura produzida por escravos libertos e a dos negros livres nascidos no Norte. Estes expressavam a sua opressão de modo diferente dos primeiros por falarem contra a escravidão e as injustiças raciais utilizando-se das narrativas evangélicas, que apesar de abordar praticamente os mesmos temas das narrativas de escravos é amplamente ignorado pela agenda acadêmica atual por conter um cunho mais socio- histórico e antropológico.

Na virada do século XX as obras não ficcionais de W.E.B. Du Bois e Booker T. Washington discutiam maneiras de confrontar o racismo

2 A Grande Migração, conhecida também como a Grande Migração Nortista ou Migração Negra ocorrida entre 1916 e 1970, foi o movimento de diáspora de cerca de 6 milhões de afro-americanos egressos do Sul rural para as áreas urbanas do Nordeste, do Meio Oeste e do Oeste americano.

nos Estados Unidos. Durante o Movimento pelos Direitos Civis autores como Richard Wright e Gwendolyn Brooks escreviam sobre a segregação racial e o nacionalismo negro. Três décadas depois a literatura afro-americana já seria aceita como parte integrante da literatura americana com a publicação de livros como *Roots: The Saga of an American Family*, de Alex Haley (1976); *The Color Purple* (A Cor Púrpura – 1982), de Alice Walker e *Beloved* (Amada - 1987), de Toni Morrison; adquirindo supremacia de vendas e importantes premiações. A literatura Afro-americana, via de regra, tem focado o papel dos afro-americanos no contexto da sociedade e o que significa ser um “americano”. Como assegura o professor Albert J. Raboteau, da Universidade de Princeton, citado por Katherine Coon, (1998, p.32) “todo estudo afro-americano “...fala ao mais profundo significado da presença afro-americana nesta nação. Essa presença tem sido sempre um precedente aos clamores da nação por liberdade, democracia, igualdade e inclusão de todos.”³ (Tradução minha)⁴.

Assim, a literatura afro-americana explora as questões de liberdade e igualdade negadas ao negro por séculos nos Estados Unidos, ao lado de outros temas, como a preservação da cultura afro-americana, o racismo, a religião, a escravidão, o senso de pertença, a segregação, a migração, o feminismo e muitos mais. A literatura afro-americana apresenta a experiência negra do ponto de vista do próprio afro-americano e vem sendo influenciada pelo legado da grande herança afro-diaspórica, mas como fruto de uma cultura neoimperial⁵

3 “...speaks to the deeper meaning of the African-American presence in this nation. This presence has always been a test case of the nation’s claims to freedom, democracy, equality, the inclusiveness of all.” (Cf. Katherine Driscoll Coon, “A Rip in the Tent: Teaching African American Literature”, em *Teaching African American Literature*, ed. M. Graham, Routledge, 1998, p. 32).

4 Todas as traduções deste estudo são de minha autoria, exceto as identificadas como de outros autores no corpo do texto.

5 O “neoimperialismo” é uma política de dominação não só territorial, militar e econômica, como também cultural, de uma nação sobre outra. O Neoimpério recebe esse nome porque assemelha-se ao imperialismo da segunda revolução industrial, praticado por diversas potências europeias. As principais diferenças entre as duas políticas é a existência, no neoimperialismo, do domínio informal

também tem influenciado muitos outros países e vem se consolidando dentro do nicho mais amplo da literatura pós-colonial.

A cultura oral afro-americana é rica em poesia, incluindo os *spirituals*⁶, o *blues*⁷ e o *rap*. Este tipo de poesia oral também aparece na tradição afro-americana dos sermões religiosos que usam a cadência, a repetição deliberada e a aliteração. Essa tradição literária — especialmente a poesia escrita, mas também a prosa — embora não esteja presente em todos os autores afro-americanos, carrega o forte costume de incorporar todas essas formas de poesia oral. Alguns críticos até resistem em usar a teoria literária ocidental para analisar a literatura afro-americana. Henry Louis Gates, Jr., eminente pesquisador e crítico afro-americano da universidade de Harvard, assegura no livro *The Signifying monkey: A theory of African-American Criticism* (1988) que o seu desejo é permitir que a tradição negra fale por si mesma sobre a sua natureza e suas várias funções, ao invés de lê-la ou analisá-la nos termos de teorias emprestadas de outras tradições, como uma espécie de apropriação indébita.

Um tropo comum usado pela literatura afro-americana é “*signifying*”. Segundo Gates, *signifying* é uma palavra a que estão atrelados vários outros tropos, como metáfora, metonímia, sinédoque, hipérbole, ironia, eufemismo e metalepse. Segundo a sua percepção, *Signifying* também se refere ao modo como os escritores afro-americanos leem e criticam outros textos negros em um ato de autodefinição retórica.⁸

(cultural e econômico), em contraste com o domínio apenas formal (territorial, militar e econômico) do imperialismo tradicional.

- 6 Gênero musical surgido nos Estados Unidos através dos escravos negros que executavam movimentos com o corpo seguidos de palmas como acompanhamento das canções.
- 7 Gênero musical folclórico originado pelos negros do extremo Sul dos Estados Unidos por volta do século XIX. É uma fusão de raízes das tradições musicais africanas, canções de trabalho afro-americanas e tradicionais. O *Blues* deu origem a outros ritmos sonoros como o *jazz* e o *country*.
- 8 *The Signifying Monkey* é uma obra seminal na qual Gates desvenda a dinâmica do relacionamento entre as tradições vernaculares da África e da Afro-américa e sua relação com a literatura negra. Nela o estudioso elabora um novo approach

Fase I- Reivindicando a própria humanidade: A incipiente literatura afro-americana

Como falei antes, este estudo pauta-se por uma formalização crítica elaborada por Heloísa Toller Gomes, que correlaciona as diferentes fases evolutivas pelas quais passou até aqui as literatura afro-americana aos textos por ela produzidos. Com base no artigo de Gomes(1999), aqui amplio um pouco mais a minha pesquisa, dando-lhe um caráter mais abrangente. A história afro-americana atesta que a literatura negra dos Estados Unidos data de uma época anterior à que o país conseguiu emancipar-se do domínio da Inglaterra e Lucy Terry foi a autora da mais antiga obra da literatura afro-americana, um poema balada intitulado “Bars Fight”. Terry escreveu a balada em 1746, depois de um ataque indígena à pequena cidade de Deerfield, em Massachusetts. Ela foi escravizada por ocasião da invasão, quando muitos habitantes foram mortos e mais de uma centena deles foi levada em uma marcha forçada para Montreal, inclusive mulheres e crianças. Algumas destas pessoas foram depois libertadas e resgatadas por seus familiares ou pela comunidade mediante o pagamento

crítico enraizado na tradição oral que permite com que a voz negra fale por si mesma. Escrutinando a poesia ancestral e os mitos encontráveis nas culturas africana, latino-americana e caribenha, Gates descobre uma poderosa tradição vernacular que os escravos negros trouxeram com eles para o Novo Mundo. Explorando o processo de significação da vida do negro americano e sua literatura e analisando a transmissão e a revisão de várias figuras significativas, o autor nos proporciona uma vasta compreensão do que ele chama de *Talking Book* (livro falante), um tropo central nas primeiras narrativas de escravos que praticamente define a tradição das letras negras americanas. Assim, significar é a prática de representar uma ideia indiretamente, por meio de um comentário que geralmente é cômico, arrogante, insultuoso ou provocativo. Gates argumenta que a difusão e centralidade do significado na literatura e na música africana e afro-americana significa que toda essa expressão é essencialmente um tipo de diálogo com a literatura e a música do passado. O autor usa esse arcabouço crítico para examinar várias grandes obras da literatura afro-americana, incluindo *Their Eyes Were Watching God*, de Zora Neale Hurston, *Invisible Man*, de Ralph Ellison e *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed, revelando como estas obras “significam” a tradição negra e também cada uma das outras.

de fiança; outras foram adotadas por famílias da tribo Mohawk⁹ e algumas meninas se juntaram a uma ordem religiosa francesa. A balada foi publicada em 1854 com um par de versos adicionais no *Springfield Republican* e em 1855 no livro *História da Massachusetts Ocidental*, de Josiah Gilbert Holland. A poetisa Phillis Wheatley (1753–84) publicou o seu livro *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*¹⁰ em 1773, três anos antes da Independência Americana. Wheatley não foi apenas a primeira mulher afro-americana a publicar um livro, mas a primeira a adquirir reputação internacional como escritora. Nascida no Senegal, Wheatley foi capturada e vendida para a escravidão aos 7 anos de idade. Trazida para Massachusetts, foi comprada por um comerciante de Boston. Na época em que estava com 16 anos, já falava fluentemente o inglês e a sua poesia era reverenciada por muitas das figuras de proa da Revolução Americana, incluindo George Washington, que lhe agradeceu por um poema escrito em sua honra.

Alguns brancos achavam difícil acreditar que uma mulher negra fosse capaz de escrever poemas tão refinados. Wheatley teve que se defender perante um tribunal para provar que a sua obra havia sido escrita por ela mesma. Alguns críticos como Ellis Cashmore (1997) citam a bem-sucedida defesa de Wheatley como o primeiro reconhecimento de uma literatura efetivamente afro-americana. Como consequência do ceticismo que rodeava a obra da escritora, *Poems on Various Subjects* foi republicado com “vários documentos introdutórios destinados a autenticar Wheatley e a sua poesia e a substantiar os seus motivos literários”¹¹ (GATES, 1997, p. 214).

9 Os Mohawk são a tribo mais oriental da Haudenosaunee, ou Confederação Iroquesa. Eles são um povo indígena de língua iroquesa da América do Norte, com comunidades no norte do Estado de Nova Iorque e no sudeste do Canadá (Ontário), principalmente ao redor do Lago Ontário e do Rio São Lourenço. Como um dos cinco membros originais da Liga dos iroqueses, os Mohawk são conhecidos como os Guardiões da Porta Oriental.

10 Poemas sobre vários assuntos, religiosos e morais.

11 “several introductory documents designed to authenticate Wheatley and her poetry and to substantiate her literary motives”.

Outro autor da gestante literatura afro-americana foi Jupiter Hammon (1711–1806). Considerado o primeiro escritor negro publicado na América, ele publicou o poema “An Evening Thought: Salvation by Christ with Penitential Cries”¹² como *broadside*¹³ no início de 1761. Em 1778 escreveu uma ode a Phillis Wheatley, em que discute sua humanidade compartilhada e os laços comuns entre os dois. Em 1786 escreveu o discurso “Address to the Negroes of the State of New York”¹⁴. Aos 76 anos de idade, depois de uma vida inteira de escravidão, Hammon observou: “Se é verdade que iremos para o céu, não deveremos achar ninguém que nos repreve por sermos negros ou escravos.”¹⁵ Ele também defendia a ideia de uma emancipação gradual como forma de erradicar a escravidão. O *doublé* de pastor e escritor permaneceu na condição de escravo em Long Island até morrer. No século XIX o seu discurso foi reimpresso por vários grupos abolicionistas.

William Wells Brown (1814–84) e Victor Séjour (1817–74) produziram as primeiras obras de ficção por autores afro-americanos. Séjour era um negro livre de Nova Orleans que emigrou para a França aos 19 anos. Lá publicou o conto “*Le Mulâtre*” (“O Mulato”) em 1837. Foi a primeira obra de ficção escrita por um afro-americano de que se teve notícia, mas como foi escrita em francês e publicada em um jornal francês, não parece ter tido qualquer importância para a literatura americana subsequente. Séjour nunca revisitou temas afro-americanos em seus trabalhos posteriores. Brown, ao contrário, foi um proeminente abolicionista, palestrante, romancista, dramaturgo e historiador. Nascido escravo em Kentucky, ele foi barqueiro em St. Louis, Missouri, de onde escapou para Ohio. Engajou-se em causas abolicionistas e rumou para Buffalo, New York, e depois para Boston, Massachusetts. Foi um escritor prolífico, começando por

12 Um pensamento noturno: A Salvação em Cristo como choro penitencial”

13 Uma Folha grande de papel impressa apenas de um lado. Historicamente, os *broadside*s eram usados como posters, anunciando eventos ou decretos, comentários em forma de baladas ou simplesmente anúncios.

14 “Palavras aos Negros do Estado de Nova Iorque”

15 “If we should ever get to Heaven, we shall find nobody to reproach us for being black, or for being slaves.”(Idem, p.17)

um registro da sua experiência como escravo seguido de outro da sua fuga para a liberdade. Brown escreveu *Clotel* ou *The President's Daughter* em 1853, considerado o primeiro romance escrito por um afro-americano. O enredo é baseado no badalado rumor de que o presidente Thomas Jefferson seria o pai da filha mestiça da sua escrava Sally Hemings. No final do século XX um teste de DNA confirmou o que a maioria dos historiadores afirma: que Jefferson era o pai de seis filhos com Hemings; quatro sobreviveram até a vida adulta e obtiveram a liberdade¹⁶. O romance foi publicado originalmente na Inglaterra, onde Brown estava morando por vários anos.

O romance *The Garies and Their Friends* (1857), de Frank J. Webb, também foi publicado na Inglaterra, com prefácio da escritora abolicionista branca Harriet Beecher Stowe e do estadista britânico Barão Henry Peter Brougham. Webb foi o primeiro ficcionista afro-americano a utilizar um *passing*¹⁷, isto é, a primeira pessoa mestiça que decidiu se identificar como branca. O romance também explora o racismo nortista no contexto de um violento motim racial verídico que lembra de perto os conflitos raciais da Filadélfia de 1834 e 1835.

Acredita-se que o primeiro romance afro-americano publicado nos Estados Unidos tenha sido *Our Nig* (1859), de Harriet Wilson, que expressa as dificuldades de vida dos negros livres no Norte. A obra carrega qualidades artísticas notáveis e tratamentos importantes de uma zona pouco explorada pela historiografia da época: o fenômeno

16 O filme “Jefferson em Paris” é uma brilhante ilustração da história de Thomas Jefferson enquanto embaixador em Paris, alguns anos antes de ser presidente, e as especulações em torno de sua escrava e amante Sally, de apenas 15 anos. A película foi lançada em 31 de março de 1995 nos EUA, produzida pela Merchant Ivory Productions, Touchstone Pictures e dirigida por James Ivory.

17 O passe racial ocorria quando uma pessoa classificada como membro de um grupo racial “passa” como membro de outra. Historicamente, o termo foi primeiramente usado nos Estados Unidos para descrever uma pessoa de cor ou de ancestralidade multirracial que fora assimilada à comunidade branca para escapar das convenções legais e sociais da discriminação e da segregação raciais. Além de carregar a ideia de embuste, o “Passing as white” do século XXI é controverso e frequentemente tido como uma rejeição da própria negrura, da própria família e cultura.

do racismo no norte não-escravocrata dos Estados Unidos às vésperas da Guerra Civil. Wilson e seu romance foram redescobertos e republicados por Henry Louis Gates Jr. no começo dos anos 1980.¹⁸ Ele o catalogou como ficção e o considerou o primeiro romance efetivamente publicado por uma autora afro-americana. Alguns paralelos entre a narrativa de Wilson e a sua vida foram posteriormente descobertos por alguns pesquisadores, levando-os a afirmar que o romance seria autobiográfico. A despeito dessas controvérsias, *Our Nig* é uma obra literária que fala sobre a vida sacrificada dos negros libertos do Norte na qualidade de servos contratados e se constitui como uma contranarrativa aos padrões do romance maternal sentimentalista do século XIX.

Um fato bastante curioso nessa encruzilhada de rotas transatlânticas das letras negras é a publicação do romance *Úrsula* no mesmo ano de 1859, no então Brasil Imperial, por Maria Firmina dos Reis. Ele também é considerado o primeiro romance escrito por uma mulher negra no país e foi ter a segunda edição apenas 1975 graças à organização de Horácio de Almeida. *Úrsula* é considerado um romance precursor da temática abolicionista na literatura brasileira por ser anterior à poesia de Castro Alves e ao romance *As vítimas-algozes*, de Joaquim Manoel de Macedo. Da mesma forma que a afro-americana Harriet Wilson nos Estados Unidos, a afro-brasileira Maria Firmina não só reverte a história literária etnocêntrica masculina, mas também narra sob um prisma politicamente comprometido a condição do ser negro no seu país.

Outro trabalho pertencente às recém-descobertas Narrativas de Mulheres Escravas foi escrito por Hannah Crafts, uma fugitiva de Murfreesboro, na Carolina do Norte, entre 1853 e 1860. O romance

18 Em 1980, Gates tornou-se codiretor da Projeto de Literatura Periódica Negra em Yale. Nos anos que se seguiram, ele ganhou a reputação de “arqueólogo literário”, recuperando e coletando milhares de obras literárias perdidas (contos, poemas, resenhas e notícias) de autores afro-americanos que datam do início do século 19 a meados do século 20. No início dos anos 1980, ele redescobriu esse primeiro romance de Harriet E. Wilson, provando que a obra foi na verdade escrita por uma afro-americana e não, como se supunha amplamente, por um homem branco do Norte.

é tido como um misto de narrativa escrava e sentimental. Se o texto dela foi escrito em 1853 então teria sido com efeito o primeiro romance afro-americano escrito nos Estados Unidos. A obra nunca foi publicada durante a vida de Crafts e Gates (2004) assim depreende que que ela jamais entrou para o mundo editorial. O texto de Crafts vai além do gênero narrativa de escravos e há evidências de que ela costumava ler na biblioteca do seu amo e que teria sido influenciada pelo estilo de obras como os romances de Charles Dickens. Muitos críticos ainda estão tentando decodificar o seu valor literário e estabelecer sua contribuição para o estudo da formação da literatura afro-americana.

Narrativas de Escravizados

Frederick Douglass (1818–1895) chamou a atenção do público nordesta pela primeira vez como porta-voz da abolição e como autor de uma comovente narrativa de negros escravizados. Ele tornou-se o mais proeminente afro-americano da história dos Estados Unidos. Nascido na escravidão em Maryland, Douglass terminou fugindo e ao longo da vida trabalhou para inúmeras causas abolicionistas e editou muitos jornais. Seu trabalho mais conhecido é a sua autobiografia, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (Narrativa da Vida de Frederick Douglass, um Escravo Americano), publicada em 1845. Na época alguns críticos atacaram o livro por não ser um texto tão eloquente. A despeito disto, o livro tornou-se um *bestseller* instantâneo. Mais tarde Douglass revisou e expandiu a sua autobiografia, que foi republicada sob o título de *My Bondage and My Freedom* em 1855. Para contribuir com alguns postos políticos durante a sua vida, ele também escreveu numerosos artigos influenciadores e ensaios políticos.

Narrativas Espirituais

Na década de 1990 a popularidade dos escritores negros, incluindo o já falecido Everette Lynn Harris e a aclamada Terry McMillan foi ressaltada como índice de que um público leitor afro-americano ativo veio para ficar. Mas ainda assim isso não significa uma nova tendência; existe nos Estados Unidos uma vibrante história

de literariedade afro-americana, de associações literárias e de clubes do livro. Elizabeth Mc Henry (2002) nos revela o passado negligenciado ao olhar para as práticas de leitura dos negros livres no Norte pré-Guerra Civil e dos afro-americanos pós-Guerra Civil. A autora situa as classes média e alta dentro da história literária americana, ilustrando como elas usavam a leitura e a conversação literária para afirmar as suas identidades cívicas e interferir nas culturas políticas e literárias do país, das quais elas eram excluídas de acordo com os seus devidos *status* sociais.

Forgotten Readers é um livro que expande a definição de literariedade dos afro-americanos e os leva a questionar a literatura tão amplamente quanto ela era pensada ou com o mesmo valor que tinha no século XIX. Mc Henry literalmente mergulha nas fontes arquivais, aí inclusos os registros das sociedades literárias do passado e os escritos inéditos dos seus membros. A autora examina associações literárias particulares, mostra como as sociedades literárias negras se desenvolveram, o seu relacionamento com a imprensa negra e o modo como os clubes de mulheres negras - que floresceram durante os anos 1890 - encorajavam a atividade literária. No epílogo, Mc Henry conecta esta rica tradição do interesse dos afro-americanos pelos livros, a leitura, e a conversação literária a fenômenos literários como o Clube do Livro de Oprah Winfrey.

Assim, as primeiras narrativas espirituais afro-americanas de que se tem registro foram publicadas entre o final do século XVIII e o começo do XIX. Seus autores mais destacados são James Gronniosaw, John Marrant e George White. O professor William L. Andrews, da Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill (EUA), defende a tese de que estas narrativas inaugurais “oportunizaram os dois temas do mito pré-genérico afro-americano: conhecimento e liberdade - a sua primeira forma narrativa” (1986, p.158)¹⁹. Essas “narrativas do espírito” foram importantes predecessoras das narrativas de escravizados que proliferaram na cena literária do século XIX. Entretanto, foram frequentemente alijadas do estudo da literatura afro-americana porque alguns estudiosos as consideram como documentos ou

19 “gave the twin themes of the Afro-American ‘pregeneric myth’—knowledge and freedom—their earliest narrative form”

apontamentos sociológicos, a despeito da sua importância para a compreensão da literatura afro-americana como um todo.

As autoras afro-americanas que se dedicaram às narrativas espirituais tiveram que negociar as suas vulneráveis posições de negras/mulheres em uma América ainda sequelada pelo colonialismo. Elas clamavam a sua autoridade para pregar e escrever narrativas espirituais citando a epístola de James e sempre se autoproclamando “doers of the word” - agentes da palavra – (PETERSON, 1998, p.3). O estudo dessas mulheres e das suas narrativas espirituais é importante para a compreensão da vida afro-americana no Norte pré-guerra porque oferece o contexto histórico e os tropos literários para tanto. As autoras que escreveram essas narrativas tinham um claro conhecimento dos gêneros literários e das narrativas bíblicas. Isto contribuía para divulgar a sua mensagem sobre a atuação das mulheres afro-americanas e continha os discursos dominantes racistas e sexistas da sociedade americana em gestação.

Zilpha Elaw nasceu na Pensilvânia em 1790, de pais livres. Foi pastora sem denominação durante alguns anos na Inglaterra, período em que publicou *Memoirs of the Life, Religious Experience, Ministerial Travel e Labours of Mrs. Zilpha Elaw, an American Female of Colour* (1846). Suas narrativas tinham o objetivo de atestar suas experiências espirituais, embora alguns críticos aleguem que elas também pretendessem oferecer uma contribuição literária. Elaw se alinha com uma tradição literária de mulheres respeitáveis da sua época que estavam tentando combater a literatura imoral que, segundo Frances Smith Foster (1993), grassava o cenário cultural anglófono do século XVIII.

Maria W. Stewart publicou em 1879 uma coleção de seus escritos religiosos com uma autobiografia anexada. O título é *Meditations from the Pen of Mrs. Maria W. Stewart*. Ela ainda publicou os livros *Religion and the Pure Principles of Morality* (1831) e *Meditations* (1832). Maria Stewart ficou conhecida pelos discursos públicos sobre o papel da mulher negra e as relações raciais e os seus trabalhos foram aclamados por Alexander Crummell e William Lloyd Garrison. A sua escrita tem sido considerada uma releitura da tradição

jeremiaca²⁰ e foca na causa específica dos afro-americanos na América durante do período.

Jarena Lee publicou duas narrativas religiosas autobiográficas: *The Life and Religious Experience of Jarena Lee* (1836) e *Religious Experience and Journal of Mrs. Jarena Lee*. (1849). Ambas as obras falam sobre a sua vida como pastora da Igreja Metodista Africana, embora seus relatos não tivessem sido endossados pelos metodistas em virtude de a igreja não admitir o pastorado feminino. Críticos como Carla Peterson (1998) argumentam que a contribuição de Lee para a literatura afro-americana reside justamente na sua desobediência ao sistema patriarcal da igreja e na sua asserção sobre os direitos das mulheres dentro da Igreja Metodista.

Nancy Prince, descendente de africanos e nativos americanos, nasceu em 1799, em Newburyport, Massachusetts. Voltou-se para a religião aos 16 anos, numa tentativa de encontrar conforto para os males que assolavam a sua vida. Casou-se com Nero Prince e viajou extensivamente pelas Índias Ocidentais e a Rússia. Tornou-se missionária e em 1841 tentou levantar fundos para o trabalho missionário nas Índias Ocidentais, publicando um panfleto intitulado *The West Indies: Being a Description of the Islands, Progress of Christianity, Education, and Liberty Among the Colored Population Generally*.²¹ Mais tarde, em 1850, publicou *A Narrative of the Life and Travels of Mrs. Nancy Prince*. Estas publicações eram ao mesmo tempo narrativas espirituais e registros de viagens. Assim como Jarena Lee, Prince aderiu aos dogmas da religião cristã ao enquadrar a sua única narrativa de viagem sob uma perspectiva religiosa. Ainda assim,

20 Longo trabalho literário usualmente em prosa, mas algumas vezes em verso, em que o autor lamenta amargamente e se queixa do estado da sociedade e da sua moral em um tom sério de injúria contínua, que sempre contém uma profecia sobre uma iminente decadência social. Jeremias era pesquisador e historiador, além de profeta. Acredita-se que tenha sido ele o autor do livro que leva seu nome e possivelmente os dois livros dos reis de Judá e Israel, abrangendo a história de ambos os reinos desde o ponto em que os livros de Samuel a deixaram e, após a queda de Jerusalém, teria escrito o Livro das Lamentações.

21 Índias Ocidentais: Uma descrição das ilhas, do progresso do cristianismo, da educação e da liberdade, geralmente entre a população de cor.

nota-se no seu texto um contradiscurso ao ideal vitoriano de recato feminino, da mulher sem voz social e com limitada visão de mundo.

Fase II - Anseio por integração : Período Pós- escravidão

Depois da emancipação da escravidão e do final da Guerra Civil Americana muitos autores afro-americanos começaram a escrever obras não ficcionais sobre a condição do negro nos Estados Unidos. Muitas mulheres afro-americanas, principalmente, voltaram-se para a escrita dos princípios comportamentais de vida durante o período, como assegura Carole Watson (1985). Além do próprio jornalismo, os periódicos afro-americanos eram o veículo popular ideal para ensaios, poemas e ficção, com jornalistas como Jennie Carter (1830–1881) arrebatando um imenso público.

Dentre os mais proeminentes escritores do período destaca-se W. E. B. Du Bois (1868–1963), doutor em filosofia pela Universidade de Harvard e um dos fundadores da NAACP²² em 1910. Na virada do século, Du Bois publicou um livro com uma coleção de ensaios altamente influenciadores intitulado *The Souls of Black Folk*. (As Almas da Gente Negra)²³. Os ensaios sobre raça são inovadores e inspirados nas próprias experiências pessoais de Du Bois. Para sintetizar como os afro-americanos viviam, tanto em uma Georgia rural quanto em uma sociedade americana mais ampla, Du Bois escreve: “The problem of the twentieth century is the problem of the color-line” (O problema do século XX é o problema da linha de cor -1996, p. 10). De acordo com Moira Ferguson, esta já seria uma questão previsível. Ela observa que “Du Bois acreditava que os afro-americanos deveriam, devido aos seus interesses comuns, trabalhar juntos para combater o preconceito e as desigualdades.”²⁴ (FERGUSON, 1998,

22 A Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (em inglês: National Association for the Advancement of Colored People; NAACP) é uma das mais antigas e mais influentes instituições a favor dos direitos civis de uma minoria (principalmente de negros) nos Estados Unidos.

23 Tradução para o português do Brasil de Heloísa Toller Gomes (Ed. Nova Aguillar, 2000).

24 “Du Bois believed that African Americans should, because of their common interests, work together to battle prejudice and inequity”.

p.118).

Outro autor proeminente deste período é Booker Taliaferro Washington, mais conhecido como Booker T. Washington (1856–1915), que de muitas maneiras se contrapunha à visão de Du Bois. Além de educador, Washington foi o fundador e o primeiro presidente do Instituto Normal e Industrial de Tuskegee, instituição historicamente negra no Alabama (hoje Universidade de Tuskegee). Entre as suas publicações encontram-se *Up From Slavery* (1901), *The Future of the American Negro* (1899), *Tuskegee and Its People* (1905) e *My Larger Education* (1911). Diferentemente de Du Bois, que adotou uma posição mais combativa com relação ao fim da contenda racial na América, Washington acreditava que os negros deveriam primeiro se erguer, se afirmar e se provar iguais aos brancos antes de reclamar a extinção do racismo. Enquanto esse ponto de vista era muito popular entre alguns negros (e muitos brancos) naquela época, suas visões políticas viriam depois a ficar ultrapassadas.

Elizabeth Keckley (1818–1907) foi uma ex-escravizada que conseguiu firmar uma carreira de sucesso como estilista da elite política de Washington depois de conquistar a liberdade. Entretanto, depois de publicar *Behind the Scenes; or, Thirty Years as a Slave and Four Years in the White House*²⁵ ela perdeu o seu posto e se viu reduzida a trabalhar nos mais estranhos ofícios. Embora tivesse consciência de todas as crueldades do seu cativeiro e fosse ressentida com o fato, Keckley preferiu focar a sua narrativa nos incidentes que moldaram o seu caráter e em como tudo aquilo valeu a pena. *Behind the Scenes* detalha a vida da autora na escravidão, o seu trabalho para Mary Todd Lincoln e os seus esforços para obter a liberdade. Ela também foi altamente comprometida com os programas de desenvolvimento e proteção racial e ajudou a fundar a *Home for Destitute Women and Children* (Casa para Mulheres e Crianças Desamparadas) de Washington, D.C. Além disso, lecionou na Universidade de Wilberforce em Ohio. Josephine Brown (1839), filha mais nova do escritor abolicionista William Wells Brown, escreveu uma biografia do seu pai, intitulada *Biography of an American Bondman, By His Daughter*

25 Nos Bastidores; ou, Trinta anos como escrava e quatro anos na Casa Branca. 28 A Biografia de um ex-cativo americano, escrita pela sua filha.

(1856). Brown escreveu os dez primeiros capítulos da narrativa enquanto estudava na França, para matar a curiosidade dos seus colegas de classe sobre o seu pai.

Quando retornou à América ela descobriu que a narrativa da vida do pai, escrita por ele próprio, que havia sido publicada há poucos meses, estava esgotada. Assim, como capacitada professora e ferrenha advogada da emancipação da escravidão, produziu o resto dos capítulos que faltavam da sua, publicando-a em seguida. Sojourner Truth (1797–1883) foi uma excepcional líder e defensora, tanto dos movimentos abolicionistas quanto feministas do século XIX. Nascida Isabella Bonfire, de um rico senhor holandês do condado de Ulster, Nova Iorque, ela adotou o nome Sojourner Truth após 40 anos de luta, primeiro para adquirir sua liberdade, e depois para trabalhar na missão que ela achava que Deus lhe havia designado. Esse novo nome deveria “significar a nova pessoa que ela havia se tornado em espírito, uma viajante dedicada a transmitir a verdade da palavra assim como Deus lhe revelara”²⁶ (GATES, Jr. 1997. p. 245). Truth exerceu um papel significativo durante a Guerra Civil trabalhando incansavelmente em várias frentes dos direitos civis: recrutou tropas negras em Michigan; ajudou com esforços de suporte homens e mulheres libertos a escaparem do Sul; liderou um bem-sucedido levante para dessegregar os bondes em Washington, D.C. e assessorou o Presidente Abraham Lincoln. Infelizmente ela jamais aprendeu a ler e a escrever, mas em 1850 colaborou com Olive Gilbert, uma simpática mulher branca, para a escrita de *The Narrative of Sojourner Truth (A Narrativa de Sigourney Truth)*. Esta obra serviu como contribuição para as narrativas de negro(a)s escravizado(a)s e para as narrativas espirituais femininas.

Marcus Garvey (1887–1940), embora sendo cidadão jamaicano, participou ativamente da militância em favor dos direitos civis dos afro-americanos: foi jornalista, editor de jornais e ativista do movimento panafricanista que se tornou largamente conhecido nos Estados no início dos anos 1960²⁷. Ele fundou *The Universal Negro*

26 signify the new person she had become in the spirit, a traveler dedicated to speaking the Truth as God revealed it”

27 O panafricanismo foi um movimento de caráter social, filosófico e político, que

Improvement Association and African Communities League (UNIA – Associação Universal para o Desenvolvimento do Negro e Liga das Comunidades Africanas). Apesar de todo esse destaque, o jamaicano Garvey foi uma figura bastante controversa. Foi elogiado por encorajar o sentimento de orgulho e de autoestima entre os africanos e os afrodescendentes, em contextos frequentemente marcados por pobreza generalizada, discriminação racial e colonialismo, enquanto muitos expoentes do movimento negro o consideravam um demagogo pretensioso e criticavam fortemente sua colaboração com os supremacistas brancos, como alguns membros da KKK²⁸, sua retórica violenta e seu preconceito contra pessoas mestiças e judeus.

Ele encorajou o nacionalismo negro e o olhar complacente dos afrodescendentes para a África ancestral, sua terra mãe. Escreveu muitos ensaios publicados como editoriais no *UNIA House Organ*, o jornal *the Negro World*. Algumas das suas palestras e outros escritos foram compilados e publicados como livros de não-ficção pela sua segunda esposa, Amy Jacques Garvey, sob os respectivos títulos de *the Philosophy and Opinions of Marcus Garvey Or, Africa for the Africans* (1924) e *More Philosophy and Opinions of Marcus Garvey* (1977).

O visionário Garvey idealizou uma África unificada e governada por ele mesmo, através de um regime de partido único que criaria leis para garantir a pureza racial dos negros. Embora nunca tenha visitado o continente africano, ele foi um dos principais idealizadores do movimento de “retorno para a África”, incentivando fortemente os afro-americanos a emigrarem para lá. As ideias garveistas popularizaram-se bastante e a UNIA agregou uma enorme quantidade de

buscou defender os direitos do povo africano através da construção de um único Estado soberano.

28 Ku Klux Klan (também conhecida como KKK ou simplesmente “o Klan”) é o nome de três movimentos distintos dos Estados Unidos, passados e atuais, que defendem correntes reacionárias e extremistas, tais como a supremacia branca, o nacionalismo branco, a anti-imigração e, especialmente em iterações posteriores, o nordicismo, o anticatolicismo e o antissemitismo, historicamente expressos através do terrorismo voltado a grupos ou indivíduos aos quais eles se opõem. Todos os três movimentos têm clamado pela “purificação” da sociedade estadunidense e todos são considerados organizações de extrema-direita.

afiliados. Entretanto, seu apoio ao separatismo negro — e sua colaboração com grupos racistas e supremacistas brancos, nomeadamente a *Ku Klux Klan*, de quem se aproximou a fim de promover interesses comuns no âmbito da segregação racial, como falei antes, isolaram Garvey de outros proeminentes ativistas dos direitos civis dos afro-americanos, que defendiam os ideais de integração e de igualdade racial, como o próprio Du Bois. Acreditando que os afro-americanos precisariam garantir sua independência financeira em uma sociedade dominada por brancos, Garvey fundou várias empresas nos Estados Unidos, incluindo a *Negro Factories Corporation* e o jornal *Negro World*.

Em 1919, ele tornou-se presidente da *Black Star Line*, uma companhia de navegação que intencionava estabelecer uma rota de viagens entre a América do Norte e a África, visando a facilitar a emigração de afro-americanos para a Libéria. Em 1929, Garvey foi condenado pelo crime de fraude postal, após uma operação de venda de ações da *Black Star Line*, e passou quase dois anos preso em uma penitenciária de Atlanta. Em sua passagem pelos EUA Garvey publicou o semanário *Negro World*, entre 1918 e 1933, no Harlem. O jornal promovia as suas ideias nacionalistas e foi um canal importante de expressão para a comunidade negra durante os anos da Renascença do Harlem. Seções em francês e espanhol foram incluídas, e em 1920 o *Negro World* estimava sua tiragem em 50 000 exemplares; pode ter sido ele o jornal mais amplamente distribuído pelo mundo, e suas cópias chegaram a pessoas negras de todos os continentes. Garvey esteve ligado a outras publicações como *The Daily Negro Times* (Harlem, 1922–1924), *The Blackman*, (Kingston, 1929–1931), *The New Jamaican* (Kingston, 1932–1933), *The Black Man Magazine* (Kingston, e depois Inglaterra, 1933–1939).

A despeito de suas excentricidades não se pode negar que Marcus Garvey deu para o povo afrodescendente uma grande contribuição para o resgate do seu orgulho, dignidade e autoestima. Na pior das hipóteses suas atitudes demonstraram como o negro pode achar inspiração para escapar do complexo de inferioridade racial trilhando caminhos outros que o da emulação do branco.

Paul Laurence Dunbar, que sempre escreveu no dialeto negro

rural da sua época, foi o primeiro poeta afro-americano a alcançar projeção nacional. Seu primeiro livro de poemas, *Oak and Ivy* foi publicado em 1893. Grande parte da obra de Dunbar, como *When Malindy Sings* (1906), que inclui fotografias tiradas pelo *Hampton Institute Camera Club*, e *Joggin' Erlong* (1906) nos proporcionam flashes reveladores da vida rural dos afro-americanos daqueles dias. Embora Dunbar tenha morrido precocemente, foi um prolífico poeta, ensaísta, romancista (*The Uncalled* -1898 ; *The Fanatics* -1901) além de contista. Outros escritores afro-americanos também alcançaram proeminência no final do século XIX e começo do XX. Entre estes se sobressaem Charles W. Chesnutt, um renomado contista e ensaísta e Mary Weston Fordham, que publicou *Magnolia Leaves* (1897), um livro de poemas sobre temas religiosos, espirituais e ocasionalmente feministas, com apresentação de Booker T. Washington.

Frances E. W. Harper (1825–1911) escreveu quatro romances , diversos volumes de poesia, e numerosos contos, poemas e cartas. Nascida de pais livres em Baltimore, Maryland, Harper recebeu uma educação incomumente primorosa na escola de seu tio William Watkins. Em 1853, a publicação do seu *Eliza Harris*, um dos muitos romances-resposta ao romance *Uncle Tom's Cabin*, rendeu-lhe atenção nacional. Harper foi contratada pela *Maine Anti-Slavery Society* (Sociedade Antiescravagista do Maine) e já nas primeiras seis semanas ela viajou para vinte cidades, ministrando no mínimo trinta e uma palestras (GATES, 1997, p.491). O seu livro *Poems on Miscellaneous Subjects* uma coleção de poemas e ensaios prefaciada por William Lloyd Garrison, foi publicado em 1854 e teve mais de 10.000 cópias vendidas em três anos. Harper foi frequentemente caracterizada como “a noble Christian woman” (uma nobre mulher cristã) e “one of the most scholarly and well-read women of her day” (uma das mais intelectuais mais lidas da sua época) mas também ficou conhecida como uma grande defensora da emancipação dos escravizados e uma forte combatente das medidas repressoras impostas aos negros após a Guerra Civil americana.

Fase III - Afirmação da identidade: The Harlem Renaissance

A afirmação da identidade do afro-americano não pode achar

melhor respaldo e inspiração que no movimento artístico-cultural surgido no gueto negro localizado no Harlem, conhecido como *The Harlem Renaissance* (A Renascença do Harlem – 1920-30). O movimento representou o florescimento da arte e da literatura afro-americana concentrada naquela comunidade, distrito eminentemente negro da região metropolitana de Nova Iorque, que era parte de uma renascença mais ampla do pensamento e da cultura da sociedade da década de 1930. Numerosos artistas afrodescendentes, músicos e outros, produziram obras clássicas nas searas do *jazz* ao teatro, mas principalmente no campo da literatura. A Renascença do Harlem foi, assim, um renascer intelectual e cultural da música, da arte, da dança, da moda, do teatro, da política e da literatura afro-americana que durou aproximadamente dos anos 1920 aos 1930. Na época ela também era conhecida como o “*New Negro Movement*”, (Movimento do Novo Negro), em homenagem à antologia *The New Negro*, editada por Alain Locke em 1925.

Um dos mais renomados escritores da renascença foi o poeta Langston Hughes, cuja obra inaugural foi publicada em *The Brownies' Book* em 1918. Ele começou a receber atenção com a publicação de *The Book of American Negro Poetry* (1922), editado por James Weldon Johnson. Langston Hughes falava em nome da maioria dos escritores e artistas quando escreveu em seu ensaio “The Negro Artist and the Racial Mountain” (1926) que os artistas negros pretendiam expressar-se livremente, não importava o que o público pensasse, fosse ele negro ou branco. (RAMPERSED, 2001). Em seus escritos Hughes também voltou ao tema do passe racial, mas durante a *Harlem Renaissance* ele começou a explorar os tópicos da homossexualidade e da homofobia, temas praticamente até então intocados.

O movimento também incluía as novas expressões culturais americanas das áreas urbanas dos Estados do Nordeste e do Centro-Oeste dos Estados Unidos, uma nova militância na luta geral por direitos civis para os afro-americanos que ocorrera durante as então segregadas Forças Armadas Nacionais da I Guerra Mundial e que foi depois inspirada pelo NAACP, o movimento garveista e a Revolução Russa, aliados à Grande Migração dos trabalhadores

afro-americanos fugidos das condições racistas das leis *Jim Crow* ²⁹ no extremo Sul. Apesar de terem se concentrado no Harlem, muitos escritores negros de colônias africanas e do Caribe que viviam em Paris também foram influenciados pela renascença do Harlem.

Como os movimentos literários não podem ser delimitados com muita exatidão no tempo, a *Harlem Renaissance* é geralmente considerada como tendo surgido a partir de cerca de 1918 até meados de 1930. Muitas de suas ideias viveram por muito mais tempo, como demonstrarei mais adiante. O seu auge, entretanto, foi o “Florescimento da literatura Negra”, com James Weldon Johnson, entre 1924 (o ano em que *Opportunity: A Journal of Negro Life* organizou uma festa para os escritores negros onde muitos editores brancos estavam presentes e 1929 marca o seu declínio, como consequência da queda da bolsa de Nova Iorque e do início da Grande Depressão.

Mas não resta a menor dúvida da sua importância enquanto movimento que impulsionou uma tomada de consciência identitária por parte dos afro-americanos através do renascimento das artes negras (KUENZ, 2007). Muitos ainda acreditam que a *Harlem Renaissance* nunca acabou e continua a existir como importante força cultural nos Estados Unidos através de décadas: da era do *stride piano jazz* ³⁰ e do *blues* às épocas do *bebop*, *rock and roll*, *soul*, *disco* e do *hip-hop*.

29 As leis de *Jim Crow* foram leis estaduais e locais que impunham a segregação racial no sul dos Estados Unidos. Todas essas leis foram promulgadas no final do século XIX e início do século XX pelas legislaturas estaduais dominadas pelos Democratas após o período da Reconstrução do país. As leis foram aplicadas entre 1877 e 1964. Na prática, as leis de *Jim Crow* exigiam instalações separadas para brancos e negros em todos os locais públicos nos estados que faziam parte dos antigos Estados Confederados da América e em outros estados, a partir das décadas de 1870 e 1880. As leis de *Jim Crow* foram mantidas em 1896 no caso *Plessy vs. Ferguson*, no qual a Suprema Corte dos Estados Unidos estabeleceu sua doutrina legal de “separados, mas iguais” para instalações para afro-americanos. Além disso, a educação pública havia sido essencialmente segregada desde a sua criação na maior parte do sul após a Guerra de Secessão (1861-1865).

30 *Stride piano* ou *Harlem Stride Piano* é um estilo de jazz piano desenvolvido nas grandes cidades da Costa Leste dos Estados Unidos, principalmente Nova York, durante os anos 1920 e 1930.

A *Harlem Renaissance* deu ensejo à ideia do “novo negro”. *The New Negro Movement* foi um esforço de se definir o que significava ser um afro-americano pelos próprios negros, ao invés de deixar que os estereótipos degradantes e as caricaturas das cantorias que utilizavam a prática dos *blackfaces*³¹ o fizessem. Como assegura Rabaka (2011), o Movimento não apenas reptou essas definições raciais e estereótipos, como também procurou desafiar os papéis de gênero, sexualidade normativa e o sexismo na América como um todo. A este respeito a Renascença do Harlem foi muito além do restante do país em termos de abraçar o feminismo e a cultura *queer*. É certo que esses ideais sofreram alguns retrocessos, como a liberdade sexual, particularmente no tocante às mulheres – que durante aqueles anos no Harlem eram conhecidas como *Women loving women*³² e pareciam confirmar o estereótipo de que as mulheres negras eram promíscuas e de que lhes faltava discernimento sexual.

No ensaio “The Black Man’s Burden” (1993), Henry Louis Gates Jr. observa que a Renascença foi certamente tão gay quanto foi negra. Afirmar ele que no início do século XX uma subcultura homossexual, particularmente afro-americana em conteúdo, começou a tomar corpo no Harlem. Ele observa que durante a Renascença do Harlem, falando-se mais abrangentemente por volta dos anos 1920 a 1935, as lésbicas e os gays negros estavam se encontrando abertamente pelas esquinas, socializando-se nos cabarés e em *rent parties*³³ e nos cultos dominicais das igrejas, criando uma linguagem, uma estrutura social e uma complexa rede de instituições.

Mas infelizmente para estas pessoas nem tudo eram flores. A

31 Execrável prática teatral na qual artistas brancos se pintavam para imitar os negros de maneira caricata.

32 O termo foi cunhado por Ruth Ellis para descrever as mulheres que partilhavam de relações sexuais com outras; era usado unicamente por e para as mulheres dentro da comunidade negra e, portanto, implicava uma identidade interseccional particular de raça gênero e sexualidade. Para mais detalhes leia Samantha Tenorio, 2010.

33 Ocasão festiva que se originou no Harlem na década de 1920 em que os participantes contratavam um músico ou uma banda para tocar - principalmente *Jazz* - e passavam um chapéu para arrecadar o dinheiro do pagamento do artista

burguesia negra via isso como um empecilho para o sucesso da causa do povo negro na América e como fluido para o fogo dos sentimentos racistas contra eles por todo o país. Ainda assim, apesar do esforço dos setores da América conservadora branca e negra, a cultura *queer* e seus artistas definiu a maior porção não apenas da *Harlem Renaissance*, mas continua a definir muito da cultura americana nos dias atuais.

A missão mais importante da Renascença foi a de ter aberto as portas para as grandes editoras e jornais brancos através do relacionamento entre os escritores daquela época e os grandes editores e seu público. W. E. B. Du Bois não se opôs ao relacionamento entre os escritores negros e os editores brancos, mas criticou romances como o *bestseller* de Claude McKay *Home to Harlem* (1928) por apelar para as “prurient demand[s]” (pruriente[s] demanda [s]) dos leitores e editores brancos por descrições de uma alardeada “licenciosidade” negra. (APPTKER, 1997, pp.374-5)

Da mesma forma, os escritores negros tiveram a oportunidade de se destacar quando o Movimento do Novo Negro conseguiu aceitação e os seus contos, poemas e romances começaram a tomar corpo e a se sobressair em várias publicações das décadas de 1910 e 1920 (CRAIG *et alii*, 2017). Um fator predominante na luta do Movimento *New Negro* foi o de que o trabalho do novo negro deveria ser diferente ou exótico aos olhos do público branco, tornando-se necessário que os escritores negros agradassem àqueles leitores e competissem uns com os outros para terem as suas obras em evidência. Langston Hughes observou que as obras dos afro-americanos foram colocadas em paralelo às dos autores orientais ou estrangeiros, sendo usadas apenas ocasionalmente quando comparadas com as de seus compatriotas.

O Novo Negro abraçou a ideologia de que a cultura afro-americana não deveria ser baseada na europeia/caucasiana. Pelo contrário, o *New Black* seria um reflexo da cultura negra. O resultado foi uma explosão da arte e da música que nasceu das raízes da África e da escravização. A Renascença do Harlem também produziu alguns dos maiores pensadores dos tempos modernos. Com a emancipação dos escravizados e da discriminação resultante das leis *Jim Crow*, os

negros americanos deixaram em massa o Sul, enquanto outros chegaram do Caribe. O seu desejo de uma vida melhor não se limitou a escapar dos preconceitos da supremacia branca, mas de serem incluídos e de explorar e desenvolver seu próprio intelecto, talento e cultura, independentemente da sua realidade social.

A *Harlem Renaissance* foi bem-sucedida no sentido de que trouxe a experiência de vida do afro-americano para dentro do *corpus* da história cultural americana. Não apenas através de uma explosão cultural, mas em um nível sociológico, o legado da Renascença do Harlem redefiniu o modo como a América e o mundo enxergavam os afro-americanos. A migração dos negros sulistas para o Norte mudou a imagem do afro-americano do camponês caipira e analfabeto para a de cidadão cosmopolita e sofisticado. Esta nova identidade o levou a uma maior consciência social e o tornou ator da cena global, expandindo o seu contato intelectual e social internacionalmente. Pawlowska (2014) argutamente observa que os artistas e intelectuais do Harlem Renaissance reverberaram o progressismo americano pela sua fé na reforma democrática, pela sua crença na arte e na literatura como agentes de mudança social e pela sua inabalável confiança em si mesmos e no futuro do movimento. Essa visão de mundo progressista subjugou os intelectuais negros - tanto quanto a sua contraparte branca, despreparados que estavam pelo tremendo choque provocado pela Grande Depressão - e a *Harlem Renaissance* acabou abruptamente por causa das ingênuas concepções sobre a centralidade da cultura desatrelada das realidades econômica e social.

Fase IV- Orgulho Racial : Os Movimentos pelos Direitos Civis

Um grande movimento migratório dos afro-americanos iniciou-se durante a Primeira Guerra Mundial, atingindo o seu clímax durante a Segunda Guerra. Por ocasião da Grande Migração os negros haviam fugido do racismo e da falta de oportunidades do Sul dos Estados Unidos e se estabeleceram nas cidades do Centro-Oeste tais como Chicago, onde poderiam encontrar trabalho nas fábricas e em outros setores da economia. Tal migração produziu um novo senso de independência na comunidade negra que contribuiu para a vibrante

cultura urbana que iria se estabelecer durante a *Harlem Renaissance*. O movimento migratório veio ainda a empoderar o crescente movimento em prol dos direitos civis para os afro-americanos, que teve como consequência uma vigorosa pressão sobre os escritores negros entre as décadas de 1940 e 1960 . Assim, enquanto os ativistas estavam lutando pelo fim do racismo e da segregação racial e tentavam criar um novo sentimento de nacionalismo negro, os autores negros também tentavam abordar esses assuntos em seus escritos.

Um dos primeiros escritores a agir desta maneira foi James Baldwin, cuja obra se atinha a questões raciais e sexuais. Baldwin, que é mais conhecido pelo seu romance *Go Tell It on the Mountain* (1953) , escreveu contos profundamente pessoais e ensaios, enquanto discutia o que era ser negro e homossexual em uma época em que nenhuma dessas duas identidades era aceita pela cultura americana. Ao todo Baldwin escreveu aproximadamente 20 livros, incluindo clássicos como *Another Country* (1962) e *The Fire Next Time* (1963). O amigo e ídolo de Baldwin era o escritor Richard Wright, a quem ele considerava o melhor autor negro do mundo. Wright é famoso pelo seu romance *Native Son* (1940), que conta a história de Bigger Thomas, um homem negro lutando por aceitação em Chicago. Baldwin ficou tão impressionado com o romance que nomeou uma coleção de seus próprios ensaios como *Notes of a Native Son* (1955), em referência ao romance de Wright. Entretanto, a amizade entre os dois veio a ruir em consequência de um dos ensaios do livro: “Everybody’s Protest Novel,” que criticava *Native Son* pela falta de complexidade psicológica e de personagens confiáveis . Entre outras obras de Wright estão o romance autobiográfico *Black Boy* (1945), *The Outsider* (1953) e *White Man, Listen!* (1957).

Outro grande romancista do período é Ralph Ellison, mais conhecido pelo seu romance *Invisible Man* (1952), que ganhou o *National Book Award* em 1953. Ele também escreveu ensaios como “Shadow and Act”(1964) e “Going to the Territory” (1986), que foram muito bem aceitos pela crítica especializada. O *The New York Times* o descreveu como um dos maiores literatos dos Estados Unidos de todos os tempos. Entretanto, *Invisible Man* foi tão importante que por si só lhe assegurou o lugar de relevo que ocupa na história

literária. Depois da sua morte em 1994, um romance póstumo, *June-teenth* (1999), foi montado a partir de mais de duas mil páginas que ele havia escrito durante quarenta anos. Uma versão mais completa do manuscrito foi publicada com o título de *Three Days Before the Shooting* (2010).

O período de lutas pelos direitos civis também testemunhou a ascensão da poesia negra feminina, tendo como figura exponencial Gwendolyn Brooks, primeira afro-americana a ganhar o prêmio Pulitzer em 1949 pelo livro de poemas *Annie Allen*. Juntamente com Brooks, outras poetisas que se tornaram conhecidas durante as décadas de 1950 e 1960 foram Nikki Giovanni e Sonia Sanchez. Durante aquele período muitos dramaturgos também obtiveram atenção nacional, com destaque para Lorraine Hansberry, cuja peça *A Raisin in the Sun* focaliza uma família negra pobre que mora em Chicago. A peça ganhou o prêmio Círculo de Críticos de Drama de Nova Iorque (*New York Drama Critics' Circle Award*) de 1959.

Outro teatrólogo que mereceu particular atenção foi Amiri Baraka, que escreveu controversas peças *off-Broadway*. Em dias mais recentes, Baraka ficou conhecido como poeta e crítico musical. É preciso observar também que muitos livros e ensaios importantes sobre direitos humanos foram escritos pelos líderes do Movimento pelos Direitos Civis. Um dos mais célebres exemplos é “Letter from Birmingham Jail” (Carta da Prisão de Birmingham), escrita pelo Rev. Martin Luther King Jr.

O “Black Arts Movement”

The *Black Arts Movement* (BAM – Movimento das Artes Negras) foi um movimento artístico liderado pelos afro-americanos ativos durante os anos 1960 e 1970. Através do seu ativismo e da sua arte, o BAM criou novas instituições culturais que veiculavam uma mensagem de orgulho racial. Reconhecidamente apontado pelo escritor Larry Neal como a “a Aesthetic and spiritual sister of Black Power,” (a irmã estética e artística do *Black Power*³⁴), o BAM aplicava estas

34 Black Power (em português: “poder negro”) é um slogan político e um nome para várias ideologias associadas que visam alcançar autodeterminação para pessoas de ascendência africana. É usado principalmente, mas não exclusivamente,

mesmas ideias políticas à arte e à literatura. O movimento resistiu às influências ocidentais tradicionais e fundou novas maneiras de apresentar a experiência negra.

Amiri Baraka é sabidamente reconhecido como o fundador do BAM em 1965, quando criou a *Black Arts Repertory Theatre School* (BART/S – Escola de Teatro Repertório de Artes Negras) no Harlem. O exemplo de Baraka inspirou muitos outros a criar organizações por todos os Estados Unidos. Todavia, enquanto essas organizações tiveram vida curta, o seu trabalho teve uma influência duradoura. Embora o sucesso dos *sit-ins*³⁵ e as demonstrações públicas do movimento negro estudantil dos anos 1960 possam ter inspirado os intelectuais negros, os artistas e os ativistas políticos a formarem grupos culturais politizados, muitos ativistas do *Black Arts* rejeitaram as ideologias integracionistas não militantes do Movimento pelos Direitos Civis e preferiram alinhar-se com a *Black Liberation Struggle* (Luta pela Libertação Negra), que enfatizava a autodeterminação pela autoconfiança e o controle negro dos negócios importantes, a organização e a gerência das suas instituições. De acordo com a Academia dos Poetas Americanos, (*Academy of American Poets*), os artistas afro-americanos do movimento deveriam procurar criar obras politicamente engajadas, que explorassem a experiência cultural e histórica afro-americana. A importância que este movimento imprimiu sobre a autonomia negra é evidente na criação de instituições como o BARTS (*Black Arts Movement*), por exemplo. Em sua gênese o movimento ganhou coesão principalmente através da mídia escrita. Jornais como *Liberator*, *The Crusader* e *Freedomways* criaram uma comunidade nacional em que a ideologia e a estética

por afro-americanos nos Estados Unidos. O movimento Black Power foi proeminente no final dos anos 60 e início dos 70, enfatizando o orgulho racial e a criação de instituições políticas e culturais negras para cultivar e promover interesses coletivos negros e avançar valores negros.

- 35 Um *sit-in* ou *sit-down* é uma forma de ação direta que envolve uma ou mais pessoas ocupando uma área por protesto, frequentemente para promover uma mudança política, social ou econômica. Os protestantes se agregam conspicuamente em um espaço ou prédio, recusando-se a se retirar, a menos que os seus pleitos sejam atendidos.

eram debatidas e um amplo leque de abordagens do conteúdo e da forma afro-americanos eram dispostos. Tais publicações uniam comunidades de fora dos centros artísticos afro-americanos maiores e davam ao público negro em geral acesso a esses círculos algumas vezes exclusivos.

Enquanto movimento literário o *Black Arts* teve suas raízes em grupos como o *Umbra Workshop*. O *Umbra* (1962) foi um coletivo de jovens escritores negros radicados no *Lower East Side de Manhattan*. Os principais membros foram Steve Cannon, Tom Dent, Al Haynes, David Henderson, Calvin C. Hernton, Joe Johnson, Norman Pritchard, Lennox Raphael, Ishmael Reed, Lorenzo Thomas, James Thompson, Askia M. Touré (Roland Snellings; também artista visual), Brenda Walcott, e o musicista Archie Shepp. Touré, um dos arquitetos do nacionalismo cultural, diretamente influenciou Baraka. Juntamente com o escritor do *Umbra* Charles Patterson e seu irmão, William Patterson, Touré se juntou a Baraka, Steve Young, e a outros no BARTS.

Outra formação de escritores negros daquela época foi a *Harlem Writers Guild*, (Organização dos escritores do Harlem) liderada por John Oliver Killens, que incluía Maya Angelou, Jean Carey Bond, Rosa Guy, e Sarah Wright, entre outros. Mas essa organização priorizava a prosa e especialmente a ficção, não contando com a total adesão por parte dos adeptos da poesia recitada no dinâmico vernáculo daqueles performáticos dias. Os poemas eram construídos em volta de anátemas³⁶, cantos, e *slogans* políticos e, portanto, úteis para o trabalho organizado, o que não ocorria com os romances e os contos. Além do mais, por motivos financeiros os poetas podiam se autopublicar, enquanto maiores recursos seriam necessários para a publicação de ficção.

É importante observar também que embora a expressão “estética negra” tenha sido cunhada por Larry Neal em 1968, ela não é consenso geral entre todos os teóricos do *Black Arts*. Ela é vagamente definida, sem qualquer consenso além do que eles concordam que

36 No sentido religioso um anátema é uma sentença de maldição que expulsa da Igreja; excomunhão. Por extensão, o termo tomou o sentido de reprovação enérgica; condenação, repreensão, maldição, execração.

a arte deve ser usada para galvanizar as massas negras a se revoltarem contra os seus opressores capitalistas brancos. Cherise Pollard (2006) observa que a estética negra “celebrava as origens africanas da comunidade negra, representava a cultura negra urbana, criticava a estética ocidental e encorajava a produção e a recepção das artes negras pela gente negra” (p.174). O poema “Black Art”, de Amiri Baraka, é um dos mais poeticamente profundos, ainda que controversos suplementos do *Black Arts Movement*. Nele Baraka funde política e arte, criticando poemas que não servem ou não são adequados para representar a luta do negro. Publicado pela primeira vez em 1966, em um período particularmente especial para o Movimento pelos Direitos Civis, o aspecto político da obra descortina a necessidade de uma abordagem concreta da real natureza que envolve o racismo e a injustiça social.

Servindo como reconhecido componente artístico do Movimento pelos Direitos Civis e tendo nele as suas raízes, o *Black Arts Movement* intentava garantir voz política aos artistas negros (poetas, dramaturgos, escritores, músicos, etc.). Baraka desempenhou um papel crucial no movimento e destacou o que considerava ser improdutivo e o que chamou de ações assimilatórias demonstradas pelos líderes políticos durante o Movimento pelos Direitos Civis. Ele também apresentava questões de mentalidade eurocêntrica quando fazia referência a Elizabeth Taylor como protótipo de uma sociedade que influenciava percepções de beleza, enfatizando a sua influência em indivíduos de ancestralidade tanto branca quanto negra. O escritor desejava que a sua mensagem alcançasse a comunidade negra com o propósito de formar uma coalisão dos afro-americanos em um movimento unificado e isento da influência dos brancos. A Arte Negra deveria servir como meio de expressão para fortalecer a solidariedade e a criatividade, nos termos da Estética Negra. Baraka acreditava que as palavras usadas em um poema pudessem ferir igual a armas e jamais sucumbir aos desejos da sociedade dominante. Podemos dizer que o *Black Arts movement* produziu a poesia, o drama, a dança, as artes visuais, a ficção e a música mais excitantes do pós Segunda Guerra nos Estados Unidos, e que muitos dos artistas da época eram negros, como Toni Morrison, Ntozake Shange,

Alice Walker, Octavia Butler e August Wilson, que foram moldados pelo movimento.

Assim, o movimento tem sido visto como um dos períodos mais importantes da literatura afro-americana. Ele motivou os negros a abrirem as suas próprias editoras, revistas, jornais e instituições de arte e levou à criação de programas de estudos afro-americanos no âmbito de diversas Universidades. O movimento foi desencadeado pelo assassinato de Malcolm X e seus nomes mais aclamados são Nikki Giovanni, Sonia Sanchez, Maya Angelou, Hoyt W. Fuller e Rosa Guy. Embora a rigor não tivessem feito parte do movimento, outros romancistas afro-americanos notáveis incluem Toni Morrison e Ishmael Reed, que sem dúvida compartilham alguns das suas preocupações artísticas e temáticas. Apesar de não fazer qualquer apologia ao movimento nem advogar em sua causa, Reed assim o define:

I think what Black Arts did was inspire a whole lot of Black people to write. Moreover, there would be no multiculturalism movement without Black Arts. Latinos, Asian Americans, and others all say they began writing as a result of the example of the 1960s. Blacks gave the example that you don't have to assimilate. You could do your own thing, get into your own background, your own history, your own tradition, and your own culture. I think the challenge is for cultural sovereignty and Black Arts struck a blow for that. (REED, 1997, p 618)³⁷

37 Eu penso que o que o Movimento das Artes Negras fez foi inspirar um monte de negros a escrever. Além do mais, não haveria multiculturalismo sem o Artes Negras. Latinos, Asiático-americanos e outros, todos dizem que começaram a escrever como resultado do exemplo dos anos 1960. Os negros deram o exemplo de que você não tem que assimilar. Você pode fazer a sua própria coisa, chegar às suas próprias origens, sua própria história, sua tradição e sua própria cultura. Eu penso que o desafio reside na soberania cultural e o Movimento das Artes Negras marcou um ponto nesta questão (tradução minha).

O BAM influenciou o mundo da literatura com a representação de diferentes vozes étnicas. Antes do movimento, o cânone literário carecia de diversidade, e da habilidade de expressar ideias do ponto de vista racial e das minorias étnicas, aspecto que não era valorado pelo pensamento dominante da época. Grupos de teatro, declamações de poemas, música e dança eram centrados no movimento e, portanto, os afro-americanos iam angariando reconhecimento social e histórico na área da literatura e das artes.

Devido a essa agência e credibilidade obtidas, os negros então estavam capacitados a educar outras pessoas através de diferentes tipos de expressões e mídias sobre essas diferenças culturais. A forma mais comum de ensino seria através da leitura de poemas. As performances afro-americanas eram usadas para a sua própria propaganda política, organização e assuntos comunitários. O *Black Arts Movement* foi propagado através dos anúncios de jornais, sendo a sua maior publicação feita em 1964. Embora tivesse tido uma curta existência, o movimento foi essencial para a história dos Estados Unidos. Ele desencadeou o ativismo político e o uso do discurso político em cada comunidade afro-americana; ele deu aos afro-americanos a chance de expressar as vozes das massas tanto quanto de se envolverem em comunidades organizadas.

O movimento durou mais ou menos uma década, do final dos anos 60 até o dos anos 70. Aquele foi um período de controvérsias e mudanças no mundo da literatura. A principal delas foi a representação de novas vozes étnicas nos Estados Unidos. A literatura de língua inglesa anterior ao *Black Arts Movement* era até então dominada por escritores brancos. Em todos os escritos políticos, no teatro, na arte, na música e na literatura produzida durante aquele período, existe uma sensação geral de orgulho na experiência afro-americana. Os políticos e artistas envolvidos no movimento firmaram o compromisso de produzir peças provocativas criadas para desafiar e elevar a raça afro-americana.

Fase V: Autonomia de Expressão - História Recente

Por volta dos anos 1970 a literatura afro-americana começou a entrar no circuito literário dos Estados Unidos, com diversos escritores

negros continuamente publicando *best-sellers* e conquistando cada vez mais importantes prêmios. Esta foi a época em que o trabalho desses autores começou a ser aceito pela academia como gênero legítimo da literatura americana. Como parte de um movimento maior que foi o *Black Arts Movement*, inspirado pelo Movimento pelos Direitos Civis e o Movimento *Black Power*, a literatura afro-americana começou a ser definida e analisada. Uma grande quantidade de acadêmicos, críticos e escritores são tidos como envolvidos na tarefa de promover e definir a literatura afro-americana como gênero durante aquele período, incluindo as ficcionistas Toni Morrison e Alice Walker e o poeta James Emanuel. Este deu um passo a mais rumo à definição de “literatura afro-americana” quando publicou (em parceria com Theodore L. Gross) *Dark Symphony: Negro Literature in America* (1968), uma coleção de escritos negros lançados pela *Free Press*. Esta antologia e o trabalho de Emanuel como professor na Faculdade Municipal de Nova Iorque (onde ele introduziu o estudo da poesia afro-americana) influenciaram fortemente no florescimento do gênero. Outras antologias afro-americanas influentes da época incluem *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*, editada por LeRoi Jones (conhecido anteriormente como Amiri Baraka) e Larry Neal em 1968; *The Negro Caravan*, coeditada por Sterling Brown, Arthur P. Davis e Ulysses Lee em 1969; e *We Speak As Liberators: Young Black Poets — An Anthology*, editada pelo professor caribenho Orde Coombs e publicada em 1970.

Toni Morrison, neste meio tempo, ajudava a promover a literatura e os escritores negros daqueles dias como editora da *Random House*, publicando livros de autoras como Toni Cade Bambara e Gayl Jones. A própria Morrison mais tarde iria emergir como uma das mais importantes escritoras do século XX. O seu primeiro romance, *The Bluest Eye* foi publicado em 1970. Dentre os seus romances mais famosos está *Beloved*, que recebeu o prêmio Pulitzer de Ficção em 1988. Ela foi a primeira afro-americana a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura. Em 1982 a romancista Alice Walker foi agraciada com os prêmios Pulitzer e *American Book Award* pelo romance *The Color Purple*.

A década de 1970 também viu os livros dos afro-americanos

atingirem o topo das listas de *best sellers*. Um dos primeiros a atingi-las foi *Roots: The Saga of an American Family*, de Alex Haley. Uma versão ficcional da história da família de Haley - começando com o rapto do seu ancestral Kunta Kinte em Gâmbia, perpassando por sua vida como escravizado nos Estados Unidos - *Roots* açambarcou o prêmio e tornou-se uma popular minissérie televisiva. O autor também escreveu *The Autobiography of Malcolm X* (A Autobiografia de Malcolm X) em 1965. Outros importantes escritores das décadas seguintes são os ficcionistas que passo a citar:

Octavia Butler - Octavia Estelle Butler (Pasadena, 22 de Junho de 1947 - Lake Forest Park, 24 de Fevereiro de 2006), mais conhecida por Octavia Butler, consagrou-se por seus livros de ficção científica feminista e por inserir a questão do preconceito e do racismo em suas histórias. Butler decidiu tornar-se escritora aos doze anos e depois de vender algumas histórias para diversas antologias, escreveu o seu primeiro romance, *Kindred* (1979) e logo adquiriu notoriedade a partir dos anos 1980, ganhando os prêmios Nebula e Hugo. Mas foi a publicação dos livros *Parable of the Sower* (1993) e *Parable of the Talents* (1998) que solidificou sua fama como escritora. Em 2005, ela foi admitida no Hall Internacional da Fama de Escritores Negros. A sua obra é instigante e seus temas são ultracontemporâneos, como o afrofuturismo, a ficção científica feminista e as mulheres na ficção especulativa. Apesar disso, Butler parece ter sido reconhecida tardiamente. Ela deveria ter sido alçada ao panteão de deusas como Hurston, Morrison, Walker e Marshall e a sua fortuna crítica e o reconhecimento do seu gênio literário ficam, a meu ver, aquém do seu potencial como escritora. Após sua morte, em 2006, uma bolsa de estudos que leva seu nome foi criada para incentivar estudantes negros inscritos nas oficinas de escrita onde Butler foi aluna e, mais tarde, professora.

Gayl Jones - Natural do Kentucky, entre outros trabalhos Gayl Jones (1949) escreveu seis romances e três livros de poemas, mas tem como obras de destaque os romances *Corregidora* (1975), *Eva's Man* (1976) e *The Healing* (1998). A jovem Gayl cresceu em uma família de contadoras de histórias: a avó escrevia peças religiosas para a igreja que frequentavam e a mãe constantemente inventava

histórias para entreter as crianças e outros familiares. Como recorda Gayl, “I began to write when I was seven, because I saw my mother writing, and because she would read stories to my brother and me, stories that she had written” (JONES, 2000 p.178) ³⁸

Ishmael Reed - nasceu em Chattanooga, Tennessee, em 1938. Sua família mudou-se para Buffalo, Nova Iorque, quando ele era criança, durante a Grande Migração. Depois de frequentar as escolas locais, Reed cursou a Universidade de Buffalo, da qual saiu logo no primeiro ano, parcialmente por razões financeiras, mas principalmente porque ele precisava de uma nova atmosfera para dar suporte à sua escrita e à sua música. Ele é romancista, ensaísta, compositor, dramaturgo, e editor, conhecido por sua obra satírica, que desafia a cultura política americana. Talvez o seu trabalho mais conhecido seja *Mumbo Jumbo* (1972), um extenso e nada ortodoxo romance ambientado em uma Nova Iorque dos anos 1920, que foi incluído entre os 500 mais importantes livros do cânone ocidental. Sua obra procura representar as perspectivas africanas e afro-americanas negligenciadas e emprega grande esforço para defender as minorias, sejam quais forem as suas origens culturais.

Em 1970 Reed mudou-se para a Costa Oeste para começar a ensinar na Universidade da Califórnia em Berkeley, onde lecionou por 35 anos. Aposentou-se em 2005 e atualmente atua como Professor Emérito da Faculdade de Artes da Califórnia. Ele reside em Oakland, Califórnia, com a sua esposa Carla Blank, conhecida escritora, coreógrafa e diretora.

Jamaica Kincaid –romancista, dramaturga e professora universitária, nascida Elaine Potter Richardson em 1949 em São João, capital da ilha caribenha de Antígua e Barbuda e radicada nos Estados Unidos. Poucos de seus livros foram traduzidos para o português. Segundo o portal Terra ³⁹, o único livro da autora que foi publica-

38 “Eu comecei a escrever quando tinha 7 anos porque eu via a minha mãe escrevendo e porque ela lia histórias para o meu irmão e eu, histórias que ela tinha escrito”.

39 Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/nobel-de-literatura-2020-sera-divulgado-em-8de-outubro-veja-a-lista-dos-principais-concorrentes,28abf702155086c9bb842149969f91257af6y5dr.html> Acesso em 21/10/2020

do em português é Lucy, uma de suas obras mais famosas, que Lia Wyler traduziu em 1994, mas encontra-se esgotada. Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, a autora disse que se identificava com a raiva de sua personagem.⁴⁰ No verão ela mora no Norte, em Bennington, Vermont, e ensina Estudos Africanos e Afro-americanos como professora residente em Harvard durante o ano acadêmico. Elaine Potter Richardson mudou seu nome para Jamaica Kincaid em 1973, quando seus escritos foram publicados pela primeira vez. Assim, Kincaid tornou-se escritora da *The Village Voice* e da *Ingénue*. Seus contos começaram a aparecer na *The Paris Review*, e na *The New Yorker*, onde o seu romance *Lucy* foi inicialmente publicado em capítulos. Kincaid é uma escritora bastante laureada, cuja obra tem sido ao mesmo tempo premiada e criticada pelo seu conteúdo porque baseia-se na maioria das vezes na sua história de vida e o seu tom é visivelmente irado (BENSON & HAGSETH, 2001). Não vejo nisso uma crítica válida, uma vez que muitos escritores escrevem do alto da sua experiência de vida e o fato de ela transparecer raiva na sua escrita me parece uma questão de retórica, de estilo, nada que mereça crítica.

Seus romances são de algum modo autobiográficos, embora não literalmente. A sua obra prioriza as impressões e os sentimentos mais que o desenrolar do enredo e pode apresentar o conflito através de uma forte figura maternal tanto quanto de uma influência colonial ou neocolonial. Os temas por ela explorados são o colonialismo, o legado colonial, o pós-colonialismo, e o neocolonialismo⁴¹, gênero e sexualidade, identidade, relacionamento mãe-filha, o Imperialismo anglo-americano, a educação colonial, a escrita, racismo, classe, poder e adolescência.

Randall Kenan - escritor que nasceu no Brooklyn, em Nova Iorque. Com apenas seis semanas a família mudou-se para o condado

40 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/21/ilustrada/1.html>
Acesso em 21/10/2020

41 No sentido de que as potências que outrora foram colônias, como os Estados Unidos com relação à Inglaterra, por exemplo, hoje exercem sobre países em desenvolvimento como o Brasil e outros a mesma influência colonial que as metrópoles exerceram sobre si no passado.

to Duplin County, na Carolina do Norte, uma pequena comunidade rural, onde ele viveu com seus avós num vilarejo chamado Wallace. Muitos dos seus romances são ambientados nos arredores desta localidade, lugar em que viveu sua infância. O foco da maioria das suas tramas centra-se no que significa ser gay e negro no Sul dos Estados Unidos. Algumas das suas obras mais notáveis são uma antologia de contos intitulada *Let the Dead Bury Their Dead* (1992), seu primeiro romance, *A Visitation of Spirits* (1989), e *The Fire This Time*⁴² (2007). Em 1993, Kenan publicou uma biografia do jovem adulto ficcionista e ensaísta afro-americano gay James Baldwin (1924-1987). Em 1999 publicou *Walking on Water: Black American Lives at the Turn of the Twenty-first* e em 2020 a antologia *If I Had Two Wings*. O autor morreu precocemente oito dias após, neste mesmo mês e ano, em 28/08/2020, aos 57 anos, deixando inacabado o livro *There's a Man Going 'Round Taking Names*.

John Edgar Wideman - autor de romances, *memoirs*, contos, ensaios e outras obras e está entre os escritores mais aclamados da sua geração. Seus escritos são conhecidos pelas técnicas experimentais e pelo foco na experiência de vida dos afro-americanos. Criado em Petesburg, Pensilvânia, Wideman foi um excelente aluno e ótimo atleta da Universidade da Pensilvânia. Além de escritor, Wideman também era professor de literatura e redação criativa na Universidade Pública e na *Ivy League*. Nas suas obras ele explorava as complexidades de narrar a família, a raça, os traumas e a justiça dos Estados Unidos. Sua própria experiência, inclusive a prisão do seu irmão, tiveram importante papel na sua obra. Wideman incorporou a experiência do irmão em seu trabalho subsequente. Ele publicou dois livros simultaneamente: uma coletânea de histórias, *Damballah*, e um romance, *Hiding Place*, em 1981, que aludem aos eventos que resultaram no aprisionamento do seu irmão Robert, obras que foram seguidas por um terceiro livro, *Sent for You Yesterday*, em 1983. Porque estes livros compartilham as mesmas características e o mesmo espaço da vizinhança de Homewood em Petesburg, geralmente eles são conhecidos como “A trilogia *Homewood*”.

42 O título deste livro é uma alusão ao título do livro de James Baldwin *The Fire Next Time* (1963).

A Poesia Afro-americana

Os poetas afro-americanos também tiveram o seu destaque: Maya Angelou recitou um de seus poemas, *On the Pulse of Morning*, na posse do presidente Bill Clinton em 1993; Rita Dove ganhou um prêmio Pulitzer e foi poeta laureada dos Estados Unidos de 1993 a 1995; Cyrus Cassells foi agraciado com o prêmio Pulitzer de 1994 pela coletânea de poemas *Soul Make a Path through Shouting* e Natasha Trethewey conquistou o Pulitzer de 2007 de poesia com o livro *Native Guard*. Poetas menos conhecidos como Thylia Moss também foram reconhecidos pelo seu trabalho inovador. Dramaturgos afro-americanos notáveis incluem a feminista Ntozake Shange, que escreveu *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enuf* (1976); Ed Bullins, Suzan-Lori Parks, e o prolífico August Wilson, que foi agraciado com dois prêmios Pulitzer por suas peças. Mais recentemente, Edward P. Jones ganhou o Pulitzer de ficção em 2004 por *The Known World* (2003), romance sobre um senhor de escravos do Sul pré- Guerra. Entre os escritores afro-americanos mais jovens vale citar:

Rasheed Clark - O autor nasceu na Filadélfia, Pensilvânia , em 10 de abril de 1975. Em 1998 Clark começou a escrever um conto no qual a protagonista, uma mulher, conta a história de sua família a um vizinho em uma viagem de ônibus . A história foi rejeitada pelo editor, então Clark decidiu publicá-la por conta própria. O conto, que se tornou seu primeiro romance com o título *Stories I Wouldn't Tell Nobody But God* (2006) é a história de seus amigos Sista, Day, Brian e Nikki, e sua vida entre triunfos e tragédias. O romance foi lançado em março de 2006 e rapidamente se tornou um dos mais vendidos do ano. Em 2007 o autor publicou seu Segundo romance, *Cold Summer Afternoon*, que obteve o mesmo sucesso.

O romancista de ficção histórica e fantasia David Anthony Durham – seu primeiro romance, *Gabriel's Story* (2001), centra-se na vida de colonizadores afro-americanos que se estabeleceram no Oeste dos Estados Unidos ; *Walk Through Darkness* (2002) descreve a perseguição de um escravo fugitivo durante a tensa época em que se aproximava a Guerra Civil Americana; *Pride of Carthage* (2005) focaliza a luta do general cartaginês Aníbal Barca contra a República

romana. Ele é professor da Universidade de Maryland, em Clarion; da Universidade de Massachusetts, da Faculdade do Colorado; da Fundação Zora Neale Hurston/Richard Wright; da Universidade Estadual de Fresno; da Faculdade de Hampshire e do Programa MFA da Universidade do Sul do Maine, em Stonecoast. A jornalista, historiadora, autora de *best-sellers* e ativista comunitária Karen E. Quinones Miller escreveu o seu primeiro romance *Satin Doll* (1999) para incentivar a filha, na época com 12 anos. Depois de receber várias cartas de rejeição de agentes e editores, ela autopublicou o seu romance. A obra vendeu 3.000 exemplares em seis semanas – e finalmente chegou a 28.000 em oito meses. Miller publicou na sequência oito livros – todos baseados na sua vivência no Harlem. A *Oshun Publishing* publicou o romance *Yo Yo Love* (2000), que se tornou um imediato *best seller* e lançou a carreira literária da jornalista e escritora Daaimah S. Poole. A escritora Miasha considera Miller sua mentora literária e diz que ela foi o vetor da sua primeira negociação com a editora *Simon & Schuster*. Miller figura no livro das Divas Literárias *The Top 100+ Most Admired African-American Women in Literature*.

Tayari Jones – é romancista, contista, e ensaísta cuja obra explora as complexidades da vida nos centros urbanos do Sul americano. *The Village Voice*⁴³ diz que ela “is fast defining middle-class black Atlanta the way Cheever did Westchester.”⁴⁴ Jones é professora associada de Inglês na Universidade Rutgers em Newark. Seu romance *Silver*

43 *A Voz da Vila* foi um jornal americano de notícias e cultura conhecido por ser o primeiro semanário alternativo do país. Fundado em 1955 por Dan Wolf, Ed Fancher, John Wilcock, e Norman Mailer, *A Voz* começou como uma plataforma para a comunidade criativa da Cidade de Nova Iorque. Mesmo que tenha parado a publicação impressa em 2017 e de gerar conteúdo digital em 2018, seus arquivos ainda continuam acessíveis *online*.

47 Por vezes apelidado de “Chekhov dos subúrbios”, a sua ficção utiliza como cenário o Upper East Side de Manhattan, os subúrbios de Westchester County, em Nova Iorque, e pequenas vilas e cidades de New England e South Shore, perto de Quincy, no Massachusetts, onde o escritor nasceu.

44 “é tão eficiente em definir a classe média negra de Atlanta quanto John Cheever foi quando retratou o Condado e Westchester.”

Sparrow (2011), foi considerado um dos melhores do ano pelos jornais *Atlanta Journal Constitution*, *Library Journal*, *The Oprah Magazine* e *Slate*. Autora de quatro romances, sendo o mais recente *An American Marriage* (2018) Jones Lecionou na faculdade de Inglês e da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Emory. Recentemente retornou à sua cidade natal, Atlanta, GA, após uma década em Nova Iorque.

Kalisha Buckhanon - Autora de livros cujos temas versam sobre mulheres negras, racismo e sexismo. Recebeu o prêmio Alex de Literatura em 2006. Buckhanon observa que cresceu em uma época em que as adolescentes negras americanas eram rotuladas de *crack babies* (bebês do craque), *welfare moms* (mães do bolsa família) e *gangbangers* (*gangsters* de rua) e que usou as suas experiências de vida e a sua voz para “corrigir estes conceitos errados sobre a vida dos negros para as gerações futuras”⁴⁵ (BLAIR, 2008). Foi o romance *The Bluest Eye*, de Morrison, que a encorajou a escrever sob a perspectiva da mulher negra. O seu primeiro conto publicado foi “Card Parties”⁴⁶, em 2003, no periódico *Michigan Quarterly Review*. seu primeiro romance, *Upstate*, foi publicado em 2005 e com o sucesso do lançamento, a revista *Essence* elegeu Buckhanon como uma dos seus três escritores revelação. *Upstate* conta a história de um jovem casal novaiorquino e ganhou o prêmio da *American Library Association*. A narrativa foi considerada “*wild and beautiful*” (selvagem e bela) pela romancista e atriz Sapphire, “*heartbreaking and true*” (comovente e verdadeira) pela escritora Dorothy Allison, e “*intimate, wrenching*” (secreta e dolorosa) pela jornalista e romancista cubano-americana Achy Obejas. A jornalista e escritora Terry McMillian considera o livro “*honest*” e afirma que Buckhanon “*captured real emotion*” (capturou emoções reais). O livro tornou-se popular entre os jovens e professores urbanos. Em 2008, seu segundo romance, *Conception* foi publicado. O romance conta a história de quatro meses da vida de uma jovem de Chicago que descobre uma gravidez indesejada e decide fazer um aborto e que também narra parte da

45 correct misconceptions of Black life for generations to come”

46 Festas das cartas. “Card Party” é um jogo de tabuleiro inspirado nos clássicos jogos de cartas que jogamos com a família e os amigos.

trama.

O jornal da biblioteca escreveu que os bibliotecários deveriam “recomendar este comovente romance aos leitores que gostaram de *O Olho Mais Azul*. de Toni Morrison e de *Preciosa*, de Sapphire”⁴⁷(OSBORNE, 2008).

Mat Johnson - romancista e escritor de não ficção que produz tanto em prosa quanto em quadrinhos. Nascido de mãe afro-americana e pai irlandês, poderia facilmente passar por branco se fosse brasileiro. Como observei antes, nos Estados Unidos o fato de se ter pelo menos um oitavo de sangue negro já classifica o indivíduo como tal, diferentemente do nosso caso aqui no Brasil, onde a graduação cromática é que dita a classificação racial. Johnson tem mestrado em Belas Artes pela Universidade de Columbia, leciona na Universidade Rutgers, na Universidade de Columbia, na Faculdade Bard e é um dos editores do jornal *Callaloo*. Ele mora em Huston, Texas, e faz parte do *staff* permanente do Programa de Escrita Criativa da Universidade de Houston. Seu primeiro romance, *Drop* (2000), foi um *Bildungsroman*⁴⁸ sobre um filadelfense autoaversivo que pensa que encontrou uma saída para os seus problemas quando consegue um emprego em uma agência de propaganda em Brixton, Londres. O trabalho é uma seleção para a descoberta de grandes novos escritores pela revista de entrevistas da *Barnes & Noble* com um “escritor quase estourando”⁴⁹ chamado Johnson e *Drop* estava na lista dos “Melhores Romances do Ano”⁵⁰, de acordo com a revista *Progressive*. Em 2003, Johnson publicou *Hunting in Harlem*, uma sátira sobre a gentrificação do Harlem e a exploração da crença *versus* fanatismo. Johnson começou a escrever quadrinhos com a publicação dos cinco

47 “recommend this moving novel to readers who enjoyed Toni Morrison’s *The Bluest Eye* and Sapphire’s *Push*”.

48 Para quem não está familiarizado com o termo, em teoria da literatura o termo *Bildungsroman* refere-se a um gênero literário que enfoca o crescimento psicológico e moral de um(a) protagonista da juventude à idade adulta, em que uma mudança de caráter é importante. O termo provém das palavras alemãs *Bildung* (educação) e *Roman* (romance).

49 “Writer on the Verge”

50 “Best Novels of the Year”

capítulos da série limitada *Hellblazer Special: Papa Midnite* (Vertigo 2005)⁵¹ em que ele tirou um personagem existente da franquia *Hellblazer* e criou numa história original que se esforçou para dar profundidade e dignidade a um tipo que era claramente um estereótipo racial do conhecido o “bom selvagem”.

A obra é ambientada na Manhattan do século XVIII e baseia-se na pesquisa que Johnson vinha fazendo para o seu primeiro romance histórico, *The Great Negro Plot* (2007). Este é uma não ficção criativa que reconta a insurreição escrava ocorrida em Nova Iorque no ano de 1741 e a consequente histeria causada durante o julgamento dos insurgentes. Em fevereiro de 2008, a editora *Vertigo Comics* publicou o romance gráfico de Johnson intitulado *Incognegro*, um mistério noturno que trata da questão do linchamento e morte inscritos no passado sangrento do Sul escravagista americano. De 2006 a 2007, Johnson escreveu o blogue *Niggerati Manor*, que discutia tópicos de literatura e cultura afro-americanas.

ZZ Packer - talentosa escritora de contos que foi laureada em 2006 pela Fundação Nacional do Livro com o prêmio “5 under 35” (5 abaixo dos 35 anos) destinado a jovens autores, pelo romance *Drinking Coffee Elsewhere*. Packer cresceu em Atlanta, Georgia, e Louisville, Kentucky. “ZZ” é um apelido de criança para Zuwena (nome que no idioma Swahili significa “boa”, ou “bela” em árabe). Ela tornou-se conhecida por publicar muito jovem. Ainda aos 19 anos na revista *Seventeen*. Packer frequentou a Universidade de Yale, onde se formou em Letras em 1994. Fez um mestrado em na Johns Hopkins University em 1995 e em outro Belas Artes na Oficina de Escritores da Universidade de Iowa em 1999, onde foi orientada por James Alan McPherson. Ela foi contemplada com uma bolsa para participar dos *workshops* da *Stegner Fellow in fiction* (Sociedade de Ficção Stegner) da Universidade de Stanford. Imediatamente após, ingressou no panorama literário nacional com uma estreia em alto estilo no lançamento do dossiê sobre ficção da revista *The New Yorker* em 2000. O seu conto na edição tornou-se a história título da sua coleção *Drinking Coffee Elsewhere* (2003), que obteve

51 Disponível em : <https://www.cbr.com/johnson-tells-the-unknown-origin-of-hellblazers-papa-midnite-in-new-mini/> Acesso em 20/10/2020

uma considerável aclamação. Suas histórias também apareceram no *Best American Short Stories* (Melhores Contos Americanos – 2000 e 2003) e ela editou *New Stories from the South: The Year's Best* (2008). Packer também escreveu o conto *Doris is Coming*, sobre uma garota afro-americana crescendo em Louisville, Kentucky, no começo dos anos 1960. Na primavera de 2007 foi apontada pela revista *Granta* como uma das mais jovens romancistas americanas e em Junho de 2010 foi selecionada pela revista *The New Yorker* como uma das 20 ficcionistas mais brilhantes abaixo dos 40 anos. Pesquisadora e professora de escrita criativa em inúmeras universidades americanas, ZZ Packer tornou-se membro sênior do Instituto Watson de Assuntos Públicos e Internacionais da *Brown University* em 2020, juntando-se a celebridades como Menaka Guruswamy, Heidi Heitkamp, Tom Perez, e Michael Steele. Ela contribui para a seção de não ficção da revista *The New York Times* desde 2018.

Colson Whitehead, autor de ficção, não ficção, ensaios e contos e ganhador de inúmeros prêmios, Arch Colson Chipp Whitehead nasceu em 6 de novembro de 1969 e escreveu sete romances, entre os quais, *The Intuitionist*⁵² (1999), sua narrativa de estreia. Após concluir seu curso universitário em Harvard, ele escreveu por algum tempo para *The Village Voice* e enquanto trabalhava lá começou a rascunhar seus primeiros trabalhos como romancista. A partir daí produziu nove trabalhos de fôlego—sete romances e duas narrativas não ficcionais, incluindo uma meditação sobre a vida em Manhattan, ao estilo do famoso ensaio de E.B. White *Here Is New York* (1949). Os livros são *The Intuitionist* (1999); *John Henry Days* (2001); *The Colossus of New York* (2003); *Apex Hides the Hurt* (2006); *Sag Harbor* (2009); *Zone One* (2011), *The Underground Railroad* (2016) e *The Nickel Boys* (2019). A revista *Esquire* considerou *The Intuitionist* como o melhor romance do ano e o periódico *Gentlemen's Quarterly* (GQ) o apontou como um dos melhores romances do milênio. O

52 Na filosofia da matemática, intuicionismo, ou neointuicionismo é uma abordagem à matemática de acordo com a atividade mental construtiva dos humanos. Qualquer objeto matemático é considerado um produto da construção de uma mente e, portanto, a existência de um objeto é equivalente à possibilidade de sua construção.

romancista John Updike, ao resenhar *The Intuitionist* para o *The New Yorker*, adjetivou Whitehead como “ambicioso, cintilante,” e “gritantemente original”⁵³.

Whitehead já lecionou em diversas universidades americanas: *Princeton, New York Houston, Columbia, Wesleyan, Brooklyn College, Hunter College*, e foi escritor residente nas universidades de *Richmond, Wyoming e Vassar College*. Em 2015 começou a escrever uma coluna sobre línguas para a revista *The New York Times*. Seu sétimo romance, *The Nickel Boys*, foi publicado em Julho de 2019. O romance é inspirado na história real da Escola Dozier para garotos, na Flórida, onde crianças acusadas dos mínimos deslizes sofriam violentos abusos. *The Nickel Boys* conquistou o Pulitzer de Ficção de 2020 pela segunda vez, fazendo-o figurar entre os quatro escritores da história a ganhar o prêmio por duas vezes.

Yaa Gyasi – jovem e promissora romancista, nascida em Mampong, Gana, e radicada nos Estados Unidos. Com sua obra inaugural, *Homegoing* (2016), já conquistou o prêmio de melhor primeiro livro dado pelo Círculo Nacional John Leonard dos Críticos de Livros e meia dúzia de outros mais. Filha de Kwaku Gyasi, um professor de francês da Universidade do Alabama em Huntsville e de Sophia, uma enfermeira. Gyasi mudou-se aos dois anos de idade para os Estados Unidos, em 1991, quando seu pai estava concluindo o Ph.D. na Universidade Estadual de Ohio, sendo criada no Sul, entre o Alabama e o Tennessee. Voltou ao seu país já adulta e, depois de conhecer o Castelo da Costa do Cabo de Gana, onde os escravizados eram mantidos como prisioneiros, decidiu escrever seu primeiro romance, *Homegoing*, que parte da história de duas irmãs separadas pelo tráfico negreiro e acompanha a sua descendência ao longo de oito gerações. Curiosamente, este romance de estreia já ganhou tradução no Brasil pela Editora Rocco, no ano seguinte à sua publicação nos Estados Unidos pela Penguin, com o título de *O Caminho de Casa* (2017).

Cada capítulo do romance segue um descendente diferente de uma mulher *ashanti* chamada Maame, começando pelas suas duas filhas, que são meio-irmãs. Separadas por contingências de suas vidas:

53 John Updike, “Tote That Ephemera,” *The New Yorker*, May 7, 2001.

Effia casa com James Collins, o governante britânico do Castelo de Cape Coast, enquanto a irmã Esi é aprisionada em uma masmorra subterrânea. Os capítulos subsequentes seguem apresentando seus filhos e as gerações seguintes. A narrativa toca em vários eventos históricos: da introdução do cacau como cultura agrícola em Gana, passando pelas guerras anglo-ashantis até a escravidão dos ganeses e a sua segregação na América. Por causa do escopo do romance, que cobre vários séculos de história e se estende por quatorze capítulos, ela tem sido considerada como uma espécie de “romance em contos”, em que, como observa a resenha do *Los Angeles Times*, “each chapter is forced to stand on its own.” (cada capítulo pode ser lido independentemente dos demais) ⁵⁴

A Renascença da Literatura Feminina Negra – Os anos 1970/1980

O período conhecido nos Estados Unidos como “*The Black Women’s Literary Renaissance*”, a Renascença da Literatura Feminina Negra (daqui por diante referido por mim como RLFN, a título de praticidade) e sua respectiva crítica emergiu durante o alvorecer do Movimento Estético Negro, O *Black Arts Movement*. As escritoras afro-americanas começaram a publicar seus romances no auge do Nacionalismo Cultural Negro, do final da década de 1960 ao começo da de 1970. O leitor implícito da ficção da RLFN foi moldado pelo *Black Aesthetic Movement* e a sua crença de que a arte deveria desempenhar uma função política útil à comunidade e ao Movimento Estético criou padrões de influência literária que deram forma à voz narrativa, à caracterização, às estratégias artísticas e aos tropos dos quais as autoras negras se utilizaram. Durante as décadas de 1950 e 1960 uma gama de novas tendências literárias, culturais e políticas começaram a emergir na América, incluindo a evidente visibilidade de escritoras como Lorraine Hansberry, Alice Walker, Maya Angelou, Toni Morrison, Gwendolyn Brooks e muitas outras. A crescente e constante presença da experiência da mulher negra, as expressivas tradições da escrita afro-americana, além do impacto causado pelo

54 Disponível em: <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-yaa-gyasi-20160523-snapstory.html> Acesso em 21/10/20

movimento dessas ativistas na consciência das demais afro-americanas serviu como gatilho para o renascimento dessa escrita feminina tão peculiar.

Embora essa enxurrada de energia criativa das escritoras afro-americanas - especialmente na ficção - tivesse a perspectiva de um futuro muito promissor, o seu texto fundador é geralmente considerado *The Bluest Eye* (1970), de *Toni Morrison*, como falei antes. Nascida em Lorain, Ohio e formada pelas universidades Howard e Cornell, Morrison, já editora sênior da *Random House* quando começou a carreira literária, focou seu primeiro romance no efeito destruidor da psique infantil negra e nos ideais brancos de beleza simbolizados por um par de olhos azuis em uma garotinha solitária que tenta desesperadamente encontrar um sentido positivo de identidade no seio de uma família destituída de amor e em uma comunidade propensa a usá-la como bode expiatório para a sua própria autoaversão.

O implícito aval dado por *The Bluest Eye* ao slogan “Black ‘s beautiful” dos anos 1970 tornou-o atualizado, mas a sua atenção à psicologia do oprimido ao afetar uma menina pobre de uma cidadezinha do interior diverge das normas do *Black Arts Movement*, que retratava protagonistas homens em conflito com uma sociedade branca mais abrangente. Por volta de 1974 *The Bluest Eye* estava esgotado, mas no ano anterior Morrison havia publicado seu segundo romance, *Sula*, original por retratar a amizade entre duas mulheres como essencial em um romance afro-americano e pela criação da sua amoral, aventureira e autossuficiente Sula Peace, cujo individualismo radical Morrison traça com um distanciamento imparcial, sem julgamentos. Mais popular do que o primeiro romance, *Sula* aguçou o apetite do crescente público de Morrison para a sua terceira grande obra dos anos 1970, *Song of Solomon* (1977), o primeiro romance afro-americano desde *Native Son* (1940), de Richard Wright, a ser eleito o livro do mês pelo *Book of the Month*⁵⁵. O romance engloba folclore afro-americano, história e tradição literária para celebrar o

55 *Book of the Month Club* - fundado em 1926 nos EUA - é um serviço comercial que oferece uma seleção de 5 livros em capa dura a cada mês para os seus membros dos selecionados e endossados por um painel de críticos credenciados.

renascimento moral e espiritual de Macon Dead, o primeiro protagonista masculino de um romance de Morrison, por meio da condução e do exemplo da sua tia Pilate, outra das heroínas anticonvencionais e desprezadas da autora. No final da década, ela era considerada a escritora liderante dos anos 1970, servindo de inspiração para uma geração de romancistas mais jovens, especialmente Toni Cade Bambara e Gloria Naylor.

Mas Morrison não seria a única a exercer tal estrelato na literatura afro-americana nos anos 1970 e 1980. Alice Walker pontuou a década com uma série de livros controversos: *The Third Life of Grange Copeland* (1970), um romance épico que conta a saga de três gerações de uma família negra da Geórgia em uma peleja para livrar-se da precária situação de meeiros, ou quase escravizados; *Revolutionary Petunias and Other Poems* (1973), uma coleção de poemas que suscita o leitor a não ser o querido(a) de ninguém: “seja um rebelde”; e *Meridian* (1976), uma ressignificação da maternidade afro-americana. Em 1982 seu romance mais famoso, *The Color Purple*, uma narrativa epistolar que retrata o estupro, o incesto e a bissexualidade revelada pelo amor homoafetivo entre duas afro-americanas, ganhou o prêmio Pulitzer e o *National Book Award*.

O sucesso de público que obtiveram Morrison e Walker como escritoras ajudou a incrementar o clima de explorações artísticas sobre raça, gênero, e classe em um amplo leque de formas literárias, como os romances de Paule Marshall, Octavia E. Butler, Gayl Jones, e Jamaica Kincaid; a poesia de Audre Lorde, June Jordan, e Rita Dove e o teatro de Ntozake Shange. A notável e contínua popularidade da autobiografia de Maya Angelou, *I Know Why the Caged Bird Sings* (1970), um dos livros de autoria de uma afro-americana mais lidos e ensinados de todos os tempos, demonstra um agravo irrestrito ao público americano, quer ao branco quer ao negro, quando aponta a exclusão da mulher negra, tanto do movimento pelos direitos civis - um movimento liderado por homens - como do movimento feminista, dominado pelas mulheres brancas.

Esta escrita em especial merece maior destaque por conter certas particularidades que a fazem destacar-se das demais. Ao reescreverem a história do seu povo e redefinirem a sua herança negra

feminina, estas escritoras feministas deram forma ao que a ficcionista e teórica Elleke Boehmer descreve em um contexto posterior como “os anseios matriarcais das mulheres despossuídas que procuram o seu lugar na tradição e na história”⁵⁶ (2005, p. 88). Segundo Bohemer, existem duas linhas do tempo correndo paralelamente: há um plano sincrônico horizontal, em que mulheres de uma mesma geração estão unidas por uma feminilidade comum e um eixo diacrônico, vertical, que as liga desde uma mesma descendência até um futuro comum. (*Idem*, p.7).

Desta forma, os laços que unem as mulheres negras de modo sincrônico dentro de cada geração e de modo diacrônico com suas mães e avós é a principal característica do que se convencionou chamar de “ficção matrilinear”, tão típica da RLFN.

A Renascença do Harlem, que como sabemos foi um movimento mais amplo que aconteceu nos idos de 1920, continuou anos afora, passando por outras ondas artístico-revolucionárias como o Movimento Estético Negro dos anos 1960-1970 e atingiu a década de 1990, quando a prosa das mulheres afro-americanas se tornou, como lembra Hortense Spillers, “a vivid new fact of national life” (Um vívido fato novo na vida nacional- 1985, p.245). Embora este Segundo renascimento tenha como marco inicial a publicação do livro *The Black Woman: An Anthology* (1970), de Toni Cade Bambara e de várias obras de autoras negras como *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Angelou, *The Third Life of Grange Copeland*, de Walker e *The Bluest Eye*, de Morrison, não podemos negar o fato de que a estreia literária de Paule Marshall precedeu todas estas autoras. Marshall, escritora afro-caribenha nascida de imigrantes barbadianos e radicada no Brooklyn, Nova Iorque, publicou o seu primeiro romance, *Brown Girl, Brownstones* em 1959. Na verdade, foi este primeiro romance de Marshall que, talvez até mesmo subliminarmente, tenha aberto os portões criativos da escrita negra feminina e deslançado a renascença feminina afro-americana.

Eis aqui uma possível razão para que esta obra de Marshall seja uma espécie de elo entre as escritoras afro-americanas que ocuparam

56 “The matriarchal yearnings of dispossessed women seeking their own place in tradition and history.”

o palco central da Renascença Literária Feminina dos anos 1970 e as escritoras imigrantes afro-caribenhas que viviam nos Estados Unidos, como Audre Lorde, e a nova visibilidade dessas mulheres afro-americanas que levou a um desenvolvimento muito rápido nos campos da literatura e da crítica cultural tanto quanto no do feminismo negro, que engrenou rumo à recuperação da contribuição das mulheres negras para as tradições culturais e literárias afro-americanas.

Assim, muitos livros importantes de crítica literária e cultural obtiveram reconhecimento nacional e foram premiados. Por exemplo, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892–1976*, de Barbara Christian, conquistou o *American Book Award* de 1983 e *Study in cultural Criticism, Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, de bell Hooks, recebeu o *American Book Award* de 1991.

A RLFN também foi fundamental para a promoção do trabalho da ficção de escritoras populares, muito embora elas não tivessem recebido a devida atenção das críticas feministas negras. A escritora Terry McMillan atraiu atenção e conquistou prêmios por seu primeiro romance, *Mama*, publicado em 1987. Outras autoras populares que merecem destaque especial incluem:

Sapphire : Ramona Lofton, nascida em 4 de Agosto de 1950 e mais conhecida pelo pseudônimo de Sapphire, além de escritora também é poeta e atriz. Lofton logo cedo deixou a vida escolar e mudou-se para São Francisco, Califórnia, onde tornou-se uma *hippie*. Em meados dos anos 1970 frequentou a faculdade da cidade de Nova Iorque, onde obteve um Mestrado em Belas Artes, em *Brooklyn College*. Ao mudar-se para a cidade de Nova Iorque em 1977 envolveu-se com poesia e como bissexual assumida também se tornou membro de uma organização gay chamada *United Lesbians of Color for Change Inc*. Ela escreveu, atuou e eventualmente publicou seus poemas durante o auge do *Slam Poetry movement*⁵⁷ em Nova Iorque. Adotou o nome “Sapphire” por causa da sua imediata associação cultural com a imagem de uma mulher negra guerreira e também porque poderia retratar mais facilmente esse nome na capa de um livro do

57 “slam poetry” é uma forma de poesia encenada que combina os elementos do drama, da escrita e da competição, requerendo a participação do público.

que o seu nome de nascença.

Sapphire autopublicou uma coleção de poemas intitulada *Meditations on the Rainbow* em 1987. Seu primeiro romance, *Push* (1996), permaneceu inédito até que foi descoberto pela agente literária Charlotte Sheedy, que o publicou e desde então tem vendido centenas de milhares de cópias. Em 2011 a autora publicou *The Kid*, uma espécie de sequência de *Push*, em que Sapphire admite que parte do motivo pelo qual ela decidiu continuar a história foi desenvolver o encorajamento e o interesse que *Push* recebeu durante as conversações escolares.

O principal foco da sua arte tem sido a sua determinação de reconectar um segmento da humanidade que foi lançado à margem e tornado invisível aos olhos da sociedade de volta à vida humana. Em suas obras ela traz a lume mulheres que foram marginalizadas pelo abuso sexual, pela pobreza e pela negrura. Visitando o Brasil em 2010, Sapphire confessou em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* que deve parte da construção de Claireece Precious Jones, a heroína de *Push*⁵⁸, à brasileira Carolina Maria de Jesus, uma catadora de papel semianalfabeta que se tornou *best-seller* no país e no exterior nos anos 1960 com a publicação de *Quarto de Despejo*. Nas próprias palavras da escritora, ela “dava um curso baseado em diários de mulheres, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Frida Kahlo, Carolina Maria de Jesus. Os das brancas eram introspectivos. O dela falava de classe, raça, luta por comida para os filhos”, diz ela, em alusão ao romance supracitado, obra mais conhecida de Carolina.

Bebe Moore Campbell: escritora, jornalista e professora afro-americana, autora de três bestsellers aclamados pelo New York Times: *Brothers and Sisters* (1994); *Singing in the Comeback Choir* (1998) e *What You Owe Me* (2001). Seus outros trabalhos incluem o romance *Your Blues Ain't Like Mine* (1992); o memorial *Sweet Summer: Growing Up With and Without My Dad* (1989); e o seu primeiro livro de não ficção, *Successful Women, Angry Men: Backlash in the Two-Career Marriage* (1986). Seus ensaios, artigos, e excertos aparecem em muitas antologias.

58 O romance foi traduzido no Brasil por Alves Calado como *Preciosa*, pela Editora Record, em 2010.

As obras de ficção de Campbell sempre abordam o impacto doloroso que o racismo inflige sobre os indivíduos e os seus relacionamentos. Seu primeiro e mais criticamente aclamado romance, *Your Blues Ain't Like Mine* foi inspirado no massacre de Rodney King⁵⁹ e nos subsequentes motins de Los Angeles. O interesse da autora na saúde mental foi o que catalisou a publicação do seu primeiro livro infantil, *Sometimes My Mommy Gets Angry*, publicado em 2003. O enredo conta a história de como uma garotinha consegue lidar com o fato de ser criada por uma mãe mentalmente doente. Outro livro da autora, *72 Hour Hold* (2005), também trata da questão da doença psíquica. Sua primeira peça, “Even with the Madness” debutou em Nova Iorque em Junho de 2003. Esta obra revisitou o tema da desordem mental e da família. Como jornalista, Campbell escreveu artigos para *The New York Times Magazine*, *The Washington Post*, *The Los Angeles Times*, *Essence*, *Ebony*, *Black Enterprise*, tanto quanto para outras publicações. Bebe Moore Campbell morreu de um câncer no cérebro em 2006, aos 56 anos.

Sister Souljah: Nascida no Bronx, em Nova Iorque, em 28/01/1964, além de escritora Lisa Williamson é também ativista, *rapper* e produtora de cinema. Ela ganhou projeção nacional por seus depoimentos de militante racial durante a campanha do democrata Bill Clinton a Presidente dos Estados Unidos em 1992. O repúdio de Clinton aos seus comentários levaram ao que é conhecido nos dias atuais em política como “um momento Sister Souljah”.⁶⁰

59 Na noite do dia 3 de março de 1991, o afro-americano Rodney King, de 25 anos, conduzia seu carro por Los Angeles em alta velocidade com dois amigos após ingerir bebidas alcoólicas. Ao perceber o fato, a polícia da cidade iniciou uma perseguição para deter o veículo de King, que foi barbaramente espancado. As imagens geraram os protestos e a indignação da comunidade negra, que há anos denunciava as atitudes racistas e violentas da polícia. O ato se compara em violência ao recente assassinato de George Floyd ocorrido em Minneapolis no dia 25 de maio de 2020, estrangulado pelo policial branco Derek Chauvin, que ajoelhou em seu pescoço durante uma abordagem.

60 Em matéria veiculada pelo Jornal The Guardian, de 13 de junho de 2011, a jornalista Rosie Swash relembra o confronto entre a rapper e o candidato a presidente. Disponível em <https://>

Em 1992, ela lançou o seu único álbum, “360 Degrees of Power”. Em 1999 estreou como romancista com *The Coldest Winter Ever*. Souljah afirmou na época que seria a pioneira em começar “um renascimento, ou o que Chuck D. do ‘Public Enemy’ viria a chamar de uma revolução da leitura.”⁶¹ (D’DADDARIO, 2015). *The Coldest Winter Ever* foi amplamente aclamado por fazer com que uma segunda onda de literatura desse gênero fosse popularizada como literatura marginal. Uma seqüela indireta deste romance, *Midnight: A Gangster Love Story* foi publicada em 2008. Outra seqüela, *Midnight and the Meaning of Love* (2011); outro romance *A Deeper Love Inside: the Porsche Santiago Story* (2013); outro romance que tem como personagem “Meianoite”, *A Moment of Silence: Midnight III* (2015). Todos os romances da autora tratam de temas universais como a fé, o amor e a integridade.

Como comunista ativa, Souljah organizou muitos programas de utilidade pública. Em 1985, durante o seu ano sênior na Universidade Rutgers, ela desenvolveu e financiou o “African Youth Survival Camp for children of homeless families” (Campo de Sobrevivência para Jovens e Crianças Africanas de Famílias Desamparadas) um acampamento de verão de seis semanas em Enfield, na Carolina do Norte. Este programa existiu por mais de três anos. Ela tem sido a força motriz por trás do esforço de um sem-número de *hip hoppers* para ajudar a comunidade negra a organizar eventos para jovens, programas e acampamentos de férias com artistas como Lauryn Hill, Doug E. Fresh e Sean “Diddy” Combs.

Muitas pessoas têm tentado silenciar, isolar, interromper ou alterar a voz empoderada de Sister Souljah e a sua irradiante presença. Mulher cativante e influente, ela já conseguiu o bastante na luta contra o racismo, o sexismo e o classismo, mas permanece humilde, consciente e persistente. Ela tem atingido e tocado centenas

www.theguardian.com/music/2011/jun/13/bill-clinton-sister-souljah. Acesso em 04/11/2020.

61 “a renaissance, or what Chuck D of Public Enemy would call a revolution, of reading.” Time Magazine – Sister Souljah’s New Moment - Por Daniel D’Daddario. 12/11/2015 Disponível em: <https://time.com/4108879/sister-souljah-hillary-clinton-midnight/> Acesso em: 05/11/2020

e milhares de jovens , estudantes e até os mais velhos. O seu lema é “trabalhar com” e “ao lado de” qualquer ser humano, de qualquer raça, credo, ou cultura, que viva para somar, para o bem do planeta e não para o mal.

Tina McElroy Ansa: Tina McElroy Ansa nasceu em 18 de novembro de 1949. É romancista, cineasta, professora, empreendedora e jornalista. Suas obras já apareceram nos periódicos *Los Angeles Times*, *Newsday*, *The Atlanta Constitution*, *Florida Times-Union*, *Essence Magazine*, *The Crisis*, *Ms. Magazine*, *America Magazine*, e *Atlanta Magazine*. Sulista da Geórgia, onde cresceu na vizinhança de Pleasant Hill , Ansa graduou-se na Faculdade Spelman e casou-se com Jonée Ansa, também cineasta. Após a formatura e o trabalho por vários anos no jornal *The Atlanta Constitution*, Ansa escreveu vários romances e vem contribuindo regularmente para vários periódicos, dentre eles o *Los Angeles Times*, o *Newsday* e o *Atlanta Journal-Constitution*. Sua prosa de ficção retrata uma gama de mulheres Negras no Sul moderno recente dos Estados Unidos, numa mistura de superstição sobrenatural e tradicional.

O seu primeiro romance, *Baby of the Family* (1989) é nacionalmente aclamado. Ansa é instrutora de workshops na *Spelman College*, na *Emory University* e na *Coastal Georgia Community College*. Suas demais obras são *Ugly Ways* (1995), *The Hand I Fan With* (1998); *You Know Better* (2002) e “Rachel”, em *Mending the World: Stories of Family by Contemporary Black Writers*, Rosemarie Robotham, ed. (2003).

J. Verdelle: Nascida em 1960 em Washington, D.C, é romancista, tem ensaios publicados pela *Crown*, *the Smithsonian*, *the Whitney Museum*, *Random House*, e pela *University of Georgia Press*. Verdelle é da quarta geração de washingtonianos, descendente de uma comunidade de negros livres e pouco conhecidos que floresceu na capital da nação no século XIX, depois do fim da escravidão e da Reconstrução. Ela frequentou *La Reine*, uma escola secundária particular para moças católicas em Suitland, Maryland, no Condado de Prince George, no subúrbio de Washington. Graduiu-se em 1982 pela Universidade de Chicago com um Bacharelado em Ciências Políticas, e pós graduou-se com um mestrado em Estatística

Aplicada na mesma universidade em 1986. Obteve ainda um Mestrado em Belas Artes em Escrita Criativa pela *Bard College*, em *The Hudson Valley* de Nova Iorque, em 1993. O seu laureado romance de estreia, *The Good Negress* foi publicado em 1995 sob grande aclamação do público e lançado em brochura em 1996. Toni Morrison considerava o livro verdadeiramente extraordinário. Verdelle continua ensinando Escrita Criativa na Universidade de *Princeton* e na Faculdade *Vermont*; ela ministra aulas no programa de pós-graduação em Belas Artes (MFA) da *Lesley University*.

Em 2010, Verdelle atuou em um documentário, “Cheating the Stillness”, que conta a vida de uma escritora americana, Julia Peterkin, que em 1929 foi a primeira americana a ser agraciada com o prêmio Pulitzer. Peterkin escreveu vários romances sobre a vida do negro na plantação sulista. Verdelle havia estudado a obra de Peterkin e reproduziu o seu romance *Scarlet Sister Mary* (1928) na trama subliminar de *The Good Negress*.

J. California Cooper: Joan Cooper nasceu em 10 de novembro de 1931 em Berkeley, California e faleceu em 20 de setembro de 2014 em Seattle, Washington D.C. Conhecida pelo seu pseudônimo, J. California Cooper, ela foi dramaturga e escritora. Escreveu 17 peças e foi denominada a Dramaturga Negra do Ano em 1978 pela peça “Strangers”. A seu respeito, Alice Walker assim se pronunciou:

In its strong folk flavor, Cooper’s work reminds us of Langston Hughes and Zora Neale Hurston. Like theirs, her style is deceptively simple and direct and the veil of tears in which her characters reside is never so deep that a rich chuckle at a foolish person’s foolishness cannot be heard. (BUSBY, 1992, p.608)

Foi por encorajamento de Walker que Cooper desistiu de fazer fama como teatróloga e começou a escrever contos. A sua primeira

coletânea, *A Piece of Mine* foi publicada em 1984. Dois outros livros de contos se seguiram antes do lançamento do seu primeiro romance, *Family*, em 1991. Cooper escreveu *Funny Valentines*, que em 1999 tornou-se um seriado televisivo. A autora recebeu o *American Book Award* em 1986 pela coletânea *Homemade Love*. Faleceu em Seattle, Washington, em 2014, aos 82 anos.

Pearl Cleage : Pearl Cleage nasceu em 7 de Dezembro de 1948 em Springfield, Massachusetts. É dramaturga, ensaísta, romancista, poeta e ativista política. Atualmente ela é teatróloga residente do *Alliance Theatre* e da *Just Us Theater Company*. Sua escrita aborda o racismo e o sexismo e é nacionalmente conhecida pela visão feminista, particularmente em relação à sua identidade afro-americana. Seus trabalhos são amplamente indexados e são objeto de muitas análises acadêmicas, notadamente o romance *What Looks Like Crazy on an Ordinary Day* (1997).

Cleage cresceu rodeada de ativistas da sua própria família e da sua comunidade e já sabia que queria ser escritora desde os dois anos de idade. Graduou-se em 1969 na Howard University em Washington, D.C, onde estudou dramaturgia. Nesse mesmo ano mudou-se para Atlanta, Georgia, onde casou-se com o político Michael Lomax, de quem se divorciou em 1979. Em Atlanta ela obteve um bacharelado em drama, na Spelman College, em 1971. Depois da graduação em Spelman, Cleage matriculou-se na pós-graduação na Universidade de Atlanta.

Desde então vem contribuindo para o mundo da literatura pela habilidade que possui de escrever em diferentes gêneros: drama, prosa, poesia e textos científicos. No começo da década de 1970, antes de seguir carreira em escrita criativa, foi assessora de imprensa e escritora dos discursos de Maynard Jackson, o primeiro prefeito negro de Atlanta, mas sentia-se constrangida no cargo por estar escrevendo pensamentos que não eram os seus. Esta insatisfação levou-a a deixar o emprego e procurar tornar-se escritora.

A partir daí vem ocupando posições de destaque em vários teatros e em diversas instituições e tem feito significativas contribuições jornalísticas, tendo também fundado a revista literária *Catalyst*, da qual é editora desde 1987. Ela também tem artigos publicados em

outros grandes jornais e revistas, incluindo *Essence* e *The New York Times Book Review*.

Cleage começou a escrever romances em meados da década de 1990 e escreve lindamente sobre tópicos que mesclam o racismo e o sexismo, mais especificamente sobre assuntos comuns a outras veteranas da literatura afro-americana, como Morrison e Walker, que invariavelmente reportam a violência doméstica e o estupro na comunidade negra. Ela também já deu suporte à administração do ex-presidente Barak Obama e é ativista da AIDS e dos direitos das mulheres, experiências que servem de laboratório para os seus escritos. A autora também profere palestras em faculdades, universidades, e conferências, sobre tópicos que variam desde a violência doméstica e o papel do cidadão em uma democracia participativa até temas e tópicos de escrita criativa.

Algumas escritoras negras de ascendência caribenha como Audre Lorde e Paule Marshall são bastante identificadas com a tradição literária afro-americana porque seus temas ressoam aspectos da experiência de vida do afro-americano. Outras, a exemplo de Michelle Cliff, Edwidge Danticat e Jamaica Kincaid produziram e ainda produzem narrativas migrantes, ambientadas nos Estados Unidos e no Caribe e encaram tópicos semelhantes aos dos escritores pós-coloniais. Há na verdade alguns pontos em comum como também diferenças no tratamento que essas autoras dispensam a certos assuntos por elas abordados, tais como a revisão histórica, a identidade nacional, a maternidade negra e a matrilinearidade.

O que realmente se deve ter em mente é que todos os escritores e escritoras da Diáspora Africana no Novo Mundo têm muito em comum, tanto que os seus textos podem (e em certos casos até pedem) instigantes estudos comparatistas. A este respeito dedico a segunda parte deste estudo, estabelecendo paralelos entre escritores e escritoras da diáspora, notadamente do Brasil e dos Estados Unidos, por motivo do grande contingente de autores afrodescendentes existente nos dois países, que de um modo ou de outro abordam os mesmos temas sob seus respectivos prismas sociais e culturais.

Voltando à atuação das mulheres no panorama do renascimento feminino negro durante o período pós direitos civis nos Estados Unidos, é importante observar que ela não foi ideologicamente uniforme dentro da história cultural afro-americana. Não apenas porque as escritoras são oriundas de diversas localidades geográficas de dentro e de fora dos Estados Unidos, mas porque os anos 1970 estavam, até certo ponto, ainda sob a égide de uma ideologia nacionalista negra que promovia a autoconsciência racial e a celebração da negrura como evidenciadas nas obras de Mari Evans (*I am a Black Woman*), Nikki Giovanni (“Nikki-Rosa”), e Sonia Sanchez (*We a Badd DDD People*). Ao mesmo tempo uma nova e poderosa contracorrente começou a emergir nos anos 1970 na ficção das mulheres negras que chocava mais e mais os leitores com críticas sobre as comunidades negras e a sua propensão a assimilar e imitar os valores ocidentais e a internalizar os valores racistas. Romances como *The Bluest Eye*, de Morrison, destacavam os perigos de uma total assimilação da cultura branca como forma de escapismo.

As narrativas ficcionais escritas pelas mulheres negras dos anos 1970 tais como *Sula* (1973), de Morrison, *Meridian* (1976), de Walker e *Eva's Man* (1976) de Jones, para citar apenas algumas, abraçavam o feminismo radical e advogavam a revolta contra os valores patriarcais das comunidades negras e as suas mentes conservadoras. A retórica nacionalista da década anterior e o seu objetivo de reverter os estereótipos racistas através da representação do negro de maneira positiva, entretanto, vai reverberar a escrita feminina dos anos 1980 pelo desdobramento de um novo foco que tem como tropo o poder da cura mental e espiritual de que são dotadas as mulheres negras (WILLIAMS, 2009, 72).

Narrativas como *The Women of Brewster Place* (1982), de Gloria Naylor; *The Color Purple* (1982), de Alice Walker ou *The Salt Eaters* (1980), de Toni Cade Bambara, apresentam novas estratégias para o empoderamento das mulheres através da ligação entre filhas e mães e das demais redes femininas. Muitos romances ganham a forma de narrativas históricas, que sugerem que a cura pode ser alcançada através da ligação com o passado ancestral matrilinear, como assegura Williams (*Idem*, p.75).

Essas mulheres usam a figura materna negra para demonstrar como os relacionamentos maternos podem ser culturalmente “exorcizados” ou “extirpados” das comunidades afro-americanas; que as doenças socialmente adquiridas do racismo, do classismo, do sexismo e do heterossexismo podem ser curadas pelo poder das orações dessas mulheres. Narrativas históricas como *Corregidora* (1976) de Gayl Jones, *Kindred* (1979) de Octavia Butler, *Dessa Rose* (1986) de Sherley Ann Williams e *Beloved* (1987) de Toni Morrison “invoke[d] the slave past and interrogate[d] its role in the construction of the female self” (Invocam o passado escravo e interrogam o seu papel na construção do ser feminino) (*Ibid.*p.75).

Finalmente, as narrativas de herança ou pertença étnica, tais como *Mama Day* (1988) de Gloria Naylor; *Praisesong for the Widow* (1983) de Paule Marshall e *Abeng* (1984), de Michelle Cliff e sua sequência, *No Telephone to Heaven* (1987), salientam a importância da herança africana do folclore, dos rituais africanos e das práticas culturais como estratégias de cura.

Estes romances não se engajam diretamente com o tema da escravidão, mas enfatizam o papel crucial da herança cultural africana e escrava na aquisição da integridade pessoal e no bem-estar do afrodescendente. Temos que admitir que estas narrativas históricas e de pertencimento que focam questões de resistência cultural e de sobrevivência reiteram e rearticulam alguns dos pontos mais fundamentais do nacionalismo cultural negro.

Esta segunda onda da Renascença Literária Negra Feminina obteve níveis espetaculares de atenção crítica por causa do seu objetivo subversivo de reescrever as histórias da Diáspora Negra através da concepção das matriarcas. Entretanto, temos que levar em conta, como observa Caroline Rody (2001), que esta virada histórica da ficção feminina negra não se ateve apenas às escritoras feministas afro-americanas.⁶² As narrativas da RLFN também se dedicaram a

62 As escritoras discutidas neste estudo emergiram da obscuridade literária durante a Renascença do Feminismo Negro no auge do período de descolonização, que coincidiu com um período de emancipação das minorias étnicas e das mulheres nos EUA. As escritoras da RLFN obtiveram autoridade cultural quando um sem-número de histórias antes desarticuladas foi surgindo pelo mundo inteiro.

reverter a grande liquidação da memória pela história. Todos os romances de Morrison, os quais são marcados pelo incontestável interesse da autora pela história da escravidão negra, pela reconstrução, pela Grande Migração e pela Renascença do Harlem, são exercícios do que ela chamava de “arqueologia literária”.

Isto foi imperativo para dar voz aos subalternos e vencidos e era aparente na literatura de todos os autores pós-coloniais sofisticados tanto quanto na dos escritores e escritoras das mais diversas etnias. Eles voltavam no tempo para ajustar contas com várias eras de dominação imperialista ocidental que havia trazido para muitos povos não-europeus a escravidão, a relocação forçada, a segregação e uma contínua privação econômica. Por este motivo, Não procurei aqui apenas tentar estabelecer uma análise comparatista das ficções americana e caribenha de matriz Africana como também observá-las sob o prisma das teorias pós-coloniais de nação e nacionalismo. O fim da expansão imperialista trouxe consigo a ressurgência de muitas histórias nacionais dos povos das margens metropolitanas orientais e das minorias, como lembra Edouard Glissant em *Caribbean Discourse* (2015) e os críticos pós-coloniais também redefiniram a natureza das narrativas históricas. Tais narrativas passaram dos temas universais da “história com H maiúsculo”, como ele observa, para uma espécie de “multifertilização de histórias” (idem, p. 93). Em um período dedicado à produção de um contradiscurso à grande narrativa da história ocidental, as escritoras da RFN entraram em cena com uma agenda político-cultural diferente: enquanto elas reabriam o passado a uma revisão imaginativa, elas reescreviam suas próprias histórias na “história oficial” de vários eleitorados negros do Novo mundo. Nas palavras de Caroline Rody: “Elas reinscreveram o recebido, e o conhecimento, as narrativas históricas, infundiram a tradição oral na escrita a fim de desmascará-las e purgá-las; de relocar o lugar do histórico e de redefinir os significados da história. (2001, p.5) O termo foi cunhado por Ishmael Reed enquanto trabalhava em seu romance *Flight to Canada*, de 1976, e usado por ele em uma entrevista em 1984. Refere-se a uma obra fictícia moderna ambientada na era da escravidão por autores contemporâneos ou substancialmente preocupada em retratar a experiência ou os efeitos da escravização no Novo Mundo. As obras são classificadas em grande parte como romances, mas também podem pertencer a obras poéticas. O renascimento das narrativas pós-modernas de escravos no século XX foi um meio de lidar retrospectivamente com a escravidão e de dar um relato fictício de fatos históricos do ponto de vista da primeira pessoa.

A década de 1980 foi também notável pela proeminência do interesse na “herança”, tanto na literatura quanto na cultura popular e na construção de histórias alternativas e paralelas, por pessoas de etnias marginais, ou sujeitos tidos como pós-coloniais, corolários de uma abordagem crítica advinda do passado memorial. As escritoras da RLFN também levantavam nas suas narrativas de herança importantes questões sobre gênero, memória coletiva e folclore. Elas funcionavam como uma espécie de escribas culturais, promovendo uma certa imagem da negrura e da feminilidade e a sua prosa, enraizada na mitologia sulista, reproduz histórias e personagens que têm sentido, significância e pungência, principalmente para o público negro dos Estados Unidos.

O grande apelo de tais romances é a sua preocupação com a apreensão dos detalhes da herança dos escravizados, em um evidente esforço de traduzir uma visão autêntica do passado do negro. Como qualquer outro modelo de herança folclórica, as escritoras da RLFN ilustram como o povo afro-americano foi forçado a “endireitar-se” em nome de noções equivocadas de progresso. Desta forma, estas chamadas “narrativas neoescravas” se tornaram o principal gênero dos romances afro-americanos. Além de *Beloved*, discutivelmente o romance mais famoso sobre a escravidão americana, outras narrativas neoescravas incluem *Jubilee* (1966), de Margaret Walker, *Dessa Rose* (1986), de Sherley Anne Williams e *Kindred*, de Octavia Butler.

É importante observar que com exceção de *Jubilee*, essas narrativas foram publicadas nos anos 1980, durante o chamado “boom da memória” e que algumas dessas narrativas misturavam o histórico e o vernacular com os gêneros literários populares como a ficção científica ou fantasia e o gótico: *Kindred*, *Beloved*, e *The Gilda Stories* (1991), de Jewelle Gomez.

Estes romances são tentativas de revisitar o passado e, traduzindo as palavras de Paul Gilroy, “trocá-lo por recursos com os quais possamos reforçar aspirações políticas contemporâneas”. (2012, p. 220). Em suas obras estas autoras deixam clara a sua crença de que a luta dos afro-americanos por uma emancipação plena nunca será completamente eficaz sem que a memória coletiva seja honrada e as tradições africanas do passado sejam lembradas e reverenciadas.

É necessário que percebamos que estas narrativas femininas negras dos anos 1980 não são apenas uma literatura de herança e reconexão com um passado africano, mas também retratam os registros alegóricos da sobrevivência e da emancipação que forjaram para o povo negro uma autoimagem através da escrita criativa. (FIDO, 1990, p. 42). Como muitos outros romances terceiro-mundistas, os textos da RLFN podem ser descritos como alegorias nacionais, em que a história individual de um personagem é frequentemente a alegoria de uma situação vivida por uma coletividade do terceiro mundo. Estas escritoras também se valem de redes de simbolismo subtextuais para descrever os encontros de suas personagens com a escravidão e a segregação e suas respostas a eles e na época dos embates pelos direitos civis nos Estados Unidos ou pela independência do Caribe, mirando o passado para alcançar as raízes africanas das culturas da Diáspora Negra.

Assim, estas autoras não apenas produzem nas suas ficções históricas e de herança uma espécie de pré-história do presente, mas também conjuram ocasionalmente os mitos e as identidades essencialistas para fortalecer a união do povo afro-americano e mobilizar a sua resistência contra a sua opressão econômica, política e social.

As narrativas das escritoras negras dos anos 1980 como Morrison, Naylor, Marshall e Cliff, dentre outras, insistem na personagem simples das culturas africanas e, acima de tudo, idolatram a anciã negra e a matrilinearidade. Seus romances etnográficos, como diz Edouard Glissant (2015), endossam uma visão essencialista da cultura que tem uma essência imutável que vem sustentando os afro-americanos por séculos de opressão. Uma consequência dessa visão de mundo essencialista é a percepção de que as identidades étnica e de gênero possuem qualidades intrínsecas que são transmitidas via linha materna.

Desta maneira, os anos 1980 testemunharam uma grande reviravolta no tratamento do tropo da matriarca negra, particularmente na ficção das afro-americanas. Romances como *Mama Day* (Naylor), *Praisesong for the Widow* (Marshall), *The Salt Eaters* (Bambara) e *Betsey Brown* (Shange), repito, retratam figuras maternas como alicerces da resistência negra e custodiantes da vida e das tradições

afro-americanas.

Precisamos observar, entretanto, que ao passo em que as afro-americanas idealizam a mãe negra como modelo de ativismo político e social, a obra das afro-caribenhas, como Lorde, Kincaid e até Marshall em alguns casos, expressam ceticismo sobre essa revalorização da maternidade. A ficção amplamente autobiográfica do Caribe americano tentou infundir a sua visão do relacionamento entre mãe e filha com um realismo mais psicológico e explorou outros modelos menos conservadores de subjetividade feminina negra: Jamaica Kincaid em *Annie John* e *Lucy*, Michelle Cliff em *Abeng* e *No Telephone to Heaven* e Paule Marshall no conto “To Da-Duh, in Memoriam”, por exemplo, ressaltam o conflito entre a filha pós-colonial e a mãe colonial, (no caso de Marshall entre a neta e avó) que se torna símbolo de uma espécie de “traidora cultural”.

Não importa o julgamento que tais obras despertam sobre as mães negras, todas elas reiteram as mesmas concepções fundamentalistas e essencialistas pelas quais as mulheres são definidas como veiculadoras de valores culturais e reconhecidas como influenciadoras de escolhas e reprodutoras de práticas de criação que podem perpetuar ou obliterar as culturas a que pertencem. A apreciação das obras dessas escritoras da RLFN, principalmente dessas da segunda onda, cujo legado cultural matrilinear foi elevado ao status de cânone literário feminista afro-americano por críticas literárias feministas da envergadura de Barbara Christian, Mary Helen Washington e Barbara Smith, foi fundamental para que se estabelecesse a tradição do romance popular de viés matrilinear como a principal tradição feminina dentro das Letras afro-americanas.

Antes do surgimento da Renascença Literária Feminina Negra a população urbana afro-americana havia começado a assimilar a cultura dominante, o etos da classe média branca. Entretanto, a Grande Migração também trouxe consigo a primeira tentativa completamente consciente e bem-sucedida de repensar ou reimaginar o que significava ser um membro daquela nação negra transfigurada. A migração em massa dos negros do Sul rural pós emancipação para o Norte industrializado deu-lhes mais nivelamento político para lutar por seus direitos civis. O movimento *New Negro* criado por

Alain Locke nos anos 1920 não apenas se propôs a ajudar os negros a revidarem as agressões sofridas, mas também tentou construir um senso de unidade e solidariedade entre os negros nortistas deslocados e em posição de desvantagem. Ele encorajou os afro-americanos a se verem sob novos holofotes – como pessoas orgulhosas, fortes, resolutas e criativas – não como vítimas oprimidas e espezinhadas pela classe branca dominante. O movimento não mais enxergava a raça como fonte de marginalização e vulnerabilidade, mas como força de regeneração criativa. Esta nova estética encorajou os negros a irem em busca das suas raízes africanas e dos únicos valores legados por sua herança ancestral.

Contos populares, sermões e *spirituals* iriam tornar-se as novas fontes da vida cultural afro-americana. Resumindo, Locke encorajou seus amigos escritores e artistas, inclusive Zora Neale Hurston, destinada a tornar-se a progenitora literária das escritoras da RLNF, a redefinir a cultura negra buscando inspiração no folclore e “elevantar a *folk gift* à altura de arte. (HEMENWAY, 1980, p.50). As escritoras, críticas e “womanistas”⁶³ dessa renascença feminina afro-americana, ao prestarem reverência e respeito à genialidade da voz de Zora Neale Hurston, terminaram por colocar as conquistas das suas contemporâneas em segundo plano. Hazel V. Carby observa que Hurston estabeleceu a preeminência da estética popular dentro da tradição literária afro-americana feminina: “[in the] search for a tradition of black women writers of fiction a pattern has been established from Alice Walker back through Zora Neale Hurston which represents the rural folk as bearers of Afro-American literary history and preservers of Afro-American culture” (1987, p.175)⁶⁴. Alinhadas a

63 “Womanism” (sem tradução para o português) é um termo baseado na história e na experiência de vida das mulheres negras. De acordo com a pesquisadora feminista Layli Maparyan Phillips (2006) ele procura restaurar o equilíbrio entre as pessoas e o meio ambiente e aproximar a vida humana da dimensão espiritual. Alice Walker o cunhou no conto “Coming Apart”, em 1979. Desde então ele vem evoluindo para várias interpretações, geralmente opostas, de concepções como feminismo, machismo e negrura.

64 “[À] procura de uma tradição para as ficcionistas negras, estabeleceu-se um padrão, de Alice Walker remontando a Zora Neale Hurston, que representa os

Alice Walker, que redescobriu e canonizou “Santa Zora,”⁶⁵

A história e a literatura do negro do ponto de vista dos ficcionistas afro-americanos

A escavação da história e da literatura negra sob a perspectiva do homem afro-americano também revelou alguns livros de ficção importantes escritos por autores negros: *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971), de Ernest Gaines; *Roots* (1976) de Alex Haley; *Oxherding Tale* (1982) e *Middle Passage* (1989), de Charles Johnson; e *The Chaneysville Incident* (1981), de David Bradley são os exemplos mais interessantes.

De Richard Wright nos anos 1940 a LeRoy Jones na década de 1960 os escritores negros dominaram a cena literária e focaram principalmente nos conflitos interracialis das cidades nortistas. O movimento nacionalista negro foi um passo crucial em direção a uma imaginada nação afro-americana em que a arte e a literatura desempenhariam um papel chave. Nas palavras do romancista Charles Johnson, esta emergência cultural nacionalista “harken[ed] back to the generation of Marcus Garvey and the Harlem Renaissance”⁶⁶ (2013, p.85). Robert Staples nos lembra que nos anos 1960 “there was a general consensus among men and women that it was time for the men to take charge and hold the leadership positions in the movement”⁶⁷ (1979, p. 27). Com exceção de Angela Davis, que era uma das ativistas mais radicais e proeminentes da era, as mulheres em geral eram encarregadas de atender aos telefones ou fazer o café enquanto os homens redigiam documentos decisórios ou discutiam estratégias políticas, como frisa Toni Cade Bambara (1969, p. 208). Consequentemente, poucas artistas participaram ativamente das

habitantes do Sul rural como detentores da história literária afro-americana e preservadores da sua cultura.”

65 a crítica feminista negra Barbara Christian (1988) enfatiza a importância de Hurston como modelo para as escritoras da RLFN.

66 “ remonta(vam) à geração de Marcus Garvey e à Renascença do Harlem”

67 “Havia um consenso geral entre homens e mulheres de que já era tempo de os homens tomarem o controle e assumirem as posições de liderança do movimento “

atividades de base do *Black Aesthetic*. Dentre elas, além de Davis, estavam Sonia Sanchez, Nikki Giovanni, Mari Evans, Alice Walker, Ntozake Shange e Audre Lorde.

Mas até mesmo quando essas mulheres eram reconhecidas como poetas, ficcionistas ou revolucionárias, ainda assim eram sempre vistas, antes de tudo, através do prisma de noções conservadoras da feminilidade negra. A sua carreira literária e o seu engajamento público eram percebidos como secundários aos seus papéis de mães e esposas. Nos anos 70 essas escritoras se tornaram mais e mais combativas a respeito da tendência dos nacionalistas negros de unificarem as comunidades afro-americanas a todo custo, de camuflarem os conflitos internos e de construírem representações de mulheres de modo a minimizarem suas contribuições para os movimentos políticos e culturais que estavam transformando o panorama social da América. Elas questionavam a tendência do *Black Arts* de designar a todos os negros as mesmas formações, os mesmos desejos e objetivos e começaram então a esgarçar, fio a fio, o espesso tecido da ideologia nacionalista negra.

Estas escritoras desafiaram o patriarcalismo vigente naqueles conturbados dias e a proibição de que falassem criticamente sobre a sua tribo, a tribo negra. Elas também resistiram a concepções sobre a relações de gênero que prevaleciam naquela época tida como masculina. Contrariando o pensamento dos nacionalistas culturais, as escritoras da RLFN voltaram-se para a prosa para desconstruir e questionar os modos pelos quais o nacionalismo cultural representava erroneamente o *womanismo* negro. Dentro do movimento havia diferentes discursos de escritoras que louvavam ou criticavam os diferentes modelos de feminilidade e a RLFN procurava uma forma de remodelá-los.

Em geral os nacionalistas negros advogavam a imposição de uma hierarquia de gênero muito conservadora, que requeria modéstia e obediência das mulheres no trato com os homens. Amiri Baraka, por exemplo, apelava para o determinismo biológico para explicar por que as mulheres deviam subserviência aos homens com a máxima de que a natureza lhes havia feito submissíveis. Notam-se facilmente nas suas peças visões romantizadas de mulheres como

boas mães e esposas honradas, entremeadas de cenas brutais de homens abusando de mulheres que não seguem esses padrões comportamentais. Suas personagens femininas geralmente são mães dedicadas e apoiadoras incondicionais das aspirações dos seus maridos ou perigosas castradoras e vadias que precisam ser espancadas até a completa rendição.

Esse conceito misógino vem a ser reiterado nas obras de outros proeminentes escritores. Eldridge Cleaver, por exemplo, só valorizava as mulheres em decorrência do serviços por elas prestado à família patriarcal negra e aos seus líderes. Os seus ensaios enaltecem as mulheres como mães dos combatentes negros pela liberdade, tanto do passado quanto do presente, e reduzem a figura feminina ao ventre que gerou Toussaint L'Ouverture ou que acalentou Nat Turner, Gabriel Prosser e Denmark Vesey” (1992, p. 208). Seguindo o mesmo pensamento, Robert Staples louva as mulheres apenas pelo seu poder reprodutor afirmando que “from her [a black woman's] womb have come the revolutionary warriors of our time”⁶⁸ (1994, p. 346).

Resumindo, no tocante à mulher afro-americana, os nacionalistas negros só enxergavam o seu valor reprodutivo, porque essa sua capacidade biológica contribuía para a revolução. É evidente que as escritoras negras da época ficaram indignadas com o parco papel a elas atribuído no cenário nacional. Florynce Kennedy chega a comentar que fazê-las responsáveis unicamente por gerar revolucionários não as deixaria muito além de partícipes de um passado cultural em que as mulheres negras serviam de máquinas reprodutoras para os seus senhores brancos. Assim, as feministas da Renascença Literária Feminina Negra começaram a escrever obras que serviam como denúncia e contestação da ideologia da classe média branca.

Tanto na teoria crítica social inspirada no nacionalismo negro quanto na estética do *Black Arts* a figura da mãe negra forte e perseverante tornou-se uma espécie de marketing do valor da mulher dentro da comunidade afro-americana. Entretanto, como observa Patricia Hill Collins (2009), existem duas imagens independentes que juntas definem os papéis da mulher negra na família afro-americana

68 “Do seu ventre [do da mulher negra] nasceram os revolucionários guerreiros do futuro “

e na branca: A primeira imagem é aquela da *mammy*, a fiel serva doméstica que como se pertencesse à família, conscientemente torna-se figura maternal para suas crianças brancas, cuidando delas e amando-as como se fossem suas próprias crias. Aliás, como observa Patricia Hill Collins (2009), essa seria a figura materna ideal porque reconhece o seu lugar. Ela recebe um salário de miséria, mas ainda assim aceita o seu status inferior. Um exemplo típico desse padrão seria Pauline Breedlove, personagem de Toni Morrison em *The Bluest Eye*, para tristeza e desgraça da sua filha biológica Pécola. No outro extremo, uma segunda imagem seria a da matriarca obesa e brutalizada, superagressiva e nada feminina que se sobrepõe ao amante ou marido, que por sua vez tende a fugir ou recusa-se a casar com a mãe dos seus filhos, imagem essa muito bem ilustrada pela personagem Sophia, de *The Color Purple*, romance de Alice Walker.

O lesbianismo e a homossexualidade em geral eram estritamente proibidos e excluídos de qualquer representação da vida do afro-americano pelos nacionalistas negros até a década de 1980, quando três romances com a temática lésbica foram publicados em 1982: *Zami: A New Spelling of My Name*, de Audre Lorde; *The Color Purple*, de Alice Walker e *The Women of Brewster Place*, de Gloria Naylor. Só então tornou-se concebível a ideia de que a negrura é um conceito amplo o suficiente para acomodar identidades sexuais alternativas. De repente as mulheres negras, antes o grupo mais economicamente desfalcado da sociedade americana, tornou-se o inimigo comum do governo federal e da majoritária ala masculina dos nacionalistas negros.

O estereótipo da matriarca negra tinha origem em figuras como as de Sapphire, escritora de aparência pouco feminina, que afastava seus pares pela suposta arrogância e autoritarismo. Outro estereótipo comum endossado pelos nacionalistas era o da Jezebel, a mulher sexualmente promíscua e imoral que obtinha poder através do relacionamento com homens brancos. Estas duas imagens depreciativas da feminilidade negra originadas na época da escravidão foram apropriadas pela ideologia cultural nacionalista negra e usadas contra as mulheres para limitar a sua participação no Movimento *Black Power*. Eles associavam as afro-americanas ao passado escravo e à

traição da raça negra alegando que historicamente elas haviam sido manipuladas pelo opressor branco para emascular e controlar o homem negro.

Escritoras como Toni Morrison e Michele Wallace contestaram veementemente tais alegações. Outras adotaram uma postura mais conciliatória, como Frances M. Beal ([1969] 2011), argumentando que nesse conflito entre o homem negro e a mulher, esta última é a que é mais atingida, uma vez que sofre o duplo risco da privação econômica, do racismo e do sexismo ao mesmo tempo. A verdade é que muitos negros e negras não compreendem que tanto os homens como as mulheres, indistintamente, são vítimas de um sistema socioeconômico injusto e perverso. As mulheres frequentemente se revoltavam contra seus companheiros ou maridos considerando-os muito lerdos ou incompetentes para prover as necessidades da família enquanto os homens retaliam tais ataques sendo abusivos com suas consortes ou até mesmo abandonando suas famílias em situações difíceis. Cholly Breedlove, protagonista masculino de Morrison em *The Bluest Eye* é um exemplo perfeito disso.

Na década de 1970 as oportunidades de sucesso eram praticamente inexistentes para as escritoras negras, porque não possuíam aliados na sua luta pela maternidade livre e pela preservação da família de suas comunidades contra o poder de destruição das teorias depreciativas e dos estereótipos ensejados pelo nacionalismo negro. Cabia ao *Black Aesthetic Movement* representar a mulher afro-americana como uma força reacionária que estava impedindo o progresso do “revolucionário” homem negro. A mulher negra era tida como vetor simbólico de uma forma corrompida de identidade que era a completa antítese do futuro que os nacionalistas negros almejavam para aquela nova nação sob a liderança de homens negros emancipados e empoderados.

O descontentamento dos nacionalistas negros com as mulheres, consideradas retrógradas, era parte de um problema mais amplo até então não resolvido que o Teatro Revolucionário Negro (*The Revolutionary Black Theater*) mantinha em relação à história dos povos africanos no Novo Mundo. Seus representantes queriam transformar o futuro dos afro-americanos traçando uma linha entre o seu

passado degradante e um futuro promissor. Baraka insistentemente assegurava que a cultura negra revolucionária deveria representar não a história ou a memória, mas novos homens, novos heróis. A produção literária masculina daquele período sempre utilizava imagens de renascimento ou conversão que pudessem produzir “um novo homem” (BARBOUR, 1968).

Os nacionalistas negros reverteram a velha noção racista de negrura, que equiparava a cor negra à feiura e ao atraso e a substituíram pela nova acepção de beleza, empoderada e ericada por ilimitadas possibilidades de crescimento. A ordem do dia era obter progresso atropelando o passado e abraçando um futuro livre da opressão, da degradação e da autoaversão que havia aprisionado o negro em uma espécie de arapuca.

Uma vez que a teoria do Movimento Estético Negro era baseada na absoluta descontinuidade entre o passado escravo e o futuro revolucionário, as aproximações dos nacionalistas culturais negros com a herança cultural africana e a sua cultura oral foi, no mínimo, híbrida. Alguns, como Amiri Baraka e Larry Neal, por exemplo, reafirmam a crença defendida pelo *New Negro movement* de que o folclore seria a fonte de uma autêntica voz literária negra. A cultura oral popular era vista como um modo de expressão livre das suposições e convenções estilísticas da estética ocidental e isso lhes dava a capacidade de expressar uma consciência negra autêntica, original e única. Larry Neal (1972, p.108) observa que o *Blues*, por exemplo, foi elevado ao status de paradigma e *outline* da experiência negra na América e vetor essencial da sensibilidade afro-americana. Amiri Baraka assegura que apenas o ritmo do *Blues* seria capaz de convergir a identidade do povo negro e que o mundo projetado pelas suas canções seria “the Blackest and potentially the strongest”⁶⁹(1978, p.118).

Por outro lado, desde que o Teatro Revolucionário Negro aspirava a mudar a sórdida realidade em que a maioria dos negros vivia, o *Blues*, com a sua bela, mas sofrida mensagem de resignação e paciência, era tido pela esmagadora maioria dos nacionalistas como contra-producente. A estética do *Blues* não era compatível com o princípio

69 O “mais negro” e, potencialmente, “o mais forte”. (tradução minha)

da funcionalidade da arte porque não incitava os negros à luta de hoje e amanhã, deixava-os presos ao passado. Para os revolucionários negros era imperativo varrer o começo da sua amarga história na América como se ela nunca tivesse existido. (MAYFIELD, 1972).

Destarte, a ficção produzida pela RLFN da década de 1970 foi motivada pelo desejo que as escritoras negras tinham de realinhar e redefinir o controle da imagem da mulher afro-americana deturpado pelo discurso dos nacionalistas negros e os anos 80 viriam para reverter a tendência cultural nacionalista de apelo à memória, ao folclore e à oralidade. A ficção dessas autoras tornou a escravidão a experiência fundamental do povo afro-americano, um mito comumente compartilhado de origens que poderia unir um coletivo negro crescentemente diverso. Esta experiência, frequentemente explorada nos romances das autoras negras do período e expressada no dialeto próprio do vernacular negro sulista, tornou-se o alicerce da versão feminista da “Estética Negra”.

Nos anos 80, especialmente durante a redescoberta da obra de Zora Neale Hurston por Alice Walker, o folclore foi carinhosamente soerguido e abraçado como fonte de metáforas, tropos e personagens que deram à ficção da RLFN o seu caráter mágico e único. Naqueles memoráveis dias não foram apenas os acordes lânguidos do *Blues* que atraíam especial atenção das pessoas: os encantamentos, as benzeduras, as conversas na cozinha, o compartilhar dos segredos embaixo dos lençóis, o toque das mãos nas brincadeiras infantis, os jogos de *dozens*, as preces coletivas e outras práticas culturais distintamente africanas eram orgulhosamente extraídas do passado escravo, absorvidas e transformadas pela escrita de autoras feministas negras como Toni Morrison, Gloria Naylor, Alice Walker, Paule Marshall, Octavia Butler e outras.⁷⁰ (LEE, 1996).

O resultado literário dessas velhas práticas também criou um novo modo antirrealista de escrita que se tornou emblemático da

70 As parteiras, benzedoras e mezinheiras são as figuras centrais das tradições populares afro-americanas. Particularmente nas comunidades rurais do Sul dos Estados Unidos, essas mulheres exerciam funções vitais na política, na cultura e na sociedade. Assim, elas surgiram como figuras de proa das narrativas das escritoras negras dos anos 80 e até mesmo nas das mais contemporâneas.

ficção negra feminina dos anos 80. A atitude das escritoras feministas da renascença afro-americana com relação ao passado escravo da América era muito clara: a experiência da escravidão e da segregação lhes havia revestido de uma espécie de couraça de onde emanava a excepcional força e resiliência da cultura afro-americana face a uma inconcebível opressão. E tal resistência, juntamente com a longevidade das práticas culturais dos remanescentes da diáspora foram geralmente associadas às mulheres negras, o grupo mais vulnerável e oprimido da sociedade americana.

Os romances produzidos por essas escritoras a partir dos anos 1970 focavam a mulher negra comum para mostrar o peso da opressão social e econômica e o sexismo masculino apesar da mudança histórica por ela vivida. Essas autoras reiteravam a ideia de que a opressão estrutural continuava a arruinar as vidas das afro-americanas tanto no Sul quanto no Norte, o que implicitamente fazia da escravidão um tema relevante em qualquer discussão sobre as aspirações políticas contemporâneas dos negros.

A questão da classe social foi outro aspecto importante durante a onda de ressurgência do nacionalismo conservador dos anos 1980 com o reavivamento do afrocentrismo. Como sabemos, a onda afro-cêntrica começou nos anos 1920, advinda do movimento “Back to Africa”, criado por Marcus Garvey e que corroborava o pensamento do *Black Power Movement*, mas diferentemente dele não era um movimento de base da classe trabalhadora. Algernon Austin (2006) assegura que a “Black Power’s leftist critique of the political economy of capitalism was nonexistent in Afrocentric ideology” (p.130)⁷¹ Como ele observa, “Instead of calling for ‘African socialism’, Afrocentrists made conservative arguments about family values, cultural identity, and self-esteem”⁷² (*ibid.* p.130).

A mulher afro-americana, no discurso afrocêntrico e em muitos romances da RLFN dos anos 1980, era uma categoria monolítica e

71 “A crítica esquerdista do *Black Power* ao capitalismo era inexistente sob o ponto de vista afrocêntrico.”

72 “Ao invés de buscar um ‘Socialismo Africano’, os afrocentristas discutiam pontos conservadores, como os valores familiares, a identidade cultural e a autoestima. (tradução livre minha)

indiferenciada, existindo em um estado de isolamento estático, como uma relíquia do passado. Temos que admitir, entretanto, que em contraste com os afrocentristas, que se voltavam para a África em busca de suas origens, os romances históricos da RLFN preferiram não se desviar da escravidão na sua busca pela essência da negrura. Enquanto os afrocentristas ressignificavam a África como a origem da Diáspora Africana, as escritoras da RLFN nunca viam a África como fonte de uma herança gloriosa que pudesse compensá-las pelas perdas causadas pela escravidão. Em contraste com seus contemporâneos afrocentristas, as escritoras da RLFN não se sentiam compelidas a depurar a história do negro de todos os elementos indesejáveis que não combinavam com o desejo dos primeiros de restaurarem o seu orgulho racial. Na prosa dessas mulheres a ideia de uma essência africana seria recolocada por uma consciência diaspórica, ainda que etnocêntrica, que se estendeu ao Caribe e foi recentralizada para contemplar as colônias do entorno geográfico dos Estados Unidos como receptoras de mão de obra escrava e suas culturas negras.

Depois de discutir as posições das duas correntes a respeito da essência identitária do negro na América, uma questão me vem à mente: _ será que o nacionalismo e o feminismo poderiam chegar a se fundir, afinal? Temos que ter em mente que a despeito das imperfeições e do desequilíbrio de gênero, o nacionalismo cultural negro foi, por motivos óbvios, a ideologia dominante que estava efetivamente engajada no combate à discriminação e à opressão nas décadas de 1960 e 1970. Nos anos 80 ele já era *passé* e tinha sido substituído pela sua sequela menos popular, o afrocentrismo. Essa periodização, juntamente com a misoginia inerente aos nacionalistas e a estridente crítica das escritoras negras à representação que eles faziam da mulher foram as principais razões pelas quais as feministas da renascença negra eram consideradas o polo oposto da Estética Negra.

Entretanto, havia alguns críticos que compartilhavam a ideia de que o nacionalismo cultural negro e a RLFN formavam uma dicotomia problemática, embora existisse uma continuidade intrínseca entre os dois segmentos. Charles Johnson (2013), por exemplo, chega a afirmar que a literatura da época seria uma espécie de fusão do *Black Arts* com o movimento feminino. Ele sugere que as mulheres

da RLFN produziam romances de “melodrama racial” ou de “paranoia racial” e que estes eram ligados ao etos do nacionalismo negro pelo seu investimento no realismo e no protesto social.

Os livros para os quais ele chama a nossa atenção são exatamente os romances mais famosos dos anos 70: *Corregidora*, *Eva's Men*, *Sula*, *The Bluest Eye*, *Song of Solomon*, *The Salt Eaters*, *The Color Purple*, *The Third Life Grange Copeland* e *The Women of Brewster Place*. Johnson vê nesses livros uma reiteração do mesmo tema de desejo de reconexão com as raízes africanas. Por este motivo, ele reconhece a afinidade das escritoras da RLFN com a Estética Negra e inclusive as aconselha a apresentar uma identidade coerente, consistente e inteiramente negro- feminina, uma que distinga seus elementos essenciais dos do nacionalismo cultural.

O fato é que tanto o nacionalismo cultural quanto a renascença feminina negra acreditavam que arte e literatura desempenhavam um importante papel na construção do nivelamento político e na coesão social do povo afro-americano, o que é absolutamente verdadeiro. Na minha opinião devemos olhar para a RLFN como uma continuação do nacionalismo cultural negro, mas também como uma forma de contestação de alguns de seus postulados. Enquanto consegue atingir uma das principais funções sacralizadoras da literatura, que é a mudança social, a escrita das feministas negras expõe e tenta consertar uma séria deficiência da posição dos nacionalistas negros, a misoginia.

As escritoras da Renascença Literária Negra Feminina são nacionalistas culturais negras na medida em que se interessam pela herança cultural africana como fica evidenciado na sua escrita sobre temas como identidade, raízes, oralidade e melodia, além da sua profunda reverência pelas mulheres simples da comunidade, como fez Morrison, por exemplo. Tais mulheres, como a Pilate de *Song of Solomon*, a Baby Sugs de *Beloved*, ou tia-avó Cuney de Marshall em *Prsaisesong for the widow*, representam a agenda cultural nacionalista de seus romances, uma vez que são a personificação dos seus arquétipos culturais negros. Elas sobrevivem porque preservam a sabedoria africana. As suas personas incorporam pedaços da África ancestral, da escravidão do Novo Mundo, da Reconstrução Sulista

e no presente. Poder-se-ia dizer que elas mobilizam a memória a fim de criar um senso de união da experiência histórica negra, como assegura Johnson (2013).

A ficção da renascença feminina negra dos anos 80 simplesmente consertou essas formulações e as reapresentou sob uma nova roupagem. Ao reverter o cerne do nacionalismo cultural negro ao folclore afro-americano e ao feminismo negro, as escritoras da RLFN deram à narrativa nacional e ao enredo familiar um toque feminino que retirou os homens do seu pedestal e restabeleceu o status das mulheres como chefes da “tribo” afro-americana e herdeiras do programa cultural da Estética Negra.

Assim como Reed (*Op. Cit.*), entrevejo as escritoras negras como agentes na causa do nacionalismo negro mesmo que de modo alternativo e mais sutil. Não resta a menor dúvida de que elas sustentam uma ideologia nacionalista ao representarem o lar como lócus de reprodução da cultura negra e as matriarcas como guardiãs daquela cultura, além de fetichizarem a experiência, o folclore negro e o poder da cosmologia africana. Elas também evocam o nacionalismo negro ao celebrarem o que Paul Gilroy (*Op. Cit.*, p.187) denomina de “the slave sublime,” (“o escravo sublime”) como experiência fundadora dos negros nos Estados Unidos.

As escritoras da RLFN, tal qual os autores do nacionalismo cultural negro, consideram-se herdeiras culturais ou porta-vozes da raça inteira, e elas falam em seu nome tão autocraticamente quanto a ala masculina do nacionalismo negro. Elas desafiam o desejo do Nacionalismo Cultural Negro de suprimir dos seus textos - e, portanto, da história nacional - questões como a escravidão, a herança popular negra e a sabedoria feminina. Através da sua ficção elas declaram uma batalha contra os ativistas sobre a definição de história negra e herança africana e sobre a estética negra. Elas lutam para mostrar que é sua a missão de virar a página da amnésia nacional e reconstruir a cultura popular e a memória do passado, preservando a história do negro e a sua herança cultural como se fosse uma tarefa exclusivamente feminina.

A impureza da memória e a sua tendência para a mitificação se mostra uma estratégia muito eficiente para a popularização de fatos

e mitos do passado escravo. Ela consegue unir o negro a uma história através rituais compartilhados da lembrança e de uma agenda política claramente definida. A falibilidade da memória também possibilita a romantização do Sul como a origem da cultura afro-americana. Assim, na escrita das ficcionistas da RLFN da década de 1980 o Sul é um lugar ocasionalmente aterrorizante, mas primordialmente mágico. Ele tem a sua própria temporalidade mítica, parecendo existir fora do tempo linear. É um lugar de cura que ocorre através da imersão na herança ancestral negra que é vista como um antídoto ao processo de ocidentalização e assimilação que são fatais ao espírito afro-americano.

Desta forma, a RLFN criou uma espécie de religião constituída de um passado escravo nostálgico e de uma cultura popular sulista feminina. Sua racionalização e validação dos costumes populares e das suas tradições cativaram a imaginação tanto dos negros quanto dos bancos dos anos 80, embora haja quem discorde desse mito nacionalista, taxando-o de sufocante e alienante; notadamente os que não se identificam com a herança negra do Sul.

Ficção Científica, Fantasia e Horror na Literatura Afro-americana.

A literatura afro-americana também se volta para o gênero da ficção científica e do sobrenatural. Um pioneiro nesta área é Chester Himes, que nos anos 1950 e 1960 escreveu uma série de romances policiais *pulp fiction*⁷³ protagonizada por “Coffin” Ed Johnson e “Gravedigger” Jones (Ed Jones do Caixão e Jones Coveiro), dois detetives de polícia novaiorquinos. Himes abriu caminho para os

73 Pulp ou *pulp fiction*, revista *pulp*, ou, ainda, revista de emoção são nomes dados, a partir do início da década de 1900, às revistas feitas com papel barato, fabricado a partir de polpa de celulose. As “pulps” substituem publicações anteriores como “*penny dreadfuls*”, folhetins e “*dime novels*”. As *pulp fictions* eram um tipo de entretenimento rápido, sem grandes pretensões artísticas. Pode-se dizer que ocupavam o lugar das séries de televisão atuais. Embora muitos escritores respeitados tivessem escrito para as *pulps*, as revistas foram mais conhecidas por suas histórias sensacionalistas e capas apelativas. Os super-heróis das histórias em quadrinhos também são considerados como derivações da literatura *pulp*.

posteriores romances policiais de Walter Mosley e Hugh Holton. Há ainda os afro-americanos representantes do gênero ficção científica, fantasia e horror, como Samuel R. Delany, Octavia E. Butler, Steven Barnes, Tananarive Due, Robert Fleming, Brandon Massey, Charles R. Saunders, John Ridley, John M. Faucette. Sheree Thomas e Nalo Hopkinson, para citar apenas alguns dos mais conhecidos autores. Assim como a fantasia, o horror e a ficção científica, o gênero *Hiphop* vem se tornando popular na comunidade afro-americana dos Estados Unidos. No começo deste século a internet também começou a facilitar a disseminação da literatura afro-americana.

Fundado em 1996 por *Memphis Vaughn*, o site “Tim Book Tu” tornou-se um pioneiro em oferecer conteúdo *online* de poesia, ficção, ensaios e outras formas de escritos. O site prioriza a escrita sobre a cultura afro-americana, a experiência negra e a herança compartilhada dos descendentes da Diáspora Africana. Para os adeptos do gênero a literatura afro-americana surgiu da experiência dos negros nos Estados Unidos, especialmente com relação ao racismo histórico e à discriminação, e é uma tentativa de refutar a literatura e o poder da cultura dominante.

Além do mais, existem pessoas dentro da comunidade afro-americana que não gostam do modo como a sua própria literatura algumas vezes expõe o indivíduo negro. Como se não bastasse, os simpatizantes desses gêneros literários alternativos vêm a literatura existente, tanto dentro quanto fora da literatura americana, como fonte de revitalização das Letras do país, uma vez que a literatura afro-americana faz parte de uma “balcanização” da literatura estadunidense : Balcanização é um termo geopolítico, originalmente utilizado para descrever o violento processo de fragmentação ou divisão de uma região ou Estado em regiões ou Estados menores que frequentemente são hostis ou não cooperativos entre si, o que gera o processo de multiculturalismo. É este assunto que será tratado no tópico seguinte.

A Literatura Americana e o seu Fracionamento

Alguns intelectuais e acadêmicos mais conservadores argumentam que a literatura afro-americana existe como tópico separado apenas

por causa da balcanização da literatura nas últimas décadas, ou como uma extensão de clivagens políticas como as guerras culturais no campo da literatura. De acordo com eles, a literatura está se multifacetando em subgrupos distintos por causa do desenvolvimento das políticas identitárias dos Estados Unidos e de outras partes do mundo. A fim de evitar essencialismos, estes críticos rejeitam trazer questões de identidade política para a literatura. Eles entendem que equivaleria a admitir que só as mulheres pudessem escrever sobre mulheres, gays sobre gays, negros sobre negros e assim por diante.

Na sua opinião, isso limitaria a capacidade que a literatura tem de explorar a condição humana na sua totalidade. Estes mesmos estudiosos discordam de que os escritores devam ser classificados com base na raça, pois acreditam que esta categorização seja limitante, impedindo-os de abordar qualquer assunto. O consenso geral a respeito deste assunto parece ser o de que a literatura americana não está desmoronando com o surgimento de outros gêneros, como a literatura afro-americana. Ao invés disto, ela está refletindo o crescente multiculturalismo dos Estados Unidos e mostrando mais sinais de diversidade do que jamais mostrou em sua história.

Os críticos da literatura afro-americana são geralmente da comunidade negra e alguns deles argumentam que os autores não retratam os negros sob um ângulo positivo e que deveriam fazê-lo. W.E.B. Du Bois escreveu sobre este tópico na revista *The Crisis*, da NAACP, em 1921: “Queremos que tudo o que for dito sobre nós seja sobre o que há de melhor, de mais elevado e de mais nobre que há em nós. Insistimos em que a nossa arte e propaganda caminhem juntos.”⁷⁴ Em 1926 ele completou: “Toda Arte é propaganda e deverá sempre ser, a despeito da lamúria dos puristas”. Du Bois e os editores da *The Crisis* consistentemente asseguravam que a literatura seria uma ferramenta na sua luta por libertação política. (GRODEN; KREISWIRTH & SZEMAN, 2005).

A convicção de Du Bois sobre o valor da Arte como arma de propaganda política revelou-se quando ele

74 “We want everything that is said about us to tell of the best and highest and noblest in us. We insist that our Art and Propaganda be one.”

entrou em choque com o escritor Claude McKay devido ao enredo e às personagens do romance *Home to Harlem* (1928), seu primeiro romance. Jake Brown, o protagonista, deserta do exército dos EUA durante a Primeira Guerra Mundial e vai morar em Londres até que um motim racial o inspira a voltar ao bairro negro onde nascera no Estados Unidos. Du Bois discorda da franca descrição feita por McKay da sexualidade e da vida noturna do Harlem, argumentando que estes assuntos só servem para atizar as mentes doentias dos leitores brancos sobre o comportamento “licencioso” dos negros e a ganância dos editores por publicar obras com personagens que retratem sua pretensa lascívia. O romance enfureceu muitos afro-americanos que não gostaram da “lavagem de roupa suja” em público.

Muitos ficcionistas afro-americanos, por outro lado, pensam que a sua literatura deve apresentar a verdade nua e crua sobre o povo negro e o seu modo de vida. Langston Hughes articula esta visão no seu ensaio “The Negro Artist and the Racial Mountain” (O Artista Negro e a Montanha Racial - 1926). Nele ele diz que os artistas negros devem se expressar livremente, não importa o que o público pense, seja ele negro ou branco. Mais recentemente, alguns críticos acusam Alice Walker de atacar injustamente os homens negros em *A Cor Púrpura*.

Na introdução da edição atualizada do seu romance *Oxherding Tale* (1995), Charles Johnson diz que a autora desdenha do homem negro quando responde a uma crítica sua, em ensaio de 1988 intitulado “The Same River Twice: Honoring the Difficult”: “Eu deixo para o leitor decidir que livro leva mais às margens da convenção e se aloja mais confiantemente no espaço onde a ficção e a filosofia se encontram”.

Partindo disto, vejamos como se posicionam alguns escritores e críticos a respeito do lugar da dita “literatura afro-americana”:

Robert Hayden- Primeiro afro-americano laureado Poeta Consultor de Poesia da Biblioteca do Congresso americano, Hayden critica a ideia de Literatura Afro-americana ao dizer, parafraseando o comentário do compositor Duke Ellington sobre o jazz, que não há tal coisa como “literatura negra”, que existe a boa e a má literatura, apenas isto (GLAYSHER, 1984, p. 183).

Kenneth Warren, em *What Was African American Literature?* (2012) observa que a escrita do negro americano, como literatura, começa com a instituição da legislação *Jim Crow* e termina com a dessegregação. A fim de consubstanciar esta afirmativa, ele cita a pressão social para criar uma literatura negra distinta de elevação da raça e a falta de uma noção bem formulada da essência literária negra. Para o estudioso, do final do século XIX para o começo do século XX o racismo foi o fator que cristalizou de direito o cânone da literatura afro-americana; foi quando os escritores negros recrutaram a literatura como meio de controlar as noções de inferioridade racial. Durante esse período, assegura Warren (*Idem*, p.8) que “...quer os escritores afro-americanos concordassem ou rejeitassem o rótulo, eles sabiam que estava em jogo aceitar ou contestar a sua identificação como escritores negros.”⁷⁵

Warren entende que independentemente de os brancos imporem ou não aos afro-americanos uma inferioridade cromática, a literatura negra não teria existido como literatura. Ele baseia parte do seu argumento na distinção entre a simples existência dos textos literários e a formação dos textos em um *corpus* literário coerente. É a coerência de responder a narrativas racistas na luta por direitos civis que estabelece o *corpus* da literatura afro-americana. Assim, o crítico sugere que ao continuar se referindo aos textos produzidos depois da época das lutas pelos direitos civis como tal é um sintoma de nostalgia ou a crença de que a luta ainda não acabou.

75 “whether African American writers acquiesced in or kicked against the label, they knew what was at stake in accepting or contesting their identification as Negro writers.”

Karla F. C. Holloway, em *Legal Fictions: Constituting Race, Composing Literature* (2014), discorda dessa visão. A sua tese é de que as identidades raciais legalmente reconhecíveis são sustentáveis através de um ato constitucional ou legislativo, e que isto é o que norteia a “Ficção legal” da identidade afro-americana. Seu livro argumenta que a imaginação social sobre raça é expressamente constituída pela lei e expressamente representada através da composição imaginativa das ficções literárias. Tão logo as leis americanas especifiquem um *corpus* negro como “discreto e insular,” elas conferem um status legal definitivo a esse *corpus*. As ficções americanas usam essa identidade legal para construir narrativas - de narrativas neoescravas a romances contemporâneos tais como *The Man in My Basement*, de Walter Mosley - que se utilizam de ficções constituintes de raça e seus arcaouços (contratos, propriedade e evidência) para compor narrativas que deem coerência à tradição.

Devemos ter em mente, entretanto, que embora a escrita feminina/feminista chame a atenção dos críticos e do público em geral como peça central da literatura afro-americana desde os anos 1970 até o século XXI, os autores afro-americanos continuaram e continuam a receber importante reconhecimento pela sua produção durante todo este tempo. Sete anos depois que Dove recebeu o Pulitzer de poesia (1987) por *Thomas and Beulah* (1986), seu tributo aos avós maternos, Yusef Komunyakaa ganhou o mesmo prêmio por *Neon Vernacular* (1993), uma colagem de poemas novos e outros colhidos de sete volumes anteriores, variando de *Dien Cai Dau* (1988), baseado no tempo em que Komunyakaa serviu no Vietnã, até *Magic City* (1992), uma lírica e tensa evocação da infância do poeta em Bogalusa, na Louisiana.

Quando Octavia Butler, a primeira escritora importante de ficção científica, ganhou o prestigioso prêmio do gênero *Hugo and Nebula Awards* pelo seu conto “Bloodchild” (1984) ela retracou o caminho aberto por Samuel R. Delany, que angariou o Nebula por *Babel-17* (1966) e *The Einstein Intersection* (1967) e um Hugo pelo autobiográfico *The Motion of Light in Water* (1988). Devem ser lembradas também as vozes do romancista John Wideman e seu irmão encarcerado Robby por *Brothers and Keepers* (1984), as escritoras Kesho

Scott por *Tight Spaces* (1988) Cherry Muhanji, e Egyirba High, e o best-seller *Having Our Say* (1993) das irmãs Sarah L. Delany e A. Elizabeth Delany.

Resumindo, devemos lembrar que toda a história americana atesta que os negros têm sido discriminados e sujeitos a atitudes racistas. Esta experiência inspirou alguns escritores, pelo menos durante os primeiros anos da literatura afro-americana, a provar que eles eram iguais aos autores euro-americanos. Ao rejeitar as reivindicações da cultura dominante, os escritores afro-americanos estavam também tentando subverter as tradições do poder e da literatura dos Estados Unidos.

Alguns estudiosos defendem que a escrita tem tradicionalmente sido vista como algo definido pela cultura dominante como uma atividade do homem branco. Isto significa que na sociedade americana a aceitação literária está tradicional e intimamente ligada à dinâmica do poder que perpetrou males sociais como a discriminação e a segregação racial. Ao incorporar e reproduzir as tradições orais e a vida comum da diáspora africana, a literatura afro-americana quebrou a conexão mística entre a autoridade literária e o poder patriarcal. Ao produzir a sua própria literatura, os afro-americanos foram capazes de estabelecer as suas próprias tradições literárias, destituídas do filtro intelectual do branco.

Esta nova literatura afro-americana como ferramenta de luta para a libertação política e cultural do negro americano veio se firmando por décadas, talvez principalmente a partir de W. E. B. Du Bois, embora essa quinta e última fase da formulação de Heloísa Toller Gomes, a da autonomia de expressão, dispense uma menor apego às questões raciais e procure mostrar a literatura afro-americana sob uma perspectiva acromática.

Como assegura a professora Joanne Gabbin, da Universidade James Madison, a literatura afro-americana existe tanto “dentro” quanto “fora” da literatura americana. Em 2017, discursando ao lado da então octogenária poeta Gwendolyn Brooks, ela afirmava que apesar de a literatura afro-americana ter sido relegada a um nível diferente, exterior à literatura americana, ela é parte integrante dela. Naturalmente ela baseia essa teoria na experiência de vida dos afro-americanos nos Estados Unidos. Embora os negros venham há

muito tempo reivindicando seus direitos como cidadãos americanos, durante longos anos da história do país eles não obtiveram essa identidade; não só foram discriminados como severamente segregados. Como resultado, a sua literatura foi da mesma forma parte integrante e parte estranha à da sociedade dominante. Assim, como que suspensa em um entrelugar, a literatura afro-americana está dentro do conjunto mais amplo da literatura nacional, mas também se considera um cânone independente.

Como resultado, novos estilos narrativos e vozes singulares foram sendo criadas em relativo isolamento. O lado bom disso tudo é que esses novos estilos e vozes podem deixar o isolamento e ajudar a revitalizar um panorama literário mais abrangente. Este modelo artístico mostrou-se eficaz em muitos aspectos da cultura afro-americana durante o século XX, através do *jazz* e do *hip hop*, para citar apenas dois exemplos de expressões artísticas que se desenvolveram dentro da comunidade negra, à margem da sociedade, antes de atingirem um público mais amplo e eventualmente revigorarem a cultura americana.

Uma vez que a literatura afro-americana já é popular entre o público branco, a sua capacidade de desenvolver novos estilos e vozes —ou de permanecer autêntica, como defendem alguns, pode ser coisa do passado. A literatura afro-americana do presente já aponta para uma autonomia de expressão que a desvincula de qualquer encapsulamento étnico ou estético.

PARTE II: SINTAXES DA LITERATURA NEGRA NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL

Introdução

Afro-brasileiro é o termo politicamente correto para designar a pessoa da raça negra nascida no Brasil. Traduz sua ascendência africana e nacionalidade, a mistura das culturas. Mas na linguagem oral a questão torna-se endêmica: o afro-brasileiro é neguinho ou negão e quase nunca negro. Não sabendo que cor se atribuir, o afro-brasileiro ainda se perde em eufemismos e identidades. É comum encontrar negros que ficam embaraçados ao descrever ou se referir a outros negros. Dizem que são “moreninhos”, “escurinhos”, “Jambo”, “chocolate”, “marrom bombom” ou “cor-de-canela”, escondendo-se atrás de uma armadura que os deixam a salvo da palavra impronunciável: “negro”.

A escravidão legou uma alta carga de negatividade à conotação do termo, geralmente associado à pobreza, à reificação e ao niilismo, quando não ao racismo estrutural e à opressão. Desta forma, faz parte do etos afro-brasileiro esse constrangimento ao descrever a etnia dessas pessoas. Se um branco, por exemplo, diz que um negro é moreno, está com medo de ofender e evita o termo negro, sinônimo de preconceito entre nós brasileiros. Para Milton Barbosa, coordenador nacional do MNU (Movimento Negro Unificado), qualquer terminologia que tente encobrir a verdadeira identidade da pessoa de cor não passa de uma quimera. Segundo depoimento dado à revista *Black People* o intelectual Márcio Barbosa afirma que as expressões “mulato”, “de cor”, “moreninho” são definições racistas decorrentes

do processo ideológico do branqueamento: “A culpa é da miscigenação, que utiliza o branco como padrão, para melhorar a ‘raça’ e acaba sendo uma outra forma de genocídio da cultura negra. As relações interracialis doentes, que desprezam a história da negro...” (1998, p.32).

Barbosa assegura que essa discussão é conceitual e que faz parte das políticas de combate ao racismo. Já o economista, ativista e poeta americano Marc P. Mealy ressalta que a forma com que a linha de cor deve ser tratada torna-se muito mais complexa e elusiva. É o que denomina de “colonialismo doméstico”. Conta ele que esteve visitando o Brasil no início deste século, mais precisamente a Bahia, nossa Roma Negra, e um dançarino que encontrou por lá – um intelectual da Universidade de Nova Iorque – observou que “Nos Estados Unidos nós fingimos que temos uma Democracia, mas sabemos que existem problemas raciais. Mas no Brasil eles nem mesmo fingem ter uma Democracia; fingem que o problema racial é um assunto resolvido.” (2000, p. 19.)

Para Mealy, a maneira como os poderes econômicos e políticos interagem com o problema dos negros é muito mais complexo do que na época do “Congresso Panafricano” em 1900. Ora, se os americanos, muito mais conscientes da sua identidade étnica do que nós do Sul Global, sentem o peso da superestrutura branca e seus corolários, imaginemos nossa situação perante a questão: configurando-se como quase um continente por si só, o Brasil possui um *genius loci* cujas particularidades sociais, culturais e religiosas, traduzidas numa mistura tropical, urbana e racial levam a um verdadeiro enigma quando se trata de saber o que é genuinamente nacional.

O sociólogo Renato Ortiz assegura que se é verdade que existe no país uma ideologia da miscigenação democrática, esta seria um subproduto da nossa história. Como ele afirma,

Houve um tempo em que tínhamos preconceito *tout court*. Até a Abolição, o negro não existia enquanto cidadão: Sua ausência no campo literário é tal que um autor pouco progressista como Sílvio Romero chega inclusive a denunciar esse descaso,

que tinha consequências nefastas para as Ciências Sociais.

(ORTIZ,1994, p.36)

Até bem recentemente, era espantosa a obliteração do negro no panorama nacional brasileiro. Florestan Fernandes (1972), ao tratar da questão racial no Brasil, afirma que “o brasileiro tem o preconceito de não ter preconceito”. Com esta tirada, ele sintetiza toda uma situação na qual as relações raciais são obscurecidas pela ideologia da democracia racial. De maneira bem diversa do que acontece nas relações raciais dos Estados Unidos, no nosso país de um modo ou de outro, todos temos pelo menos uma gota de sangue negro correndo em nossas veias, quer biológica ou espiritualmente. Este fato pode ser facilmente verificado nas ruas; somos – e vendemos uma imagem para o resto do mundo – a terra do samba, da lambada, do futebol e do carnaval. E todos atuamos no mesmo palco quando chega fevereiro e com ele o carnaval. Brancos, pretos, marrons, amarelos, gente de todas as nuances adquirem uma única cor: a cor do Brasil, a “cara” do Brasil.

Reportando-se a este aspecto da nossa cultura, Ortiz nos dá um exemplo bastante pertinente quando observa que “uma vez promovido à categoria de signo nacional o samba é esvaziado da sua peculiaridade original, que é ser um ritmo negro. Este signo agora não possui raízes, pertence a todos, virou domínio público” (*Op. Cit.*, p. 35).

– Como reaver a posse das inúmeras manifestações culturais de origem africana no Brasil, se estas já se encontram marcadas, de um modo ou de outro, com o símbolo da brasilidade? a questão é apresentada pelos intelectuais e militantes negros do nosso país: desde que também são brasileiros, os afrodescendentes deparam-se com uma verdadeira caixa de Pandora quando o assunto é a ressignificação da sua cultura, da sua verdadeira identidade étnica. Se traçarmos um paralelo entre a condição social do negro americano e a do brasileiro como vítimas das duas maiores sociedades escravocratas dos tempos modernos que foram, verificaremos facilmente que a ausência de uma segregação legal em nosso país - como existiu nos

Estados Unidos até meados dos anos 50 – contribuiu para o engodo da democracia racial que supostamente vivemos. O conceito do que seja o sujeito negro difere gritantemente nos dois países: nos Estados Unidos, qualquer pessoa que tenha ancestrais negros é considerada negra, mesmo que pareça branca. No nosso país o negro é reconhecido como um indivíduo de origem africana cuja pele seja escura.

Segundo Carl N. Degler (1971) os brasileiros são mais lógicos porque não seguem a definição americana do negro. Na verdade, com exceção do Canadá, nenhum outro país do Novo Mundo segue os Estados Unidos ao definir o afro-americano como alguém que tem qualquer ascendência africana. – 1/8 de sangue negro é bastante para classificá-la como tal. Por outro lado, a história moderna das relações raciais no Brasil fornece algumas evidências de que existe uma sociedade aberta e competitiva que se insinua como fator de hostilidade em relação ao negro.

Por conseguinte, se os brancos brasileiros não reconheciam, até por volta do início do século XXI, a necessidade de ações governamentais compensatórias que mitigassem os males causados aos negros pela sociedade, hoje eles sabem muito bem que tais ações devem ser tomadas e apoiadas, se quiserem romper as barreiras da pobreza, do preconceito e da baixa condição social do afrodescendente, vítima de mais de quatro séculos de escravização e desrespeito enquanto ser humano e da falta de oportunidades por eles sentida no campo do trabalho, da educação e da saúde.

Abdias Nascimento pondera que é muito fácil lutar contra uma usurpação manifesta. Nessa perspectiva os negros norte-americanos ou sul-africanos, rodesianos ou angolanos – cada um com suas próprias peculiaridades, gozam de uma situação paradoxalmente mais vantajosa do que o negro brasileiro. Entre nós, o racismo tem uma característica meio camaleônica, escamoteando constantemente suas táticas e estratégias. Esse mimetismo dificulta a localização do inimigo: ele não sabe quais são as forças que obstam ao seu progresso nem quem são seus opositores. Desta maneira, o toquenismo disfarçado de democracia racial representa um mal maior que a própria segregação: as relações raciais são como que mascaradas de uma cor

cinza, de uma espécie de *twilight zone*.

A profunda virulência histórica do racismo nos Estados Unidos condensou os negros num *sprit-de-corps* em defesa de seus direitos civis, enquanto a forma dissimulada e ambígua da linha de cor/classe no Brasil deixou os negros sem coesão e sem líderes. A questão axial da linha de cor no Brasil é, portanto, a aceitação do negro como negro. Enquanto persistirem as dúvidas quanto à sua condição no contexto racial, o afro-brasileiro continuará a ter dificuldade para crescer e organizar-se no sentido de melhores dias. Afinal, a negrura – em todos os seus tons – não é uma conceituação teórica, mas uma realidade acessível somente àqueles que podem imaginar, pensar e aceitar-se de um modo inteiramente negro.

É para estes que atualmente se impõe, a despeito da literatura canônica eurocêntrica brasileira, uma literatura que tenta por todos os meios cumprir o seu papel transgressor, invertendo valores, desmistificando tabus e combatendo estereótipos, no sentido de fazer com que o afro-brasileiro, antes objeto de uma literatura “sobre» si, torne-se sujeito de uma poética “de” e “para” si mesmo. Sob a forma atual, baseado na cor da pele, o racismo é filho do colonialismo e atingiu o seu extremo com a emergência do Capitalismo Financeiro. Uma vez que o nacionalismo negro tomou forma, era perfeitamente previsível que a literatura constituída pela arte específica de uma determinada *coterie* tomasse corpo e fosse encarada como a mais alta expressão do espírito nacional negro. A investigação dos motivos e dos temas que se prefiguram na narrativa pós Diáspora como um todo, fazem aflorar a compreensão das estruturas simbólicas e imaginativas que se intensificam e até geram políticas de identidade entre as coletividades oprimidas.

Atualmente, tanto nos Estados Unidos como no Brasil – o descolonizado se inscreve como sujeito de uma literatura de si mesmo: o simples gesto de escrever, como já observei antes, não “sobre”, mas “para” si mesmo tem uma profunda significação política.

Falando em termos da segunda metade do século XX, A crescente alfabetização das massas aliada à decisão consciente dos escritores negros de criar obras que tivessem apelo junto às suas comunidades revelou-se seminal no que tange à criação de uma coesão

de pensamentos e de sentimentos peculiares aos afrodescendentes. Sendo assim, as produções populares da “América Negra” – contos, canções, *blues*, *jazz*, oratória e sermões – eram consideradas verdadeiros repositórios de valor. O texto literário afro-americano, por assim dizer, era continuamente avaliado em termos de sua consonância, de sua harmonia com os ideais dos negros de todo o mundo.

Sabemos que não se pode respaldar o conceito de Literatura Negra, aprioristicamente, no fato biológico. Rejeitando igualmente o critério temático (protesto contra a opressão e discriminação racial) como categoria para estabelecer esta definição – uma vez que o caráter mestiço da cultura brasileira, para citar apenas um exemplo, o esvazia de qualquer funcionalidade – Zilá Bernd apresenta como único critério passível de classificação as características discursivas da obra, a emergência de um “eu enunciador que se quer negro” e que, assumindo a sua condição de negro no discurso, constitui-se num divisor de águas entre o discurso do sujeito (opressor) e do objeto (oprimido), que, diga-se de passagem, sempre grassou a literatura canônica.

Na esteira de Bernd, o escritor afro-brasileiro Márcio Barbosa acredita que “Fazer literatura negra é assumir uma posição existencial e uma postura étnica muito bem definidas” (1997, p.211). Não basta, portanto, ser negro. É necessário que o escritor se aceite como tal. Discorrendo sobre a falácia do conceito de “raça” e citando Otto Klinenberg ao defender que a origem racial e os traços fenotípicos das pessoas nada têm a ver com aspectos como criatividade, inteligência, etc., Barbosa nos lembra que

Se não basta ao poema a cor da minha pele, tampouco ela é indiferente. A literatura Negra evidencia um modo de estar no mundo e atualiza uma herança cujas raízes estão no continente que deu origem ao Homem Moderno: A África. A África onírica, África ancestral, África que gerou em nosso inconsciente coletivo uma forma singular (embora dinâmica e aberta) de nos relacionarmos com a Natureza e com as outras pessoas.

Mikhail Bakhtin assegura que o autor não permanece alheio ao vasto rumor discursivo que o rodeia e que as palavras das quais irá utilizar-se na feitura de sua obra já “estão habitadas” por sentidos que as sustentaram anteriormente. Assim, a “sociocrítica” por ele defendida apresenta-se como artefato de inestimável ajuda para o entendimento do que seja “literatura negra”.

Se analisarmos as palavras do escritor afro-brasileiro Paulo Colina ao prefaciar a antologia *O negro Escrito* (1987), de Oswaldo de Camargo, teremos um exemplo concreto do que seja o termo:

...Macambira, personagem de O Rei Negro, de Coelho Neto, me angustiou. Souo falso. Suas atitudes me contrariaram. Não era aquele o negro que eu conhecia. Não era. O romance, o primeiro que li com personagens principais negros (já havia estranhado a escrava Isaura de Bernardo Guimarães ser branca) de imediato me prendeu. Depois, insatisfez. Quem era Coelho Neto? Procurei fotografia. Comprovada a suspeita. Nada a ver com a minha etnia – a mesma dos meus personagens – e fiquei imaginando como um negro escreveria aquele romance. Pois a voz de Coelho Neto não era a minha voz; Bernardo Guimarães não sabia das minhas noites, do meu fogo, do meu café, da minha fala...

(CAMARGO, 1987, p. 11)

Após relatar as suas frustrantes experiências de leitura sobre personagens negros escritos por autores brancos, Colina argumenta que a função do escritor é dar testemunho fiel do seu tempo, ser “o observador ativo da sociedade” (p.12); é colocar-se, enquanto ser humano, em confronto com o mundo. O escritor tem como instrumento a arte. Para ele, a veiculação de uma ideologia antirracista é uma questão de voz, ou como ele próprio diz, de “tonalidade do discurso” (p.12).

Levando em consideração esses aspectos, essas filigranas que fazem das obras escritas por autores negros, *inter alia*, um vetor da

dinâmica interna das suas comunidades, chego à conclusão de que a literatura negra se origina na construção de um arcabouço teórico-referencial que habita a imagística do negro e que, ao invés de meramente dramatizar as abstrações da fábrica empírica da vida, reflete a sociedade em que vive e na qual tenta firmar-se como ser humano.

No dia 20 de novembro instituiu-se comemorar no Brasil o “Dia Nacional da Consciência Negra”, data da morte de Zumbi dos Palmares, herói negro cuja liderança do mais famoso Quilombo brasileiro até 1695 o levou à História como símbolo de luta e resistência armada contra o albatroz chamado escravidão. É a propósito de tão significativa data que chamo a atenção do leitor para um fato que cheguei a constatar durante vários anos de pesquisa para a minha tese de doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais, sobre o racismo e a opressão dentro da literatura negra do Brasil e dos Estados Unidos a partir dos anos 1960: a obliteração do negro como sujeito dentro do panorama da literatura nacional pelos próprios brasileiros, de um lado, e o quase total desconhecimento dos escritores assumidamente negros e de suas obras, em nível internacional, de outro lado.

É bem verdade que a minha pesquisa de doutorado já tem mais de vinte anos e que durante este lapso de tempo a militância negra e os intelectuais, negros ou não, que são também formadores de opinião, já deram outro rumo às questões de identidade e pertença étnica do afrodescendente, que hoje de maneira geral já aceita e se orgulha da sua identidade racial, mas ainda existe grande parcela da população negra que ainda não consegue se desvencilhar da baixa autoestima, dos estigmas e estereótipos, dos preconceitos e da falta de oportunidades no mercado de trabalho, senão vejamos:

Começo citando Antônio de Castro Alves, também chamado, por força da lucidez da sua poesia revolucionária (nos adversos tempos de um Brasil recém-saído do regime colonial) de “O Poeta dos Escravos”, embora fosse branco. Este, sem dúvida, todos nós brasileiros conhecemos. Castro Alves teve o seu nome registrado na história como poeta condoreiro e ativo personagem da campanha abolicionista. A ele se une uma legião de escritores negros, comprometidos com a causa da liberdade nas Américas e na África. São poetas, mas sobretudo guerreiros que usam a palavra como arma para questionar

consciências, mudar atitudes, mexer nos corações e na essência dos seres humanos, tendo como paradigma a origem de um povo, na sua expressão mais profunda – a sua africanidade.

Avultam o continente africano vozes altamente celebradas como as de Léopold Senghor, do Senegal, Agostinho Neto, de Angola, Nô-ênia de Sousa, de Moçambique, Wole Soyinka, da Nigéria – prêmio Nobel de literatura – e inúmeros outros dignos de serem mencionados. Na diáspora africana o mesmo acontece, tanto numérica como quantitativamente. Poetas do porte de Aimé Césaire, da Martinica, que é patrimônio da humanidade; Nicolas Guillén, de Cuba, Langston Hughes e Amiri Baraka, dos Estados Unidos. O Brasil, infelizmente, apesar de possuir um número invejável de poetas negros – do passado e contemporâneos: Gonçalves Dias, Cruz e Souza, Lino Guedes, Solano Trindade, Carlos Assumpção, Eduardo de Oliveira e tantos outros – ainda se encontra em posição de inferioridade com relação à divulgação desses escritores, notadamente em nível internacional.

É lastimável que as obras de tantos e tão importantes autores negros brasileiros tenham sido pouco divulgadas dentro do próprio país e principalmente no resto do mundo. Só para se ter um exemplo, a *intelligentsia* afro-americana simplesmente ignora os autores afro-*latinos*. _Por que os maiores experts em crítica literária negra nos Estados Unidos geralmente desconhecem os escritores brasileiros no âmbito da sua apreciação da produção dos textos da Diáspora?

Com exceção de Henry Louis Gates jr., que finalmente na década passada empreendeu uma longa pesquisa sobre racismo e relações raciais visitando países da América Latina – inclusive o Brasil- ⁷⁶, o que levaria críticos da estirpe de Robert B. Stepto, Carolyn Fowler, A. B. Spellman, George Kaent, Darwin Turner, Stephen Henderson, Houston Baker Jr., Hoyt Fuller, Eugenia Collier, Charles Johnson, Alan Tate, Jerry W. Ward Jr., Amiri Baraka, Arna Bontemps, Larry Neal e Addison Gayle Jr. – apenas para citar alguns – a ignorar de

76 As pesquisas de Gates Jr. resultaram em uma série de documentários intitulada *Black in America*, exibidos pelo *Public Broadcasting Service* (PBS) e na publicação do livro homônimo nos Estados Unidos e da sua tradução brasileira *Negros na América Latina*, por Donaldson M. Garschagen, em 2011.

maneira tão radical a literatura afrodescendente produzida abaixo da linha do equador? _por que tais críticos se armam da certeza de que a literatura de origem africana está confinada às fronteiras dos Estados unidos, do Caribe e a alguns países da África boreal?

Alguns poderiam até argumentar que um obstáculo encontrado por estes críticos é a barreira linguística. Embora o Português seja a quarta língua mais falada em todo o mundo⁷⁷, não parece fazer parte do interesse acadêmico da grande maioria desses estudiosos. Isto é um fato concreto. Mas então o que dizer sobre outros textos de escritores afro-sul-americanos escritos em espanhol? Esta língua é sem a menor dúvida, um dos idiomas mais falados no mundo atual. Não obstante, esses textos continuam a ser maciçamente obliterados no universo da crítica afro-americana. Afora o empecilho evidente imposto pela língua, existe um outro fator que afeta o status dos textos afro-sul-americanos enquanto representativos do corpus literário da Diáspora: a visão imperialista que liga diretamente “poder” a “conhecimento” (e, por extensão, a aceitação).

Compartilhando do ponto de vista de Michel Foucault – que condena o relacionamento intrínseco entre “conhecimento” e “poder” – tomado como uma variante de certas correntes radicais da sociologia influenciada pela Escola de Frankfurt e pela “Ideologia Germânica”, acredito que todas as formas dominantes e socialmente ratificadas de conhecimento são máscaras e instrumentos de opressão. No que concerne especificamente à literatura afro-brasileira, a questão se complica consideravelmente pelo fato de que na nossa sociedade o problema da “raça” está diretamente ligado ao da “classe”. Minha posição é a de que uma análise marxista se faz necessária para que se detectem os disfarces da “classe social”, de tal forma que se descortine uma realidade racial que o fator “classe” obscurece, mas

77 De acordo com o Instituto Camões, 260 milhões de pessoas (3,7% da população mundial) falam o idioma, o quarto mais usado, depois do mandarim, do Inglês e do Espanhol.(dados fornecidos pela revistamuseu.com.br) Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/internacionais/14131-05-05-2022-lingua-portuguesa-e-a-quarta-mais-falada-no-mundo.html#:~:text=O%20Instituto%20Cam%C3%B5es%20informou%20hoje,do%20mandarim%2C%20inl%C3%AAs%20e%20espanhol.> Acesso em janeiro de 2023

não pode eclipsar.

Com esta finalidade, pretendo chamar a atenção para a negligência com que é tratada a literatura afro-brasileira pela crítica mais celebrada da última geração, explicar as intrigantes distinções históricas e sociais que separam o Brasil dos Estados Unidos no tocante à raça, traçar as raízes e a reemergência da raça na poética brasileira contemporânea e sugerir a causa que constitui o principal obstáculo para a inclusão dos escritores afro-brasileiros no cânone da literatura afrodescendente das Américas.

Em entrevista a Jerry W. Ward, da revista *Black Forum*, Houston Baker Jr. diz que “gostaria de ver, localizado num centro acessível a todos, um programa de estudos afro-americano, caribenho e africano.” (1982). O que faz Baker Jr. estreitar tanto o escopo da literatura afrodescendente aos pontos geográficos acima mencionados? ⁷⁸ _Será que ele já ouviu falar do grande bardo afro-brasileiro Cruz e Souza? _O que dizer, então de Luís Gama? Teria Baker tomado ciência da existência de escritores negros da importância de Lino Guedes, Solano Trindade, Eduardo de Oliveira e Oswaldo de Camargo, entre tantos outros, passados e presentes? _O que críticos como Baker sabem sobre a cultura, a literatura, a história e a religião afro-brasileiras, por exemplo? Perguntem-lhe quem foi “Zumbi dos Palmares”, perguntem-lhe sobre “Chico Rei” ou “Xica da Silva”, sobre o Candomblé, a Umbanda, o Congado...

Se ao menos alguns desses críticos e autores tivessem algum tipo de interesse pela literatura negra que existe fora do *Establishment*, a invectiva os levaria, com certeza, a perceber que a “literatura Negra” não é uma questão restrita ao domínio geográfico da América, da África ou do Caribe *par excellence*. Ao escrever sobre o nacionalismo e a procura de identidade na literatura negra revolucionária dos anos 1960, Larry Neal enfatiza que os escritores afro-americanos estariam procurando romper com os valores políticos e culturais ocidentais e que “da mesma maneira, o escritor africano ou caribenho procura

78 Este questionamento foi feito no meu artigo “We, Too, Are Africa: Ideology and Protest in African Brazilian Literature”, publicado pelo periódico *The Langston Hughes Review* 16, no. 1/2 pp.27-38. Athens, GA (USA): The Institute for African American Studies, 1999.

uma identidade mais profunda... que esteja firmemente enraizada na sua cultura nativa”. (1976, p.744)

O que Neal precisa entender é que a literatura da diáspora não se faz exclusivamente de autores como Léopold Senghor, Aimé Césaire, Nicollas Guillén, Wole Shoyinka, Chinawa Achebe, Birago Diop e Léon Damas; ela não se nutre apenas das obras de Amiri Baraka, Angela Davis, Toni Morrison, Langston Hughes, James Baldwin, Don L. Lee, Ernest Gaines, Ed Bullins ou Eldridge Cleaver; ela não se limita apenas aos textos saídos das mentes privilegiadas de Gwendolyn Brooks ou John A Williams; de Ronald Fair ou John Oliver Killens; ela é também um *output* de afro-brasileiros criativos como Carlos Assumpção, Oswaldo de Camargo, Cuti, Mestre Didi, Ele Semog, Joel Rufino dos Santos, Conceição Evaristo, Abdias Nascimento, Esmeralda Ribeiro, Edimilson de Almeida Pereira, Miriam Alves, Adonias Filho, Adão Ventura, Geni Guimarães, Márcio Barbosa, e Oliveira Silveira, dentre centenas de outros. Eles, também, são a África!

Embora falem abertamente sobre o caráter universalista da crítica antropológica, os críticos afro-americanos têm pecado por negligenciar a literatura negra escrita no Brasil – o segundo maior país escravagista do Novo Mundo e, portanto, com uma imensa população negra – que como tal tem direito à inscrição e ao reconhecimento da literatura específica de seus representantes em meio aos textos produzidos pela Diáspora. É certo que a existência de uma literatura “branca” escrita por negros e vice-versa em nosso país esteve em voga nas primeiras décadas do século XX. Naquela época aspirava-se à integração do negro no bojo da vida social e cultural brasileira. Mas a chamada literatura de assimilação agora já se faz *passe*; é como se pertencesse à era dos dinossauros e dos mastodontes.

Nos últimos 40 anos as obras dos afro-brasileiros vêm explorando uma sintaxe completamente diferente de sua alteridade. Como dito antes, a emergência de uma geração de negros graduados e o aumento no grau das desigualdades e das frustrações raciais constituíram o solo fértil em que germinaram os movimentos negros brasileiros; as convergências ideológicas africana e americana, sua semente.

A partir dos anos 1970, essa frustração racial, que estava na base desses movimentos, conferiu-lhe sua marca: os escritores negros

brasileiros começaram então a fazer uso de uma nova lingo; começaram a tratar o seu ressentimento político sob a forma de protesto; seu discurso então iria adquirir um novo tom; suas palavras poderiam assim rasgar como facas afiadas a tela em que as suas vidas haviam sido pintadas por mãos brancas.

O Florescimento de uma Poética Afro-brasileira

A partir dos anos 1970 os autores afro-brasileiros começaram a sentir a necessidade de escrever para um público também negro. Mas a tarefa não era assim tão fácil. Como lembra o poeta Edimilson de Almeida Pereira em entrevista concedida a Stephen White publicada pela revista *Callaloo*,

Existem muitas maneiras diferentes de se experimentar a realidade de ser negro no Brasil. Há aqueles que nunca pensaram sobre o assunto e os que evitam pensar nele; há os que vivem a sua identidade afro-brasileira e não a tratam sob uma perspectiva política; há ainda os que administram a sua identidade acima de tudo como uma questão política. (PEREIRA, 1996, p. 943)

Todas essas cristalizações discursivas apontadas por Pereira com relação ao florescimento da poética afro-brasileira, entretanto, não são suficientes para impedir o seu crescimento e sua calcificação. Os poetas negros contemporâneos, por exemplo, tentam resgatar aspectos da sua ancestralidade africana de maneira combativa e veemente. A partir dos anos 1970 vem crescendo no Brasil uma prolífica geração de poetas negros. São incontáveis jovens escritores, na maioria organizados em grupos como o “Quilombhoje”, de São Paulo; “Negrícia”, do Rio de Janeiro, o “GENS”, de Salvador e outros mais do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais, de Pernambuco, de Mato Grosso e do Maranhão. Mulheres negras e negros brasileiros escritores, ousando romper a barreira da marginalização, exercendo de forma contundente a palavra, que se transforma em instrumento de luta no combate ao racismo e pela transformação da sociedade.

Desta vez, ouve-se a fala de um povo que se utiliza das suas próprias cordas vocais; ouve-se o grito de um povo que enxerga com seus próprios olhos. São artistas que se apropriam da norma culta da língua e a submetem às causas da solidariedade, da emoção e da afetividade, da dignidade, da cidadania e da esperança de melhores dias para a comunidade afro-brasileira, construindo uma sintaxe marcada pelo símbolo das suas raízes étnicas. A partir dos anos 1970, repito, vem emergindo no Brasil uma geração de escritores negros que merecem atenção como verdadeiros representantes do seu povo. Como Cuti observa em entrevista dada a Charles Rowell e publicada pela revista *Callaloo* em 1995,

O problema da democracia racial é muito delicado para o movimento negro. É um grande problema. Nós não podemos trabalhar para desmistificá-lo do mesmo modo que o fizeram os negros americanos ou os sul-africanos. Porque aqui nós sofremos de uma refinada hipocrisia e de uma muito bem delineada internalização do racismo pela população negra.

(CUTI,1995, p. 731)

Isto é verdade. Mas no terceiro milênio as coisas vêm mudando de maneira considerável, não apenas no campo dos Estudos Negros como também no do cotidiano, como tenho observado. Até bem recentemente, como disse no início deste trabalho, chamar um indivíduo de negro no nosso país era considerado um tabu. O afro-brasileiro comum não se aceitava como tal. Hoje em dia, especialmente entre as pessoas de nível cultural mais elevado, muitos negros não só têm internalizado esta verdade como vêm recebendo esse tratamento com um certo orgulho. Por mais que a *ars* poética negra seja negligenciada em nível internacional, é preciso que insistamos no fato de que também somos a África. E porque também somos a África, os escritores afro-brasileiros também sentem a necessidade de reescrever conscientemente a sua tradição literária confrontando os critérios estéticos propostos pelo transcendentalismo de filósofos

como Hegel, Kant, Schelling e Fichte ou mesmo as raízes culturais que abraçamos na América Latina.

O tipo de poesia que vem sendo feito ultimamente revela, na minha opinião, a intenção de unir a nova geração de escritores negros sob a bandeira do otimismo quanto à questão negra no Brasil. A literatura negra hoje, em todo o mundo, caracteriza-se basicamente pela vontade férrea de construir uma imagem positiva dos povos afrodescendentes e este elemento em particular constitui o elo privilegiado que relaciona os seus textos numa dimensão supranatural e supralinguística. Ao engendrar a sua própria identidade, os escritores negros dão à sua literatura, onde quer que ela se evidencie neste planeta, o seu primordial ponto de articulação.

A este respeito é de suma importância destacar aqui a atuação do LEN - Laboratório de Estudos Negros), pertencente ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC)⁷⁹ da Faculdade de Letras da UFRJ. Ele é um espaço de pesquisa, reflexão e intervenção, tendo como questão central as relações raciais, com ênfase no caso brasileiro. É um espaço aberto ao debate e ao desenvolvimento de iniciativas inovadoras sobre a experiência negra no país e às africanidades brasileiras em diferentes contextos da educação, das artes e da política que tem se mostrado de inestimável importância para o esclarecimento, o debate e as ações relativas à cultura negra brasileira.

Voltando ao conceito de literatura negra, este consolidou-se no Brasil bem depois de nos Estados Unidos, em meados do século XX, com o surgimento e o fortalecimento dos movimentos negros. A gênese das manifestações literárias negras em quantidade deu-se na década de 1920, por influência da *Harlem Renaissance*. Ao resgatar

79 O Programa Avançado de Cultura Contemporânea, o qual tive a honra de frequentar enquanto pesquisadora de estágio pós-doutoral entre agosto de 2020 e agosto de 2021, foi criado em 1994 e é um programa de inovação acadêmica que articula ensino, pesquisa e extensão em formatos experimentais. Constituiu-se como uma linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras (UFRJ), o Programa Avançado de Cultura Contemporânea promove articulações de trabalhos colaborativos em rede com os vários centros da UFRJ e outras instituições acadêmicas e culturais, assim como organizações da sociedade civil no país e no exterior.

vínculos com o continente africano, os artistas e ativistas da Renascença do Harlem desprezavam os valores da classe média branca americana e produziam escritos que constituíam importantes instrumentos de denúncia da segregação social, bem como direcionavam-se à luta por direitos civis do povo negro. Foi essa efervescente produção literária a responsável pela afirmação de uma consciência de ser negro, que se espalhou para outros movimentos na Europa, no Caribe, nas Antilhas, no restante das Américas e em diversas outras regiões da África colonizada.

Expressão direta da subjetividade negra em países culturalmente dominados pelo poder branco – principalmente os que receberam os povos das diásporas africanas, imigrações forçadas pelo regime do tráfico negreiro – tomando-se como exemplo o Brasil e os Estados Unidos, ergue-se um tipo de literatura marginal que procura legitimidade e representatividade em meio à enxurrada de publicações que dão visibilidade apenas à hegemonia euro-cristã, a chamada literatura canônica, ou seja, aquela que corresponde aos livros “clássicos”, contemplados pelos currículos escolares e que reflete esse paradigma da dominação cultural branca, em sua maioria esmagadora, escrita por brancos retratando personagens brancas. A presença de personagens negras é sempre mediada por esse distanciamento racial e de modo geral reproduz estereótipos: a mulata hipersexualizada, o negro malandro, preguiçoso, vitimizado ou criminoso, etc. Desta forma, é por meio da literatura negra que as personagens e autores negros e negras retomam sua integridade e sua totalidade enquanto seres humanos, rompendo o círculo vicioso do racismo institucionalizado, até então entranhado no fazer literário do *mainstream*.

É importante ressaltar, contudo, que há diversas tendências literárias dentro do conceito de literatura negra. As características mudam de acordo com o país e o contexto histórico em que o texto é produzido, de modo que a literatura produzida no início do século XX nos Estados Unidos era diferente daquela produzida em Cuba (o Negrismo Crioulo), que por sua vez diferia das publicações do movimento da *Nègritude*, nascido em Paris na década de 1930, bem como da produção negro-brasileira, que teve suas próprias peculiaridades, pois a experiência de ser negro em cada um desses territórios é também

diversa. Outra questão pontual é que embora o conceito de literatura negra tenha aparecido no Brasil apenas no século XX, a produção literária feita por negros e abordando a questão negra existe por aqui desde o século XIX, mesmo antes do fim do tráfico negreiro. É o caso dos pouco lembrados abolicionistas Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista negra da América Latina e seguramente a primeira autora mulher abolicionista da língua portuguesa. Não se pode também obliterar figuras de proa como Cruz e Sousa, ícone do movimento simbolista, o escritor pré-moderno Lima Barreto e o grande gênio da literatura brasileira, Machado de Assis, que foi sistematicamente “embranquecido” pela mídia e pelo interesse comercial das editoras, a ponto de muita gente desconhecer a sua origem racial.

Os mais de três séculos de escravidão normalizaram, no Brasil, a exclusão cabal da população negra da participação cidadã e sua incorporação aos meios oficiais de cultura. Resistindo pelas bordas do sistema, a intelectualidade negra fundou, em 1833, o jornal *O Homem de Côr* [sic], publicação de cunho abolicionista, uma entre as várias que se manifestaram em número cada vez maior ao longo do século XIX e XX, reivindicando as pautas pelos direitos civis dos negros que os outros veículos de mídia não contemplavam.

Fundado pelo poeta, tipógrafo jornalista e livreiro Francisco de Paula Brito, o quinzenário *O Homem de Côr* foi o primeiro periódico brasileiro a lutar contra a discriminação racial no Brasil 55 anos antes da abolição da escravatura. Lançado a 14 de setembro de 1833 como produto da Typographia Fluminense de Brito & Cia., esse precursor da imprensa negra esteve antenado com a proliferação de pasquins de crítica política entre o fim do Primeiro Reinado e o início do Período Regencial, no início da década de 1830. A partir de sua 3ª edição, de 16 de outubro de 1833, o periódico passou a se chamar *O Mulato*, ou *O Homem de Côr*, mas logo em seguida sua publicação foi suspensa: a edição nº 5, de 4 de novembro de 1833, foi a última a ser lançada.

Apesar da curta existência de apenas cinco edições, a iniciativa de Francisco de Paula Brito ganhou a simpatia de outras tipografias, já em 1833: os pasquins *Brasileiro Pardo* e *O Lafuente* surgiram logo em seguida a *O Homem de Côr*, pela tipografia Paraguassu, e *O Cabrito*

surgiria pela Miranda & Carneiro. *O Crioulinho* passou a ser editado em 30 de setembro, na Typographia do Diário. A própria Typographia Fluminense lançaria *O Meia Cara* em novembro de 1833. Constituíu-se, assim, a primeira imprensa negra do Brasil.

Uma das preocupações vigentes no início da República brasileira era a construção de uma identidade nacional que pudesse viabilizar o progresso tão almejado para o nosso país. Nesse contexto, a biotipologia emergiu como campo de conhecimento com suas práticas de caracterização do corpo humano a partir de medidas e classificações de aspectos biológicos. Desta maneira, homens, mulheres e crianças foram avaliados, tomando como referência parâmetros de corpos ‘normais’ e ‘ideais’, para que se conseguisse definir um tipo físico ou biotipo nacional de acordo com os pressupostos da medicina constitucional, ou melhor, da emergente biotipologia, tarefa que me soa ingênua e infrutífera, em se tratando de um país multirracial como o nosso.

De acordo com Gomes (2012), os debates e as investigações foram conduzidos a partir do campo da medicina, no entanto, os conhecimentos biotipológicos eram mobilizados pela Educação Física e a medicina esportiva, pela criminalística e por algumas propostas no campo educacional. Todo o procedimento de medidas psicológicas, físicas ou biológicas visava a classificar as crianças para favorecer à criação de possíveis classes homogêneas. Assim propiciava-se, através de critérios “científicos”, a seleção e o agrupamento de crianças que estariam em um mesmo nível morfofisiológico, com o pretexto de facilitar a aprendizagem.

Enquanto a política racial no Brasil pautava-se pela tentativa de branqueamento do negro, tentado dissolvê-lo no contingente branco, varrer o lixo histórico para debaixo do tapete e assim enterrar de vez os resquícios da vergonha que foi a escravidão, nos Estados Unidos cada vez mais crescia a segregação racial, num *apartheid* que desembocou em uma espécie de linchamento não apenas físico, mas cívico, gerando milhares de conflitos armados, motins e contínuos atentados à integridade física, psicológica, financeira e moral dos negros, que sequer eram tidos como cidadãos.

Resulta daí que a consciência negra do afro-americano se forjou

à custa de sangue, suor e lágrimas, muito antes da do afro-brasileiro, que tendo vivido o engodo da nossa pseudodemocracia racial, veio a antenar-se e somar forças e estratégias de combate à discriminação já no final do século XX. Sendo assim, via de regra, o tipo de literatura dos afro-americanos pode ser tido como um exemplo a ser seguido pelos escritores afro-brasileiros, numa espécie de comércio em que se estabelece uma troca entre a produção (a criação literária) e o consumo (o público).

Acredito que no campo do comparatismo literário, o tema dos intercâmbios culturais internacionais seja, *par excellence*, o mais instigante. Ocupando lugar de destaque dentro da crítica contemporânea, seja pela antiguidade, pela frequência ou até mesmo pela necessidade de acompanhar o processo de multiculturalismo instalado em nível mundial, esses intercâmbios têm-se mostrado incontestavelmente proveitosos. De acordo com Brunel et Alii (1990, p.19), podem ser agrupados sob este título, de uma parte, “ Os veículos que transportam de uma Nação para outra ideias e gêneros literários, temas e imagens, obras integrais ou fragmentárias e, de outra parte, os próprios objetos que as Nações trocam entre si”.

É bem verdade que existem alguns fatores que devem ser levados em consideração em um estudo como este, como por exemplo, as diferenças entre as culturas, as barreiras proporcionadas pela língua, as respectivas realidades socioculturais, as classes sociais de onde provêm os escritores, enfim, uma vasta gama de obstáculos que se evidenciam entre as obras dos países analisados, quando sabemos que as condições de produção e de recepção mudam de acordo com as particularidades de cada país ou de determinados grupos. Ainda assim, a carga ideológica que se cristaliza nessas obras configura-se como um elo muito forte a unir as suas respectivas produções.

No caso da literatura negra, a característica mais marcante traduz-se no emprego de uma filosofia social que se mostre “africana” no conteúdo, isto é, que busque resgatar as suas raízes culturais de origem humanitária, reivindicatória de direitos humanos e “negra” na temática, ou seja, comprometida em espírito com a ação identitária. O racismo, a opressão e o sexismo embutidos na discriminação constituem fatores de aproximação desses escritores, que vêm

na literatura uma válvula de escape para as tensões sociais. Como afirma pertinentemente Silviano Santiago ao comparar Cruz e Souza a Adão Ventura,

O elemento negro no poema, íntimo ou histórico, social ou racial, é antes sujeito ou objeto de reflexão do que arabesco de decoração. Enquanto reflexão, apela para a consciência crítica do leitor e para a revolta contra o estado passado e presente.

(SANTIAGO, 1978, p. 22)

A literatura negra que assim se propõe é, via de regra, facilmente identificável. Fugindo do discurso que evita topar o tabu da raça ou da cor, pode ser imediatamente reconhecida, mesmo que o texto seja anônimo. Ela se alimenta do pão -que-o-diabo-amassou, bebe da mesma taça de fel que Jesus sorveu antes da crucificação, transpira o sangue dos injustiçados e cospe o fogo do inferno. Isto mesmo! Os negros estão constantemente suplicando diante do altar da “Santa Democracia”, mas suas preces parecem nunca ser ouvidas. Isto não apenas se reflete, mas visivelmente transborda em tais textos. Como não poderia deixar de ser, a via crucis destes ditos “descendentes de Caim” está sempre reportada em suas obras. Mudam-se os modos de expressão, as técnicas de escrita, os gêneros literários, mas nunca a temática. Eu diria que este é o fator primordial de caracterização da literatura negra. Ela se firma cada dia mais em sua função transgressora como altamente militante, contestadora, pulsante e universal.

Em ensaio publicado por Barbour (1970, p. 148) o dublê de escritor e editor Dudley Randall observa que os Estados Unidos eram uma nação de 22.000.000 almas (negros), maior que Atenas na época de Péricles ou do que a Inglaterra elizabetana. Sendo assim, não haveria por que não criticar e dar suporte a uma literatura que fosse tão genuinamente negra quanto universal, tanto quanto a literatura dos gregos e dos ingleses significou para eles. Colocada a questão temática como a *non plus ultra* da literatura afrodescendente, surgem algumas indagações: a) pela característica comum de serem os dois países que utilizaram o maior número de escravos africanos em

suas plantações durante a colonização, os Estados Unidos e o Brasil contam com uma expressiva população negra e, conseqüentemente, com um significativo número de escritores de descendência africana. Sendo assim, podemos dizer que houve um intercâmbio literário entre os dois países? b) em caso positivo, de que maneira ter-se-ia chegado a uma evidência desse “comércio cultural”? c) a partir de quando? e d) Qual teria sido o resultado desse contato? É o que irei expor aqui para que o leitor tire suas próprias conclusões.

Em discurso proferido no Senado Nacional em Junho de 1997 e publicado naquele mesmo ano pela revista *Toth* (p. 114) da qual era editor, o então Senador Abdias do Nascimento, ao defender a aproximação do Brasil com a África nas áreas cultural e política, ressaltava que nos anos 1920, por exemplo, quando surgiu a perspectiva da imigração de afro-americanos para o Brasil para colonizar o Centro-oeste, atraídos por anúncios publicados na imprensa estadunidense, o Congresso via nisto uma ameaça à nossa suposta “harmonia racial”. Temia-se que os negros norte-americanos, mais conscientizados de sua situação social em um país que até então praticava abertamente a segregação, viessem “contaminar” os brasileiros com ideias de democracia e igualdade. Isto provocou acaloradas discussões no Governo, de onde partiram ordens sigilosas aos consulados brasileiros naquele país com o intuito de negar vistos àqueles indesejáveis candidatos a imigrantes.

Apesar da pressão por parte da elite dominante nesse sentido, o afro-brasileiros dos anos 1920 já começava a despertar para as ideias sobre direitos civis propagadas pelos afro-americanos, segundo José Correia Leite, ex-militante negro e um dos fundadores do jornal *O Clarim d’Alvorada*, em depoimento publicado pelo escritor Luis Silva (Cutti) em 1992. A partir de 1924 o grupo começou a entrar em contato com algumas traduções de obras americanas que eram reproduzidas pelo periódico. Ele observa que “A poesia social não estava ainda em voga. Só veio mais tarde, com traduções (feitas por Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida...) dos primeiros poetas negros da América do Norte[sic], como por exemplo Langston Hughes(...) (CUTI, 1992, p.27). Segundo Correia Leite, a partir daí as pessoas começaram a perceber que seria possível se fazer poesia de sentido

social, reivindicadora de direitos. O diretor de *O Clarim* segue citando diversas evidências da confluência de ideias entre os escritores negros brasileiros e os americanos, processo que assim descreve:

No início do jornal comecei a verificar muita coisa acontecida no processo de discriminação racial dos Estados Unidos. Houve evoluções: O surgimento do Harlem, do Cotton Club... tudo isso os jornais publicavam e a gente via ser baseado na influência da I Guerra Mundial (...) (*Idem*, p. 35)

Joel Rufino dos Santos referia-se a esse intercâmbio cultural como fruto da internacionalização da economia brasileira, que reforçava a “velha tendência colonial à importação de modelos culturais/simbólicos de comportamento, ideológicos, etc.” (BARBOSA & SANTOS, 1994, p.88). Seja qual tenha sido o vetor que impulsionou a incursão dos escritores afro-brasileiros no mundo das letras negras americanas, o fato é que existem provas concretas desta troca de experiências. O desiderato colonial de conhecer a cultura neoimperialista americana, de um lado, e o desejo de uma efetiva democracia racial aqui nos trópicos – rasoura das ideologias sociais da época – de outro, fariam com que os militantes e escritores negros esmiuçassem os jornais do Tio Sam à cata de informações sobre o movimento pan-africanista encabeçado nos Estados Unidos pelo excêntrico jamaicano Marcus Garvey.

É preciso que se reitere aqui o que já foi dito na primeira parte deste estudo, se bem que com menos ênfase: Garvey foi uma figura altamente polêmica e controvertida diante da opinião pública, não só americana, como mundial. _ Quem teria sido realmente ele? Um mártir? Um santo? Um demagogo? Um oportunista?

As diversas fontes de pesquisa que consultei, entre elas o interessante estudo feito por John Henrik Clarke (1974) com a assessoria de Amy Jacques Garvey, viúva do jamaicano; a Autobiografia de Malcolm X (HAALLEY, 1999) e a análise dos microfilmes do jornal negro *The Chicago Defender* das décadas de 1920 e 1930 me levaram a concluir que ele foi ao mesmo tempo idolatrado e rechaçado; amado

mas também tido como um louco visionário, portador de uma espécie de “demência crescente” traduzida por uma elevada síndrome megalomaniaca que o levou a autointitular-se “Presidente da África” e a construir a *Black House* em Washington, uma sede do governo garveísta, em flagrante e risível oposição à White House, residência oficial do governo americano. Como se não bastasse, ele almejava estar no ápice da nobreza negra e como presidente provisório da África estabeleceu a “Ordem da Etiópia” e a “Ordem do Nilo”, deleitando-se ao conferir títulos de nobreza a alguns protegidos.

Conforme artigo publicado em Fevereiro de 1925 no *Chicago Defender*, ele estaria vendendo ações da companhia náutica *Black Star*, de sua propriedade, cujos navios singrariam os mares rumo à África, conduzindo os negros exilados de volta à sua terra natal. Pela estapafúrdia venda de ações de uma outra companhia que fundou, a *Black Cross Navigation*, foi condenado a cinco anos de prisão em Atlanta. Nove entre dez negros americanos da década de 1920 opunham-se à empreitada napoleônica de Garvey. Ele não contava sequer com o apoio dos compatriotas da Índias Ocidentais que moravam em Nova Iorque. Esse atávico sonhador, constantemente acusado de demência progressiva e que acreditava piamente ser um outro Gandhi, no entanto, conseguiu pelo menos provar à população negra o poder que a raça poderia ter uma vez unida. Não obstante seus quixotescos desvanecios, todos os seus admiradores e detratores tiveram que concordar com o fato de que apesar de ter sido uma figura picaresca ele também conseguiu ser um dos mais astutos propagandistas que o mundo jamais viu.

Mais ou menos nessa época começariam a chegar a São Paulo colaborações sobre o trabalho do movimento negro não só dos Estados Unidos como também da África e de outros países, através de traduções feitas por intelectuais engajados na luta racial, como o baiano Mário de Vasconcelos. “Foi a partir de meados da década de 20”, conta Correia Leite, “que *O Clarim d’Alvorada* começou a se preocupar com a luta negra em escala mundial” (*Ibidem*, p. 28). O jornal, a partir de então,

Começou a publicar artigos do Marcus Garvey e de

outros negros, bem como os artigos sobre as teses de um Congresso que houve nos Estados Unidos e que se opunha à cultura do banco, aos ensinamentos do branco. (CUTI, 1992, p.28)

Esse “Congresso” a que Correia Leite se refere teria sido provavelmente algum evento relacionado às atividades da *Harlem Renaissance*. Na sua simples, mas não menos sábia intuição de homem do povo, de origem humilde – ele próprio se confessa um autodidata – Leite chega a ratificar, embora subliminarmente, o ponto de vista enfocado por Joel Rufino dos Santos quanto à imposição de modelos estéticos e ideológicos estrangeiros:

Como o Marcus Garvey era considerado um visionário, eu acabei ficando um pouco visionário aqui, querendo fazer um movimento que era importado, um movimento de outros interesses que não eram propriamente nossos. (OP. Cit., p. 30)

Por irônico que possa parecer, essa mesma importação de modelos culturais dos países de primeiro mundo, tão criticada pela *intelligentsia* brasileira, neste caso específico resultou em um ponto bastante positivo para a causa do negro. O “velho militante” Correia Leite nos dá indícios de como se deu esse processo de intercâmbio literário entre os dois países em uma época em que não se contavam com as facilidades e a imediatez dos meios de comunicação digital:

Começamos a nos comunicar com o negro norte-americano através do recebimento do [jornal] *Chicago Defender* e houve depois uma permuta. A gente também mandava O *Clarim d’Alvorada* pra lá... (p.31)

Como bem observa Cuti, a fala de Correia Leite remete a confluências e convergências ideológicas que se cultivavam no conceito de

Négritude, termo cunhado por Aimé Césaire na Europa, enquanto evidencia a correlação da palavra à poesia. O autor chega mesmo a citar “influências” de poetas como o senegalês Léopold Sédar Senghor, o francês Léon Damas e o americano Langston Hughes na poesia do afro-brasileiro Carlos Assumpção que, segundo afirma, “não ficava devendo nada à poesia dos grandes negros americanos ou africanos” (CUTI, 1992, p.31). Vejamos o sarcástico “Poema para meu irmão branco”, de Senghor, o único poeta dentre os seus companheiros da *Négritude* que conseguiu, ainda que circunstancialmente, unir sua mensagem artística a uma outra, de conteúdo político-filosófico:

Meu irmão branco... Quando eu nasci, eu era negro,
Quando eu cresci, eu era negro, Quando eu vou ao
sol, eu sou negro, Quando eu estou com frio, eu sou
negro, Quando eu estou com medo, eu sou negro,
Quando eu estou doente, eu sou negro, Quando eu
morrer, eu serei negro

E Você Homem Branco...Quando você nasceu, era
rosa, Quando você cresceu, era branco. Quando
você vai ao sol, fica vermelho. Quando você fica
com frio, fica roxo, Quando você está com medo,
fica branco, Quando você fica doente, fica verde,
Quando você morrer, ficará cinza, Depois de tudo
isso Homem Branco, você ainda tem o topete de me
chamar de homem de cor?

Em contraponto ao poema do africano, esse excerto do poema “Protesto”, de Carlos Assumpção, nos revela a mesma indignação po-
lítica com relação ao status do negro na sociedade:

Mas irmão fica sabendo /Piedade não é o que eu
quero/Piedade não me interessa/Os fracos pedem
piedade / Eu quero coisa melhor/ Eu não quero
mais viver/ No porão da sociedade /Não quero ser
marginal/ Quero entrar em toda parte/Quero ser
bem recebido Basta de humilhações/ Minh'alma já
está cansada

Eu quero o sol que é de todos/ Quero a vida que é de todos/ Ou alcanço tudo o que eu quero/Ou gritarei a noite inteira/ Como gritam os vulcões/ Como gritam os vendavais /Como grita o mar/ E nem a morte terá força/ Para me fazer calar.

Da mesma forma a poesia de Damas evidencia o ser negro que tenta se adequar ao *mainstream* e que, bitolado pelas sucessivas repressões e discriminações, evidencia seu sentimento de repulsa e inadequação à sociedade branca dominante. Vejamos este excerto do poema “Soldo”:

Eu tenho a impressão de ser ridículo em seus salões em suas maneiras/em seus salamaleques/ em sua múltipla necessidade de maquiagens/ Eu tenho a impressão de ser ridículo com tudo o que eles contam/até que à tarde lhes sirvam um pouco de água morna e doces frios/ Eu tenho a impressão de ser ridículo Com as teorias que eles temperam ao gosto de suas necessidades/ de suas paixões/ de seus instintos abertos à noite/em forma de capacho/ Eu tenho a impressão de ser ridículo/entre eles cúmplice/entre eles cafetão/entre eles estrangulador /as mãos assustadoramente vermelhas / do sangue da sua ci-vi-li-za-ção.

O mesmo conteúdo político-ideológico é encontrado nos poemas de não aceitação da raça por parte dos brancos. A voz poética do poema “Negro”, de Hughes, assim desabafa:

Sou Negro/ Negro como a noite é negra, /Negro como as profundezas da minha África./ Fui escravo:/Cesar me disse para manter os degraus da sua porta limpos./Eu engraxeí as botas de Washington./ Fui escravo:/Cesar me disse para manter os degraus da sua porta limpos./ Eu engraxeí as botas de Washington.

Fui operário: Sob minhas mãos ergueram-se as pirâmides./ Eu fiz a argamassa do Woolworth Building./ Fui cantor:/ Durante todo o caminho da África até a Georgia

Carreguei minhas canções de dor./ Criei o ragtime./ Fui vítima:/ Os belgas cortaram minhas mãos no Congo / Estão me linchando agora no Mississipi./Sou Negro:

Negro como a noite é negra / Negro como as profundezas da

minha África.

Vem-me à mente agora o conceito formulado por Karl Jaspers sobre a “culpabilidade metafísica”, no qual o psiquiatra e filósofo político antilhano Frantz Fanon (1967) se inspira para salientar que o negro, a exemplo dos judeus e de outros grupos marginalizados, é privado da perspectiva de tornar-se homem e que por isto não pode desassociar-se do futuro que é proposto para o seu irmão. Cada um dos seus atos o compromete como ser humano; cada um dos seus silêncios, cada uma das suas covardias, o revelam como homem.

Existe entre os homens, justamente porque são humanos, uma solidariedade através da qual cada um compartilha cada injustiça e cada ofensa perpetrada no mundo, especialmente contra os crimes cometidos em sua presença ou dos quais ele não pode alijar-se. Em algum lugar do *core* das relações humanas um comando absoluto se impõe: no caso do ataque criminoso ou da imposição de condições de vida adversas que amacem a integridade física, essa condição deverá ser aceita para todos igualmente ou, do contrário, para nenhum. Isto se explica e se aplica, como não poderia deixar de ser, à solidariedade dos negros da Diáspora.

Os esforços envidados pelos afro-brasileiros no sentido de contactar os afro-americanos deveu-se ainda ao fato específico de os negros brasileiros sentirem uma certa inveja da sua obra prolífica e da sua postura atuante. Correia Leite lembra que procuravam incentivo moral nos colegas estrangeiros “porque sabíamos que eles estavam em condição de nos ajudar, não só com seus exemplos, mas também com aquele calor racial de que a gente tinha conhecimento” (CUTI, 1992, p.32).

Até mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, sempre evitaram sequer mencionar o tabu das nossas relações raciais, bem como o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país. A década seguinte, entretanto, ficaria na história brasileira como um período marcante e decisivo na nossa formação nacional, tal qual hoje a percebemos. Uma intensa agitação política ganhou as ruas, cristalizando-se, segundo Márcio Barbosa (2007), nas revoluções de 1930 e 1932; na criação do Clube

Negro de Cultura Social, em 1932, por José Correia Leite; na fundação do jornal *A Voz da Raça* em 1933, na chamada Intentona Comunista de 1935, no registro da Frente Negra Brasileira como partido político em 1936; no *Putsch* integralista de 1938 e no Estado Novo, que instituído um ano antes, iria representar um dos mais longos períodos ditatoriais da nossa vida enquanto República.

Nesse período surge a Frente Negra Brasileira, organização de massa criada por ativistas negros, que conseguiu agregar milhares de afrodescendentes em torno dos ideais evidenciados pelo “sonho americano” de justiça e igualdade. A frente foi fundada em 16 de setembro de 1931 liderada pelos militantes Arlindo Veiga dos Santos, Gervásio de Moraes, Isaltino dos Santos e Roque Antônio dos Santos, segundo Abdias do Nascimento (1997). A organização iria refletir as intenções reivindicatórias de um grupo que até então havia vivido totalmente à margem da sociedade e que não percebia a necessidade de arregimentar a sua massa para obter maior eficiência na efetivação dos seus pleitos.

Na verdade, o Movimento não nasceu em um vácuo político-social: constituiu o ápice de um bom número de organizações que desde o início do século XX buscavam congregar em São Paulo, medula espinhal da Nação, os descendentes de africanos. Eram clubes, associações de órgãos da mídia, que evoluíram de um caráter cultural beneficente para a arregimentação da raça, com a notável liderança de José Correia Leite, sempre um memorialista evocando suas lutas de líder negro.

Em 1936 a Frente Negra Brasileira foi transformada em partido político e no ano seguinte foi fechada, a exemplo dos demais partidos, como consequência do Golpe do Estado Novo. A ideologia dessas organizações dos anos 1930 estaria presente na criação do TEN – Teatro Experimental do Negro, fundado no Rio de Janeiro por Abdias Nascimento em meados da década de 1940. Ele se propunha a trabalhar em prol a valorização da condição social dos afro-brasileiros por meio da educação, da cultura e da arte. Eis aqui um pioneirismo em relação ao *Black Arts Movement* americano que me motiva a rever o conceito até então mais ou menos estabelecido de que o Brasil fosse uma espécie de *tabula rasa* na questão do protesto

racial antes do final da década de 1960.

Afirmei em estudo anterior (LIEBIG, 2003) que o Brasil se viu caudatário de movimentos do porte do *Black Power*, por exemplo, mas revejo esses conceitos como pelo menos precipitados. É bem verdade que a notória repercussão do *Harlem Renaissance* em nível mundial, sobremaneira na música, há que ter sido uma contribuição de peso para os movimentos de protesto encetados na década de 1930 aqui no Brasil, mas o cunho social do TEN, duas décadas antes do *Black Arts*, faz-me duvidar da pretensa certeza de que o Movimento Estético Negro Americano tenha sido o ponto de partida para as investidas antirracistas traduzidas pelas artes americanas dos anos 1960/70. O fato é até certo ponto explicável pela própria natureza cíclica da história, que como o movimento das marés, se extenua e se repete, num vai-e-vem que sempre vai e invariavelmente volta à margem. O resgate histórico do turbulento período da existência da Frente Negra em nosso país evidencia que o Movimento Negro Brasileiro se enraizou em nosso próprio solo, não constituindo, como antes acreditei, um simples reflexo da luta desenvolvida em outros países, especialmente nos Estados Unidos. A incorporação e a adaptação de temas e estratégias empregados pelos afrodescendentes em outras terras parece significar, como já disse antes, o que a solidariedade dos povos da Diáspora Africana proporciona aos seus integrantes: a necessidade primeva de ajuda mútua no âmbito da aspiração aos direitos humanos onde quer que se encontrem. Isto quer dizer também que o negro brasileiro estava tendo a sua consciência despertada, o que o levou a buscar informação sobre a luta racial em nível planetário. Os vanguardistas do TEN estavam em estado de alerta e dispostos a usar de todos os meios necessários para libertar e promover a comunidade negra, impedida de desenvolver-se a contento enquanto presa aos torturantes grilhões do racismo estrutural.

Ao tempo em que alfabetizava seus primeiros participantes e aspirantes a atores, recrutados naturalmente dentre as camadas pobres das comunidades negras, o TEN propunha certo distanciamento do pensamento brechtiano: impunha-se entre o observador e a realidade uma maquiavélica teia de hipocrisias, cujas imposturas eram como que sedimentadas pela deformada tradição racialista que então

urgia destruir. Nascimento sentia a necessidade de montar uma peça que atendesse às ambições artísticas e sociais do Movimento – como fizeram mais tarde os esteticistas afro-americanos do *Black Arts* - ou seja, um texto que incentivasse o resgate do legado cultural e humano do africano no Brasil e que dimensionasse a realidade dramática, profunda e complexa da vida e da personalidade do afro-brasileiro. Pela escassez do repertório nacional existente que se enquadrasse dentro desses parâmetros, sem um único texto que refletisse a dramática situação existencial do negro brasileiro da época, o fundador do TEN resolveu encenar “The Emperor Jones” (O Imperador Jones - 1920), peça do aclamado dramaturgo americano Eugene O’Neill.

A peça, que resume a experiência do negro no mundo do branco – onde depois de escravizado é liberto e jogado nos mais baixos desvãos da sociedade, aprendendo o pernicioso valor do dinheiro e da sua transmutação em poder – possuía o apelo dramático e propiciava o debate em torno dos propósitos fundamentais do Teatro Experimental do Negro.

Aqui também me vem à mente a peça “A Raisin in the Sun”, espécie de drama moderno da afro-americana Lorraine Hansberry, que estreou na Broadway em 1959. O título vem de um dos versos do poema “Harlem”, de Langston Hughes. A história fala igualmente das experiências de uma família negra no sul de Chicago, enquanto tenta melhorar suas condições financeiras quando recebe o pagamento de um seguro após a morte do pai. A comunicação entre Nascimento e O’Neill é estabelecida e é desta forma, portanto, que mais uma vez o intercâmbio entre Brasil e Estados Unidos prova-se necessário e eficaz:

Escrevemos a Eugene O’Neill uma carta aflita de socorro. Nenhuma resposta jamais foi tão ansiosamente esperada. Quem já não sentiu a atmosfera de solidão e pessimismo que rodeia o gesto inaugural, quando se tem a sustentá-lo unicamente o poder de um sonho? (NASCIMENTO, 1997, Vol.1, p. 233)

O autor obteve a tão esperada resposta de O'Neill a 6 de dezembro de 1944, quando de seu leito de enfermo em São Francisco o escritor americano afirmava:

O senhor tem a minha permissão para encenar O Imperador Jones isento de qualquer direito autoral e quero desejar-lhe todo o sucesso que espera para o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro afro-

brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de "O Imperador Jones" ser encenada em Nova Iorque em 1920... (*Idem*, p. 233.- Tradução de Abdias do Nascimento)

Foi sob intensa expectativa que a 8 de maio de 1945 o TEN apresentou o seu espetáculo fundador. Nascimento lembra que o ator branco estreante, Agnaldo Camargo, entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes jamais havia pisado um negro como intérprete ou mesmo como espectador, e em uma interpretação inesquecível viveu o trágico Brutus Jones de O'Neill. Conta Nascimento que a crítica, por unanimidade, saudou entusiasticamente o aparecimento do TEN, bem como a performance do ator, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robenson. O consentimento para a produção da peça e o total apoio do seu autor à solicitação dos pioneiros do TEN só veio a confirmar a importância de tão frutífero "comércio cultural".

Nascimento lembra que aquela generosa adesão e os lúcidos conselhos do escritor afro-americano transformaram o total desamparo das primeiras horas em confiança e euforia. Conta Miriam Garcia Mendes (1993, p.48) que "passado o primeiro impacto, a visão de um branco pintado de negro vivendo a personagem negra do Imperador Jones despertara em Abdias do Nascimento a ideia de lutar contra essa prática, também comum no Brasil". Ao mesmo tempo em que o TEN se dispunha a alfabetizar, se preciso, seus primeiros elementos, recrutados entre operários, empregadas domésticas, favelados sem profissão definida e modestos funcionários públicos, procurava inculcar-lhes uma nova visão da sua condição social e tentava mudar a imagem que os brancos faziam dos negros, baseada quase

que somente em estereótipos herdados da escravidão. A tarefa poderia ser difícil, mas não impossível. Afinal, embora mal reconhecido, havia existido no Brasil colônia um teatro negro, mais exatamente desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo; as Taieiras, o *Quicumbre*, os Quilombos, conhecidas danças dramáticas, de evidente aculturação africana, embora passassem por autos portugueses ou franceses da Idade Média. Mesmo o bumba-meu-boi, cuja fonte é discutível, sofreu influência negra, visível nas personagens Mateus e Bastião, negrinhos gozados, germe dos futuros negrinhos pitorescos das comédias de costumes. (NASCIMENTO, 1968, p.197).

Voltando à questão dos intercâmbios culturais, devo acrescentar que a sua socialização, ou seja, a sua “importação” foi variada e complexa, notadamente quanto às incompreensões e intolerâncias por parte dos intelectuais envolvidos e também do que poderíamos chamar, forçando a mão, de esquerda. Apesar de tudo, essa troca de experiências refletiu positivamente e serviu para atizar o movimento antirracista no Brasil. Santos (1994, p. 89) critica a condição social dos afro-brasileiros lembrando que “milhares de negros em ascensão frustrada, guetizados no pior setor pago do mercado de trabalho, adotavam Eldridge Cleaver, Malcolm X, Stockley Carmichael, Angela Davis e James Baldwin como gurus”.

E continuam as evidências dessa articulação literária interamericana. O professor David Brookshaw, da Universidade de Bristol (UK) esteve no Brasil no final da década de 1970 realizando uma interessante pesquisa que resultou na publicação do livro *Raça e Cor na Literatura Brasileira*. Em seu texto Brookshaw levanta a hipótese de que Abdias do Nascimento teria sido “influenciado” por Amiri Baraka durante os 13 anos em que morou nos Estados Unidos, entre as décadas de 1960 e 1970. Para o estudioso, Nascimento apresenta essa mesma identificação com a necessidade da herança africana autêntica definida por Baraka através dos princípios da tradição, nomeados no dialeto swahili em *A Black Value System* (BARAKA, 1972).

Pelo contato direto e prolongado que teve com a obra de Baraka, Nascimento ter-se-ia impressionado com um desses princípios, *Ujamaa*, o princípio da economia cooperativa, que Neyerere tentou por em prática na Tanzânia como o equivalente africano do socialismo. Como veremos mais adiante, o próprio Nascimento rechaça a ideia de que o período vivido nos Estados Unidos tenha afetado a sua posição sobre o racismo e a luta negra no Brasil. Contudo, da mesma forma que Baraka, Nascimento iria defender um retorno espiritual à África, a fim de

...buscar uma alternativa totalmente negra para as estruturas do mundo branco, consideradas decadentes e fracassadas... [afirma ele ainda, em entrevista de 1975, acreditar que] ...o negro só tem a ver com o seu passado, para o qual deve voltar à procura de seu próprio caminho ... para tanto deve tornar contemporâneas as suas tradições e a sua cultura, esmagadas durante séculos de colonialismo. (BROOKSHAW, 1983, p. 235)

Sua peça “Sortilégio” (1957), espécie de monólogo que reconstitui falas e imagens ao mesmo tempo pessoais e coletivas, parece ocupar na literatura negra brasileira o mesmo lugar de honra ocupado pelo romance de Richard Wright, *Native Son* (1940) na literatura americana. O texto é uma fábula moral, que cria uma metáfora da situação do negro no Brasil ao apresentar a problemática das religiões de matriz africana que sempre enfrentaram preconceitos, valorizando a herança africana, os antepassados, a mitologia e os rituais dos orixás, questionando estereótipos que foram produzidos em torno dessa cultura ao longo da escravidão e da Diáspora. Exu, orixá iorubano, deus mensageiro considerado pela cultura cristã como o demônio, aparecerá várias vezes no texto de Abdias.⁸⁰ “Sortilégio”

80 Exu (em iorubá: Èṣù) é o orixá da comunicação e da linguagem: assim, atua como mensageiro entre os seres humanos e as divindades, dentre outras muitas atribuições. É cultuado no continente africano pelo povo iorubá, bem como em cultos afrodescendentes. Mais adiante falarei melhor desta entidade comum à

narra a história do preto Emanuel, que, formado em direito, renega Exu, esquece os orixás, desonra Obatalá e se torna um “preto de alma branca”. Do mesmo modo, Emmanuel tem que mascarar as próprias raízes étnicas na tentativa de sobreviver e ser respeitado numa sociedade marcada pelo preconceito.

Native Son, por sua vez, foi o primeiro romance a abordar a questão dos negros pobres da América que, à falta de estímulos positivos, tornam-se marginais violentos. Lançado em 1940, o livro continua sendo a mais dramática denúncia do preconceito racial. O próprio autor demonstra, como primeiro grande escritor negro norte-americano, que triunfou sobre muitos fatores adversos. A tragédia do negro americano retratada por Bigger Thomas ainda hoje ilustra o fato de como viver constrangido por limitações que podem levar ao desajuste social, principalmente em certas regiões dos Estados Unidos. O sociólogo brasileiro e crítico literário francês Roger Bastide, ao fazer a introdução da antologia de Nascimento intitulada *Dramas para negros e prólogos para brancos* (1961), na qual a peça “Sortilégio” está inserida, afirma que certas frases ecoam de um hemisfério para outro, de Richard Wright a Nascimento, demonstrando a unidade fundamental das Américas negras além da diversificação de ideologias, situações políticas e das estratégias variáveis do branco: “uma lâmina rotativa nascida do medo, que estabelece o crime como expressão da revolta, da libertação, que é o caminho da nova cultura afro-americana” (NASCIMENTO, 1997, vol.1, p. 219)

Reitero minhas palavras anteriores de que que o surgimento de uma geração de negros graduados avultamento das desigualdades e frustrações raciais foram o solo fértil em que germinaram os movimentos negros brasileiros; as coincidências ideológicas norte-americana e africana, a sua semente. Com a rigidez do regime militar e a intensa repressão instituída pelo AI-5, militantes e ativistas como Abdias do Nascimento foram obrigados a deixar o Brasil. A questão racial tornou-se assunto de segurança nacional e a sua discussão era sumariamente vetada. Nascimento embarcou para os Estados Unidos e esse exílio representaria uma nova forma de luta, internacional e panafricanista. Em terras tupiniquins iria iniciar-se, a partir de

cultura da afrodiáspora, principalmente na América Latina.

então, uma nova fase do Movimento Negro do qual falarei adiante. O ex-parlamentar relembra em discurso proferido no Senado Nacional em setembro de 1997 que

Em 1968, quando cheguei aos Estados Unidos, era o auge de uma nova consciência afro-americana, a era do Black Power. Fui recebido pelos Panthers em seu quartel-general em Oakland. Seu presidente na época, Bob Seale, colocou-se à disposição para apoiar a nossa luta afro-brasileira. Fui também a Newark, onde ao visitar o poeta e dramaturgo Le Roi Jones (Amiri Baraka), em sua Spirit House . Conheci também o poeta sul-africano Keorapetse Kgotsisile. Que Axé: brasileiro, norte-americano e sul-africano reunidos na mesma luta...

(NASCIMENTO, 1997, Vol. 3, p.85)

A fundação do MNU no Brasil deu expressão a toda uma nova militância negra que vinha se firmando através da década de 1970. Na sua primeira etapa, digamos entre os anos 1970 e 1980, a frustração social que estava na base desses movimentos lhe imprimiu a marca: eles começaram a trabalhar politicamente o ressentimento, o tom do seu discurso e a mágoa pelo desaso dos brancos, como fizeram os estetas afro-americanos no final dos anos 1960.

Em 1978, em plena fase de redemocratização do país, surgiram em São Paulo os *Cadernos Negros*, publicação independente de um livrete em formato de bolso proposta por Cuti e Hugo Ferreira, reunindo oito poetas. Expressão de excelência do Movimento Negro, esse tipo de publicação chegou ao terceiro milênio com a satisfatória marca de ter sido um dos mais importantes pontos de articulação da cultura e da luta dos afro-brasileiros no século XX. De acordo com Abdias Nascimento, esses cadernos encerram uma iniciativa que revigora, tanto na lembrança como no dia a dia, um modo de resistência, um “quilombismo” que permitiu ao negro ser “povo” num cenário tão devastado pelo racismo, “patologia crônica das elites e do Estado Nacional” (NASCIMENTO, 1997, vol.3, p.85). Subversivos em

conteúdo, os Cadernos procuravam se firmar falando de revolução e de consciência.

_ Mas seria possível se fazer no Brasil uma literatura que expressasse a vida e os valores afro-brasileiros à maneira da literatura professada pelos mensageiros da *Négritude* ou dos entusiastas americanos do *Black Arts Movement*? O fato é que nem mesmo os mais exaltados militantes negros acreditavam nessa possibilidade. Apesar de tudo, a literatura sempre foi elemento presente nas mobilizações da comunidade negra brasileira. A importância de alguns poetas para a dinâmica do movimento social negro brasileiro desmascara e recusa o conformismo. De acordo com Jamu Minka, um dos organizadores dos *Cadernos Negros*, os escritores afro-brasileiros “estilhaçam os mais cristalizados e caros mitos que engordaram o orgulho nacional do euro-brasileiro e ajudaram a esculpir a máscara da democracia racial”. (MINKA, 1997, p.209)

Seria isso realmente verdadeiro? Eu não iria tão além. Ora, sabemos que tal qual um rio, a verdade não é afluente de um mero varadouro. Sabemos que principalmente os poetas desempenharam papéis importantes neste sentido: de Lino Guedes a Solano Trindade, de Eduardo de Oliveira a Oswald de Camargo e deste até os mais recentes escritores do século XXI, numa esfera que abrange apenas os contemporâneos. Mas não se pode negar o fato de que até nos dias atuais excelentes autores ainda mantêm o negro “no seu lugar”, usando uma expressão de Márcio Barbosa. Como observa Barbosa, em Dalton Trevisan, por exemplo, todos os personagens negros são sexualmente promíscuos; nos contos de Rubem Fonseca eles sempre desempenham profissões ou assumem posições marginais; e se retrocedermos a Machado de Assis e Mário de Andrade veremos que sempre optaram por camuflar as suas origens étnicas através de um certo processo de “branqueamento”, só para citar alguns desses escritores e as circunstâncias que os instaram a comportar-se de determinada maneira com relação ao negrismo dentro das suas obras.

No contexto literário geral e particularmente no deste estudo, ser um escritor(a) negro(a) é assumir uma postura existencial e étnica muito bem delineada. Mas, repetindo aqui o que é consenso entre os

escritores afro-brasileiros, se a literatura tem muito pouco a ver com a sua etnia, tampouco esta lhes é indiferente. Os padrões de comportamento, estes sim, são sujeitos a variações como as do ambiente familiar e da condição socioeconômica. Sabendo que via de regra a cor da pele ainda é um fator decisivo a implicar na questão da classe social, depreendo que esta não pode dissociar-se do fator opressão, já que esta é a força motriz que impulsiona a literatura transgressora dos autores afro-brasileiros.

Os *Cadernos Negros* impõem um certo rigor ao privilegiar os escritores afrodescendentes, procurando desta forma consolidar o conceito de literatura afro-brasileira que, como observa Nascimento (1997, vol. 2, p. 53), está bem distante da interpretação acadêmica, “sempre sedenta por objetos e indiferente aos sujeitos”. A solidariedade dos povos da Diáspora propiciou a abertura de um canal onde se cruzaram vozes altamente celebradas como as de Aimé Césaire, da Martinica; Nicolás Guillén, de Cuba; Langston Hughes e Amiri Baraka, dos Estados Unidos; Cruz e Souza e Carlos Assumpção, do Brasil, e tantos outros. Até a década de 1970 no Brasil o que tínhamos em termos de um cânone literário negro eram exceções, gritos perdidos ao vento, soprados feito folhas no Outono.

A partir daí, com o advento da globalização, já se pode falar, sem medo de exagerar, em uma geração de escritores afro-brasileiros. São incontáveis escritores, do Nordeste ao Rio Grande do Sul, que já atravessam as fronteiras do próprio país e se conseguem fazer publicados também no exterior. É importante assinalar que não existem outras antologias publicadas com periodicidade (uma por ano) que sejam compostas eminentemente de textos de autores afro-brasileiros, naturalmente em consequência das dificuldades financeiras inerentes a publicações dessa espécie.

Atendendo à demanda de um tipo de literatura *outsider* no mercado editorial, os *Cadernos* constituem um importante veículo de disseminação e visibilidade da escrita negra em nosso país. Parafraseando o poeta José Carlos Limeira, diria que esses autores se apropriaram da língua culta e a submeteram às razões da afetividade, da solidariedade, da emoção, da dignidade e da esperança

da comunidade afro-brasileira em um mundo melhor, ao que eu gostaria de acrescentar o papel decisivo dos intercâmbios culturais transnacionais.

Sem o aval desse comércio, dessa troca de olhares simpáticos entre os oprimidos do planeta, a luta seria ainda mais árdua, as falsas construções ideológicas que teimam em sustentar o combalido mito da democracia racial em nosso país estariam inabaláveis. A partir do final do século XX, mais especificamente, a literatura afro-brasileira tem ajudado bastante a desmistificar esse “factoide ardiloso”, como diz Nascimento (1997), que vem despencando aos olhos da opinião pública internacional. Desmoronando como um boneco de gelo ao sol, essa falácia vai aos poucos deslindando a verdadeira face do racismo à brasileira.

Por outro lado, é gratificante saber que essas relações internacionais proporcionaram ao público negro americano o conhecimento de várias obras de escritores e escritoras afro-brasileiro(a)s, apesar de saber dos obstáculos ao reconhecimento de nossos valores proporcionado pela língua portuguesa, relativamente não tão conhecida além das fronteiras dos países em que constitui o idioma oficial. Bastam-nos três exemplos: *Quarto de Despejo*: Diário de uma Favelada (1962), de Carolina Maria de Jesus, traduzido para o inglês como *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus* (1963); a peça “O Auto da Noiva” (1946), de Rosário Fusco, conhecido como o *enfant terrible* das letras brasileiras, encenada em português em 1974 na Universidade da Indiana em Bloomington e a já mencionada peça “Sortilégio”, de Abdias Nascimento, que teve duas versões publicadas, pela Third World Press de Chicago (1976) e na antologia *Crosswinds*, editada pela Indiana University Press, em 1993, respectivamente.

O Movimento da *Négritude* havia proporcionado aos movimentos de libertação dos países africanos grande impulso histórico e serviu-lhes como fonte de inspiração. Foi uma espécie de *Deus ex machina* do Movimento Panafricanista em nível mundial e influenciou profundamente na busca por libertação dos afrodescendentes em todas as Américas, ávidos por um paliativo que lhes aplacasse a dor de um racismo cruel e de variadas dimensões. Neste contexto, o Teatro Experimental do Negro sagrou-se como porta-voz da luta para

encampar uma postura e uma linguagem política que priorizassem a valorização da personalidade e da cultura do negro como caminho de combate ao racismo.

Em 1968 o TEN abriu outra frente de ação, quando expôs no Museu da Imagem e do Som, provavelmente inspirado nas estratégias do *Black Arts Movement* americano, a primeira coleção do seu Museu de Arte Negra. Mesmo após a interrupção da exposição em razão da perseguição política do Regime Militar então vigente no Brasil, o teatro persistiu atuante, a essa altura em nível internacional, mediante a intervenção de Nascimento, exilado, mas denunciando o racismo brasileiro em várias partes do mundo africano, na Europa, nas Américas, e principalmente nos Estados Unidos. A luta ainda continua após quase oito extenuantes décadas de *rounds* consecutivos. A caminhada é árdua, mas a vontade de vencer é muito maior. Sigamos apostando nesta união.

As mulheres, por sua vez, vêm se destacando sobremaneira desde o final do século passado, galgando espaços que antes lhes eram negados pelo triplo preconceito: o racismo, o classismo e o sexismo. São mulheres negras que começaram a romper as barreiras da marginalização através de um discurso contundente de combate ao racismo e às injustiças sociais. Desta maneira, a escrita feminina negra deve ser tomada como um tema à parte, como fiz até aqui. Durante o regime escravista as mulheres eram em primeiro lugar trabalhadoras e em segundo, mulheres. Essa dupla opressão (racial e sexual) levou e ainda leva a mulher negra a praticar um tipo de literatura diferente da escrita feminina branca ou da masculina negra. O capitalismo patriarcal demanda a opressão racial junto com a sexual, sem falar na social. Por conta disto, na ficção feminina negra existe uma frequente consciência de que numa sociedade predominantemente burguesa, branca e capitalista é preciso ascender socialmente e discutir a própria identidade em relação a uma imagem social e psicológica. Decorre disso o fato de a literatura afro-americana escrita por mulheres vir produzindo as maiores reinterpretações dos problemas do negro e a constatação de que a sua solução não levará anos, mas décadas talvez séculos.

Como diz a interessante metáfora da canção do afro-brasileiro Chico César, “mama África é mãe solteira”. Eu completaria a

sentença observando que o “papai América”, ao eximir-se de assumir qualquer paternidade, acaba delegando a figura masculina familiar ao “Tio Sam” da literatura afro-americana feminina, que não é ninguém menos que a matriarca negra.

Escritoras como Zora Neale Hurston, Maya Angelou, Alice Walker, Gayl Jones, Paule Marshall e Toni Morrison começaram a retratar o sexismo, sempre mudando o eixo do problema do racismo branco para a brutalidade, a inconsistência e a imperícia do homem negro. Para elas esta confirmação de investigações sociológicas na vida familiar negra superou e complicou o problema da cor com o de gênero. Stelamaris Coser (1997) afirma que dois dos mais interessantes fenômenos na cena literária pós anos 1960 apareceram juntos: a nova visão da escrita das mulheres negras e a popularidade sem precedentes dos romancistas latino-americanos na indústria publicitária e nos círculos acadêmicos dos Estados Unidos.

Em consequência dos movimentos pelos direitos civis e dos movimentos feministas dos anos 1960 e 1970 as escritoras afro-americanas têm atravessado terras e séculos, removido barreiras culturais e geográficas a fim de escrever uma narrativa americana mais ampla, de construir pontes interamericanas. As ficções de Morrison, Walker e Marshall tentam recapturar e reorganizar os fragmentos da história coletiva num novo tipo de narrativa. A originalidade dessas narrativas reside no modo como elas enfatizam as raízes populares da cultura contemporânea, no uso de rituais folclóricos criativos e na interconexão entre mito e imaginação, através da viva representação do abuso racial, sexual, econômico e cultural.

A ficção de Paule Marshall tem sido influenciada pelo seu *background* americano/caribenho. Muitas das suas obras mostram a confrontação entre as culturas da América e das Índias Ocidentais nas vidas dos habitantes dessas ilhas, tanto a individual quanto a familiar. *The Chosen Place, The Timeless People* (1969), seu segundo e mais aclamado romance, tem como espaço geográfico essas pequenas ilhas do Caribe. Nesta obra ela aproxima representantes do mundo WASP⁸¹ e das culturas judaico-americana e europeia, contrastando

81 Os brancos dos Estados Unidos historicamente são os chamados “WASP”, que é a sigla em inglês para branco, anglo-saxão e protestante. Todos sofriam

cada uma delas com a perene mesmice dos camponeses ilhéus – modos que em alguns casos tiveram suas origens na África.

O enredo se desenvolve em uma simbólica “Bourne Island” que – como a ilha de Barbados, terra dos pais da autora – ela associa às suas origens culturais e ao continente africano. Situadas entre o mundo anglo e os países latinos, essas ilhas do Caribe misturam muitas culturas diferentes e simbolicamente conectam os dois hemisférios. Como diz Coser (1997), elas são “como passarelas que devem ter sido colocadas há longo tempo atrás por alguma raça gigante para ligar as Américas do Norte e do Sul” (p. 56).

Os rituais de música e da dança permitem à autora explorar a complexidade das relações de raça, classe e gênero em localidades específicas das Américas, como também relacionar tais locais uns aos outros e abordar a questão do colonialismo, o velho e o novo. O romance reflete o espírito revolucionário da política caribenha dos anos 1960/1970 e especialmente enfatiza as origens históricas da cultura popular contemporânea nas plantações do século XVII. Nessa narrativa ficcional as memórias das pessoas e dos eventos de diferentes épocas e lugares juntam-se numa celebração paradigmática. Esses costumes e essas festas são estrategicamente usados para abordar temas centrais da nossa era: entre o colonizador e o colonizado; entre as culturas hegemônicas e as populares. Desta forma, *The Chosen Place* explora a necessidade de abordagem das identidades pessoais, sociais, nacionais e regionais, num constante processo de criação e transformação. Tempo e espaço estão interconectados na história compartilhada de luta e resistência ao persistente colonialismo. Todos os continentes do mundo estão ligados com a ação passada, presente e futura na Inglaterra, nos Estados Unidos e numa “Bourne Island.” do Caribe, no Brasil e na África.

O romance foi chamado pelo poeta jamaicano Edward Braithwhite de um verdadeiro romance do terceiro mundo porque explora as ocultas complexidades de relacionamento entre o mundo supostamente subdesenvolvido e os mundos desenvolvidos. Aliás, a obra de Marshall dos anos 1960 é tida como avançada para o seu

preconceito de brancos de origem WASP, que dominavam a política, a economia e a sociedade americana.

tempo por enfocar claramente uma variedade de comunidades negras e o problema do sexismo, numa época em que o nacionalismo cultural negro propagava uma visão monolítica dos negros como afro-americanos machos e urbanos.

Embora sua autora não seja exatamente o que se pode chamar de “nacionalista”, *The Chosen Place* é considerada uma das mais importantes narrativas ficcionais negras dos anos 1960 e o mais curioso disto é que ela não emprega nenhum dos clichês ideológicos tão frequentemente usados pelos escritores que seguiam as orientações do *Black Arts*. Cabe a nós aqui repensar uma das questões propostas por Houston Baker Jr. Em “Generational Shifts” (1981): _ Em que lugar e por quais meios a negrura adquire forma e substância?

Antes de examinar o romance *The Third Life of range Copland* (1970), de Alice Walker, gostaria de reiterar que, espiritualmente falando, o Movimento pelos Direitos Civis e suas intrépidas cruzadas em favor do registro eleitoral do negro no extremo Sul dos Estados Unidos foi um marco muito significativo na vida da geração daquela época. O *metier* demandava coragem e determinação dos jovens (brancos e negros) que a ele aderiam porque ao fazê-lo literalmente expunham-se na linha de frente e, como sabemos, alguns pagavam um preço muito alto por tamanha ousadia.

Com toda certeza os anos 1960 foram os melhores anos da história dos movimentos de protesto negro. Foram também o ponto alto das relações interracialis americanas porque jovens negros e brancos lutaram galantemente lado a lado em prol de um objetivo comum, se bem que por um curto período de tempo. O fermento do nacionalismo negro começou a fazer efeito durante o começo da década de 1970 e os brancos foram gradualmente sendo expulsos do movimento. Muito daquele entusiasmo que havia marcado a década anterior foi arrefecendo e na metade dos anos 70 a exaltada dedicação espiritual anteriormente testemunhada havia se transformado num sentimento de frustração por parte de muitos jovens negros isolados nos guetos. Aquele idealismo utopista havia se degenerado em desilusão para muitos, legado esse que era frequentemente refletido no torvelinho escritural da década de 1970.

The *Third Life* trata da fase idealista do Movimento pelos Direitos Civis, mas também expressa outros temas, como a análise do crescimento do protagonista. Durante os seus primeiros anos ele coloca toda a culpa dos desajustes sociais dos afro-americanos sobre os brancos, mas gradualmente compreende que também tem sua parcela de responsabilidade por essas mazelas. O determinismo de Grange cede lugar a uma visão, digamos, um tanto reducionista: enquanto os negros culpam os brancos pela sua sorte, fazem com que estes tornem-se realmente deuses no pensamento do oprimido. O herói descobre que quando isso acontece, ele esquece o verdadeiro homem dentro de si próprio.

Uma outra verdade que vem à consciência de Copland, é que quando ele enquanto negro, torna-se espiritualmente insensível, não pode ouvir os brancos pedindo socorro; não pode nem mesmo ouvir o negro. Nesse patoá psicológico de pensamento e prática, o personagem começa a enxergar facetas do intricado relacionamento interracial na América; que excluir o Outro leva à visão especular que desemboca no reducionismo: é impossível conceber o elemento humano fora da margem que o leve ou o ligue ao seu Outro. Quando o romance se encaminha para o epílogo, Grange encontra o seu primeiro grupo misto de militantes pelos direitos civis e se impressiona com o espírito de cooperação interracial que consegue encontrar no seio daqueles jovens. Vários outros assuntos nessa narrativa são intrigantes: Como Bigger Thomas, Grange só começa a desvendar os segredos da sua personalidade, ou melhor, só começa a descobrir-se após assassinar uma mulher branca no Central Park.

Muitos romances negros – escritos em sua grande maioria por mulheres – descrevem com detalhes trágicos a castração do homem negro pela sua mulher. Walker toca num ponto que tem se tornado bastante popular – a difundida crença de que o Sul, a despeito de todos os males por conta do seu *modus vivendi*, ainda é o melhor lugar para um negro. *The Third Life* é sem sombra de dúvida um romance de primeira linha. Ao explorar a crueldade familiar, especialmente quando é alimentada por forças extrínsecas ao âmbito familiar, como o racismo, o desemprego, o sexismo, etc., ele desafia a posição nacionalista afro-americana dos anos 1960, que fetichizava a

masculinidade negra e raramente tomava conhecimento da opressão das mulheres. O enfoque dado por Walker às vozes femininas negras sulistas ajudou a galvanizar uma explosão de expressões e críticas criativas por parte de outras escritoras que a partir de então começaram a explorar o mundo literário sob uma ótica interseccional, a da tripla discriminação.

The Bluest Eye (1970), de Tony Morrison, traduzido no Brasil como *O Olho mais azul*, problematiza a história dos Estados Unidos como sociedade capitalista branca. Para a autora, resistir ao sistema significa ir além do termo “raça”, da etnia, do gênero ou da necessidade de reescrever a história passada de camponeses, mulheres ou escravos. A resistência deve ser também uma atitude do presente, do mundo profissional urbano, do capitalismo avançado e do corporativismo. A feinha, ultrajada e autoaversiva Pecola Breedlove é um símbolo vivo do pior prêmio que a cor da pele pode trazer a um sensível e vulnerável ser humano. Talvez ela seja o tipo de vítima mais trágica do racismo americano a aparecer na ficção contemporânea. Sem recorrer às ladainhas estéreis e aos clichés encontrados em obras desse gênero, Morrison consegue escrever um poderoso romance de protesto.

Muitos críticos têm elogiado o estilo da autora – o seu manuseio efetivo, preciso e evocativo da língua unido ao fato de os seus personagens se expressarem invariavelmente num discurso vernacular negro cujo conteúdo, o idioma e os ritmos peculiares só ela conhece intimamente. Para Morrison, a história e a literatura do mundo atual são “incoerentes” sem uma compreensão da presença afro-americana. É por isto que a sua obra engloba e interrelaciona os mais importantes assuntos sociais do mundo contemporâneo: o racismo, a exploração da classe trabalhadora, o sexismo, o colonialismo e o imperialismo; a espiritualidade e o poder das tradições e dos valores orais populares; o escopo mítico da imaginação e a negociação das fronteiras – especialmente nos grupos oprimidos – entre o desejo pessoal e as urgências políticas. A sua obra também articula as perenes questões humanas e seus paradoxos: como estão relacionados os nossos conceitos do belo, do bom e do poderoso; o que é o bem e o mal; de que maneira o nosso senso de identidade deriva-se da

comunidade enquanto mantém suas particularidades?

Stelamaris Coser (1997) traça um paralelo entre a escrita de Morrison, Marshall e Jones com as de outros autores latino-americanos contemporâneos, verificando que a resistência ao controle político, econômico e cultural é um traço comum entre essas escritoras e escritores, que frequentemente são também líderes políticos e ativistas na tradição de José Martí. Para os escritores afro-latinos, tanto quanto para os negros dos Estados Unidos, a Anglo-américa permanece um constante contraponto de diferença e poder. Segundo Coser, questões complexas emergem do projeto desses autores. Se o mundo afro-latino-caribenho é percebido como vastamente “escuro” e diferente em raça e cultura, de que forma isto se inscreve na imaginação das pessoas americanas que são também “não-brancas”? como os textos históricos e literários escritos pelos afro-americanos negociam tais impulsos quando eles se voltam para o Sul da fronteira?

Embora a comunidade negra dos Estados Unidos possa ser descrita como uma nação dentro de uma Nação, essas duas pátrias compartilham antagonismos e semelhanças mútuas e são em si mesmas mútuas e diversas. Voltando à questão das “pontes americanas” evidenciadas por Coser nas obras de Morrison e Marshall: apesar de serem cidadãs americanas, estas escritoras desdobram as suas representações sociais e culturais num contexto continental e intercontinental mais amplo, onde o dito “Terceiro Mundo” não é mais uma entidade invisível e separada. Paralelas às suas visões dos aspectos psicológico, econômico e político em partes diferentes das Américas, as suas narrativas exploram o significado cultural através da performance ritual. A música torna-se o elo de ligação entre as Américas, a África e a Europa, onde a memória marca o presente e a identidade é recriada.

Morrison, tanto quanto Marshall, coloca forte ênfase na necessidade de um retorno espiritual à África para a reintegração do que foi perdido no seu passado histórico coletivo. Ao combinar suas experiências e memórias com as do Brasil, Jamaica, Cuba, Barbados e outras partes das Américas, ambas tentam conectar e fazer sentido de uma história comum fragmentada, recontando-a com um senso de missão de amor. Seus romances devem ser lidos num contexto de

noções contemporâneas de etnia e de desenvolvimento nos estudos femininos e nas histórias comparadas da escravização e das relações raciais dos anos 1970 e 1980.

Como Stelamaris Coser, sinto essa mesma carga sentimental e ideológica nos escritos da afro-brasileira Conceição Evaristo. A sua noção de “escrevivência” a faz revelar o mesmo senso de missão de amor das afro-americanas ou afro-caribenhas quando revela em suas narrativas as verdades e peculiaridades do seu etos afro-brasileiro. Como ela assegura em recente ensaio publicado no livro *Escrevivência: A Escrita de Nós*, organizado por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes (2020 p.3),

E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos. (EVARISTO, 2020, p.30)

A escrevivência ou o modo de protestar de tais autoras, como falei no III Colóquio internacional de culturas africanas (LIEBIG, 2014), é veiculada quase que invariavelmente por duas vertentes bem distintas: há as que criticam o status quo através da criação de personagens que falam e lutam pelos seus direitos civis enquanto cidadãs, mas também há outras que propositalmente transmutam a sua indignação em insanidade e sublimam a sua angústia através da fantasia, recurso utilizado pela mente humana para mascarar a feia realidade social e tornar a vida do oprimido pelo menos suportável.

Um devaneio bastante recorrente entre estas mulheres é a fantasia

de que possuem asas e podem voar. Desta forma acreditam-se livres, bem-sucedidas, socialmente aceitas e, portanto, poderosas. Neste jogo de faz-de-conta inserem-se duas heroínas que chamam a atenção por brincarem, por assim dizer, de serem felizes: Pecola Bree-dlove, de Tony Morrison e Duzu Querença, de Conceição Evaristo. Ambas encontram na insanidade em que se refugiam um meio de transformar a autoaversão potencializada pela sociedade, ou mesmo pela própria comunidade em que vivem, em algo positivo. Podemos dizer que ambas as autoras dirigem o olhar crítico ao processo e aos símbolos impostos ao ser humano durante a infância e a adolescência e o que acontece à sua psique quando esse processo se mostra desordenado e os símbolos revelam-se defeituosos. Pecola, a personagem de Morrison, sente-se uma *outsider* numa América cuja valorização de suas crianças louras e de olhos azuis pode devastar a autoestima daquelas que não se enquadram nesse perfil, da mesma forma que a Duzu de Evaristo também se sente excluída da sociedade brasileira, que privilegia os brancos e mulatos enquanto reserva aos negros o pior lugar na escala social.

Explorando a lógica pueril, mas arrebatadora da criança que narra os fatos, Morrison faz com que o leitor, durante o seu primeiro encontro, se dê conta do triste acontecimento e responda às suas temerosas consequências. Na sua incipiente e amargurada existência ela se sujeita frequentemente aos caprichos dos outros, contra os quais não pode oferecer resistência ou erguer voz de protesto. Na verdade, ela não tem voz alguma no texto, uma condição que marca a sua vida inteira e que irá fazê-la sublimar o sofrimento através da insana fantasia de possuir asas e poder voar para longe de tudo o que a oprime. Duzu Querença, a protagonista de Evaristo, é ainda bem pequena quando chega pela primeira vez à cidade, acompanhada dos pais. Eles almejam para a filha um futuro melhor. Um emprego em uma casa de família onde ela possa trabalhar e estudar, ter uma vida mais digna. Mas a sorte da menina já está traçada. A senhora que lhe dá emprego é dona de um bordel. Duzu não irá estudar; ao contrário, irá tomar o rumo da prostituição – um caminho que invariavelmente costumava se abrir diante de meninas negras e pobres como ela.

Do mesmo modo que a protagonista de Morrison, a heroína

de Evaristo afoga nas raias da demência a dor de uma vida inteira de maus tratos, humilhações, incertezas e exclusões. Como Pecola, Duzu fora uma menina negra, pobre e discriminada. Anos mais tarde, do alto da sua maturidade, ela relembra a infância sofrida e aspectos da vida marginalizada. O silêncio e a impotência dessas personagens diante da cruel engrenagem social são fatores que as levam a “habituar-se à morte como forma de vida” (EVARISTO, 1993, p.34) e à vida inventada como forma de morte, enterrando-se no jazigo sereno da loucura. Silenciosas, isoladas e insanas, essas mulheres não têm escapatória: refugiam-se nos “vales da mente” (*Idem*, p. 34) e buscam a liberdade no delírio de querer voar.

Como produto do realismo urbano, a ficção negra da diáspora sugere decepcionantes experiências afrodescendentes no bojo da sociedade. Todavia, quando se trata da literatura feita por mulheres, percebe-se frequentemente uma tendência para a tragédia, cuja essência é irreparável, não só do ponto de vista da protagonista, como também do da realidade objetiva, que lhe acrescenta um preconceito adicional, o de gênero. Essas visões trágicas fazem com que as percepções das heroínas se tornem destrutivas da unidade dentro do mundo moral e ameaçam aniquilar o balanço entre os impulsos dos deuses Apolo e Dionísio, unidos pela tragédia, e me explico (LIEBIG, 2016): segundo certa teoria filosófica desenvolvida por Nietzsche, esses deuses representam respectivamente a cultura e a contracultura. Sendo assim, tal qual Apolo e Dionísio, as mulheres negras, pela tripla carga discriminatória, tendem a ser relacionadas a um ou outro Deus, dependendo da maneira como reagem à sua condição social. Já tive oportunidade de analisar várias personagens dionisiacas, como a Bitita do romance autobiográfico *Diário de Bitita* (1986), de Carolina Maria de Jesus, da narradora inominada do conto “To Da Duh, in Memoriam”, (1967), de Paule Marshall, em contraponto com as já referidas figuras apolíneas de Pecola Breedlove e Duzu Querença, personagens marcadas por uma apatia que as leva à loucura.

Nas duas primeiras obras elencadas podemos perceber nitidamente a postura subversiva que denuncia claramente a injusta condição humana a que é submetida a mulher negra e a tentativa de redirecionar a história linear, transmutando-a dionisiacamente em um

grito de protesto. O conto de Marshall sintetiza a autoaversão a que é levada a mulher negra pelo seu próprio grupo étnico, que insiste em enxergar-se com a lente do Outro, o branco. Ao narrar o momento em que ela e a irmã, quando crianças, são apresentadas à avó em uma visita à ilha de Barbados no Caribe, (que até então não as conhecia), a narradora lembra que ambas foram introduzidas pela mãe com uma espécie de desculpa, porque não só a velha senhora preferia os meninos, como admirava os netos “brancos” (*fairskinned*) :

Fomos então empurradas para a frente, timidamente, porque Da Duh não só preferia os meninos, mas gostaria que seus netos fossem brancos, isto é, de boa cor como depois vim saber alguns primos, filhos bastardos de personalidades brancas ou coisa que o valha que se qualificavam. Nós, entretanto, éramos tão pretas quanto ela.

(GATES & Mc KAY, 1997, p.2066).

Mas a narradora não se dá por vencida: após uma troca de olhares longa e silenciosa com a avó ela enfim pode orgulhar-se da característica que a sua progenitora lhe atribui: ela tem uma aparência forte e obstinada. Rindo consigo mesma, a menina afirma que “ganhara o encontro”: Da Duh tinha reconhecido a sua força penetrante. – “E isso é tudo o que ela sempre quis ouvir os adultos a vida toda” -. (*Idem*, p. 2066). Uma vez que a protagonista seleciona o caminho alternativo da contracultura, os impulsos apolíneo e dionisíaco, ou, por extensão, a civilização e a barbárie colocam-se em estado de fluxo e o mundo moral é seccionado e transformado em caos.

O movimento da protagonista em direção à realização do seu objetivo oblitera a concepção linear da história e é a partir daí que Apolo e Dionísio se separam. O mundo que a protagonista cria na sua procura por um caminho alternativo nega o impulso apolíneo em direção à harmonia e emprega o motivo dionisíaco rumo à barbárie, traduzida no comportamento anticonvencional e uma menina negra de apenas nove anos, que sabe que um dos fatores primordiais para a redenção do negro aos olhos da sociedade dominadora é a aquisição

de respeito.

Como a protagonista de Marshall, Bitita, a heroína do diário autobiográfico de Carolina, é uma criança negra, pobre e discriminada, que apesar da precária condição social tenta desesperadamente racionalizar e equacionar o problema da linha de cor (que no Brasil é nada menos que um desdobramento da superestrutura representada pela distinção de classe) procurando construir uma rota alternativa que lhe permita preencher seus anseios básicos, como o da educação, da alimentação, do trabalho e de uma vida mais digna e humana. O romance descreve a infância e o crescimento da autora em meio à exploração social e sexual da mulher negra, revolta-se contra o discurso do colonizador branco, critica a existência da ideologia do branqueamento, que beneficia o mulato em detrimento do negro e condena a política internacional brasileira, o governo, as revoluções, o caos e as injustiças sociais.

E assim, contradizendo e revertendo toda a ordem axiológica ocidental, a consciência mítica de Bitita leva-a a rejeitar os padrões de beleza sujeitos o código cultural específico da monolítica estética branca e a faz criar uma distopia que preenche a sua expectativa de transformar o sabidamente demoníaco em belo e prazeroso, pelo seu distanciamento do mundo real e pela subversão aos valores morais estabelecidos pelo *status quo*. Fazendo da arte um instrumento da contracultura, a menina inquieta-se contra a falácia do racismo científico enquanto rechaça o discurso que contém as falsas promessas da patroa:

Sabe, Carolina, você vem trabalhar para mim e quando eu for a Uberaba eu compro um vestido novo para você, vou comprar um remédio pra você ficar branca e arranjar outro remédio pra o seu cabelo ficar corrido. Depois vou arranjar um doutor pra afilar o seu nariz. (JESUS, 1986, p.134)

Impulsionada pela consciência mítica, ela mantém a sua posição de subverter os valores institucionalizados e, acariciando as mãos negras que Deus lhe dera, tocando o seu nariz chato e o cabelo pixaim,

decide que prefere ficar como nascera:

Eu não pedi nada a dona Maria Cândida, ela é que usou um arдил para me espoliar. Não poderia e não deveria xingá-la, ela era poderosa. Nós dependíamos dela para viver, nos dava a terra para plantarmos. Mas roguei-lhe tantas pragas... (*Idem*, p.135)

Através da inversão do cosmos, Bitita pode ver a viciosa realidade. O que muda não é a realidade em si, mas a sua percepção sobre ela. As visões das protagonistas de Marshall e Carolina de Jesus, a rigor, não são trágicas. Elas obtêm vitórias morais: a de Marshall, a respeito da admiração da avó; Bitita, a consciência de um senso estético norteado pelos seus próprios padrões de beleza. Outras personagens dionisíacas que podem ser consideradas são Shug Avery, Sophia e Celie Johnson, de Alice Walker, em *The Color Purple* (1982); Jannie Starks, de Zora Neale Hurston, em *Their Eyes Were Watching God* (1937); Clarice Jones, e Blue Rain de Sapphire, em *Push* (1996), dentre dezenas ou talvez centenas de outras; e essas conquistas não são assim tão doídas, porque resultam num sistema alternativo de valores que apontam para uma perspectiva de mudança social.

O número bem menor de personagens que não conseguem, não podem ou não querem se desvencilhar da concepção histórica linear, como Pecola e Duzu, como vimos antes, desembocam num reductionismo psicológico que assume ser a injustiça social perpetrada contra a mulher negra, na melhor das hipóteses, o resultado da sua inabilidade de tirar vantagem das oportunidades com que se depara.

Falando em um período mais contemporâneo - mas não esquecendo os primórdios da literatura negra aqui no Brasil, período do qual mais adiante voltarei a falar, uma vez que esse estudo, diferentemente da primeira parte, não prima pela cronologia - diria que desde os anos 1960 protagonistas ficcionais negras como Pecola Breedlove, Sethe e Sula, de Morrison, Miss Jane Pittman, de Ernest Gaines, Avatara Johnson, de Marshall, Duzu Querença e Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo, dentre muitas outras, de muitos quadrantes do mundo, vêm sido ressuscitadas, criadas e recriadas para

iluminar as venturas e desventuras daquelas que são pobres, negras e mulheres. Estereótipos e arquétipos, personagens idealizadas e reais digladiam-se enquanto os autores e autoras procuram criar ficções que explorem o vasto campo da personagem e que celebrem os valores humanísticos da vida negra, masculina ou feminina, enquanto criticam os apegos autodestrutivos.

Como nas ilhas do Caribe, o romance negro dos últimos 50 anos vem se afirmando como elo de ligação entre as Américas; entre história colonial e os dilemas contemporâneos globalizados e globalizantes entre a África, a Europa e as Américas, ligando o terceiro mundo ao primeiro. Neste sentido, a memória desempenha um papel importantíssimo. _Afinal, de que é feita a memória do negro da Diáspora?

Os escritores negros da Diáspora transatlântica invariavelmente sentem o problema da falta de nomeação e da invisibilidade e invariavelmente tomam para si a tarefa de reconfigurar o passado por meio da memória para tentar corrigir as distorções de uma história escrita pela mão do colonizador e, portanto, carregada com a tinta da aquarela do Outro. Dessa maneira esperam reconstruir sua identidade, tanto individual quanto coletiva. Partindo do pressuposto de que a recriação da história e da identidade pela ativação mnemônica na ficção afrodescendente baseia-se em apropriações do espaço histórico, físico, mental e discursivo do eu, como assegura Roland Walter (2008), me vem a curiosidade de examinar como se dá o processo de identificação étnica do sujeito negro acometido de certa perda seletiva da memória, como é o caso do protagonista do conto “Sem Memória” (2009), de Márcio Barbosa.

O narrador em primeira pessoa do conto de Barbosa passa por um processo de amnésia que o faz esquecer até do próprio nome. Experimenta flashes de muitas vidas passadas que o confrontam com a dura realidade de que, sendo vários, na verdade ele não é ninguém. No artigo “Tecendo Identidade, Tecendo Cultura (2008), Walter observa que nomear inapropriadamente é uma forma de “gerar dissonância cognitiva” (p.1). Segundo ele, definições externas impostas à força sobre determinado conhecimento cultural geram dissonância de identidade.

Desde o início de sua dispersão pelas Américas o afrodescendente tem que lidar com essas dissonâncias, que é o resultado de um conjunto de violências físicas, mentais e epistêmicas. Assim,

O motivo de voltar ao passado é que no negreiro, na plantação e em outros lugares do sistema escravocrata originou a produção de epistemologias que violentaram os corpos, as mentes, as experiências e culturas africanas/afrodescendentes. Desta forma, o resgate de eventos e pessoas do passado na literatura afrodescendente das Américas deve ser visto enquanto quilombismo cultural que tenta estabelecer uma consonância cognitiva e identitária mediante a transformação da “não história” esquizofrênica em memória coletiva sedimentada, que explica as trilhas do passado que levam ao presente.(WALTER, 2008, p.1)

O quilombismo deve ser compreendido como um conceito em movimento, uma apreciação que nos fará repensar nossas práticas culturais e pedagógicas, tanto quanto a nossa percepção de justiça. No campo jurídico esse conceito permite a compreensão dos processos de formação de quilombos históricos e contemporâneos na África e na diáspora. Nesse sentido, o quilombismo, tal como defendido por Abdias Nascimento (1980), possibilita a identificação e desenvolvimento de práticas pedagógicas calcadas em saberes ancestrais de matriz africana que tenham como intuito o fortalecimento desse tipo de humanidade expresso nos quilombos, que só poderá ser compreendido dentro de uma coletividade cuja dinâmica existencial se dê em consonância com os elementos da natureza. Seguindo a perspectiva de valorização desses saberes e práticas, os estudos aqui compartilhados demonstram a potencialidade de repensarmos nossas práticas pedagógicas e de justiça, tomando por base o modo de vida expresso e valorizado em territórios quilombolas, a fim de alimentar mundos em que a dignidade plena do negro seja efetivamente contemplada.

Se atentarmos para as práticas culturais evidenciadas por essa busca de volta ao passado ancestral africano na literatura negra dos Estados Unidos e do Brasil vamos encontrá-la invariavelmente em romances como *Kindred* (1979), de Octavia Butler, *Praisesong for the Widow* (1983), de Paule Marshall, *Beloved* (1987), de Toni Morrison, *Um defeito de Cor* ([2006] 2014), de Ana Maria Gonçalves, *Ponciá Vicêncio* (2003) de Conceição Evaristo e *A cor da ternura*, de Geni Guimarães (1998), dentre dezenas, talvez centenas de outras narrativas da diáspora afrodescendente.

Tomo como exemplo aqui a obra de Marshall, *Praisesong*. A narrativa se desenrola no final da década de 1970, reportando a vida de Avatara (Avey) Johnson, uma viúva afro-americana de 64 anos em uma jornada física e emocional pela ilha Carriacou, no Caribe. No decorrer do romance acontecem vários *flashbacks* das experiências de vida de Avey com o falecido marido, Jerome (Jay) Johnson, tanto quanto dos eventos da sua infância que a reconectam com as suas raízes culturais, apagadas pelo colonialismo. Acometida de uma súbita e inexplicável dor de estômago, a heroína resolve encurtar o passeio e retornar para casa. Ela aporta em uma das ilhas mais próximas para embarcar em um voo de volta com destino a North White Plains, Nova Iorque. Enquanto toma tal decisão, *flashes* do passado lhe trazem à memória a história dos verões passados quando criança na ilha de Tatem, na Carolina do Sul, com a tia-avó Cuney, uma senhora de origem crioula que lhe contava a história dos *Igbos*, povo que escapava acorrentado dos botes negreiros com um semblante altivo e elegante enquanto se afastava dos mercadores caminhando sobre as águas como se estivessem em terra firme.

Avey relembra os jubilosos *Ring Shouts* que ela e a tia assistiam nas ruas e da dança que as pessoas executavam enquanto cantavam seus hinos de louvor. Assim, *Praisesong for the widow* enfatiza o papel da mulher ancestral na manutenção da continuidade cultural como parte da vida afro-americana/afro-caribenha. O romance serve de base para este recorte na medida em que explora a dialética da reconciliação, uma combinação entre os aspectos africano e americano da experiência do negro no continente americano. Meu foco aqui incide sobre o papel de Marshall enquanto escritora e o seu

débito para com a “oralitura” das suas progenitoras, por um lado, e sobre os conflitos entre os valores da classe média negra americana, a compreensão da sua herança cultural pela passagem através do mar do Caribe e a articulação do ser afro-americano guiado pela mão da figura ancestral, por outro lado.

As ilhas do Caribe a que se refere, com as suas longas e dolorosas histórias de escravidão e colonialismo, manifestam características ao mesmo tempo físicas e temporais que parecem demandar uma espécie de acerto de contas com o passado. O resultado é um veemente ponto de vista defendido publicamente pela autora. Desta forma, o romance não fala apenas de alienação e reafirmação identitárias, mas acima de tudo da importância das mulheres negras como transmissoras e preservadoras da cultura, da identidade e da herança africana entre os povos da diáspora e o Caribe ali funciona como via de retorno a uma consciência africana.

Da mesma forma que suas figuras ancestrais femininas, Marshall dispensa especial atenção à continuidade geracional e cultural do seu espólio étnico através de histórias e lendas da sua “tribo” que, contadas por outras mulheres, lhe passam o legado deixado por suas raízes fincadas na África ancestral. Seus romances centram-se na habilidade que têm as mulheres de relembrar e passar adiante essa herança cultural de modo que as gerações futuras a conheçam e perpetuem.

Praisesong for the Widow nos prepara para uma imersão na oralidade africana e afro-americana, pelo uso do tradicional hino de louvor africano descrito no título. O romance em que Avey Johnson resgata a sua herança cultural e aceita a missão de passá-la para as crianças é na verdade uma louvação a essa viúva: Avey não apenas aprende a cantar os hinos das ancestrais, mas ela também salvaguarda a sua própria memória.

Como acontece comumente na literatura afro-americana, carregada com as tintas do fantástico, o mito ou lenda central em *Praisesong* é de que os africanos apreendidos escapavam da escravidão através de poderes sobrenaturais. Nesta história em particular, a narrativa não se reporta a simples africanos fugitivos, mas dá conta da aterrissagem dos *Igbos* na água, caminhando por sobre o mar de volta para a África como se estivessem em terra firme. A tia-avó

Cuney conta à jovem sobrinha o que a sua própria avó havia presenciado quando os *Igbos* desembarcaram na América Central. Aquele povo não havia gostado do que tinha visto, ficando horrorizado ao prever o seu nefando futuro do outro lado do Atlântico. Contam as mais velhas que em menos de dois minutos após aportar o grupo deu meia volta em direção à margem do rio e decidiu voltar para a África. Questionada por Avey sobre o motivo de os africanos não se terem afogado, Cuney responde que Jesus Cristo também não se afogara quando andara por sobre as águas do Mar da Galileia. Estava escrito no missal que amenina costumava levar para a igreja aos Domingos. Através da lógica impecável da velha senhora, Marshall nos lembra de que certos mitos são avalizados pelos ensinamentos religiosos enquanto outros não.

Ao passar adiante esta história a autora divulga esta importante lenda relacionada aos *Igbos*, enquanto focaliza a necessidade de valorização das tradições não ocidentais nas Américas – neste caso as de origem africana. A lenda dos africanos, passada para Avey pela bisavó e suas antecessoras através da tia-avó Cuney é parte de uma oralidade que reafirma a força e a determinação dessas mulheres em meio à opressão social, racial e sexual. É como se a recusa do povo *Igbo* em aceitar a limitação ocidental do tempo e da tecnologia tivessem efetivamente inaugurado aos seus descendentes da Ilha de Tatem uma agenda histórica de resistência, negação e afirmação.

Enquanto herdeira das duas matrizes culturais, a americana e a africana, a autora observa do alto da sua própria experiência de vida a continuidade cultural de ambas as suas origens. Tanto no primeiro quanto no terceiro romance o Caribe serve como trampolim para que as personagens (tanto quanto a própria autora) cheguem ao conhecimento das suas raízes africanas. A espiritual passagem de volta de cada personagem à origem sempre começa pelas Índias Ocidentais.

Por uma feliz coincidência, que irá contribuir em muito para o crescimento espiritual da protagonista, os voos que partem das Ilhas do Caribe não estão disponíveis a qualquer hora, o que faz com que ela tenha de pernoitar na ilha caribenha de Grenada para embarcar para os Estados Unidos no dia seguinte. É por este motivo que ela

é persuadida a fazer parte de uma breve excursão à vizinha ilha de Carriacou, jornada esta que vem a se transformar em um transporte de volta ao seu passado africano. Com a ajuda das senhoras do barco, o incentivo do velho Lebert Joseph e tendo como pano de fundo a memória das recitações da tia Cuney, Avey começa a aceitar a sua própria herança cultural, escondida durante anos pela imposição da cultura dominante e a irônica pressão para que ela entre no *mainstream* da restritiva sociedade estadunidense, sua outra metade cultural.

Gay Wilentz (1992) observa que a tomada de consciência de Avey nas Ilhas Ocidentais se deve ao fato de que as diferentes circunstâncias sócio-históricas da colonização das Américas afetaram a visão que se tem dos escravizados africanos. Em sua maior parte, a escravidão no Caribe ensejou a sobrevivência das tradições culturais da África, que tomaram diferentes proporções nos Estados Unidos. Uma vez que a grande maioria das plantações das ilhas era extremamente vasta e os escravos tinham pouco ou quase nenhum contato com os seus proprietários brancos, particularmente nas colônias britânicas, as famílias africanas e seus sistemas sociais – incluindo a língua e os padrões culturais – permaneceram virtualmente intactos. Os escravistas dos Estados Unidos, quer por medo de levantes, pela domesticação ou até por um enganoso senso de cristianismo, tentaram destruir qualquer resquício da cultura africana. Assim, num ambiente inóspito à perpetuação das suas raízes culturais aliado ao desejo de assimilação, os afro-americanos foram sendo alienados do seu espólio cultural, diferentemente dos escravos caribenhos.

Benjamin Ray (1976) assegura que nas culturas africanas ocidentais os ancestrais servem como guardiões oficiais da ordem social e moral. Além do mais, como observa Melville Herskovits (1941), existe uma crença generalizada no poder que têm os ancestrais de afetar a vida dos seus descendentes na diáspora. Marshall explora duas manifestações americanas distintas de adoração aos ancestrais em *Praisesong*: no Caribe o culto é direto, enquanto a presença da figura ancestral na cultura afro-americana existe como homenagem a um parente ou amigo, ou seja, em termos mais individuais. Influenciada por ambas as culturas, a autora adverte que é uma incorrigível adoradora dos ancestrais, ressaltando um duplo papel representado

pelos anciãos no romance: primeiro, a figura ancestral funciona em um nível pessoal em termos do crescimento espiritual de Avey guiada pela mão da falecida tia Cuney e, em menor extensão, por Lebert Joseph e as matronas a bordo da escuna para Carriacou. Depois, a figura ancestral aparece como força motriz de um rito de passagem, ligando o passado, o presente e o futuro; a África e a diáspora.

Desta forma, depois do processo de purificação e autoavaliação, Avey se torna mais aberta às semelhanças entre a adoração ancestral que ela testemunhara na ilha e as suas práticas familiares em Tatem. A sua nova visão é menos crítica do que a antiga miopia da classe média, desenvolvida por anos a fio de negação da cultura de origem do negro. A viúva então passa a entender que a espiga e milho oferecida no altar aos ancestrais não é menos estranha do que o prato de comida que era colocado ao lado do caixão nos funerais em Tatem. Na verdade, a tradição de alimentar os ancestrais não é estranha na África ou na diáspora, no Brasil ou nos Estados Unidos, mas até aquele momento ela havia ignorado as práticas culturais da sua comunidade no Harlem.

A cada novo despertar, Avey pensa não só na herança que havia deixado para trás, mas na velha senhora, sua tia-avó então morta, que lhe tinha rogado para relembrar suas práticas culturais e a quem ela deveria “beg pardon” (pedir perdão). A homenagem que ela presta à figura ancestral da tia está intimamente ligada à história dos *Igbos* contada a Cuney pela sua avó Avatara, de quem herdara o nome. Durante a vida, a tia-avó havia mantido acesa a recursiva memória da sua herança africana.

A parte mais importante da história é a volta dos escravizados para a África. A história dos *Igbos* afeta profundamente a vida da anciã porque ela tem consciência da sua missão de manter viva a história do seu povo, passando a narrativa para o próximo *griot* reencarnado, no caso a sobrinha Avey.

A celebração da “Nation Dance” (Dança Nacional) é o clímax do aprendizado pessoal de Avatara Johnson, o resgate da sua herança cultural e a aceitação da missão a ela designada de passar a história dos seus adiante. Neste ponto, Marshall liga o crescimento pessoal de Avey ao inconsciente coletivo do afrodescendente. O festival é

uma espécie de ritual representativo da união panafricana dos povos da diáspora, em que se honram os ancestrais e as nações de escravos africanos das quais foram trazidos. Paul Carter Harrison (1974) enfatiza a transformação desses aspectos na vida do negro no Novo Mundo: “Song, dance, and drum are as important as the mode of contemporary Black experience as they always have been in traditional African life”⁸²(p.22). Ao lembrar o passado, Avey está preparada tanto para ela mesma quanto para os seus descendentes. A crescente consciência da força que reside nesse conhecimento é enfatizada pela compreensão de que não é necessário conhecer a própria tribo, mas os próprios antepassados, extintos há longos anos. O importante é fazer parte dessa memória coletiva e ter a tenacidade de passar suas histórias e tradições para as gerações seguintes apesar da opressão, preenchendo a lacuna entre ela e todos os que partilham da sua herança cultural: ancestrais, contemporâneos e descendentes (LIEBIG, 2016).

Resumindo, através da travessia espiritual feita por Avey Johnson pelo mar do Caribe ela não só promove a integração do seu ser dividido, mas também se propõe a eternizar as histórias e tradições daqueles que não a conhecem. É por meio da literatura negra e suas táticas e estratégias de combate ao racismo estrutural, como o quilombismo estrutural, que as personagens criadas por autores negros e negras da contemporaneidade retomam sua identidade cultural e sua integridade moral enquanto seres humanos, rompendo o círculo vicioso do racismo institucionalizado, até então entranhado no fazer literário.

Mudemos agora o nosso foco de apreciação para a questão do discurso. Se considerarmos o seminal ensaio “Can the Subaltern Speak?” (“Pode o Subalterno Falar?”-2010), da filósofa e professora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, veremos que o texto demonstra a sua preocupação com o processo através do qual os estudos pós-coloniais ironicamente reinscrevem, cooptam, e ensaiam os imperativos da dominação política neocolonial, a exploração econômica

82 “A música, a dança e o tambor são tão importantes como meio de comunicação na experiência contemporânea do negro quanto sempre foram na vida africana tradicional” (Tradução minha)

e o apagamento cultural do colonizado. Em outras palavras, a crítica pós-colonial estaria inconscientemente sendo cúmplice do Imperialismo? _Seria o discurso do pós-colonialismo um discurso especificamente primeiro-mundista, masculino, privilegiado, acadêmico e institucionalizado que classifica e categoriza o Oriente na mesma medida dos atuais moldes de dominação colonial que ele próprio procura desestabilizar?

No referido artigo, Spivak encoraja ao mesmo tempo em que critica os esforços do Grupo de Estudos Subalternos, do qual faz parte desde o seu início nos anos 1980, a fim de alocar e reestabelecer uma “voz” ou um lócus coletivo de ação na Índia pós-colonial. Muito embora ela reconheça a “violência epistêmica” perpetrada contra os subalternos indianos, sugere que qualquer tentativa externa de melhorar a condição do povo ao garantir-lhe uma fala coletiva, invariavelmente encontrará dois problemas: 1) uma logocêntrica presunção de solidariedade cultural entre povos heterogêneos e, 2) a dependência dos intelectuais ocidentais para que eles “falem pela” condição do subalterno ao invés de permitir-lhes falar por si sós. Como argumenta a teórica ao referir-se e reclamar uma identidade cultural coletiva, os subalternos irão na verdade reinscrever a sua posição subordinada na sociedade. Sendo assim, o grupo deveria refletir a respeito de uma perquirição permanente nos estudos pós-coloniais: pode o subalterno falar?

Desta maneira, a autora revela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar e agir pelo outro para construir um contradiscurso, quando se sabe que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do oprimido sem que esteja implícito no discurso hegemônico. O processo da fala seria caracterizado por uma posição discursiva onde o espaço de diálogo não iria jamais se concretizar para o sujeito subalterno que, sem poder agir, também não tem como falar. A *intelligentsia* não pode falar pelo subalterno e sim criar condições sob as quais o oprimido possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido.

Para Spivak, dentro deste contexto, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica em relação ao homem, pelos problemas que subjazem as questões de gênero. Na

apresentação do livro *Poéticas da Diversidade* (2002), Marli Fantini Scarpelli e Eduardo de Assis Duarte atentam para o fato de que a temática que rege a obra mostra-se sensível a indagações acerca de questões como identidade e diferença, subalternidade e hegemonia, diversidade e globalização, quando consideram pertinente recolocar a pergunta de Spivak: _ Pode a alteridade falar?

Desta forma, a obra adentra a cena inscrita pela indagação que leva a escutar o Outro, pela interpretação de discursos de sujeitos culturais marcados pela diferença e por esta razão periféricos, onde se destacam as ricas possibilidades de leituras presentes no tecido cultural do pensamento crítico do mundo contemporâneo. Estes múltiplos olhares sobre os textos que compõem a obra em questão descartam, como não poderia deixar de ser, a univocidade da resposta definitiva e do sentido que recalca valores outros que não os hegemônicos e que fazem surgir as falas inseridas no terreno movediço das identidades em processo de construção e que ganham substância a partir de certas especificidades, tais como as de gênero, classe social, opção sexual ou deslocamentos territoriais.

Este aspecto refletido na literatura afro-brasileira é recorte de um artigo por mim publicado nos anais do XIII Encontro Internacional da ABRALIC em 2013. Nele eu tento desmistificar afirmação de que o subalterno não pode falar, uma vez que os textos ali analisados retratam os discursos de seres triplamente marginalizados por serem mulheres, pobres e negras, mas que discursam e agem em causa própria, demonstrando que o subalterno sabe, pode e deve falar (LIEBIG, 2013).

Dentro dos estudos culturais, a marginalidade, embora periférica em relação ao *status-quo*, nunca foi tão produtiva quanto nos dias atuais, uma confirmação que resulta das políticas culturais da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no panorama político e cultural. Falamos da luta pela hegemonia cultural que hoje é travada em todos os setores da atividade humana. A ordem da agenda cultural do presente é a mudança do equilíbrio de poder nas relações interculturais; é ainda a mudança das disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele; é a substituição da invisibilidade pela ainda parca, mas evidente

visibilidade. No livro *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* (2009), o crítico jamaicano pós-moderno Stuart Hall observa que

Se o pós-moderno global representa uma abertura ambígua para a diferença e para as margens e faz com que um certo tipo de descentramento da narrativa ocidental se torne provável, ele é acompanhado por uma reação que vem do âmago das políticas culturais: a resistência agressiva à diferença; a tentativa de restaurar o cânone da civilização ocidental; o ataque direto e indireto ao multiculturalismo; o retorno às grandes narrativas da história, da língua e da literatura (os três grandes pilares de sustentação da identidade e da cultura nacionais) ; a defesa do absolutismo étnico, de um racismo cultural que marcou as eras Thatcher e Reagan; e as novas xenofobias que estão prestes a subjugar a Europa. (HALL, 2009, p. 322)

Não podemos inferir daí que a dialética cultural tenha acabado. O problema é que esquecemos do tipo de espaço reservado à cultura popular, inclusive o da cultura negra. É necessário desconstruir o popular de uma vez por todas para que não retornemos a uma visão ingênua do que ele consiste. Nas palavras de Hall, “não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios[...] as experiências que estão por trás delas” (*Opus Cit.*,p.323).

Refere-se ele à expressividade, à musicalidade, à oralidade, às contranarrativas e ao uso metafórico do vocabulário musical em que a cultura popular negra tem feito emergir outras formas de vida e outras tradições de representação. A apropriação, cooptação e rearticulação de ideologias, culturas e instituições europeias junto a um patrimônio africano conduziram a inovações linguísticas na

estilização retórica do corpo, nas maneiras de ocupar o espaço social do outro, nos estilos de cabelo, gingados, posturas e modos de falar, enfim, no ato de significar a partir de um espólio cultural ocidental recodificado e transcodificado ou, em suma, híbrido.

O sujeito e a identidade cultural são conceptualizados de modo diferente no pensamento contemporâneo. Stuart Hall (2006) centra-se em concepções mutantes do sujeito, que é visto como uma figura discursiva cuja identidade racional era pressuposta tanto pelo discurso do pensamento moderno quanto pelos processos que delinearão a modernidade e que lhe foram essenciais. Acreditava-se antes que as tradições e estruturas dos seres humanos eram inatas, estabelecidas por Deus e que, portanto, não estariam sujeitas a mudanças. Mas na modernidade tardia as identidades estão se provando cada vez mais fragmentadas, o sujeito moderno vem se desagregando das amarras das tradições e se deslocando através de uma série de rasuras ou rugas no seu discurso, o que vem provocando o descentramento final do sujeito cartesiano. Para o autor a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo de formação. Portanto, ao invés de falar da identidade como algo acabado, devemos falar de identificação e vê-la como um processo em curso.

A Descentralização do sujeito Cartesiano e a Mulher Negra

Armand Mattelart (2005, p.75), citando Medori (1979), nos diz que a partir dos anos 1960 a noção de imperialismo cultural instigava a efervescência nos *campi* e mobilizava as resistências acadêmicas, que e convocavam as ciências sociais a romper com a visão funcionalista do mundo⁸³. Para os antropólogos, o imperialismo cultural seria

83 O funcionalismo é uma teoria sociológica que enfatiza a importância da harmonia e estabilidade social para o funcionamento da sociedade. Segundo essa teoria, a sociedade é vista como um sistema composto por diferentes partes interdependentes que funcionam em conjunto para garantir a ordem e a continuidade social. Um dos fundadores da Sociologia Clássica, Émile Durkheim, comparou a função social a um organismo vivo. Assim, um dos elementos básicos do funcionalismo é a sua função social. Cada órgão do nosso corpo faz parte de

uma “forma de etnocentrismo politicamente atuante”. Seria uma espécie de etnocentrismo transformado em uma ideologia que se queria “redentora” dos grupos subalternos. Durante os anos 1970, os processos de independência das colônias africanas viriam a incensar a legitimação das culturas invadidas e subjugadas, desestabilizando o paradigma da prevalência da cultura ocidental sobre as demais, consagrando a diversidade cultural como condição *sine qua non* para a saída da situação de subdesenvolvimento das colônias e resgatando a dignidade e a voz do sujeito subalterno.

No caso brasileiro, a respeito dessa capacidade de elocução dos marginalizados, a escritora afro-brasileira Mirim Alves (2010) assegura que precisamos atentar para os novos atores sociais, surgidos na segunda metade do século XX, que se revelam como novos interlocutores que forçam a entrada de temas e pautas de reivindicações sociais no prosaetrio público. Desta forma, Alves nos diz que a literatura negra, dentro do seu contexto de surgimento e existência, vem revelando as faces de um “Brasilafro em versos e em prosa”. (ALVES, 2010, p.57). É justamente a partir da segunda metade do século XX que surgem as vozes das escritoras negras Carolina Maria de Jesus e, mais recentemente, de Conceição Evaristo, cujas obras examinam temas complexos, tais como a vida nas favelas, o preconceito, a fome e a exclusão social. Suas perspectivas de viés feminista mostram a constante busca identitária que ambas as escritoras empreendem, como também a sua luta contra a injustiça social, a opressão, a crítica aos governos, à corrupção generalizada e ao achincalhe das políticas público-assistenciais.

É através da “escrevivência” dessas mulheres que elas reconstroem

um sistema que precisa se manter para garantir o seu funcionamento. O mesmo ocorre na sociedade: cada fenômeno, cada acontecimento, precisa garantir o funcionamento coeso e organizado da sociedade. Com o surgimento de novas teorias e novas formas de encarar os acontecimentos sociais, a teoria funcionalista passou a receber muitas críticas. Ao comparar a sociedade a um organismo vivo, existe a tendência em identificar partes mais importantes e a tentativa de ignorar minorias ou elementos sociais que causem a anomia social. (Fonte: Sociologia - Manual do Enem. Última atualização: 28/7/2022) Disponível em: <https://querobolsa.com.br/enem/sociologia/funcionalismo> Acesso em 31/01/23.

e renegociam suas diferentes identidades de mulheres negras e pobres. Marcadas por formas de dominação que incluem separações, deslocamentos e desmembramentos, essas escritoras constroem através da escrita, estratégias de reversão da condição fragilizada da mulher negra e modos alternativos de redefinição de suas identidades.

Na coletânea *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), composta de treze contos em forma de relatos de vida de diferentes mulheres negras, Evaristo enuncia os mais variados discursos sobre as inquietações, os medos, os sonhos, as orientações sexuais, os desafios e as relações afetivas dessas narradoras que se negam a ceder às pressões devastadoras das suas cruéis experiências pessoais com o racismo, o preconceito, o sexismo e as degradantes convenções étnico-raciais que refletem as suas experiências pela vida afora. Suas personagens, contrariamente ao que apregoava Spivak no final do século passado (2010 [1985])⁸⁴, são mulheres insubmissas que têm o poder do discurso e capacidade de se autoneojar, como Natalina Soledad, a primeira heroína do livro.

Tendo nascido mulher, a sétima, depois de seis filhos homens, ela é a decepção do pai, que por ter gerado uma menina se considera então menos homem. Dá-lhe o nome de “Troçoaleia Malvina Silveira”. Depois de crescida ela cultiva apenas o grande e único propósito de mudar de nome: Inventar para si outro nome. E, para criar outro nome, para se rebatizar, antes é preciso esgotar, acabar, triturar, esfarinhar aquele que haviam lhe imposto. Pacientemente, a menina Silveirinha espera. A moça Silveirinha espera. A mulher Silveirinha espera. E nas diversas andanças do tempo sobre o corpo dela, muitos acontecimentos. (EVRISTO, 2011, p. 23).

Como somos feitos de performances discursivas (FERREIRA, 2009), podemos engendrar outros discursos para outras ações. Podemos inaugurar novos sentidos para a nossa vida e, portanto, reinventar nossas histórias. Shirley Paixão, protagonista do terceiro conto, tenta assassinar o marido, que está na iminência de estuprar a

84 O texto foi escrito entre 1982 e 1983 e publicado originalmente no periódico *Wedge* em 1985. Mas sua repercussão coincidiu com o seu relançamento na coletânea *Marxism and the interpretation of culture*, editado por Cary Nelson e Lawrence Grossberg, em 1988.

própria filha: “Queria matá-lo. Queria acabar com aquele malacafento, mas ele é tão ruim que não morreu! Não adianta me perguntar se arrependi. Arrependi não. Confessei à polícia o meu desejo, a minha intenção”. (EVARISTO, 2011, p.25).

Ora, somos quem somos não por força de uma essência anterior, mas por causa do que fazemos. A ação (ou seria reação?) desta heroína de Evaristo nos faz perceber que a vida social não está jamais pronta e acabada, e sim em perene desempenho para os outros. Maria do Rosário Imaculado dos Santos, que de santa não tem nada, como ela mesma observa, fora roubada do seio da família por um casal que a criara sem maus-tratos, mas também sem demonstrações de afeto. Quando adulta, confessa que nunca quis ter filhos e das vezes que engravidara não havia deixado a gestação chegar ao término. O motivo? Não quer ter uma família com medo de perder os seus. Esta protagonista de Evaristo revela um contradiscurso que se cristaliza no fato de ter o efetivo controle sobre o seu corpo e na sua justificável negativa de ser mãe. Como todas as ações envolvem outros para quem elas são desempenhadas, elas também abrangem outros significados sobre quem podemos ser. Pensar e exercer formas de vida alternativas como Maria do Rosário é o grande desafio a atualidade, mas esta narrativa de Evaristo nos confirma que esta é uma tarefa exequível.

Isaltina Campo Belo, heroína do conto homônimo, como todas as outras, resolve assumir a sua homoafetividade:

Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas as que ali estavam. Busquei novamente o olhar daquela que seria a primeira professora da minha filha e com quem eu aprenderia também a me conhecer, a me aceitar feliz e em paz comigo mesma. (EVRISTO, 2011, p. 57)

As questões concernentes à linguagem e à vida social, especialmente como as construções das feminilidades no Brasil, têm se constituído por meio da análise de algumas expressões discursivas, da sua compreensão e interpretação e, desta forma, do encaminhamento de alternativas à vivência social das mulheres. A sexualidade inovadora tornou-se uma das principais características da globalização e, no processo de redefinição, merece novo reexame o papel sexual da mulher. Mary Benedita, apesar de estar muito bem na pequena cidade de Manhães Azuis, “só queria mais chão e mais céus” (EVARISTO, 2011, p.62) do que havia por lá. Desatando as amarras com que o destino manifesto a prendia, resolveu que teria que agir:

Vi que meu destino estava prestes a ser traçado à minha revelia. Não podia ser assim. A vontade tinha de ser minha. Tratava-se de *mavie*, de *mon avenir*. Depois de muito choro de minha parte, de lamentações de minha tia, de repreendas severas de minha mãe e da voz embargada de meu pai, chegamos a um acordo. Eu ficaria (EVARISTO, 2011, p. 65).

A tessitura do papel identitário da mulher serve-se de dois tipos de mulheres que são percebidas pelo senso comum: a mulher dócil e companheira do marido e a mulher agente. Mary Benedita é do segundo tipo e o discurso acima muito bem o ilustra. Já Lia Gabriel concebe a própria ressurreição e persiste vivendo apesar do sistema opressor e da violência doméstica: “consertei a minha vida, cuja mola estava enferrujando. Eu mesma imprimi novos movimentos aos meus dias. Fiz por mim e pelas crianças” (EVARISTO, 2011, p. 84). O sexo biológico, mesmo estando centrado no corpo, também se circunscreve na prática discursiva, que é sociocultural. A escolha de estar no mundo, sua cosmovisão e as ações que praticam nem sempre revelam discursos referenciais próprios de cada universo de sujeitos. Se assim o fosse, Lia Gabriel jamais teria saído do seu casulo e enfrentado as adversidades de assumir os papéis de pai e mãe dos próprios filhos.

Saura Amarantino , sem a menor parcimônia, entrega ao pai a filha recém-nascida, fruto de um relacionamento sem maiores consequências. Mãe zelosa de dois filhos mais velhos de outros pais, a heroína de Evaristo decide desprezar uma criança que ela simplesmente odeia, apesar das tentativas de dissuasão da sua mãe e da severa crítica de outras pessoas: sendo verdadeira, ela não consegue inventar um sentimento que não existe só para se “salvar de julgamentos alheios” (p.104):

O que minha mãe não entendia era que eu queria aquela criança longe de mim. Eu não sentia nada por ela, aliás, sentia sim, muita, muita raiva. Queria esquecer a filha que eu não havia concebido, nem antes e muito menos nos momentos após o parto, quando contemplei a criança e me irritei com todos os traços dela, que acintosamente negavam os meus. E assim, para o meu alívio, lá se foi a menina. (EVARISTO, 2011, p.103)

O principal tema abordado pelos estudos sexuais nos últimos 70 anos tem sido o sexo sem finalidade procriadora. Existe um empenho cada vez maior na concepção do ato sexual como simples fonte de ludicidade e prazer. Saura é uma mulher moderna e forte, em integração com a força produtiva da sociedade, mãe, educadora, ser criativo e independente, mas que se rebela contra o sexismo que grassa a sociedade e quer ter o direito de tomar as rédeas do seu destino.

Por fim e talvez propositalmente, Evaristo nos apresenta a história de Regina Anastácia . A saga de uma mocinha negra que encanta o filho do aristocrata branco e ao final e muitos percalços e desavenças familiares, logra com ele casar-se, ter cinco filhos bem estruturados na vida e uma linda história de amor e felicidade. Contrariando mais uma vez as expectativas de uma sociedade virulentamente preconceituosa e patriarcal, a “rainha” Anastácia assim se traduz: “ _ Tomei em minhas mãos o cedro do meu destino e dei o rumo que eu quis à minha vida. Continuou a voz magestal [sic], narrando uma história particular de vida, na qual, em muitas passagens, eu escutava não só

a dela, mas também de muitas mulheres do meu clã familiar” (EVARISTO, 2011, p.107).

Como vimos, apresentam-se aqui maneiras de falar representativas de diferentes formas de relações sociais assumidas. O estudo da relação eu/locutor e suas formações discursivas reflete esta diferença de posicionamento frente ao mundo, demonstrando que nem sempre a marca linguística da pessoa gramatical espelha o devido sujeito social. O enunciador revela sujeitos determinados pelo contexto histórico, isto é, sujeitos sociais reconhecidos por suas estruturas linguísticas que, por sua vez, representam formações ideológico-culturais.

Dina Maria Martins Ferreira (2009) nos assegura que “ O inventário vocabular de determinado grupo deve refletir, de alguma forma, a realidade de quem o usa” (FERREIRA, 2009, *apud* FISHMAN, 1988, p.9). Respalhada na relação língua/sociedade, Ferreira tenta provar que o desempenho social condiciona a seleção vocabular. Carolina Maria de Jesus, por exemplo, contradiz isto na sua obra. Ela não corresponde a estereótipos e sempre surpreende. Como dizem suas biógrafas Eliana de Moura Castro e Marília Novaes da Mata Machado: por ser negra, espera-se que seja humilde, mas não é. Mulher, espera-se que seja submissa, mas não é. Semianalfabeta, espera-se que seja ignorante, mas não é. E não sendo o que se espera dela, é rejeitada como pessoa pela sociedade e incompreendida como escritora. (CASTRO & MACHADO, 2007, p.39). Vejamos algumas passagens de Diário de Bitita, onde Carolina contradiz a relação entre a marca linguística e o sujeito social.

Comumente não se espera o uso de tempos verbais corretos e de certas palavras eruditas por uma pessoa indigente e praticamente sem instrução: “ Eu ficava vaidosa por ser neta de um homem que sabia rezar o terço, convencida de que éramos importantes” (JESUS, 1986, p.57); “O meu avô era um vulto que saía da senzala alquebrado e desiludido...” (Id., p.57); “ ...Que eram necessários mais quinhentos anos para dar nova face ao país, cultura e solidariedade coletivas. Incentivar no povo o amor patriótico.(*Idem*, p.99); “... os habitantes da cidade eram obrigados a assistir os ofícios religiosos. As religiões predominantes eram a católica e a espírita...Havia

discriminações...” (*Ibidem*, p.101); “Ele estava usando roupas de Palm Beach, sapatos de bico fino envernizados, relógio de ouro e distintivo de político; “...não tenho culpa da odisseia de vocês...vamos alfabetizá-los para ver o que é que vocês nos revelam: se vão ser tipos sociáveis e tendo conhecimento poderão desviar-se da delinquência e acatar a retidão” (*Ibidem*, p.123).

Ferreira (2009) defende o ponto de vista de que os estilos formal e informal estabelecem diferentes tipos de regulação social, cada um sendo atributo da mobilidade social a que pertencem os falantes. Segundo ela, As mulheres executivas fazem do registro formal um instrumento de objetividade e poder no trânsito hierárquico profissional que se expande para toda a esfera social, e as donas de casa utilizam o registro informal como reflexo de uma intenção discursiva envolvente e emotiva em detrimento da sinalização verbal objetiva e clara. (FERREIRA, 2009, p.100). As obras de Evaristo e Carolina de Jesus nos mostram o contrário. Os discursos das heroínas perfiladas segundo as primeiras encontram eco nos escritos autobiográficos das segundas: os fragmentos discursivos por mim destacados indicam claramente que o eu-falante dessas mulheres negras, pobres e marginalizadas aponta para um sujeito objetivo e seguro das suas práticas linguísticas e performativas.

Através da análise do discurso das mulheres negras que povoam as narrativas de Carolina Maria de Jesus e de Conceição Evaristo, podemos constatar que as falas das personagens nem sempre estão condicionadas ao desempenho social do sujeito enunciador. Por mais que saibamos que via de regra o papel funcional seja responsável pela mobilidade social e auxilie na configuração da construção identitária da mulher, ainda mais especificamente da mulher negra, os contradiscursos aqui investigados nos revelam, para além da capacidade de elocução e empoderamento desses sujeitos periféricos, um inventário vocabular que tende à erudição, como no caso de Bitita, personagem autobiográfica de Carolina, em quem podemos notar que a pobreza e a falta de educação formal não se constituem empecilhos para que ela muitas das vezes se utilize da norma culta da nossa língua para servir de expressão à sua visão de mundo. Os discursos dessas narradoras, surpreendentemente, são discursos

lógicos, elaborados, compactos e que se cristalizam na ideia de poder, desmistificando a crença popular de que as várias regulações sociais ensinam a forma discursiva. Podemos ainda perceber que este novo sujeito-mulher não mais se submete ao *alter* masculino. A identidade da mulher negra na contemporaneidade possui caminhos interpretativos alternativos. Servindo-me de um exemplo de Ferreira (2009), posso dizer que ao destrincharmos o irizado universo em que a identidade se constrói, “ser mulher é ser o valor feminino de uma variável rede sociocultural-ideológica”, isto é, a identidade feminina mobiliza outros sentidos ideológicos no espaço social e cultural.

Tomemos como exemplo a conquista do prazer sexual pela mulher: é claro que isto não é novidade no cenário mundial, mas na modernidade tardia a cultura pública tornou-se cada vez mais sexualizada, havendo uma intensificação de foco e uma redução da força de outras definições de sexualidade e controle sexual.

A coletânea de Evaristo nos apresenta diversos contos onde as personagens assumem o controle da sua própria sexualidade: Rosário Imaculado, que evita engravidar e quando isto acontece interrompe as gestações; Isaltina Campo Belo, que resolve assumir sem culpas a sua homossexualidade; Saura Amarantino, que rejeita a filha por ter sido fruto de uma gravidez indesejada; Regina Anastácia, que desmistifica a crença de que a mulher negra só serve para dar prazer quando consegue casar com um fidalgo branco e dele obter carinho e respeito.

Já o diário de Carolina nos faz observar o seu desejo de ascensão social quando diz que gostaria de dançar ao som da *Jazz-band* Bico Doce de Ribeirão Preto, de ter uma casa, uma vida ajustada e terras para plantar, por exemplo. Em suma: podemos deduzir destes textos que as solidificações socioculturais não resistem ao que existe de político na linguagem, passando a ser recurso de um determinado construto identitário feminino. As questões referentes à linguagem e à vida social como construções discursivas das feminilidades negras no Brasil têm se constituído por meio da análise de tais expressões e as mulheres negras devem buscar um meio de interpretá-las para que descubram novas alternativas para viver suas vidas sociais. Afinal de contas, como diz Ferreira (2009, p.142), “as significações de

mundo não finalizam, continuam na busca de um fim que nunca chega”.

Nos Estados Unidos, uma das escritoras negras que invariavelmente tomaram para si a tarefa de porta-voz dessas mulheres silenciadas foi Toni Morrison. Desde o início da sua carreira nos anos 70, e dali até o seu falecimento em 2019, passaram-se cinco décadas nas quais a premiada escritora exercitou um acurado escrutínio da vida das mulheres negras. Seus dois primeiros romances, *The Bluest Eye* e *Sula*, retratam desde a infância até a fase adulta dessas mulheres; seus laços de família, as comunidades a que pertencem e até a sua inserção em outras entidades sociais mais amplas, como a escola, o ambiente de trabalho e a igreja, seus relacionamentos com os homens e por último umas com as outras. Prestando-se a uma leitura combinada, essas obras se complementam e de várias formas podem ser tidas como sequenciais. Naturalmente ao usar o termo “sequencial” estou me referindo à continuação de uma mesma temática e não a uma sequência da trama e seus personagens. Esses romances sugerem antes de tudo o desejo da autora de seguir explorando a psique da mulher negra e seus relacionamentos, da infância à maturidade.

Em *The Bluest Eye* Morrison está interessada em retratar a infância da menina negra e dirige um olhar crítico ao processo evolutivo infantil e seus símbolos, perscrutando o que acontece ao ser humano quando esse processo se mostra capenga e os símbolos defeituosos. Em *Sula* a autora aproveita o conhecimento adquirido no romance anterior como base para revisitar a infância, mas com foco na idade adulta dessas mulheres e suas lutas diárias para mudar os símbolos já delimitados, assumir as rédeas das suas próprias vidas e romper o silêncio a elas imposto durante séculos de opressão.

Entretanto, escavar uma identidade soterrada por anos a fio de estereótipos e convenções não é tarefa das mais fáceis e a trama nos faz ver que embora uma mudança de papel social seja possível dentro da comunidade, há um amargo preço a ser pago por isto. Cada romance da autora vai mostrando a importância de se romper esse silêncio, de que recusar-se a calar é um ato de cura ou salvação. Morrison chega mesmo a expandir essa ação em direção a um processo de gradual inclusão social. O que começa como uma simples voz quebrando o

silêncio em *The Bluest Eye* evolui para um grupo de pessoas compartilhando seus segredos em *Jazz* (1992), e finalmente eclode em uma cidade inteira apoderando-se da fala em *Paradise* (1999).

Outro aspecto ser destacado dentro destas duas obras e que Henry Louis Gates Jr.(1988) observa, é que a produção literária dos escritores negros é a seara onde eles podem estabelecer e redefinir seu status dentro da comunidade. Para melhor inserir-se nela, Morrison, por exemplo, cria a estratégia de se tornar íntima do leitor e ganhar a sua empatia. Essa colaboração entre autor, narrador e consumidor é o efeito que a autora persegue em toda a sua obra.

Após um começo profundamente marcante em *The Bluest Eye* ela parte para um exame igualmente tocante da vida da heroína - sua infância sem afeto, o repúdio que sofre por parte de praticamente todos os seres humanos que conhece e finalmente a completa desintegração do seu ser. Através destes fatos a autora aponta e incrimina todos aqueles que promulgam os padrões de beleza e comportamento que menosprezam as susceptibilidades da menina e contribuem para a sua existência marginalizada. A busca pelos culpados não vai muito longe: O dono da mercearia que vende Mary Janes⁸⁵ a Pecola evita tocar sua mão quando ela a estende para entregar o dinheiro e mal sabe disfarçar a repulsa que sente por ela:

She looks up at him and sees the vacuum where curiosity ought to lodge... The total absence of human recognition – the glazed separateness...It has an edge; somewhere in the bottom lid is the distaste. The distaste must be for her, her Blackness... and it is the blackness that accounts for, that creates, the vacuum edged with distance in white eyes. (MORRISON, 1994, pp. 36-7) ⁸⁶

85 Um tipo de bala embrulhado em um papel colorido com o desenho de uma menina loura de olhos azuis.

86 Ela olha para cima e vê o vácuo ao invés da curiosidade ... A total falta de reconhecimento humano – a separação envidraçada... tem uma borda; em algum

O branco Yakobowski é condenado pela sua cegueira cultural, mas não é o único culpado pela dor da menina. Essa responsabilidade deve ser compartilhada também com os próprios negros que mitigam os insultos que recebem da sociedade oprimindo seres vulneráveis da própria comunidade como Pecola.

Michael Awkward (1989, p.75) discute esse “abuso purgativo” de Pecola em termos da culpa da própria comunidade negra em medir o ideal de beleza e de comportamento através da ótica externa do branco. A pequena personaliza esta falha (que resulta em autoaversão) que deve ser purgada. Ela torna-se a “sombra do mal” da comunidade negra (da mesma forma que a comunidade negra é o mal da comunidade branca). Awkward explica que ao combater aquela “sombra” o grupo é capaz de livrar-se oficialmente do mal que existe tanto no indivíduo quanto na comunidade como um todo. Para ter um completo sucesso, tal exorcismo requer um bode expiatório visivelmente imperfeito e consumido pela autodestruição como Pecola.

Como os malmequeres amarelos que ela tanto admira, a menina é baqueada pelos ventos da rejeição; diferentemente deles, entretanto, ela não tem forças para resistir de pé e através do refúgio na insanidade ela simplesmente substitui a sua triste realidade por uma melhor: ela tem olhos azuis, que todo mundo admira e inveja.

Todavia, enquanto *The Bluest Eye* retrata a aniquilação do ser, *Sula* valida a resiliência do espírito humano e celebra a sua libertação. Nesta segunda obra Morrison retoma a preocupação com a infância explorada na primeira, mas dessa vez com ares de celebração, não de comiseração. Parece que a autora quer investigar que milagres o amor pode fazer por Sula e Nel que não pode fazer por Pecola, Claudia e Frida.

Sula Peace e Nel Wright são ambas as filhas únicas de mães cujo desprezo as deixaram desejosas de encontrar alguém que acabe com a solidão das suas vidas. Quando elas se encontram pela primeira vez logo se sentem como se fossem amigas de infância. Na verdade, o encontro das duas é bastante feliz porque uma pode ser apoiar na

lugar da parte de baixo daquela borda está o desprezo. O desprezo deve ser por ela, seu pretume... e é a cor que importa, que cria o vácuo cercado pela distância aos olhos dos brancos. (Tradução minha)

outra para crescer. A intensidade espontânea de Sula é equilibrada pela reserva passiva de Nel e assim, ao longo dos anos, “they found relief in each other’s personality” (“elas encontraram alívio na personalidade uma da outra” – p.45).

Nem mesmo o casamento de Nel consegue afastar as duas. Sua intimidade é tal que até os seus pensamentos são indivisíveis. Ambas são felizes: Nel se torna dona de casa e Sula vai para a universidade. Dez anos mais tarde o retorno de Sula imprime uma mágica aos dias da amiga que o casamento é incapaz de proporcionar. O posicionamento de Sula nos faz entender que Morrison coloca em dúvida a primazia do casamento sobre a amizade feminina, induzindo-nos a admitir que tal amizade seja passível até mesmo de suplantiar uma relação conjugal.

Como é de se esperar, quando o marido de Nel vai embora e a amizade com Sula é interrompida, ela sofre grande abalo físico e mais tarde, depois do necessário restabelecimento, ela sofre uma espécie de retração da alma. Ela se fecha numa esfera de martírio dentro do manto convencional do sacrifício e se insere na vida opaca das mulheres da comunidade. Só mais tarde, com a chegada da sua maturidade e por ocasião da morte da amiga, é que ela descobre que a perda maior foi a de Sula, não a de Jude, o companheiro.

Sem a menor sobra de dúvida Sula é um manifesto à liberdade e acreditamos que em parte seja este o segredo do seu sucesso entre o público e a crítica que defende e alardeia o heroísmo da mulher negra. Sem temer a queda livre, Sula não hesita em usar suas asas para voar. Ela é uma das personagens a quem Morrison associa com o ato de lutar, uma metáfora da liberdade. O tratamento que Morrison dá à intolerância racial no romance não consiste em apontar episódios de preconceito de cor, mas de chamar a atenção para os engenhosos mecanismos de defesa usados pela comunidade negra para conviver com esse mal social: o uso do humor, ao amearhar a força das tradições folclóricas, e a recusa de surpreender-se ou render-se aos fatos da vida diária. Os habitantes do *Bottom* não costumam se lastimar da sorte. Ao contrário, a comunidade negra se refugia no ritmo acelerado da dança ancestral e mitiga a dor da segregação na interpretação dos sonhos e nas brincadeiras populares, evocando suas raízes

culturais.

Morrison reforça o poder destruidor desse *apartheid* ao mesmo tempo em que trata da questão de maneira irônica, ao converter seus aspectos negativos em ações positivas. Física e socialmente isoladas dos brancos como são, as pessoas dessa comunidade negra são autossuficientes. Criam uma vizinhança com fortes laços de pertencimento ao morro “which they could not break” (“que jamais poderiam quebrar” - p.23) em nome da continuidade do seu passado e presente.

Falando em laços de pertencimento, vejamos agora um conto da escritora afro-brasileira Sônia Fátima da Conceição que trata da questão da identidade fragmentada do ser negro, da comunidade, dos laços de família, das instituições sociais, do resgate das suas raízes étnicas e das estratégias de ressignificação do eu enquanto alteridade e sujeito ontológico. O título do conto é “Obsessão”, publicado em *Cadernos Negros* (1998).

Dado que os modismos convencionados pela sociedade pós-moderna invadem o dia a dia das pessoas, ditam regras e padrões comportamentais que na maioria das vezes não condizem com a realidade do indivíduo por força da coerção capitalista, aderir a tais modismos é uma questão de praticidade, uma vez que o ser humano objetiva aceitação social. Dentro deste contexto, alijar-se desses preceitos seria condenar-se a uma vida de exclusões e enfrentar uma batalha psicológica por ser “diferente”. Isto é o que acontece à psique do narrador onisciente do conto de Fátima Conceição.

O enredo revela a preocupação que o protagonista inominado tem em manter os laços que o unem às suas raízes étnicas: “Meu olhar circula lento o quarto todo. Sinto ternura ao visualizar cada peça de roupa, cada gaveta, cada armário. A velha escultura africana presa à prede do quarto deixa-me bem”. (CONCEIÇÃO, 1998, P. 171). O discurso da personagem deixa-nos entrever, logo de início, o seu apego aos itens que fazem parte do seu espólio particular: “cada peça de roupa”, “cada gaveta”, “cada armário”...

Transformada em ícone dos seus laços étnico-culturais, a “escultura africana presa à parede do quarto” deixa-o bem. É como se ela estivesse ali o tempo todo para assegurar-lhe de que suas origens

ainda permanecem intactas de algum modo. Desenvolvida a partir da metáfora da procura por uma puída camisa xadrez de flanela que a mulher teima em dar fim, a trama alude subliminarmente à resistência da personagem de aceitar as mudanças que ocorrem dado ao esgarçamento das identidades nestes “tempos líquidos” (BAUMAN, 2005).

O narrador de Conceição angustia-se ante “uma busca inútil” (Idem, p. 171). Cansado, cercado de desconfianças e traído pelos próprios nervos, a ansiedade da busca rouba-lhe os sentidos, toma novas proporções e adquire novas dúvidas. Ao chamar pela mulher em evidente desespero, ele procura uma explicação para a ausência do objeto ao qual se apega com mais e mais intensidade: a camisa. O tempo faz germinar nele as manias. Sente medo diante das suas limitações de poder, que vem sendo depauperado a cada dia pela ação dos anos: já não possui mais a mesma habilidade de mover braços e pernas, a visão titubeia, a cabeça o confunde. Seu coração enche-se de tristeza diante da inexorabilidade do tempo, que lhe rouba potência e discernimento.

Ele tem medo do desconhecido e por isso a sua incerteza, a sua propalada “impotência”: na ignorância do que deve ser feito para deter ou ignorar esse medo, refugia-se no seu ingênuo apego à ancestralidade em detrimento de uma tomada de posição que lhe faça cessar o pavor. Sua esposa Laura, no extremo oposto, busca sempre novas maneiras de lidar com um mundo sempre em busca de renovação, cheio de armadilhas e perigos que podem se abater sobre as pessoas a qualquer momento. A sua visão de mundo a faz adaptar-se às mudanças, a querer sumir com a ultrapassada camisa xadrez de flanela do marido.

A falta de poder evidenciada pelo narrador em diversas situações no conto deve-se à exclusão da maioria dos campos onde as políticas mais importantes são elaboradas e as decisões tomadas, forçando uma concentração do sujeito sobre o “eu”. Sabe-se que uma vez instalada, a decadência da comunidade inibe cada vez mais o estímulo para deter a desintegração dos laços humanos e até mesmo familiares, impedindo o restabelecimento dos elos rompidos e gerando a descentralização identitária .

Depreendo daí que a única forma de explicar as radicais rejeições do protagonista a certas atitudes tomadas pelo filho está irrevogavelmente presa ao descentramento de uma identidade solapada não apenas pela liquidez e esgarçamento das identidades na modernidade tardia mas pela própria submissão aos laços disciplinares da família: incapaz de controlar sua angústia e de entender certas atitudes do restante do clã, a figura alquebrada do chefe de família, antes pivô das decisões domésticas, torna-se agora o protótipo da apatia e da rendição. A si resta apenas a opção de resignar-se diante da imperativa sugestão de Laura: “_ Beba um gole desta água com alecrim e se acalme. Trago já a sua camisa” (p. 178). A promessa de reaver a camisa, metonímia da reapropriação de sua identidade fraturada, o faz sentir-se aliviado: “_ Sim, querida.” (p.178). Esse “descentramento identitário” de que é vítima o negro da Diáspora transatlântica em tempos pós-modernos e a sua dificuldade de adaptar-se às mudanças dele decorrentes encontra a sua contrapartida na atitude de escritores que põem as suas obras a favor de um “descentramento étnico” do negro.

Autores como Esmeralda Ribeiro, Oliveira Silveira, Socorro Coelho e Solano Trindade, sentindo a necessidade de redesenhar, reinventar e reescrever a literatura nacional a partir da sua própria ótica, têm se utilizado da réplica às obras tidas como canônicas para refutar certas premissas tidas como verdadeiras, que centradas sobretudo numa filosofia monocentrista ocidental branca/cristã/masculina, procuram questionar o sujeito-criador e a flutuação da verdade e almejam à queda das hierarquias enraizadas no poder em consequência de um “descentramento ontológico e ético”.

Estes autores produziram obras que, reescritas a partir da sua visão singular, resultam num simulacro divergente, crítico e produtivo, no qual o ser humano negro passa de sujeito a agente do seu próprio destino. Ora, sabemos que a luta do negro por representatividade tem como foco principal o grau de fetichização, objetificação e figuração negativa que formam o arcabouço da sua representação na sociedade. A política e as estratégias culturais que se desenvolvem em torno dessa crítica têm muitas facetas, mas os seus dois vértices principais são a questão do acesso ao direito de representação pelos

próprios artistas afrodescendentes e a contestação da sua marginalidade, da sua qualidade estereotipada e da natureza fetichizada da sua imagem, através da contraposição de uma imagem positiva, estratégias estas criadas com a finalidade de mudar o que se poderia chamar, parafraseando Stuart Hall, de “relações de representação”. (1986, p.224). Estamos vivendo uma época que aponta para a transmutação do essencialismo étnico no reconhecimento da diversidade histórico-cultural do sujeito negro. O respeito às diferenças culturais tem se tornado a ordem do dia e uma nova política de representação do negro traz a lume uma contestação ideológica que gravita em torno do termo “etnia” e procura reterorizar o conceito de “diferença”. Nas várias práticas e discursos da produção literária negra contemporânea, uma nova política cultural procura engajar a diferença, antes suprimida, baseando-se na construção de novas entidades étnicas. Da mesma maneira que a representação, a diferença também é um conceito escorregadio: existe a diferença que estabelece uma separação incisiva e radical, e aquela que é como assevera Stuart Hall (1986, p.226), “posicional, condicional ou conjuntural”, portanto, mais próxima da noção da *différance* de Derrida. (2002)⁸⁷

Calcados em tais pressupostos, nossos escritores negros estão

87 Resumindo: Em seu ensaio “Différance”, Derrida indica que a *différance* acontece em um número de características heterogêneas que governam a produção de significado textual. A primeira (relativa ao adiamento) é a noção de que palavras e signos não podem nunca evocar exatamente o que eles significam, mas podem apenas ser definidos através de um apelo a palavras adicionais, das quais diferem. Assim, o significado é sempre adiado ou postergado, através de uma cadeia sem fim de significantes. A segunda (relativa à diferença, algumas vezes referida como *espacement* ou “*espaçamento*”) diz respeito à força que diferencia elementos um do outro, e, ao fazer isto, engendra oposições binárias e hierarquias que sustentam o próprio significado Disponível em: (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Diff%C3%A9rance#:~:text=A%20diff%C3%A9rance%20de%20Derrida%20osugere,descreva%20este%20fen%C3%B4meno%20%C3%A9%20inating%C3%ADvel>). Acesso em 31/01/23 (e aqui fica a discussão em aberto: no tocante à literatura negra, não recairia a “*différance*” de Derrida no mesmo conceito do “*signifying*” de Gates?) Como a questão não está fechada, parece-me um bom gancho para futuras discussões.

procurando, há certo tempo, uma forma de representar uma concepção étnica não coerciva mais diversa, que vá de encontro ao discurso político-cultural dominante que (justamente por ser hegemônico) não pode ser totalmente representado como étnico. Sabendo que a consciência nacional passa necessariamente pela literatura e que, como observa Kafka (*apud*. DELEUZE & GUATARRI, 1977, p.26) “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja diretamente ligado à política”, Passemos a analisar no tópico seguinte alguns textos de escritores afro-brasileiros que servem de contraponto para a reinvenção do nosso legado literário.

O Descentramento Ontológico e Ético do Ser Negro

O primeiro caso de reinvenção de um texto canônico refere-se ao modo como Esmeralda Ribeiro, no conto “Guarde Segredo” (1998, p.65-72) apropria-se do personagem Cassi Jones, anti-herói de *Clara dos Anjos* (1922), romance de Lima Barreto, dando-lhe destino diverso do da obra original. senão vejamos: O Cassi Jones descrito por Barreto é o mesmo rapaz “sardento” que “usava goma nos cabelos e andava bem-vestido” retratado pela autora (RIBEIRO, 1998, p. 69). Porém sua narradora inominada, uma jovem de 17 anos como Clara, não irá resignar-se tão facilmente ante o desprezo do infeliz. Ao invés de erguer-se da cadeira em que se sentara e abraçar sua mãe aos prantos concluindo em absoluto desespero que “nós não somos nada nessa vida” (BARRETO, 2002, p.121), a heroína de Ribeiro não “deixa por menos”, como ela diz no seu desabafo impregnado de veneno: “... Então fui ao mercado e comprei uma faca... Procurei igual uma louca o desgraçado. Encontrei-os na saleta de um hotelzinho... Não teve tempo de reagir. Foram tantas facadas...! Parei quando caiu aos meus pés. (RIBEIRO, 1998, p.171).

Como se vê, a interpretação da condição feminina é colocada numa relação vital e produtiva com o texto. Cotejando passagens dos dois textos ora analisados, vejamos a maneira pela qual a autora sub-roga o discurso etnocêntrico de Lima Barreto⁸⁸. Quando

88 Apesar da ascendência negra, Barreto, escrevendo no século XIX e na condição de funcionário público, limitava-se a fazer crítica de cunho social em sua obra da maneira que lhe era permitido, ou seja, demonstrando o modo como a

interpelada na rua pela mãe de Cassi Jones que a insulta e humilha – “você é a quinta negra que o meu filho deflorou e também não vai ficar com ele. Neste exato momento está com outra garota” (p.70), a heroína de Ribeiro não sucumbe em lágrimas como a pobre Clara de Barreto: odeia “aquela mulher e seu querido filho”, devolvendo-lhe a cusparada na cara. A reação de Clara ao insulto de dona Salustiana, mãe de Cassi, é assim descrita por Lima Barreto:

Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras. (BARRETO, 2002. p.91).

O apelo à experiência da autora enquanto leitora desfaz esse sistema de conceitos da crítica masculina, desconstruindo-o e remontando-o ao sabor da sua própria experiência de vida. No texto de Ribeiro, a personagem/narradora não veste o perfil de vítima sacrificial, mas ocupa o lugar de uma instância transformadora, fazendo-se agente do seu próprio destino.

Como tive oportunidade de frisar em trabalho anterior, ao reescrever o personagem de Barreto, Ribeiro dispara um dardo certo no coração da obra mãe: “... é preciso que Clara dos Anjos “morra” enquanto arquétipo da tripla subalternidade, para que uma nova Clara ressurgja, contemporânea, viva, pulsante, enfim, dionisíaca” (LIEBIG, 2007, p.50). O texto de Barreto é filtrado através do seu modo característico de defesa e nele a autora projeta suas fantasias e “verdades”. A mulher negra do século XXI, sobretudo vista através da lente de outra mulher negra, não pode resignar-se perante situações como esta, que envolve a heroína de Barreto.

Enquanto o debate clássico tinha por objetivo descobrir num texto o que o seu autor pretendia dizer, ou o que o texto dizia

alteridade era representada e retratada pela sociedade etnocêntrica.

independentemente das intenções do seu autor, a estética da recepção questiona se aquilo que foi encontrado no texto é o que ele diz em virtude da sua coerência textual e de um sistema de significações original subjacente, ou é o que os destinatários descobriram nele em virtude de seus próprios sistemas de expectativas. A *intentio operis* de Lima Barreto é revelada apenas no sentido da letra sonogada. Muito embora esteja claro para nós, leitores, a intenção do autor de denunciar o preconceito racial e a exploração social, é preciso a intervenção de uma leitora como Esmeralda Ribeiro, cuja *intentio lecturis* seja validar (ou não) a interpretação do romance através de uma estratégia semiótica que lhe permita fazer infinitas conjecturas, chegando inclusive ao extremo de produzir uma obra-resposta que interfere diretamente no destino do personagem central da “obra original”.

Utilizando-se das prerrogativas que lhe confere a Estética da Recepção, Esmeralda Ribeiro não se dá por satisfeita em apenas aposar-se do destino de Cassi Jones e moldá-lo a seu bel-prazer, ou no mínimo, ao bel-prazer do senso comum e da opinião pública contemporânea sobre a sorte que deveria ter um sujeito como aquele. Respalhada no pressuposto de que, no domínio das letras, as convenções, transmitidas por aparelhos como a comunidade, acabam dirigindo o modo como o texto é lido e compreendido (ZILBERMAN, 1989, p.28), ela não somente ceifa a vida de Jones; a heroína de Ribeiro retira-lhe do pescoço um cordão de ouro – “Também arranquei de seu pescoço um cordão de ouro. Guardei a faca no pacote de roupa e saí tranquilamente” (RIBEIRO, 1998, p.71). Repetindo palavras do meu texto anterior (LIEBIG, 2007, p. 52), saliento que

A ação remete, alegoricamente, à retirada de um símbolo de status que lhe pareceu por bem subtrair, pois, como é consenso popular que não se devem atirar pérolas aos porcos, também não se devem permitir adornos de ouro aos canalhas. Não é a simples necessidade do ouro, como objeto de valor material, que impulsiona a heroína a retirar o cordão do pescoço do morto, mas sim a premência de despojar aquele ser abjeto de sua condição de

“superioridade” em relação a ela e a sua gente.

Sobre o cadáver de Cassi Jones, aqui transformado em metonímia do indesejável destino da Clara de Barreto, a narrativa contemporânea inscreve a sua marca diferenciadora como texto suplementar que cita e evoca a tradição, mas ao mesmo tempo a rasura. O fato de sair tranquilamente da cena do crime, sem o mínimo sinal de arrependimento pelo ato praticado ou compaixão pelo falecido, testemunha a revolta latente no peito da personagem, fato corroborado pelas palavras de Zilberman quando nos diz que

O texto provocador [da estética da recepção] de uma nova história da literatura apresenta-se rico em intenções, caracterizando a globalidade e a abrangência do projeto... Supera a acepção essencialista do valor e enfatiza, na dinâmica da história da literatura, o papel do público, que procura descrever como elemento ativo e determinante. (ZILBERMAN, 1989. p. 39)

As facadas desferidas em Cassi Jones pela heroína inominada de Ribeiro, portanto, remetem metaforicamente ao desejo de “esfaquear” a sociedade branca dominante, extirpando-lhe as vísceras corroídas pelo câncer social aqui representado pelos eixos interseccionais de raça, classe e gênero. Através dos golpes reais desferidos contra Jones, a autora/ narradora consegue ferir também as imagens viciadas da tradição etnocêntrica. A justiça é cristalizada através das próprias mãos do sujeito subalterno que, mesmo intimamente vingado e regozijado, ainda teme a represália do peso da engrenagem social. Silenciar sobre o fato apresenta-se como um ato de recesso voluntário e estratégico. A heroína de Ribeiro assegura que após a morte de Cassi Jones ainda “tem muito medo” (RIBEIRO, 1998, p.72), até já havia trocado de nome. A insônia a persegue. Lá onde mora “ninguém sabe desse fato” (72). Mantendo na esfera do privado a cena de ruptura tornada pública pela inconfidência da escritura, o gesto da narradora/escritora simula, com eficácia, a dicção da mulher negra

personagem e escritora, numa voz que gravita entre a necessidade do silêncio e o impulso da fala.

Continuando nessa linha de raciocínio, Eduardo de Assis Duarte (2002) nos adverte que a ideologia do purismo estético “faz o jogo do preconceito”. Segundo o autor,

[...] à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da verdadeira arte porque “maculadas” pela contingência histórica... Este purismo é, no fundo, um discurso repressor, que cala a voz dissonante desqualificando-a enquanto objeto artístico. (SCARPELLI & DUARTE, p. 50).

Na tentativa de obstar à desqualificação do discurso contraven-tor, melhor dizendo, de fazerem-se representar, os poetas Oliveira Silveira e Socorro Coelho parodiam o célebre poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, que através de um discurso pueril descreve a vida da escrava negra na casa da sinhá: “Ora, se deu que chegou / (isso já faz muito tempo) no bangüê do meu avô/ uma negra bonitinha chamada negra Fulô / Essa Negra Fulô! Essa negra Fulô!...” (LIMA, 1963. p. 54).

O poeta e o leitor recuperam, igualmente, a memória do passado histórico da negra escrava. Lê-se no narrar poético de Jorge de Lima não só a história da meiga e prestimosa escrava em sua gestualidade de mucama, mas também a preguiça, a indolência e a dependência da senhora, sua ama. Na verve imperativa da sinhá, os desmandos da escrava se sucedam:

Ó Fulô! Ó Fulô! / (Era a fala da Sinhá) vem me ajudar, Ó Fulô, / vem abanar o meu corpo que eu estou suada, Fulô! /vem coçar minha coceira, vem me catar cafuné, / vem balançar a minha rede, vem me contar uma história, Ó Fulô? Ó Fulô? Que eu estou com sono, Fulô! / Vai botar para dormir esses

meninos, Fulô! Essa negra Fulô! ...(LIMA, 1963. p.54)

A partir do gesto de catar cafuné, regalia maior de uma escrava, quando a negra se faz mais conhecedora das intimidades da patroa, se sinaliza o jogo da rebelião, agora fortemente marcado pelo caráter intencional do termo roubou: “Fulô? Ó Fulô? (Era a fala da Sinhá / chamando negra Fulô.) Cadê meu terço de ouro / Cadê meu lenço de rendas Cadê meu cinto , meu broche, /Cadê meu frasco de cheiro que teu Sinhô me mandou? / Ah! Foi você que roubou! Ah! foi você que roubou”.(LIMA, 1963. p. 54).

Percebe-se mais adiante, tanto no tom exclamativo do senhor, assim como na inquietação da senhora, a satisfação do poeta ao anunciar a cobiça do amo diante da nudez da negra Fulô : “O Sinhô foi ver a negra/ Levar couro do feitor. A negra tirou a roupa / O Sinhô disse: Fulô!(A vista se escureceu / que nem a negra Fulô! Essa negra Fulô!” (LIMA, 1963. p.54).

Através do poema “Ainda Negra Fulô?” a poeta belo-horizontina Socorro Coelho dá à obra de Jorge de Lima uma nova significância, no sentido apreendido por Julia Kristeva. Segundo a teórica búlgara, uma vez que o texto não é o discurso de um sujeito imutável e pleno, ele torna-se o lugar onde o sujeito se produz com risco, pois perturba a cadeia comunicativa e, remontando ao germe do sentido e do sujeito, torna-se rede de diferenças, multiplicidade de marcas e de intervalos não centrada, exterioridade do signo assumindo o próprio signo (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.49). Vejamos um excerto do seu texto:

Ora, se deu que chegou isso já fez tanto tempo. Quase um século passou e ainda se falam de mim como a Negra Fulô! Fulô! Fulô! Que Negra Fulô? A Fulô que a Sinhá acusou, humilhou e abusou? Essa história já passou. (COELHO, 2008)

O texto de Socorro Coelho referenda o pensamento de Homi Bhabha (1998, p.321) acerca da poesia do colonizado. Para ele, o

discurso poético do colonizado não só encena o direito de “significar”, como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo. Na prática do texto negro contemporâneo, o sujeito se faz e se desfaz. Tomado até certo tempo atrás como um produto, um véu acabado por trás do qual se escondia a “verdade”, o texto agora é visto como um tecido em contínuo refazer, através de um perpétuo entrelaçamento. Como enfatiza Conceição Evaristo, “na escre(vivência) das mulheres negras, encontramos o desenho de novos perfis na literatura brasileira” (2005, p. 54).

Ao dialogar com o poema de Jorge de Lima, o de Coelho reverbera outra condição da negra Fulô. A Fulô que a sinhá humilhou, acusou e abusou, esta não existe mais. Sob a ótica da autora contemporânea, Fulô deixa de ser objeto e passa a sujeito da sua própria história: “Ah! Sinhá! Deixe de resmungar! O passado não voltará!”.

O texto do poeta gaúcho Oliveira Silveira, Outra Nega Fulô (1998, p. 109), também dialoga com o texto ancestral vestindo a heroína com a personalidade e a autonomia que o “original” lhe nega:

O sinhô foi açoitar/ a outra nega Fulo _ Ou será que era a mesma? A nega tirou a saia/ a blusa e se pelou. O sinhô ficou tarado/ largou o relho e se engraçou. A nega em vez de deitar / pegou um pau e sampou nas guampas do sinhô_ Essa nega Fulô, Essa nossa Fulô! ... (SILVEIRA, 1998. p.109)

Com certeza a “nêga” Fulô não é mais a mesma, como diz o texto de Socorro Coelho: “... essa história já passou”. O referencial ideológico veiculado por Jorge de Lima em seu poema é virado do avesso por Silveira: Ao invés de “objeto” açoitado, a outra Fulô torna-se “sujeito” açoitador. A ressignificação das antigas práticas culturais torna-se, nas mãos do autor contemporâneo, o próprio chicote com que é vergastado o pensamento etnocêntrico.

Desta forma, a linguagem e seus signos, como vimos acima, fazem parte de uma luta ideológica, que cria um regime particular

de representação que serve para legitimar certa realidade cultural (GONÇALVES & SILVA, 2006, p.68). Quando Silveira acrescenta o pronome possessivo “nossa” ao se referir à negra Fulô, tem em mente enfatizar que ela é “das suas”, isto é, que a Fulô da qual ele fala é diferente da escrava estereotipada de Jorge de Lima.

Através de textos como os destes autores, o expurgo dos estereótipos relacionados ao negro vem sendo paulatinamente realizado, como veremos a seguir na paródia feita por Solano trindade ao célebre poema “Navio Negroiro”, do poeta abolicionista Castro Alves. Este indaga a uma hipotética “musa” sobre a origem do povo aprisionado pelas correntes da escravidão e sob o açoite do algóz. Entretanto, apesar de o “eu lírico” sentir a dor dos negros, jamais será um deles; quem fala é o branco, e fala como tal:

Quem são estes desgraçados,/ que não encontra em
vós /Mais que o rir calmo da turba/que exercita a
fúria do algóz?” (ALVES, 1975, p.148). No mesmo
tom de comiseração, a musa responde à evocação
do poeta: São filhos do deserto/ onde a terra esposa
a luz onde voa em campo aberto/ a tribo dos ho-
mens nus... São os guerreiros ousados/ que com os
tigres mosqueados combatem na solidão... (AL-
VES, 1975, p. 148)

Versos como estes não subvertem a ordem dominante nem tampouco recuperam a ancestralidade do negro oprimido. Sobre esse sentimento de compaixão expressado pelo autor, o poeta afro-brasileiro Luis Silva (Cuti) observa que “o porão do navio é o porão da sociedade”. Hoje não mais se insiste na busca da comiseração ou da piedade por parte dos brancos. Segundo Cuti, a este respeito Carlos Assumpção é enfático: “piedade não é o que quero/ piedade não me interessa”. (*Apud.* CUTI, 1998, p. 201-202).

Uma vez mais podemos notar, nos versos do poema homônimo de Solano Trindade transcrito a seguir, a presença de adjetivos e atributos outros que se contrapõem à visão paternalista de Castro Alves:

Lá vem o navio negreiro/ Lá vem ele sobre o mar Lá
vem o navio negreiro/ vamos minha gente olhar Lá
vem o navio negreiro/ por água brasileira/ Lá vem
o navio negreiro/ trazendo carga humana... Lá vem
o navio negreiro/ trazendo melancolia /Lá vem o
navio negreiro/ cheinho de poesia... Lá vem o navio
negreiro/ com carga de resistência/ Lá vem o navio
negreiro/ cheinho de inteligência... (TRINDADE,
1961. p. 44)

Com o intuito de reescrever a história dos seus antepassados, apagada por séculos de silêncio e agrilhoamento e rompida em pedaços no curso da escravidão, Trindade tenta garimpar os fragmentos da memória histórica rasurada, redimensionando a missão do escritor negro de oferecer aos leitores uma significação mais humana, digna e valorativa sobre presença do afrodescendente na fundação da América. O seu navio negreiro não navega as águas turbulentas e sacrificais do navio de Castro Alves. O navio de Trindade singra os mares transatlânticos em aparente calma e traz carga humana.

Enquanto o navio negreiro de Castro Alves deixa entrever a cruel e aviltante situação dos negros, aglomerados nos porões fétidos e infestados dos navios tumbeiros, sob o constante açoitamento do algoz, o navio negreiro de Trindade vem trazendo consigo memórias da África ancestral, dos seus costumes, da sua cultura, dos seus heróis e mitos.

O poeta contemporâneo, eximindo-se de lamentar apenas a condição do seu povo, conchama a sua gente para ver chegar do nosso lado do Atlântico uma carga preciosa, cheia de poesia e inteligência.

Engendrando um caminho de volta à memória dos seus antepassados, as imagens do texto de Trindade deixam entrever que a carga que carrega tem um valor cultural inestimável. O seu navio evoca o renascimento de um novo negro e de uma nova literatura afro-brasileira, que vai sendo reinventada a partir da refundição da memória trincada da Diáspora no Novo Mundo. Ao reumanizar a carga do negreiro, o autor refunde as trincaduras em suspense entre o mar histórico e cultural em que viaja e o porto não tão seguro da nova terra em que irá atracar e na qual terá que lutar ferrenhamente para

resgatar e preservar seus traços humanos e suas raízes.

A importância das comunidades negras na Literatura dos EUA

Passemos agora a outro aspecto importante que consegui observar nas minhas leituras dos romances de autores negros dos Estados Unidos, que é o papel das comunidades escravizadas e das “libertas” com relação ao gênero e ao coletivo trauma histórico da escravização. Nos anos 1970 houve uma mudança decisiva na interpretação histórica da instituição da escravidão. Antes daquela época os escravizados eram tidos como objetos, eram obedientes e agiam de acordo com as vontades e ordens dos Senhores das plantações sulistas. Era ponto pacífico que a escravidão compreendia a emasculação do homem negro, restringia o desenvolvimento de laços fortes de família e privava os negros de sentimentos de poder e de autorrespeito (ANDERSON, 1978).

Entretanto, na década de 1970, esta antiga interpretação da personalidade do negro e da instituição da escravidão teve novo rumo a partir dos estudos históricos de Herbert G. Gutman, John W. Blassingame e Eugene D. Genovese, que discordaram do velho mito de que os escravizados fossem vítimas passivas. Estes historiadores enfatizavam a luta constante dos escravizados por sobrevivência e liberdade e exaltavam a riqueza da cultura e do folclore africano. Eles também apontavam o desenvolvimento de uma comunidade negra forte e da sua importância para o fomento dos sentimentos de pertença étnica e de autorrespeito. Embora eles reconhecessem e discutissem o impacto debilitante da escravidão e a desumanização do escravizado, por outro lado eles enfatizavam o desenvolvimento de uma cultura distinta e de um forte sentido de solidariedade grupal (BLASSINGAME, 1979).

Essa reavaliação da importância da comunidade negra influenciou grandemente as obras de escritores e escritoras afro-americano(a)s das décadas de 1970 e 1980, que usaram as comunidades escravizadas e libertas como exemplo de empoderamento do negro e as atitudes de suas personagens como tema central dos seus romances. Isto é notório em *Kindred* (1979), de Octavia Butler, *Beloved* (1987), de Toni Morrison e *Middle Passage* (1990), de Charles Johnson. Nestas obras, por

vezes chamadas de narrativas neoescravas, podemos notar a resistência e a resiliência dos escravizados dentro de um Sistema de opressão e desapropriação sistemáticas, tentando sondar os limites e possibilidades que têm as comunidades de servirem como lares substitutos para o empoderamento de homens e mulheres.

Butler e Morrison, principalmente – pelo fato de serem mulheres – ao invés de romantizarem a vida das comunidades negras livres e cativas, desafiam tais redutos e chamam a atenção para os custos da resistência ao regime escravagista. Dois romances dessas autoras merecem especial destaque por retratarem o mais fielmente possível as agruras da escravidão: *Beloved*, de Morrison, e *Kindred*, de Butler.

Quando finalizou o livro *Tar Baby* (1981), Toni Morrison esperava parar de escrever romances. Depois do sucesso das suas quatro obras anteriores ela se viu, momentaneamente, sem aquela necessidade premente de dizer algo que já não houvesse dito. Parecia não haver mais na autora aquele desejo messiânico de falar sobre tipos humanos que somente ela conhecia e de um modo especial como só ela sabia fazer. Na verdade, quando escreveu seu primeiro romance, ela estava fortemente convencida de que ninguém iria escrever do fundo do coração sobre os sentimentos, os sofrimentos, as necessidades e as agruras sofridas pela mulher negra. Mais tarde, entretanto, iria confessar (NAYLOR & MORRISON, 1985) que era compelida a escrever daquele modo por desconhecer totalmente os trabalhos de escritoras afrodescendentes como Zora Neale Hurston e Paule Marshall.

Cerca de uma década depois Morrison veio a perceber que a lacuna entre a experiência da mulher negra e sua representação já havia se fechado. O segundo renascimento das artes literárias negras havia então dado nova roupagem aos livros sobre a vida das mulheres afrodescendentes e naquele *millieu* de produtividade e de possibilidades criativas ela havia decidido não mais escrever sobre o tema, sentindo-se livre da responsabilidade de enformar a sua visão particular sobre a cultura negra, tarefa essa que a partir de então estava sendo cuidadosa, confiável, sensível e consistentemente desempenhada pelas suas contemporâneas.

Apesar disso, o seu hiato no meio literário duraria pouco. Três anos depois da publicação de *Tar Baby*, seu magistral romance

Beloved foi publicado. Aquela velha e familiar necessidade de criar uma história que falasse inteiramente à sua aguda sensibilidade havia voltado. Uma vez mais a autora sentiria o desejo de delinear personagens que só ela conhecia. Desta feita Morrison encontrava-se como que obcecada por dois ou três pequenos fragmentos de histórias de mulheres extraordinárias. No texto “A Conversation” (NAYLOR & MORRISON, 1985, pp. 583-4) Morrison nos diz que

Um foi uma notícia de jornal sobre uma mulher chamada Margaret Garner em 1851. Comenta-se que os abolicionistas fizeram grande estardalhaço sobre o caso porque ela havia escapado do Kentucky com seus quatro filhos. Ela vivia numa pequena comunidade perto de Cincinnati e havia tentado assassinar as crianças. Conseguira matar apenas um, mas tentara matar outros dois. Atingiu-os na cabeça com uma pá e os feriu, mas não chegaram a morrer. Havia ainda um bebê de colo. Interessante foi a entrevista que ela concedeu. Era uma jovem de aparência serena e tranquila que assim falou: “Eu não vou deixar estas crianças viverem como eu vivi”. Ela havia corrido para um pequeno matagal atrás da casa para matá-los porque havia sido apanhada como fugitiva. Tinha decidido que eles não iriam sofrer da maneira que ela sofrera e que para eles seria melhor a morte. Sua sogra estava dentro da casa e também disse:” eu estava vendo tudo, mas não a encorajei nem desencorajei. ” ... E estava pensando em outra história narrada num livro de Camille Billops, uma coleção de gravuras de Van Der Zee, chamada *The Harlem Book of the Dead* (O livro dos mortos do Harlem).

O livro descrito por Morrison é um álbum de fotografias em que Van Der Zee narra cada uma delas, fornecendo nomes reais e contextos. Em uma das fotografias que intrigaram Morrison figurava

uma jovem de 18 anos que jazia em um esquife. De acordo com o fotógrafo, a jovem havia caído agonizante em uma festa. Quando lhe perguntaram o que havia acontecido ela apenas falou “eu digo amanhã”. A garota morreu aparentemente alvejada por um namorado ciumento que havia adentrado a festa com uma pistola munida de silenciador. Naturalmente a moça sabia disso, mas o amava tanto que pôde, num ato supremo, perdoar-lhe o crime e ainda protegê-lo do castigo.

Segundo Morrison, as duas histórias lhe pareceram bastante interligadas. Como ela mesma diz, ambas as mulheres “anularam-se pelas pessoas a quem amavam” (*Idem*, p. 584). Quando imaginou a trama do romance, Morrison tinha em mente juntar as duas histórias numa só narrativa: a de Margaret Garner seria refratada pela da garota do Harlem quando a filha morta de Sethe reencarnasse nesta vida, talvez como uma jovem de dezoito anos. A autora explica:

Eu a imaginei [a filha de Garner] lembrando o que lhe acontecera, estando em algum lugar e voltando, tendo na memória o ocorrido. Chamei-a de “Beloved” [amada] para que pudesse filtrar todos os confrontos e questões que ela tinha naquela situação, em 1851, e depois, na sua vida futura, isto é, sua procura, seu pleito, todo o caminho que ela percorreu entre os séculos XIX e XX, quando viria a se transformar nessa outra garota. Desta forma, eu tenho um ambiente do Harlem nova-iorquino no qual posso inserir esta história de amor, sendo que Beloved também irá estar lá. (*Ibidem*, p. 585)

Incentivada pela vontade de dizer o único, Morrison surpreende com essas ligações inusitadas e com concretizações ousadas. A escrita tenta capturar o momento irrepetível, permanecendo aquém do que apenas se anuncia. Como assevera Donald Schüller a respeito da temporalização romanesca, “... a prosa, que se faz e se desfaz no fluir do transitório, não convida os leitores a atravessarem-na em busca do que lhe seja estranho...” (1989, p. 55). Apesar disto, os

planos de Morrison de unir os dois fragmentos num curso narrativo único não chegaram a se concretizar. De acordo com Jan Furman (1996, p.69), em algum ponto do seu desenvolvimento *Beloved* tornou-se a narrativa histórica que é, abrindo e fechando em Sethe, a Margaret Garner da ficção. As memórias que a autora planejara para a narrativa em questão vão e vêm intermitentemente, mas nunca vão além de 1851 para encampar a história de uma garota morta no Harlem. Essa jovem viria a ser tema de um dos romances seguintes de Morrison, *Jazz* (1992), cujo cenário é a Nova Iorque dos anos 1920.

Não obstante as revisões feitas na primeira edição, Morrison retém em *Beloved* o seu ponto de argumentação, que é a extraordinária capacidade que tem a mulher de amar e de sacrificar-se em nome desse amor. Na verdade, Sethe, a exemplo da Margaret Garner real, mata a sua filhinha de dois anos e tenta matar as outras três crianças antes de ser detida, porque ela quer colocá-los num lugar onde “no one could hurt them, where they would be safe”⁸⁹ (MORRISON, 1987, p. 163). Aliás, o fato ilustra bem as palavras de Henry James em *The Art of Fiction* (*Apud*. SCHOLLES; KELLOG, 1977 p.111), quando indaga: “o que é um personagem, senão a corporificação de um incidente? o que é incidente, senão a ilustração de um personagem?”

Este conceito de amor e segurança como motivação para o infanticídio é uma inversão do pensamento convencional peculiar à obra da autora. Melhor do que ninguém, Morrison retrata aquele momento cruciante com uma agudeza de sentimentos e uma clareza que seu mais versado leitor pode até redigir uma nota de pesar pela dolorosa inexorabilidade da situação, mas nunca questionará o porquê de tal ato.

Questões tolas Como “What she go and do that for?” (por que será que ela fez isso)? (p.150) deixemos para o sádico senhor de escravos, para o professor-estuprador e seus maldosos sobrinhos; Paul D e de resto toda a comunidade negra a ostracizam não porque não possam entender os motivos do seu ato, mas porque se questionam se ela tem direito sobre a vida das crianças. Mas a querela em *Beloved* não parece estar no fato de se aceitar o que Sethe faz e o porquê.

89 “ninguém pudesse feri-los, onde eles estivessem a salvo”

_Que mulher seria capaz de fazer tal escolha? _Qual mulher seria audaciosa o bastante para agir como ela? Na caracterização de Sethe, Morrison retorna aos primeiros *insights* despertados pelos fragmentos: Sethe é o tipo da mulher que amou mais que a si mesma, que colocou todo o valor da sua vida em algo além dela própria, seus filhos.

A autora dota sua personagem do papel de mãe virtuosa – não de maneira irônica ou pejorativa, mas como uma mulher cujo amor materno não tem limites a despeito da dureza da escravidão, instituição que subvertia todos os relacionamentos e laços de parentesco. A heroína, como muitas outras crianças nascidas na escravidão, não havia conhecido a própria mãe. Criada comunitariamente pela escrava nutriz das crianças da plantação após duas semanas de nascida, não teve acesso algum à mulher que breve e sub-repticiamente fora identificada como sua mãe e que mais tarde fora enforcada.

Em “Sweet Home” (Doce lar), fazenda a que pertencia, seus filhos tiveram melhor sorte; tinham pai e mãe. Os Garners haviam criado uma ilusão de segurança para seus escravos, e através da diligência e da persistência Sethe havia conseguido ficar junto aos filhos e conseguira protegê-los dos perigos do meio-ambiente: do fogo, do poço fundo e dos animais e até mesmo de outros humanos. Quando o Senhor Garner morre e a plantação fica a cargo do “professor”, a ilusão se desfaz e Sethe é obrigada a encarar uma realidade brutal e perversa: seus filhos não mais lhe pertencem. Eles então são meras propriedades, bens, peças para ser vendidas, comercializadas, violentadas, surradas e despojadas de tudo o que lhes pertence. A fim de protegê-los, só há uma saída, a fuga. E assim o fazem. Primeiro as crianças correm, depois ela, grávida de uma menina que ela vem a parir em plena rota para a liberdade.

A fuga é a enfática rejeição da heroína ao poder que a escravidão tem de circunscrever sua maternidade. Descalça, sangrando, faminta, exausta e desorientada, Sethe luta para alcançar o estado de Ohio, não apenas para salvar a própria vida, mas “the life or her children’s mother” (a vida da mãe de seus filhos -p. 30). Só ela tem leite bastante para amamentar a sua filhinha de dois anos, que havia partido antes com a sogra, e para a recém-nascida.

Façamos aqui um parêntese para que possamos analisar todo o

peso da voraz engrenagem da sociedade escravocrata, que trata o ser negro e, predominantemente a mulher negra, como simples “coisa”, despossuída até mesmo dos seus próprios fluidos corporais. Numa cena de estupro e sodomia que antecede a sua partida, os sobrinhos do “professor” sugam por pura farra o leite que ela tem nos seios, reservado para a alimentação das filhas menores. Em decorrência disso, Ela só pode dispor do pouco que lhe resta para alimentar as filhas. Num misto de revolta e amargura, ela faz conjecturas; ela “...knows what is to be without the milk that belongs to you; to have to fight and holler for it, and to have so little left” ⁹⁰(p.200).

Em Ohio, aos cuidados da sua sogra Baby-Suggs, estão os queridos filhos, que ela ao chegar beija e abraça “do topo da cabeça até as barriguinhas rotundas” (94). Por exatos vinte e oito dias Sethe exerce a sua maternidade da maneira mais plena possível, até que o “professor”, seus perversos sobrinhos e o xerife chegam à casa de Baby Suggs para levar de volta a mercadoria extraviada: ela e os filhos. Sethe literalmente enlouquece. Transportada em *flashback* à brutal violação física e psicológica que sofrera durante as horas que precederam sua fuga, ela resolve que “ninguém jamais irá tomar o seu leite, a não ser as suas filhas” (p.200). Assim, ela recolhe “every bit of life she had made, all the parts of her that were precious, and fine, and beautiful” ⁹¹e os carrega para o bosque (163). Finalmente, todos iriam estar “lá”, fora deste mundo, no único lugar onde poderiam estar a salvo.

O tresloucado ato de Sethe a deixa de fora da comunidade dos antigos escravos de Ohio. Ela parece tornar-se uma das personagens “fora-da-lei” de Morrison - tal qual Sula e Pilate (embora que ao mesmo tempo diferente delas) – em conflito com os valores comuns. Depois do episódio do bosque ela tem que renunciar ao cuidado confortante de Baby Suggs e de muitos outros laços de amizade que se desenvolveram ao longo de vinte e oito dias, partidos por aqueles que temem a sua determinação. As pessoas até entendem o seu ódio,

90 ...sabe o que é ficar sem o leite que lhe pertence; ter que lutar e gritar por ele, e ter tão pouco de sobra”

91 “cada pedaço de vida que ela gerou, todas as partes que lhe eram preciosas e belas”

mas não conseguem digerir a sua reação contra ele. Elas não haviam reagido aos seus próprios indizíveis e imperdoáveis insultos tão selvagemmente. Ella havia sobrevivido ao sadismo sexual do seu dono e ao do filho dele, que a haviam violentado; Stamp Paid havia engolido a raiva e a humilhação que sentiu quando foi obrigado a entregar a esposa ao filho do patrão. Para não se suicidar, ou matar a esposa, o senhor ou o filho deste, preferiu fingir que a dívida havia sido paga. Como Stamp e Ella, Baby Suggs também havia levado uma vida insuportável. Ela não condena nem perdoa Sethe, embora diferentemente da nora tivesse aprendido a não lamentar o fato de não ter podido criar os sete filhos que tivera. Como todos os demais, ela havia compreendido a “nastiness of life” (indecência da vida- p.23).

De acordo com Paul D, o último sobrevivente dos homens de “Sweet Home” a escravidão tornava o amor arriscado e até perigoso, especialmente se fosse os filhos que ela se dispusesse amar... A melhor coisa seria amar só um pouquinho; tudo, apenas um pouquinho, para que quando lhes lanhassem as costas, ou quando lhes metessem em um saco de enterrar, talvez ainda lhe restasse um pouquinho de amor para o próximo [filho].(p.45)

Sethe, contudo, não ama tão timidamente. Ela refuta todo e qualquer comprometimento à sua maternidade: ela os colocou no mundo e eles são unicamente seus. Ela não irá vê-los retornar à escravidão. Eles são a melhor coisa que possui. Os brancos podem dispor dela, humilhá-la, enxovalhá-la; tudo isso é aceitável, mas não terão a sua melhor parte, a sua parte pura, a coisa mais sagrada, mágica e bela que jamais possuía (p.251). O seu exercício de poder cristaliza-se, com efeito, numa espécie de declaração de independência e de antipatia por uma comunidade covardemente submissa, tensão que só vem a ser resolvida nas páginas finais do romance. Na realidade, a comunidade acha expressão nos traços de caráter delineados pela autora em suas obras. Seus valores e crenças enformam o background contra o qual o comportamento do indivíduo é acessado e

definido.

Furman (1996) assegura que como repositório das tradições culturais, a comunidade é necessária à inteireza e identidade de seus membros; mas muitas vezes o seu papel se torna injustificável. Em tais ocasiões a sua função enquanto árbitro cultural é manchada por uma presunção e uma animação às quais o indivíduo livre é compelido a resistir – quando essa comunidade se anula através do desprezo, do ciúme ou da pequenez. Antes da chegada de Sethe a Ohio, a comunidade negra mantém a integridade do seu propósito tendo Baby Suggs como referência de moralidade. A casa dela, na Rua Bluestone 124, é um lugar de congregação, um centro comunitário. Lá as pessoas se juntam para discutir assuntos de interesse coletivo.

No quintal da casa, Baby Suggs geralmente ensina as pessoas a dançar, a sorrir e a amar a si próprias. Assim, no feliz período de vinte e oito dias Sethe conta com novas amigas, uma sogra fiel e a companhia de seus filhos. Quando essas pessoas traem Baby Suggs e sua família por se omitirem de avisá-las da chegada dos brancos (que sabem ser problema certo quando eles começam a fazer perguntas nas ruas), ela falha com relação à sua obrigação para com o indivíduo. Baby Suggs fica mortalmente desiludida. Ela abandona o seu ministério de amor e paulatinamente vai desistindo de viver.

Tanto quanto os indivíduos que a compõem, a comunidade está coletivamente sujeita a falhas de caráter: a inveja da generosidade de Baby Suggs e da juventude de Sethe parece se degenerar em mesquinhez. Após terem se mantido a certa distância e não advertirem Sethe da chegada do xerife e sua corte, aquelas pessoas se juntam apenas para espiar e não para erguer as vozes numa costumeira cerimônia de canto, no momento em que a moça é levada para a prisão. O seu rumor então gira em torno da vida passada de Sethe. _ Teria ela realmente escapado da escravidão nas condições em que estava?

Seria o filho de Baby Suggs realmente o pai das crianças?... Dez anos mais tarde, por ocasião do funeral da anciã, a comunidade se congrega no jardim, mas come a comida que os próprios membros trouxeram, deixando a de Sethe intocada.

Depois daquele dia ninguém mais visita a casa da Rua Bluestone,

124. Por cerca de 20 anos Sethe e sua filha caçula Denver (e mais tarde Paul D) vivem abandonados, verdadeiras figuras solitárias, aliadas da comunidade. A autora explica a tensão entre a heroína e seus vizinhos para lançar alguma luz ao seu perfil: ela é impertinente e rude; recusa-se a procurar aceitação social e cada ato de desaprovação da comunidade provoca nela um novo ato de desafio. Apesar do virulento conflito com os vizinhos, Sethe continua a viver naquela comunidade (mesmo que na periferia) e a ela é reconectada quando as mulheres a salvam do fantasma da filha morta, que ameaça trocar a vida da mãe pela sua própria. Sethe sabe que a sua luta não é contra aquele povo com quem tem tanto sofrimento em comum; a sua luta é contra figuras como o “professor”, seus sobrinhos, e o sistema que a define, escraviza e degrada.

No romance de Morrison, Sethe é o protótipo da *womanist* (mulherista)⁹²: ela é biologicamente uma fêmea e, portanto, tem o poder de gerar vida, mas é isenta de todas essas considerações ideológicas enquanto mulher. Não passa de uma vaca ou uma cabra sujeita à ordenha, como qualquer outro animal. Mesmo assim, ela resiste a essa subordinação desumana mostrando-se capaz de decidir por ela mesma a sorte dos seus filhos (p.203). Morrison chama a atenção do leitor para a intensidade do desafio da heroína ao enfatizar a sua solidão: primeiro ela manda os filhos fugirem na frente; todos os homens de “Sweet Home” que planejam fugir e encontrar com ela e os filhos estão mortos ou agrilhoados; Paul D não pode entender a “insensatez” por trás do infanticídio e a abandona; ele é mais um dos tipos masculinos nômades da autora, que resistem à domesticação. Tudo isto serve ao propósito de Morrison contrapor a solidão

92 As várias definições do termo “mulherismo” no livro *In Search of Our Mothers Gardens*, de Alice Walker, esclarecem a questão de porque muitas mulheres afro-americanas preferem o termo “mulherismo” em vez de feminismo negro. Walker oferece dois significados contraditórios de “mulherismo”. Por um lado, a autora vê claramente o mulherismo como enraizado na história concreta da opressão racial e de gênero das mulheres negras. Tomando o termo da expressão cultural negra do Sul, Walker sugere que a história concreta das mulheres negras promove uma visão de mundo “mulherista”, acessível principalmente, e talvez exclusivamente, às mulheres negras.

da heroína à sua força de caráter, à sua coragem e à sua luta ferrenha contra um destino manipulado pela crueldade dos brancos.

Diferentemente dos narradores, Morrison não parece constranger-se em deleitar seus leitores nem se restringe à necessidade que o narrador sente de retratar a “verdade”, de contar os fatos como realmente aconteceram. Ela detém a liberdade artística e o romance é, com efeito, direcionado pelo mesmo processo criativo que agrega os bons escritores no sentido de lançar a atenção do leitor sobre a vida interior das suas personagens. Como observa Roland Barthes,

Se somos tentados a ler o estupro e o assassinato como atos pertencentes a uma patologia, é induzindo abusivamente o conteúdo da forma: somos aqui vítimas, uma vez mais, daquele preconceito que nos faz atribuir ao romance uma essência, a mesma do real, de nosso real. (2003, p.97).

Por outro lado, Jan Furman (1996, p.78) assegura que o relacionamento de Morrison com os seus temas ou com as suas personagens não se esgota inteiramente na área ficcional. A autora reconhece que o seu trabalho é imaginativo, mas que também é verdadeiro. Isto não significa necessariamente a narração de detalhes reais ou eventos, lugares e pessoas específicas, mas absoluta fidelidade ao tema. Em *Beloved*, significa absoluta fidelidade à vida dos escravos. A verdade do sistema escravocrata vai além dos detalhes específicos sobre a vida de qualquer indivíduo. A verdade transcende o tempo, o lugar e o público, proporcionando um *insight* universal. É mais espiritual do que intelectual. É a diferença entre a verdade pessoal de Margaret Garner e a verdade impessoal da humanidade.

Como a própria Morrison assegura (FURMAN, 1996, p.81), aos olhos do público o trabalho que ela desenvolve frequentemente desemboca no terreno do fantástico, do mítico, do mágico ou até do inacreditável. Ela não parece sentir-se à vontade com estes rótulos porque eles sugerem um rompimento com a verdade e a sua responsabilidade maior é não mentir. Ela prefere chamar a esse aspecto de

sua obra de “encantamento”, porque lhe parece o termo mais apropriado para exprimir não só a visão que sempre teve do mundo, mas também a visão dos negros com quem conviveu e convive a vida toda. Esse cenário poupa o romance de se tornar apenas uma narrativa melodramática sobre um infanticídio uma vez que a sua heroína, ao transcender os limites a ela impostos pela escravidão, torna-se agente do seu próprio destino. No enredo, ela não se sujeita a nenhuma autoridade que não a sua e não se curva a nenhuma punição convencional. Apesar de presa e ostracizada, até o retorno de *Beloved* ela permanece firme na crença da justiça do que lhe parece seu ato extremo de amor. Apenas mais tarde ela enfraquece, na presença do único ser capaz de atormentá-la, “a única pessoa que ela sente que deve convencer de que o que ela fez foi certo porque foi fruto de um ato de verdadeiro amor” (p.251). O retorno do espectro dá a Morrison a oportunidade de explorar a circunferência do caráter de Sethe. A tolerância diante do comportamento egocêntrico do fantasma junta-se ao medo de feri-la outra vez.

O mesmo amor que proporciona a Sethe coragem e amargo triunfo contra seus algozes, a faz vulnerável à doentia manipulação do bebê fantasma. Se antes a heroína havia desejado morrer com e pelos seus filhos para livrá-los da escravidão, agora por espontânea vontade se escraviza ao incubos que acredita ser a sua melhor parte. Talvez seja um castigo. Afinal, todo crime merece punição. Mas a jornada de Sethe não acaba ali. Quando o romance termina, ela está a ponto de entender o mundo de maneira diferente. Seus filhos estão livres e finalmente ela compreende que, como lhe disse há pouco Paul D, ela própria é a sua melhor parte.

Kindred, Laços de Sangue

O romance que passarei a analisar aqui mostra uma obra sobre o ser negro, escrita a partir da sua própria visão de mundo, ressignificada por uma autora afrodescendente de acordo com a sua própria lente, resultando em uma postura que reverte o eixo monocentrista eurocêntrico do centro para a margem, através de uma estética onde a narradora se teletransporta do presente ao passado escravista para de alguma forma interferir no pensamento da geração contemporânea

a respeito da condição de vida dos seus antepassados, da sua maneira de ver o mundo e da sua resposta às barbaridades contra eles perpetradas, com a intenção de mudar a percepção atual do seu povo sobre os que lhe precederam e de alguma forma intervir no destino do seu clã, metáfora para o destino de todos os negros trazidos da África pela diáspora transatlântica.

Durante este estudo irei fazer uso constante, senão quase que exclusivo de um aporte teórico que teve as suas raízes nos Estados Unidos, a “interseccionalidade”, elaborado pela teórica feminista Kimberlé Crenshaw nos anos finais do século XX e que desde o início deste século, devido justamente a essa renitente influência americana, vem se desenvolvendo como aparato teórico-crítico para dar suporte à análise de textos afro-brasileiros, tendo como principais articuladoras no Brasil as intelectuais negras Suely Carneiro (2003; 2005), Djamila Ribeiro (2017), Carla Akotirene (2018), Winnie Bueno (2017) e Grada Kilomba (2012) apenas para citar algumas. Dedico a esta teoria crítica e a tais estudiosas um “lugar de fala” dentro deste trabalho.

Vale salientar que alguns críticos resistem em usar a teoria literária ocidental para analisar a literatura afro-americana, como Henry Louis Gates, Jr., eminente pesquisador e crítico afro-americano da universidade de Harvard. Gates assegura no livro *The Signifying monkey: A theory of African-American Criticism* (1988) que o seu desejo é permitir que a tradição negra fale por si mesma sobre a sua natureza e suas várias funções ao invés de lê-la ou analisá-la nos termos de teorias emprestadas de outras tradições, como uma espécie de apropriação indébita.

Um tropo comum usado pela literatura afro-americana é “signifying”. O termo se refere ao modo como os escritores afro-americanos leem e criticam outros textos negros em um ato de autodefinição retórica. As autoras e os autores aqui evidenciados configuram apenas a ponta de um *iceberg* que se encontra meio submerso num mar escritural onde seguramente navegam centenas de outros escritores negros, criadores de textos que destacam as tensões entre o local e o global, entre o colonizador e o colonizado, entre o ontem e o hoje, enfim, entre a Europa e a África transculturada nas Américas.

Entretanto, para um enfoque que incide sobre a questão do gênero, a teoria interseccional apresenta-se como a mais adequada à abordagem deste texto de Butler.

Para além da análise temática em nível estrutural e da complexidade das personagens, o estudo ora apresentado é centrado em uma epistemologia gendrada, o que me parece o ponto neural do incômodo emocional e psicológico da sua protagonista, Dana, embora para alguns leitores (ou talvez para muitos) este ângulo pareça subliminar à primeira vista.

Ao menos até agora ninguém parece ter atentado para este prisma, pelas pesquisas prévias que andei fazendo acerca da recepção da obra no Brasil, traduzida pela Editora Morro Banco em 2017 como *Kindred: Laços de Sangue*. Utilizando-me da teoria interseccional como principal base de apoio teórico, procuro aqui demonstrar que embora emoldurada pelos três eixos fundantes desse aparato crítico, a saber, raça, classe e gênero, este último elemento funciona, mesmo que subliminarmente, como o lado mais potente desse triângulo.

Retomo a um dos primeiros pontos por mim abordados antes mesmo de tocar no foco desta análise reiterando a ideia de que devemos refletir sobre a posição da literatura negra em nível global, em que as migrações e a incorporação das relações culturais se encontram cada vez mais constantes e mais presentes. Aqui está o fruto de uma pesquisa que procura delinear para o público brasileiro particularidades da literatura afro-americana e aproximações entre a teoria crítica negra estadunidense e a brasileira, no afã de não apenas desbravar alguns de seus caminhos, cruzados pela herança comum da diáspora transatlântica, mas de igualmente compartilhar as mesmas descobertas, desfrutar das mesmas experiências e compartilhar das mesmas rotas, trilhados pela dor da marginalidade, pela busca dos direitos civis, pela procura de uma identidade própria e pela formação de um cânone que lhes represente.

Sobre a teoria e a crítica do texto negro

Henry Louis Gates, Jr assegura em *The Signifying monkey* que o seu desejo é permitir que a tradição negra fale por si mesma sobre a sua

natureza e suas várias funções ao invés de lê-la ou analisá-la nos termos de teorias emprestadas de outras tradições, como uma espécie de apropriação indébita, como falei antes. Logo na introdução da obra Gates Jr. Observa ter finalmente localizado dentro das tradições africanas e afro-americanas um sistema de retórica e interpretação que pode ser considerado como elemento de uma crítica genuinamente negra tanto quanto como modelo através do qual se pode interpretar ou “ler” as teorias da sua crítica literária.

Depois de trabalhar durante muitos anos aplicando essa teoria literária a textos africanos e afro-americanos ele compreendeu que aquilo que ele pensava ser o seu projeto teórico era na verdade apenas uma das suas etapas em progressão. O desafio do seu projeto, se não fosse literalmente “inventar” uma teoria do texto negro, seria localizar e identificar como a “tradição negra” tinha teorizado sobre si própria.

Através do personagem Papa La Bas, de Ishmael Reed (1972), Gates construiu um mito das origens do “Signifyin(g)” e do seu signo, o “macaco provocador” (tradução minha) - Talvez existam outras melhores, ou a expressão seja intraduzível -. Aos poucos, a sua procura pela árvore genealógica daquele macaco foi cessando com o repositório panafricano de figuração e interpretação *Esu Elegbara*, a figura iorubá trapaceira existente na Nigéria, no Benin, no Brasil, em Cuba, no Haiti, em Nova Orleans, ou seja, onde quer que esteja a tradição africana.

Entretanto, foi a tradição afro-americana que gerou o conceito de Signifyin(g). Uma leitura criteriosa dos dois textos levou-o a uma teoria crítica. A prática crítica de Ralph Ellison (1952) de um discurso crítico totalmente integrado à tradição vernacular negra e à crítica ocidental e as técnicas revisionistas de paródia e do pastiche de Reed geraram as ideias que ele desenvolve neste livro. A obra literária de Wole Soyinka e a sua crítica proveram o modelo africano a ser seguido. Soyinka é um dos poucos autores negros que assumem as suas proposições ao invés de reclamá-las, um gesto retórico simples, mas desvantajosamente efetivo, como observa Gates. Além do mais, não importa o quão particular isto possa parecer, Soyinka sempre irá considerar a sua produção como um pensamento sobre

a condição humana.

Muito poucos negros ainda são inconscientes de alguma maneira, da peculiaridade própria dos textos negros. Gates observa que estes são os textos da gente negra; os “seus” textos; são textos para serem desfrutados, saboreados, contemplados, explicados e desejados para a reprodução das suas filhas e filhos. E ele reconhece também o discernimento do seu pai, Henry Louis Gates, não apenas quando lhe presta uma homenagem, mas também porque aprendeu que a tradição é memória: “Este livro é o livro do meu pai”, ele diz. “mesmo que seja lançado em uma linguagem que ele não usa”.

O que ele quer dizer com isto é que a imagem da tradição negra padece da falta de uma atenção à sofisticação acadêmica. E que ele espera que décadas de uma coleta cuidadosa e do estabelecimento desses textos sejam seguidas de décadas de leituras cuidadosas, de interpretações e especulações. Destarte, o seu livro pode ser tomado como um retorno intelectual ao relacionamento entre o vernacular negro e as tradições; um retorno às formas da crítica negra praticadas nos anos 1930 por Sterling A. Brown e Zora Neale Hurston, duas das mentes verdadeiramente grandes da “raça.”

A reverência de Brown e Hurston à linguagem do negro comum e o seu emprego como alicerce da excelência retórica proveem um dos modelos críticos que o autor tenta imitar, mesmo que a linguagem crítica que ele empregue pareça diferente da que eles usam. Portanto, as obras de Hurston e Brown formatam a direção tomada pelo autor ao mesmo tempo em que mantêm a causa material da sua investigação.

Evitando reescrever a metafísica negra por inteiro, Gates foca no que considera importante abordar sobre a tradição literária negra: o fato de que ela permanece necessitando de constantes ajustes e de novos textos a serem escritos, uma vez que nenhum estudioso pode afirmar que já deu palavra final sobre o assunto. As tradições das literaturas Africana, Caribenha e Afro-americana - e por que não dizer também as demais literaturas da diáspora negra? - discuto este aspecto em outro texto (LIEBIG, 1999). Estas permanecem intactas, a serem explicadas e teorizadas de novo e de novo. Os despojos dos preconceitos que se manifestam até mesmo nos estudos acadêmicos

destes sujeitos servem apenas para serem confrontados pelo laborioso trabalho dos pesquisadores.

O livro de Gates resume, em síntese, como ele tem tentado mostrar as maneiras pelas quais a tradição negra está inscrita nas próprias teorias da sua natureza e como elas funcionam dentro de elaborados sistemas hermenêuticos e retóricos. O autor se vale de exemplos deliberadamente retirados da crítica ocidental e de argumentos críticos ocidentais para comparar aspectos dos mecanismos das estruturas negras de significação para fundamentar a sua análise dos referenciais familiares aos seus leitores, mas também para argumentar, implicitamente, que as questões centrais apresentadas pelo discurso crítico ocidental também foram igualmente levantadas, discutidas e respondidas por outras tradições textuais.

Desta forma, Gates conclui o seu prefácio observando que nem os europeus nem os americanos, nem a literatura inventada e muito menos a sua teoria detêm o monopólio sobre o seu desenvolvimento. Para o autor, só nos resta agora aguardar que a gradual erosão dessas pressuposições nacionalistas, amplamente evidentes nos sistemas tradicionais de categorização dos estudos literários acadêmicos, sirvam como modelo para a abolição de certas prognoses racistas e sexistas presentes em muitos destes estudos.

No resumo do artigo “Tradizendo Exú galinha de afogar patos”, Carolina Primeira, Vermelho & Way Puri (2021, p.217), parecem provar de uma vez por todas o vaticínio de Gates e realizar seu desejo de ver expressa de maneira concreta a sua teoria :

esta é uma escrita-gesto, um artigo-rito, um ensaio-feitiço, um(de vários) falar-comer, um escrever-viver, um ler-cuspir, um escutar-chocar. somos aqui três corpos[os autores do artigo] capazes novamente de assumir a primeira pessoa, do plural. corpos-pensamentos-selvagens-indóceis ancestrais, corpos que abriram caminho cortando mato y arrancando tocos em meio a academia y a arte. os (de) (re)tratados que invadem a missão. corpos dispostos aos riscos y liberdades do experimento, jogando

com as palavras de debret em sua “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”. Investigando significar as palavras dos (n)ovos mundos, numa escrita de criação, cocriação y autocriação que nos reinscreve.

Outro teórico, referência no estudo do pós-colonialismo, o camaronês Achille Mbembe (2014), pensador de grandes questões da História e da Política africanas, no livro *Crítica da Razão Negra* nos instiga a pensar as diferenças e a própria vida com base numa reflexão sobre o mundo contemporâneo a partir da experiência negra. Ali ele lembra que a visão do negro no mundo atual foi construída pelo sistema escravocrata no alvorecer do colonialismo.

A partir desta visão, o que se define hoje como o ser negro é uma categoria social que se confunde com os conceitos de escravo e de raça. Enquanto construção social, negro é um conceito que designa a imagem de uma existência subalterna e de uma humanidade castrada, nada mais. Essa percepção econômica da questão racial teve início na fase mercantilista do capitalismo (quando o negro foi reduzido a simples mercadoria) e assim vem perdurando durante o neoliberalismo.

O termo “negro” foi maquiavelicamente inventado para significar “exclusão” e jamais pôde se libertar o estigma de escravo. Para Mbembe, historicamente falando, percebe-se que os conceitos foram amalgamados. Segundo ele “negro” é aquele que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender. Tal invisibilidade estaria encrustada no próprio termo, que, além de negar a humanidade do outro, legitima a sua opressão e exploração.

Contraditório em sua essência, o conceito de raça apazigua odiando, mantendo o terror e praticando aquilo que Mbembe chama de “alterocídio”, o que significa a construção da alteridade como um objeto extrínseco a si e, portanto, intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou destruir na medida em que não se puder controlar).

O negro seria, desta forma, um exemplo total do extrínseco, um outro que seria símbolo de inferioridade e que, de acordo com

o pensamento do colonializador, devia ser “ajudado e protegido”. A África, da mesma forma, representaria um “não-lugar”, signo de atraso, de ausência de civilização e sem nenhuma contribuição a oferecer à humanidade. A visão eurocêntrica colonista fez com que todas as contribuições africanas, sua obra e conhecimento, assim como a luta de seus povos na diáspora e a sua contribuição para o desenvolvimento histórico das Américas, por exemplo, fossem não só ignoradas, desconstruídas, ocultadas, rasuradas, mas simplesmente apagadas. Somente quando a Europa deixou de ser o centro da civilização e da produção do saber é que se pôde formatar um pensamento crítico em torno do negro. Mas a escravidão no colonialismo, ou seja, a partir do século XVI, construiu um conceito da negrura que vigora, se bem que com menos rigor, até hoje.

A colônia é o lugar onde o negro deixa de existir enquanto pessoa, isto é, torna-se invisível. Além de transformar-se em mercadoria, o negro sofre com toda carga de descaracterização de sua cultura. É por este motivo tão particular que não se pode fazer a crítica literária de um texto negro sem a utilização e um aparato epistemológico afro-centrado que respalde e referende o que a crítica literária eurocêntrica predetermina como padrão para o cânone literário WASP⁹³.

No caso do Brasil, que é o que nos interessa mais e perto, as particularidades divergem um pouco daquelas dos Estados Unidos, por exemplo, por se tratar de um campo literário que ainda procura conscientizar e suprir as demandas da população negra em sua grande maioria subalternizada. Os intelectuais, militantes e escritores negros necessitam desenvolver em nosso país uma espécie de “afro-epistemologia” (é bem verdade que o fazem também nos Estados Unidos, mas resguardadas as devidas proporções histórico-culturais) que se adequa à análise dos textos negro-brasileiros e que seja naturalmente diferente da abordagem adotada pelos teóricos e críticos do cânone consagrado pelo senso crítico literário comum da literatura brasileira, que visa (ou visava, na melhor das hipóteses)

93 Em inglês: Sigla para White, Anglo-Saxon, and Protestant. (Branco, Anglo-saxônico e protestante). Em suma: Centrado nos padrões da hegemonia europeia.

apenas a ratificar, validar e enaltecer as especificidades de um eu enunciador branco.

Esse conhecimento da *soulness*, isto é, de uma espiritualidade comum ao ser negro, traduz a urgência de construção de um conhecimento produzido pelos e para os negros, um rompimento do que foi ocultado das contribuições da população negra abduzida do seu solo natal e trazida para as Américas durante o comércio de negros africanos escravizados. Trata-se de uma perspectiva epistemológica que põe sob suspeita, na fatura, os conhecimentos tidos como “universais e absolutos” do homem branco europeu, que definiu cientificamente para justificar a calamidade da escravidão moderna o que é e o que não é conhecimento, o que é e o que não é ciência, e dessa maneira justificar, com aval da Igreja, que os negros não teriam cultura, filosofia, religião e demais saberes.

Partindo desta visão, podemos dizer que a literatura negra, enquanto construção de uma subjetividade – medeia o combate contra uma identidade que é atribuída ao negro e que, segundo Zilá Bernd (1992) se coagula em estereótipo. Ela se configura eminentemente como um processo de recentramento dessa identidade forjada pelos próprios escritores e pelos grupos a que pertencem e que pode levar a um estado de alienação provocado por uma relação de aceitação da fala do Outro. Esse processo de afirmação identitária se desencadeia no limite entre o ataque e a defesa.

É, pois, no limite das antíteses que se plasma uma identidade defensiva, onde a violência do discurso literário é ao mesmo tempo ameaça e apelo, convertendo-se numa fala que, embora recuse o cordão de isolamento imposto ao negro pela sociedade, constrói-se ela esma como um outro cordão de isolamento. Já a arte literária resistente vai gerar uma espécie de elemento redentor cuja temática dominante é o orgulho e o enaltecimento da pertença étnica, onde uma imagem positiva do negro irá reforçar e ampliar o sentimento de solidariedade anti-opressora dentro da comunidade.

A exemplo do que aconteceu com o chamado romance regionalista da década de 1930, que descreve um espaço socioeconômico antes ausente do nosso panorama literário, a literatura negra procura introduzir uma outra visão da história a partir da ótica do oprimido,

onde aparecem geralmente panoramas atípicos à narrativa ideológica, ou procura, no mínimo, investir esses personagens de outra consciência da realidade. São estas algumas das particularidades que se exercem nas franjas do tecido literário da Diáspora negra.

Como frisei anteriormente, a abordagem do texto negro que utilizo neste estudo é uma tendência surgida nos Estados Unidos e inaugurada por Kimberlé Crenshaw (1991), estudiosa afro-americana responsável por cunhar o termo *intersectionality*, ou seja, “interseccionalidade”. Esta se refere à análise do que ela designa como os mais comuns “sistemas discriminatórios”: o racismo, o patriarcalismo e a opressão de classe, ou, seja, “eixos de poder”, “eixos de subordinação”. Segundo ela, tais sistemas (ou eixos) se sobrepõem ou se entrecruzam, criando intersecções complexas que atingem especialmente as mulheres marginalizadas, principalmente as negras.

Com o intuito de introduzir o leitor ao conceito e ao deslindamento de algumas nuances sobre esta teoria crítica essencialmente afrocentrada, darei especial atenção a este tópico na seção que se segue.

Interseccionalidade

Patricia Hill Collins, em *Intersectionality as Critical Social Theory* (2019), investiga como o conhecimento tem sido essencial para a resistência à dominação política. Quer visivelmente ou não, a resistência às injustas relações de poder de raça, classe e gênero existem, quer através da memória, ou do protesto social televisivo. _Mas que papel o conhecimento desempenha em tal resistência? Através do seu trabalho pessoal ela retorna a esta questão fundante ao examinar como indivíduos e grupos oprimidos dentro dos sistemas de poder criam e disseminam o conhecimento que estimula a sua sobrevivência, resiliência e resistência.

Ao dialogar com o texto de Hill, Elaini Silva (2021), esclarece que a “interseccionalidade” se refere ao grande guarda-chuva de uma encruzilhada intelectual e política, ou ao ponto de interseção do engajamento político e intelectual em meio a substanciais diferenças políticas e metodológicas. Politicamente, a interseccionalidade deseja comunidades interpretativas fortes o bastante para agregar os

diálogos necessários entre ideias e povos díspares. Substantivamente, comunidades que incorporem pessoas que teorizem tanto do topo quanto da base, a fim de produzir uma profusão de novas questões, interpretações e conhecimentos que estejam mais preocupados em mudar a ordem social vigente do que explicá-la. Metodologicamente, visa a um modo dialógico de produção de conhecimento que eleve o significado das coalisões e das alianças intelectuais e políticas dentro de comunidades interpretativas que estejam acima do nível do brilho intelectual do indivíduo. Construir comunidades interpretativas participativas e democráticas através de diferentes experiências, expertise e fontes tem sido a marca registrada dos projetos interseccionais.

Desde os anos 1990 o termo vem sendo utilizado para uma gama de projetos de justiça social e para descrever ideias e ações que haviam começado décadas antes. As conexões entre os movimentos por justiça social ocorridos na metade do século XX que se recusaram a aceitar as desigualdades sociais prevalentes e as consequentes lutas para incorporar os estudos de raça, gênero e classe à academia ressaltaram a recente visibilidade do sinérgico relacionamento entre a trajetória da interseccionalidade como o projeto de conhecimento e as condições de mudança social que o plasmaram.

Assim como as lutas políticas contra a dominação política se encontram em processo, também está a emergência da interseccionalidade como forma de questionamento e práxis crítica. Enquanto toma corpo, a interseccionalidade permanece um trabalho em construção, desenvolvendo uma linguagem que propicia conversas semelhantes dentro das relações de poder. A ideia de interseccionalidade como um projeto de conhecimento amplo, cada vez mais globalizado e resistente por si só, no momento aprovisiona um espaço intelectual vibrante para projetos historicamente inconciliáveis, que haviam tido respostas diversas diante da dominação política.

Como forma de questionamento e prática crítica, a interseccionalidade agora está em uma encruzilhada. Virtualmente, do dia para a noite o termo interseccionalidade viralizou nas redes sociais e no meio jornalístico, duas décadas depois de ter passado por uma mudança de absorção nos 1990 no âmbito acadêmico. Muitas pessoas

atualmente aplicam o termo superficialmente, atrelado a uma série de projetos ativistas e acadêmicos. No entanto, denominar algo como interseccional não necessariamente o faz ser. Em *Race, Class, and Gender* (2020) Margaret Andersen e Patricia Hill Collins debruçaram-se sobre algumas narrativas para mapear a emergência da interseccionalidade como área de estudos. Por mais de duas décadas elas selecionaram artigos que examinavam como raça, classe, e gênero progressivamente se imbricavam, coletando assim evidência empírica da interseccionalidade (ANDERSEN & COLLINS, 2020). As pesquisadoras acompanharam o crescimento do campo de estudos desde a sua fase inicial, que enfatizava raça, classe e gênero, até encampar outras identidades, como sexualidade, nacionalidade, etnia, habilidade, religião, idade e semelhantes categorias analíticas.

Outros nichos também passaram a ser contemplados através da globalização da interseccionalidade como campo de prática e questionamentos críticos. Este meticuloso trabalho proporcionou a base para a síntese narrativa das ideias, do escopo e das práxis interseccional que Hill e Sirma Bilge apresentam em *Intersectionality* (2016). A análise crítica não apenas se encarrega de criticar, mas também de referendar ideias e práticas que são essenciais, necessárias, ou fundamentais para que algo novo aconteça.

Tanto Carla Akotirene (2018) quanto Emanuelle Goes (2019) observam que as feministas afro-brasileiras aplicaram a teoria interseccional antes mesmo do seu conceito ter vindo a público por Kimberlé Crenshaw (1991), quando ela denunciava a ausência de mulheres negras nas agendas políticas do movimento negro e até do movimento de mulheres, apontando que as mulheres negras estavam sempre em situação de desvantagem quando comparadas às mulheres brancas e aos homens negros e brancos.

Essas situações, até então descritas como “múltiplas discriminações”, “dupla discriminação”, “tripla discriminação” ou “mosaicos”, são agora conceituadas como interseccionalidade. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do mecanismo que gera o desempoderamento.

Akotirene (*Op. Cit*) ressalta que a tradição feminista negra americana nos deu a matriz interseccional ao publicar em 1981 a obra *Mulheres, raça e classe*, de Angela Davis, que foca nos efeitos marcantes do capitalismo, do racismo e do sexismo sob o ponto de vista feminista negro. Segundo a ótica de Davis, as mulheres brancas teriam sido trabalhadoras, companheiras, mas em sua maioria antibolicionistas, portanto, próximas do racismo. Eis a diferença que se estabelece entre estas e as mulheres negras.

A obra de Davis discute o trabalho doméstico, a exploração de classe, os abusos sexuais direcionados às mulheres exploradas: como negras, como trabalhadoras, como mulheres, com o diferencial de que o choro da mulher negra era irrelevante e suas denúncias eram sempre consideradas ilegítimas. Outro ponto também considerado é que os homens negros sofreram consequências de cunho racial e sexual perpassadas por estereótipos, linchamentos e foram acusados, muitas vezes injustamente, de serem abusadores sexuais de mulheres brancas.

O livro *Ain't I a Woman* (1981) de bell Hooks, ajusta a metodologia interseccional articulando o impacto sexista na experiência das mulheres negras durante e depois da escravidão, a desvalorização da subjetividade, o machismo dos homens negros, o racismo feminista e a vontade intelectual de trabalhar o paradigma afrocêntrico para a defesa de um povo.

Desta forma a interseccionalidade, como instrumento de prática e aparato teórico- metodológico, revela a militância das intelectuais negras e ignora as três ondas feministas revestidas de branco que não passam experiências da colonização, não compõem qualquer manifesto de força teórica negra e estão atreladas às correntes eurocêntricas e a saberes outros que não os da coletividade negra.

O gênero como eixo do tripé interseccional em *Kindred*

Explorando a teoria interseccional na prática, desenvolvo a partir de agora um estudo que fiz recentemente sobre o romance *Kindred*, de Octavia Butler. A trama conta a história de Dana, uma escritora afro-americana de 26 anos e de seu jovem marido branco Kevin. Vivendo o casal no ano de 1976 e tendo se mudado para uma nova

casa em Nova York, ela se encontra em meio a pilhas de livros e caixas abertas quando começa a sentir-se tonta, caindo de joelhos, nauseada.

Repentinamente a jovem se acha à beira de uma floresta, próxima a um rio. Uma criança está se afogando e ela corre para salvá-la. Mas, assim que arrasta o menino para fora da água, vê-se sob a mira de uma garrucha. Ela é então transportada no tempo para 1815, durante o período da pré-guerra civil americana. Não fica por muito tempo no passado, mas está claro que o que se passara fora real, já que seu marido a vê desaparecer e reaparecer completamente encharcada em outro canto da sala. É a experiência mais aterrorizante de sua vida. Até acontecer de novo. E várias outras vezes.

A partir daí Dana desaparece novamente nas mais inesperadas ocasiões, sempre para salvar a vida do menino branco Rufus e isso se torna o cerne da obra. Toda vez que Rufus (que ela descobre posteriormente ser seu antepassado) está em perigo, Dana é abduzida, transportada ao passado, em plena época da escravidão, onde ser negra e mulher é duplamente letal.

Quanto mais tempo passa no século XIX, numa Maryland pré-Guerra Civil – um lugar extremamente perigoso para uma mulher negra –, mais consciente Dana se torna de que sua vida pode acabar antes mesmo de ter começado. Dor, raiva e muito medo, um medo constante, são o seu alimento diário. Apesar de a família de Rufus, os Weylins, ser considerada relativamente humana em relação às demais naquelas cercanias, mesmo assim Dana prova da falta de humanidade dos senhores de escravos daquela época, onde as pessoas negras eram agredidas de todas as formas possíveis e às vezes cruelmente castigadas por apenas um olhar torto que fosse.

O fato de Dana acabar compreendendo o propósito daquele acontecimento anormal, daquelas suas viagens no tempo, fá-la aprender a lidar com a situação. Ela finalmente compreende que tem que voltar no tempo para impedir que o seu antepassado branco morra e assim ela consiga salvaguardar o seu próprio nascimento e o do seu clã no futuro.

Tomada metaforicamente, a obra parece passar a mensagem de que os horrores da escravização necessitam ser sentidos na própria

pele, para que, tendo sobrevivido aos seus sangrentos e inenarráveis horrores, o sujeito negro possa enfim ser o vetor a impulsionar o regresso a um mundo mais justo e igualitário. Mas não será esse o meu enfoque. Como já sinalizei, a crítica do texto negro me fez enxergar meandros outros que às vezes não nos saltam aos olhos, mas que nos fazem pensar nas entrelinhas, nas inúmeras questões suscitadas por entre as frestas do que uma obra literária é capaz de nos conduzir.

Dana é apenas uma mulher normal, começando a vida ao lado do marido. Uma escritora em começo de carreira que por muito tempo teve de aceitar trabalhos informais para sustentar sua paixão, a escrita. Mas tudo muda quando ela faz sua primeira viagem no tempo para salvar o garotinho Rufus - seu antepassado - de se afogar. É enquanto desempacota a mudança feita na véspera para a casa nova em Nava York no ano de 1976 que Dana se vê subjugada a essa condição de salvadora, viajando no tempo sempre que Rufus precisa de ajuda. O grande perigo é que ele é um garoto branco vivendo no Sul dos Estados em 1815, onde a escravidão ainda é institucionalizada, o que pode acabar sendo fatal para ela, que é negra e como tal só pode ser escrava. Logo no início do romance se estabelece a relação entre raça e classe social. Primeiro entre Dana e o marido Kevin, que formam um casal interracial não aceito pelas famílias dos dois e depois entre ela e Rufus, o seu antepassado branco, que no século XIX foi seu protegido enquanto criança, amigo enquanto jovem e “dono” quando adulto. Desta maneira, tem-se aqui o binômio raça/classe como dois dos eixos do tripé interseccional.

As involuntárias e constantes viagens de Dana ao passado escravista são para ela um temível e doloroso mistério. O relacionamento dela com Rufus é complicado, mas ela cada vez mais sente-se apegada a ele e responsável pela sua integridade física enquanto vai construindo a teoria de que está presa a ele por laços de sangue. Aos poucos ela vai descobrindo que ele mais tarde virá a ser o seu tetravô.

Dana certamente conhece a história da escravidão mostrada pelos livros da escola elementar a partir da ótica do branco, do ponto de vista do outro. Mas será preciso que ela mergulhe no universo da escravização sulista antebélica e que viva na pele os horrores praticados contra os negros para que se dê conta do preconceito racial que

está prestes a sofrer e que certamente sofrerá no decorrer das suas próximas incursões ao passado. O diálogo que mantém com o garoto Rufus a chama à realidade:

— Ela [a mãe do garoto] disse que eu era o quê? — perguntei.— Só uma preta desconhecida. Ela e papai sabiam que nunca tinham visto você.— Que coisa para ela dizer logo depois de me ver salvando a vida do filho dela. Rufus franziu a testa.— Por quê? Fiquei olhando para ele.— O que foi? — perguntou ele. — Por que ficou brava?— Sua mãe sempre chama as pessoas negras de pretas, Rufe?-Sempre, menos quando tem alguém por perto. Por que não? Seu ar de inocência me confundiu. Ou ele realmente não sabia o que estava dizendo, ou tinha uma carreira promissora em Hollywood. Fosse o que fosse, não continuaria falando aquilo para mim.— Sou negra, Rufe. Se tiver que me chamar de qualquer outra coisa que não seja meu nome, é o que deve dizer.— Mas...— Olha, eu ajudei você. Apaguei o fogo, certo?— Sim.— Então, pronto, faça o favor de me chamar como quero ser chamada. (BUTLER, 2017, pp. 21-2)

Daí por diante, todas as atrocidades e crueldades que ela irá presenciar e até mesmo sofrer na própria pele e que não lhe haviam ocorrido até então irão lhe parecer claras e reais. *Kindred* é um soco na cara da sociedade dado de forma bastante didática: através desta pancada Butler nos faz acordar para o exemplo que ela quis dar ao colega de faculdade quando ele questionou a subserviência dos seus antepassados aos brancos. A intenção da autora é mostrar que na posição de escravizado a subserviência era uma forma de sobreviver para o negro. E também uma forma de resistência. Da mesma forma, a classe social vai determinar quem deve ou não ser chicoteado, enquanto nada pode ser feito para evitar:

— Você disse que ele usou um chicote para bater em você, Rufe? — Isso. Daqueles que ele usa para bater nos pretos e nos cavalos. Isso me fez parar por um momento. — Daqueles que ele usa... em quem? Ele olhou para mim com atenção.— Eu não estava falando de você. Ignorei o comentário. — Mesmo assim, diga negros. Mas... seu pai bate em pessoas negras? — Quando é preciso. Mas a mamãe disse que foi cruel e vergonhoso da parte dele me bater daquele jeito, não importava o que eu tivesse feito. (BUTLER, *Idem*, p. 23)

A autora mostra nesta passagem que no Sul escravagista negros e animais - “pretos e cavalos”- eram vistos como espécies intercambiáveis diante da supremacia branca. Não desmerecendo a dignidade animal que hoje é uma bandeira merecidamente defendida e acatada mundialmente, mas é o cúmulo pensar que o ser humano pudesse ser excluído da pertença à sua própria espécie por motivos meramente políticos e pseudocientíficos.

Octavia Butler desenvolve uma história intrincada, em que as personagens têm sentimentos e relações complicadas que não podem ser facilmente explicadas ou compreendidas, a menos que façamos parte daquele contexto histórico. Quanto mais viagens Dana faz, mais seu relacionamento com Rufus se aprofunda, e mais difícil as coisas vão se tornando. Ela quer ter raiva e odiá-lo, mas acaba sempre perdoando-o. Ela quer poder ajudá-lo a ser uma pessoa melhor, a se desenvolver e ser alguém além de um “homem do seu tempo”. E isso só a deixa mais e mais vulnerável a ele e aos seus desmandos.

Outro ponto que deve ser levado em conta é o crescimento físico e naturalmente o desenvolvimento emocional e intelectual de Rufus. Enquanto criança a sua mente ainda em formação inclina-o a escutar Dana, nos fazendo acreditar que talvez ele possa evoluir a ponto de abraçar a causa abolicionista, por exemplo. Mas a autora nos mostra como a perversa engrenagem social age enquanto agente coercivo e influenciador do pensamento da coletividade, atuando

sobremaneira sobre a psique das mentes em processo de formação. Nada do que ela diga ou faça poderá destituir o Rufus adulto de pensar e agir como homem afeito à cultura e às práticas coloniais do seu tempo.

O diálogo entre Kevin e Dana – que desta vez vão ao passado juntos- ratifica a ideia de que no Sul antebélico não há nada que reverta o pensamento do branco em termos de humanidade, racismo e classe social no que se refere ao seu relacionamento com o negro. Enquanto casal eles dialogam sobre o que fazer para evitar que Rufus se torne uma versão do pai e desta forma possa intervir na história futura das relações raciais:

— Ah, ele é humano, sim. Se ele fosse de uma classe social um pouco mais alta, talvez até ficasse irritado com seu modo de se gabar, a ponto de não querer sua presença por perto. Mas ele não teria tido o direito de impedir que você me traísse. Sou sua propriedade. Ele respeitaria isso.— Você acha que isso é ser humano? Vou fazer tudo o que estiver ao meu alcance para que você nunca mais tenha que voltar aqui sozinha. Eu me recostei na árvore, observando Kevin.— Se eu por acaso voltar, Kevin, vamos nos precaver.— O quê? — Vou ajudar você com Rufus o máximo que puder. Vamos ver o que podemos fazer para impedir que ele se torne uma versão ruiva de seu pai. (BUTLER, 2017, p. 74)

Impossível. O colonialismo dividiu o mundo em duas partes a partir da ideia de raças diferentes. A da raça branca e a dos demais indivíduos que não fazem parte dela. A valorização do futuro do indivíduo é determinada pela sua cor. Ela determina papéis na sociedade em que o branco e o negro têm seus futuros predeterminados, como destaca Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra*:

[...] Quando se observa em sua imediatidade o contexto colonial, verifica-se que o que retalha o

mundo é antes de mais nada o fato de pertencer ou não a tal espécie, a tal raça. Nas colônias a infraestrutura econômica é igualmente uma superestrutura. A causa é consequência: o indivíduo é rico porque é branco, é branco porque é rico. (FANON, 2005, p.62)

Assim, por mais “humano” e condescendente que Rufus Weylin às vezes possa parecer no seu convívio com os negros com quem mantém certo grau de intimidade, como adulto haverá sempre parte dele que rejeita demonstrar para com eles algum afeto ou especial atenção, nem mesmo para Dana ou Alice, por quem ele sempre nutre especial carinho. Manipulador e agressivo quando não consegue o que quer, o Rufus em crescimento vai se tornando o protótipo do pai, um voluntarioso senhor de escravos sulista dos oitocentos. A passagem abaixo ilustra o que Dana ouve do escravo Nigel que os acompanha ao andar superior, onde Ela fará companhia a Rufus, a pedido dele, enquanto o médico não chega para tratar da sua perna quebrada:

Toma cuidado — disse o negro bem baixinho quando comecei a segui-los. Olhei para ele, surpresa, sem saber ao certo se estava falando comigo. Estava.— O Senhô Tom sabe sê cruel bem depressa — disse ele. — Assim como o garoto, agora que está crescendo. Pela sua cara, parece que você aturou maldade de branco que baste por um tempo. (BUTLER, 2017, p.63)

É desta forma que se estabelece neste tópico a sempre recorrente aparição dos dois eixos que formam o tripé interseccional: raça e classe, geralmente interligados pelo mesmo fator que os aproxima, segundo a lógica antes exposta por Fanon (2005) de que sob o colonialismo, o mundo é dividido por raças, funcionando de modo que a infraestrutura econômica seja também uma superestrutura cuja causa é consequência: o indivíduo é pobre porque é negro, é

negro porque é pobre. Não tem como desatrelar raça de classe social em se tratando dos sujeitos abduzidos pela diáspora transatlântica, a não ser contemporaneamente, e em extremíssimos casos. Até mesmo no diálogo mantido entre os noivos Dana e Kevin nos anos 1970, quando planejam casar-se, a questão racial se mostra senão um empecilho, mas um inconveniente que irá provocar constrangimento e cisão familiar de ambas as partes:

— Vamos nos casar? Eu me aproximei dele. — Você sabe muito bem que vamos. — Quer que eu vá com você para conversar com sua tia e com seu tio? — Não. Vá conversar com sua irmã, se quiser. Mas se prepare, pode ser que ela o surpreenda. Ela o surpreendeu. E, preparado ou não, ele não estava pronto para a reação da irmã. — Pensei que a conhecesse — disse ele depois. — Bom, eu a conhecia, sim. Mas acho que perdemos mais contato do que pensei. — O que ela disse? — Que não queria te conhecer, que não te receberia na casa dela... nem a mim, se eu me casasse com você. [...] O marido dela, provavelmente. Idiota pomposo. Eu costumava tentar gostar dele por ela. — O marido dela é preconceituoso? — O marido dela teria sido um ótimo nazista. Ela costumava fazer piada disso, mas nunca perto dele. — Mas ela se casou com ele. (BUTLER, 2017, p.101)

Goes (2019) aponta estas situações de desvantagem sofridas pela mulher negra quando comparadas às mulheres brancas e aos homens negros e brancos, como eixos ativos de desempoderamento, que como já falei antes, Kimberlé Crenshaw (1991) cunhou como interseccionalidade. Neste sentido, Luiza Bairros (1995) lança mão do que traz a teoria do ponto de vista feminista, refletindo que não existe uma identidade única pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada, pois permite pensar em relação aos movimentos negros e de mulheres negras brasileiros que a partir “das diferentes formas da experiência de ser negro

(vivida através do gênero) e de ser mulher (vivida através da raça) o que torna supérfluas discussões a respeito de qual será a prioridade do movimento de mulheres negras, a luta contra o sexismo ou contra o racismo? – já que as duas dimensões não podem ser separadas do ponto de vista da reflexão e da ação política uma não existe sem a outra”.

Durante o romance várias outras situações irão mostrar a presença destes dois marcadores sociais de exclusão e desempoderamento da mulher negra, o preconceito de raça e classe, dois eixos do tripé interseccional que serão continuamente replicados. Mas, como já observei, a minha visão irá recair sobre o terceiro eixo, o gênero, que inunda a vida e os dilemas de Dana não só na sua relação com o homem branco colonizador, nem com a mulher branca que apesar de mulher é antiabolicionista e também opressora, mas também com o próprio companheiro, que ao voltar ao passado parece de alguma forma deixar-se influenciar pelo pensamento eurocêntrico e surpreendê-la com ranços de uma supremacia e de um egoísmo étnico que a levam a desconhecê-lo e a temer que a sua permanência no passado transformem o pensamento e as convicções que ele nutre no presente.

Ao expor a ferida do “corpo racializado” da mulher negra, Carla Akotirene (2018, p. 19) observa que dentro da lógica interseccional os enfoques socialistas disfarçados de problemas de classe, escamotearam questões de gênero, que negaram às mulheres africanas humanidades. Além do fato de as negras serem mulheres e de os estupro coloniais terem-nas transformado em produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas já no trabalho de parto, seus filhos foram gerados a contragosto delas, com fins lucrativos, como mercadorias às quais, elas, as mães, não tiveram direito à posse.

A leitura de *Kindred, Laços de sangue*⁹⁴ imediatamente me cha-

94 O romance *Kindred*, até 2017 desconhecido do público brasileiro, tornou-se um sucesso de vendas por ocasião do lançamento da sua tradução, intitulada *Kindred: Laços de Sangue*, feita por Carolina Caíres Coelho e publicada pela Editora Morro Branco. Por questões de ordem prática, neste estudo, voltado para um público que nem sempre domina o inglês, decidi optar pelo uso da obra traduzida. Sendo assim, a partir deste ponto, irei me referir à obra pelo seu título em

mou a atenção para a força da questão de gênero como fechamento do triângulo e ponto focal da obra, não apenas por tratar-se do tema que remete ao seu título, pela questão da maternidade, que aqui analiso sob o ponto das personagens/mães, brancas e negras; mas por outras relações que se estabelecem no decorrer da trama, como o tratamento díspar que é dado à mulher negra dentro do contexto da escravidão, tanto em sua relação com outra mulher branca quanto em seu relacionamento com o homem negro e algumas vezes até mesmo com o homem branco com quem a protagonista é casada.

Jurema Werneck (2005) nos lembra que o corpo negro feminino absorve o intercruzamento de todos estes eixos de desempoderamento, demonstrando como mecanismos políticos e ideológicos produzem experiências distintas de opressão. Racismo e sexismo se articulam e são vivenciados de forma desigual entre as mulheres, não só porque são mulheres, mas em virtude de sua raça e de outros marcadores sociais.

Alice Greenwood, mesmo sendo negra e escrava, é amiga de infância de Rufus Weylin, mas não escapa à sanha perversa do seu dono quando ele se torna adulto e tenta estuprá-la violentamente. Interpelada por Dana sobre o motivo de a amizade dos dois ter acabado, logo se revela o caráter deformado do branco:

— Alice — falei —, Rufus não era seu amigo? O que quero saber é... ele deixou de ser seu amigo ou quê?
— Começou a querê ser mais amigo do que eu queria -disse ela. — Tentou fazê com que o juiz Holman vendesse

Isaac no Sul para que eu não me casasse com ele. (BUTLER, 2017, p.110)

Paulina Chiziane (2013) observa que a desvalorização da mulher remonta ao princípio da vida por meio de mitos que mascaram uma ideologia de poder, garantindo ao homem uma posição hierárquica superior – motivo pelo qual explica que as diferenças de gênero existem desde antes dos colonizadores, mas as práticas coloniais intensificaram e demarcaram relações de poder ainda mais complexas. Na mesma direção, Crenshaw (2004) enxerga a colonialidade como

português ou pela abreviatura LS, quando apontar passagens do texto retiradas da tradução.

diretamente relacionada com o preconceito não só de raça, mas de gênero. É por isto que o gênero assume neste romance de cunho colonialista um papel de importância relevante dentro dos três eixos básicos da interseccionalidade, como venho mostrando. Vejamos a visão de Kevin enquanto homem branco, por ocasião de duas das suas viagens ao passado, em contraposição à visão de Dana, mulher e negra:

— Há períodos muito fascinantes aos quais poderíamos voltar para visitar. Soltei uma risada descontraída. — Não consigo pensar em nenhuma época para a qual gostaria de voltar. Mas de todas elas, esta deve ser a mais perigosa... Pelo menos para mim”. (BUTLER, 2017, p. 101) Esta época poderia ser ótima de se viver! - disse Kevin certa vez. - Fico pensando que seria uma grande experiência permanecermos nela... irmos para o Oeste para vermos a construção do país, ver quanto da mitologia do Velho Oeste é verdade. - No Oeste - digo com amargura - é onde fazem com os indígenas o que fazem aqui com os negros! Ele olhou para mim de um jeito esquisito. Vinha fazendo muito disso ultimamente. (BUTLER, 2017,p. 130)

Embora em 1976 Kevin pareça pensar e agir de modo diferente, superando o preconceito da família e sendo para Dana o melhor dos parceiros, ao voltar ao passado ele parece não se dar conta de que está egoisticamente levando em consideração apenas os seus desejos e a curiosidade de ver de perto os fatos históricos acontecerem, sem sequer atentar para os perigos que a rondam como negra e mulher no velho Sul escravagista dos Estados Unidos.

Voltando ao ato de violência de Rufus contra Alice, Dana o interroga a respeito na esperança de entender os seus motivos ou de tentar justificar o injustificável: o fato de ele não ter a menor parcimônia em querer aproveitar-se sexualmente de uma mulher que foi sua companheira de brincadeiras infantis e a quem ele amava e

respeitava quando criança:

— Rufe, você chegou a estuprar aquela moça? Ele desviou o olhar com cara de culpado. — Por que faria algo desse tipo? Ela era sua amiga. — Quando éramos pequenos, éramos amigos — disse ele baixinho. — Crescemos. Ela passou a preferir um preto maldito a mim! — Você está se referindo ao marido dela? — perguntei. Consegui manter a voz num tom normal. — A quem mais eu poderia estar me referindo? — Sim. — Olhei para ele com irritação. Kevin estava certo. Eu tinha sido idiota por esperar que poderia influenciá-lo. — Sim — repeti. — Como ela ousou escolher o próprio marido? Deve ter pensado que era uma mulher livre ou algo assim. — O que isso tem a ver? — perguntou ele. Então, sua voz se tornou quase um sussurro. — Eu teria cuidado dela melhor do que qualquer escravo do campo. Eu não a teria machucado se ela tivesse parado de dizer não. — Ela tinha o direito de dizer não. — Veremos quais são os direitos dela! [...] — O que vai acontecer com ela? — Prisão. Uma boa surra de chicote. Depois, ela será vendida. — Ela será uma escrava? — Culpa dela. Fiquei olhando para ele. Que Deus ajudasse Alice e Isaac. Que Deus me ajudasse. Se Rufus era capaz de se voltar tão rápido contra uma amiga de infância, quanto tempo demoraria para se voltar contra mim?

(BUTLER, 2017, p. 114)

Como já falei antes, as relações interpessoais em *Laços de Sangue* são bastante complexas. Para além do simples sexismo e do simples poder sobre o corpo negro escravizado, Dana finalmente reconhece que o que está em jogo não é o desejo de Rufus de possuir Alice sexualmente. Ela eventualmente compreende que o senhor branco ama uma mulher negra, mas não consegue digerir esta ideia devido ao

preconceito arraigado em sua mente de escravista do Sul dos Estados Unidos em pleno século XIX. É evidente a sua incapacidade de admitir a possibilidade de uma relação amorosa entre ele e uma negra. Desta forma, ele tenta se vingar da sua frustração romântica justamente atacando o alvo da sua paixão inconcebível, a mulher preta, pobre e fragilizada. Ao ser questionado por Dana sobre o destino de Alice, ele responde:

— O que você vai fazer, Rufe, se eles a trouxerem de volta? — Comprá-la. Tenho algum dinheiro. — E o Isaac? — Que o Isaac vá para o inferno! — Ele disse isso de modo muito veemente e sentiu dor na lateral do corpo. Seu rosto se retorceu de dor. — Então, você vai se livrar do homem e possuir a mulher como queria — falei com nojo. — Estupro recompensado. Ele virou a cabeça na minha direção e olhou para mim com os olhos inchados e entreabertos. — Implorei a ela para que não fosse com ele — disse ele baixinho. — Entendeu? Eu implorei. Não disse nada. Estava começando a entender que ele amava a mulher... para azar dela. Não se envergonhava de estuprar uma negra, mas se envergonhava de amar uma negra. — Eu não queria arrastá-la para dentro da mata — disse Rufus. — Nunca quis que fosse assim. Mas ela não parava de dizer não. Eu poderia tê-la possuído na mata anos atrás, se fosse só o que eu quisesse. Eu sei — falei. — Se eu fosse de sua época, eu teria me casado com ela. Ou tentado. (BUTLER, 2017, p.115)

É neste momento que percebemos que o que está em jogo dentro da relação de gênero baseada na raça e na classe social é o pensamento da época, a maneira como o senhor branco se relacionava com seu subalterno negro. É tanto que Rufus observa, no final do diálogo, que se pertencesse à época de Dana, teria se casado, ou pelo menos tentado se casar com Alice. E a questão de gênero se desdobra pela falta

de conhecimento e de justiça social através do medo e da conformação com o destino manifesto evidenciada por Sarah, a resignada cozinheira preta que parece ter fincado raízes profundas no casarão dos Weylin.

Como narra Dana, ela havia feito a coisa mais segura, aceitado uma vida de escravidão por sentir medo. Era o tipo de mulher que podia ser chamada de “aia preta” em outras coisas:

Era o tipo de mulher que seria desdenhada durante a militante década de 1960. A aia preta, o lenço na cabeça, a versão feminina do Pai Tomás ⁹⁵; a mulher assustada e sem poder que já tinha perdido tudo o que podia perder, e que sabia tão pouco sobre a liberdade do Norte quanto sabia a respeito do que viria a partir de agora. (BUTLER, 2017, p. 134)

De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2007), Para que a justiça social possa se efetivar no mundo é necessário a construção de um pensamento “pós abissal”, que intente desconstruir essas relações de segregação e exclusão. O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Segundo o autor, seria necessária a realização dessa invalidação, desse

95 *Uncle Tom's Cabin* (A Cabana do Pai Tomás) é um romance sobre a escravatura no Estados Unidos, da escritora norte-americana branca Harriet Beecher Stowe. Publicado em 1852, o livro ajudou a estabelecer as bases para Guerra Civil: O pai Tomaz é um escravo negro, obediente e resignado, com uma longa história de sofrimento, cuja vida é o ponto central da história do livro. O romance descreve a realidade da escravatura ao mesmo tempo que afirma que o amor cristão pode superar algo tão destrutivo como a escravidão dos seres humanos.

estranhamento do outro e sobre o saber do outro, pois só assim, por meio da incompreensão, ele pode ser invisibilizado.

A principal característica do pensamento abissal é o fato de que a inexistência do outro torna impossível a copresença dos dois lados dessa linha divisória. “O universo ‘deste lado da linha’ só prevalece na medida em que se esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não dialética.” (SANTOS, 2007, p. 71). Retomada aqui a questão do gênero, se sobressai apenas uma verdade, uma vontade: o desempoderamento de Alice, a mulher negra e escrava. Aqui resta apenas “um lado da linha” divisória, aquela que Dana enxerga com olhos contemporâneos:

percebi que Rufus tinha feito exatamente o que eu dissera que faria: tomou posse da mulher sem ter que se preocupar com o marido dela. Agora, de algum modo, Alice teria que aceitar não apenas a perda de seu marido, mas a própria escravatura. Rufus havia lhe causado problema, e agora tinha sido recompensado por isso. Não fazia sentido. Por mais que a tratasse com gentileza agora que a havia destruído, não fazia sentido. (BUTLER, 2017, p. 139)

As delicadas e complicadas relações raciais tratadas em LS, observadas sob qualquer ângulo, irão sempre privilegiar o eixo genderado como medula espinal da interseccionalidade. No fragmento abaixo vamos encontrar mais uma vez em Sarah a mulher negra em estado de subserviência e desvozeamento em relação ao homem branco, mesmo quando este se arvora seu “protetor” e pai do filho mestiço que ele teve com ela, filho este que foi vendido como escravo sem a menor parcimônia ou resquício de sentimento humano, nem mesmo sabendo ele que estava negociando como “peça” alguém que carregava o seu próprio DNA. Surrada, caluniada, humilhada, iludida e sem esperanças, esta é a situação reservada a ela dentro da lógica colonialista do Sul dos Estados Unidos escravagista:

— Meu homem me batia. Dizia que eu era a única pessoa com quem ele se importava. Depois, quando eu ia vê , ele dizia que eu tava de olho em outro homem e partia pra cima. — O pai de Carrie? — Não... o pai do meu filho mais velho. A senhorita Hannah, o pai dela. Ele sempre disse que ia me libertá, mas não me liberto. Era só outra mentira. (BUTLER, 2017, p.140)

A feminista negra brasileira e teórica da interseccionalidade Djamila Ribeiro (2017, p.21) caracteriza a mulher como “O outro do outro”. Nesta perspectiva, ela observa que “Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções. [...] diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela [...] fosse o outro do homem, aquela que não é homem” (p.22). Seguindo esta ótica, ela remete ao pensamento da filósofa francesa Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949):

Segundo o diagnóstico de Beauvoir, a relação que os homens mantêm com as mulheres seria esta: da submissão e dominação, pois estariam enredadas na má fé dos homens que as vêm e as querem como um objeto. A intelectual francesa mostra, em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas. (RIBEIRO, 2017, p.22)

Na verdade, um exemplo de que na relação gendrada a mulher é definida não em si mesma, mas segundo a vontade do homem, como defende Beauvoir, nem a partir de si, como quer Ribeiro, o pensamento de Dana sobre a sua importância na vida do marido a leva a concluir que “certamente Kevin desistiria de mim se eu voltasse para casa sem ele de novo, se o deixasse aqui por mais longos anos. Se é

que já não havia desistido de mim”.(BUTLER, 2017, p.151).

Na concepção de Beauvoir (1949) A mulher é vista como um objeto, algo que possui uma função. Uma cadeira, por exemplo, serve para que a gente possa sentar-se, uma caneta, para que possamos escrever. Os seres humanos não deveriam ser pensados da mesma forma, como objetos. Isso seria destituir-lhes de humanidade. O olhar masculino sobre a mulher coloca a mulher nesse lugar, impedindo-a de ser um ser “para si”. E isso também se dá porque o mundo não é apresentado para as mulheres com todas as possibilidades e humanidades, sua situação lhe impõe esse lugar de Outro. Vejamos a trecho seguinte em que, instada a comparecer ao quarto do Senhor Rufus como sua concubina, a subjugada escrava Alice, apesar de todo o ódio e repulsa que sente por ele, segreda a Dana a sua incapacidade de reclamar a posse do seu próprio corpo, sendo obrigada a obedecer:

— O que vô fazê? Hesitei, balancei a cabeça, em reprovação. — Não posso dar conselhos. O corpo é seu. — Não é meu. — Ela passou a sussurrar. — Não é meu, é dele. Ele pagô por ele, não? — Pagou a quem? A você? — Cê sabe que ele não me pagô! Ah, qual é a diferença? Certo ou errado, a lei diz que ele é meu dono agora. Não sei por que ele ainda não arranco meu couro. (BUTLER, 2017, p.155).

Se para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter a reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba (2012), a mulher negra é o “Outro do Outro”, posição que a coloca num local de reciprocidade ainda mais difícil. Segundo ela, a mulher negra foi, desta maneira, alocada em discursos outros que não os da sua própria realidade: um debate sobre racismo onde o sujeito é homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; um discurso sobre classe social onde o fator “raça” não existe.

Por isto, teoricamente falando, é crítico o lugar da mulher negra, segundo Kilomba. É por causa dessa falta ideológica, com a qual compactua Heidi Safia Mirza (1997), que a mulher negra habita um

espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens de “raça” e “gênero”, designado de “terceiro espaço”. Mas ao falar que as mulheres negras habitam um tipo de vácuo ou de apagamento e de contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres” (MIRZA, 1997, p 4) tendo a mulher negra no meio, Mirza não aborda a questão das teorias feministas negras e da teoria interseccional, inauguradas uma década antes por Crenshaw (1989), Patrícia Hill Collins (1983;1988) Elaine Showalter (1981), bell Hooks (1992;1994), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) e tantas outras nos Estados Unidos, por nossas precursoras afro-latinoamericanas, como Lélia Gonzales (1983;1988) e Linda Alcoff (1991) e até mesmo pelas afro-brasileiras Luiza Bairros (1995), Sueli Carneiro (2000), Jurema Werneck(2005) e Ângela Figueiredo(2008). É para isto que servem as teorias críticas do texto negro às quais me reporte anteriormente.

Voltando à análise do texto, vejamos agora o que os mecanismos de dominação podem e conseguem fazer com o corpo e a psique do subalternizado negro, especialmente no caso da mulher: coagi-la pelo medo, pela força, pela chantagem emocional, pelo abuso físico, pela dor da perda da personalidade, da vergonha, da vontade, dos seus entes queridos, a autoestima, enfim, da esperança e até da vontade de viver. Isto se aplica tanto a Alice como escrava em 1819 quanto a Dana como visitante involuntária do passado, mas em condição análoga à de escrava, uma situação em que até o seu marido branco, a quem ama e em quem confia, parece tê-la abandonado:

Ela [Alice] foi até ele [Rufus]. Ela se ajustou, tornou-se uma pessoa mais contida e obediente. Ela não matou, mas pareceu morrer um pouco. Kevin não veio até mim, não escreveu. Rufus finalmente me deixou escrever outra carta, um pagamento por serviços prestados, creio eu, e a postou para mim. Mas mais um mês se passou e Kevin não respondeu. — Não se preocupe com isso — disse Rufus. — Ele provavelmente se mudou de novo. Qualquer dia desses, vamos receber uma carta dele, enviada do

Maine. Eu não disse nada. Rufus havia se tornado falante e feliz, muito carinhoso com Alice, calada e tolerante. Ele bebia mais do que devia, às vezes, e numa manhã, depois de um dos exageros dele, Alice desceu a escada com o rosto todo inchado e cheio de hematomas. Foi na manhã em que parei de me perguntar se deveria pedir para que ele me ajudasse a ir ao Norte encontrar Kevin. Eu não esperava que ele me desse dinheiro, mas podia ter me dado os malditos documentos de liberdade que parecessem oficiais. Podia até ter ido comigo, pelo menos até a fronteira da Pensilvânia. Ou poderia ter me impedido. Ele já tinha encontrado um modo de me controlar: ameaçando os outros. Era mais seguro do que me ameaçar diretamente e funcionava. Era uma lição que, sem dúvida, ele havia aprendido com o pai. Weylin, por sua vez, sabia exatamente até onde ir com Sarah. Ele havia vendido apenas três de seus filhos e deixou uma por quem ela pudesse viver e a quem pudesse proteger. Eu não duvidava agora que ele podia ter encontrado um comprador para Carrie, desesperada como ela estava. Mas Carrie era uma jovem útil. Além de trabalhar com afinco e muito bem, além de ter produzido um escravo novo e saudável, também mantivera a mãe, e agora o marido, na linha, sem nenhum esforço da parte de Weylin. Eu não queria saber o quanto Rufus tinha aprendido com os abusos que o pai fazia com ela. (BUTLER, 2017, p.157).

Enquanto a narrativa avança no tempo vamos nos dando conta de que a mulher negra, em especial, tem por necessidade que ser solidária na dor. A interseccionalidade de raça, classe e, no caso de LS principalmente a de gênero, deixa seus corpos despojados de quaisquer resquício de humanidade e, portanto, vulneráveis a doenças, maus-tratos, castigos, estupros, violências físicas e psicológicas

que apenas outra mulher em igual condição pode entender e tentar ajudar. Faz parte da sua condição altérica. Ao ser ajudada por Alice após o chicoteamento sofrido depois de uma tentativa de fuga, Dana revela a sua impotência diante da opressão e da crueldade do senhor branco, mas não sem antes reconhecer o avanço que iria obter no futuro a fugitiva negra Harriet Tubman em prol da causa abolicionista:

— Descansa — disse ela [Alice]. — Carrie e eu vamos cuidá d'ocê tão bem quanto ocê cuidô de mim. Não tentei responder. Mas as palavras dela me tocaram de alguma forma, fizeram-me começar a chorar baixinho. Éramos um fracasso, ela e eu. Nós duas tínhamos fugido e tínhamos sido trazidas de volta, ela depois de dias, eu, depois de algumas horas. Eu provavelmente sabia mais do que ela a respeito da disposição dos pontos da Costa Leste. Ela só conhecia a região onde tinha nascido e crescido e não sabia ler um mapa. Eu sabia de cidades e rios a quilômetros de distância, e esse conhecimento de nada tinha adiantado para mim! O que Weylin dissera? Que ser educada não significava ser esper-ta. Ele tinha certa razão. Nada na minha educação ou no conhecimento do futuro havia me ajudado a escapar. Ainda assim, em alguns anos, uma fugidia analfabeta chamada Harriet Tubman entraria de-ze-nove vezes nesse país para levar trezentos fugitivos à liberdade. O que eu tinha feito de errado? Por que eu continuava sendo escrava de um homem que retribuía por eu ter salvado sua vida quase me matando? Por que eu tinha apanhado de novo? E por quê... por que estava assustada agora, muito assus-tada, pensando que, mais cedo ou mais tarde, teria que fugir de novo? (BUTLER, 2017, p.164)

Todas as formas de dominação, subjugação e exploração

praticadas contra mulher negra em LS têm como agentes elementos de classe, raça e gênero tanto diferentes quanto iguais: o homem branco, o homem negro e a mulher branca, razão pela qual a obra evidencia a prevalência do eixo gendrado em termos de interseccionalidade. A passagem abaixo ilustra o poder que exerce a mulher branca sobre a mulher negra em termos de soberania de classe e raça. É o que Sueli Carneiro chama de “desigualdade intragênero” (2016, p.6), a condição dada às mulheres brancas para que sejam uma espécie de opressoras de segunda linha na hierarquia racial. Ao ser ordenada a cuidar pessoalmente da Sra. Weylin, Dana revela traços da subserviência que lhe é imposta pelo sistema colonial:

— Sua mãe?—[a mãe de Rufus] Sim. Ela está voltando para casa. Quero que você cuide dela [...]E se a mulher morresse sob meus cuidados? Ele me surraria até a morte! [...] — Não posso cuidar dela. Não sei como fazer isso. — Hesitei. — E, de qualquer forma, sua mãe não gosta de mim, Rufe. Você sabe disso tão bem quanto eu. — Ela me odiava. Ela tornaria a minha vida um inferno por pura maldade.[...]— Dana, você ainda lê como costumava ler? — perguntou ela. — Sim, senhora. — Eu quis você porque me lembrei de como lia bem. [...] Leia a Bíblia para mim — disse ela.— Agora? — Ela havia acabado de tomar o café da manhã. Eu não tinha comido nada ainda, e estava faminta. Agora, sim. Leia o Sermão do Monte. Aquele foi o começo de meu primeiro dia entediante com ela. [...] Ela decidiu me ensinar a costurar. [...], Mas eu achava que costurar à mão, principalmente costurar “por prazer”, era uma tortura lenta. Mas Margaret Weylin nunca perguntou se eu queria aprender. [...] Aprendi a ouvir em silêncio enquanto ela falava sem parar [...] Nunca consegui gostar de dormir no chão do quarto dela, mas ela não permitia que colocassem a cama lá dentro. Realmente não via que era ruim

para mim dormir no chão. Pretos sempre dormiam no chão. (BUTLER, 2017, pp.203-5)

Por fim, o corpo feminino escravizado, racializado, gendrado, explorado, surrado, estuprado, vendido e silenciado do velho Sul americano encontra afinal o seu descanso, o único descanso que poderia ter diante da sua flagrante impotência: a morte. Ao tentar fugir de Rufus Weylin Alice é recapturada, chicoteada e como castigo maior tem seus filhos supostamente vendidos como escravos. Seu único refúgio é o suicídio. Como narra Dana,

Me sobressaltei ao ver que havia alguém pendurado ali. Enforcado. Uma mulher. Alice. [...] Olhei para ele, e ele desviou o olhar. — Ela fez isso sozinha? — perguntei.— Sim. Sozinha.— Por quê? Ele não respondeu.— Rufe? Ele balançou a cabeça devagar, de um lado a outro.— Onde estão os filhos dela? Ele se virou e saiu do celeiro. O que o Senhô Rufe fez agora?— Não sei bem. Mas, Sarah, Alice está morta. [...] Ah, Senhô. Coitadinha. Ele acabô matando ela mesmo.— Não sei — falei. Eu me aproximei e me sentei ao lado dela. — Acho que ela se matou. Se enforcou. Eu acabei de descer o corpo dela.— Ele matô! — sibilou ela. — Mesmo se não amarrô a corda nela, ele fez ela fazê isso.Vendeu os filho dela! [...] Os filhos dele?— O que isso importa pra ele?— Mas... ele se importava. Ele ia... Por que ele faria uma coisa assim? — Ela fugiu. — Sarah se virou para mim. — [...] Quando ela fugiu... ele bateu nela? — Não muito. Mais ou menos o tanto que o Senhô Tom bateu nocê naquela vez. Aquela surra leve, claro. — As chicotada não importa muito. Mas quando ele levô os filho dela, achei que ela ia morrer ali mesmo.

(BUTLER, 2017, pp.235-6)

O romance encerra com o regresso permanente de Dana ao século XX, marcada, transtornada e mutilada, mas ao mesmo tempo com um senso de missão cumprida, ao saber que de algum modo conseguiu interferir no passado para modificar o comportamento de Rufus Weylin, o seu antepassado branco, ao fazê-lo dar a Alice um funeral cristão decente, alforriar os seus dois filhos educá-los e reconhecer a sua paternidade, quebrando os rigorosos padrões das plantações coloniais sulistas trinta anos antes da emancipação da escravidão:

A Guerra Civil aconteceria trinta anos mais tarde. Talvez eu conseguisse fazer com que alguns dos escravos adultos fossem libertados enquanto ainda eram jovens o bastante para construir vidas novas. Talvez eu pudesse fazer o bem para todos, finalmente. Pelo menos, eu me sentia segura o suficiente para tentar, agora que minha própria liberdade estava dentro de meu alcance. (BUTLER, 2017, p.241)

Rufus não quer que Dana o abandone. Insiste em que ela fique com ele no passado e segura seu braço com força, tentando impedi-la de voltar. Misteriosamente, algo muito estranho acontece quando ela finalmente consegue se desvencilhar dele:

Algo mais pesado e mais forte do que a mão de Rufus prendeu meu braço, apertando, agarrando, pressionando, sem doer, a princípio, derretendo-o, esmagando-o como se, de alguma maneira, meu braço estivesse sendo absorvido para dentro de algo. Algo frio e sem vida. Alguma coisa... Tinta, gesso, madeira... uma parede. A parede de minha sala de estar. Eu estava em casa de novo, na minha casa, na minha época. Mas ainda estava presa de alguma maneira, presa à parede como se meu braço crescesse dela ou para dentro dela. Do cotovelo até

as pontas dos dedos, meu braço esquerdo havia se tornado parte da parede.[...] E de repente, fui tomada por uma avalanche de dor, uma agonia insuportável. E gritei sem parar. (BUTLER, 2017, p. 252)

E é assim que Dana retorna a si no hospital, com o braço esquerdo amputado à altura do cotovelo e uma cicatriz deixada pelo chute dado por Tom Weylin tempos atrás em seu rosto quando tentara escapar. Apesar das marcas da violência ela não se sente triste. De alguma forma aquela viagem ao passado parece tê-la convencido de que tinha uma missão a cumprir em nome da sua raça e principalmente do seu gênero. Voltando ao passado escravocrata é que ela realmente pôde entender o motivo do silêncio do ser negro escravizado, principalmente da mulher. E fez por eles o que devia e podia. E interferiu no passado também em nome dos laços de sangue que mantinha com o branco colonizador para garantir a sua própria existência no futuro. E teve ocasiões no passado em que entendeu que a decisão mais sábia era calar e aceitar a situação para preservar a própria vida. E houve também ocasiões em que pelo seu povo pôde falar. Afinal de contas, ela detinha o conhecimento que eles não tinham. E conhecimento e poder andam juntos. Como a própria Butler destaca na página final do romance, “Todas as luas são, essencialmente, lutas sobre o poder.” (BUTLER, 2017, p. 253).

A arte como arma de propaganda política

Embora a escrita das mulheres afro-americanas chame a atenção dos críticos e do público em geral como peça central da literatura estadunidense desde os anos 1970 até o nosso século, como já tive oportunidade de frisar, os autores afro-americanos continuaram e continuam a receber importante reconhecimento pela sua produção durante todo este tempo.

Sete anos depois que Rita Dove recebeu o Pulitzer de poesia (1987) por *Thomas and Beulah* (1986), seu tributo aos avós maternos, Yusef Komunyakaa ganhou o mesmo prêmio por *Neon Vernacular* (1993), uma colagem de poemas novos e outros colhidos de sete volumes anteriores, variando de *Dien Cai Dau* (1988), baseado

no tempo em que Komunyakha serviu no Vietnã, até *Magic City* (1992), uma lírica e tensa evocação da infância do poeta em Bogalusa, na Louisiana.

Quando Octavia Butler, considerada a primeira escritora importante de ficção científica, ganhou o prestigioso prêmio do gênero *Hugo and Nebula awards* pelo seu conto "Bloodchild" (1984), ela retrçou o caminho aberto por Samuel R. Delany, que angariou o Nebula por *Babel-17* (1966) e *The Einstein Intersection* (1967) e um Hugo pelo autobiográfico *The Motion of Light in Water* (1988). Devem ser lembradas também as vozes do romancista John Wideman e seu irmão encarcerado Robby por *Brothers and Keepers* (1984), as escritoras Kesho Scott por *Tight Spaces* (1988) Cherry Muhanji, e Egyirba High, e o best-seller *Having Our Say* (1993) das irmãs Sarah L. Delany e A. Elizabeth Delany.

Sem querer desmerecer a literatura masculina, devo observar, entretanto, que Chales Johnson, por exemplo, ao esforçar-se por isolar a sua obra ficcional da política identitária negra que precedeu as obras de Morrison e Butler, prefere explorar a hibridiz cultural em *Faith and the Good Thing* (1974) mas só consegue reproduzir os valores patriarcais que ele emula a olhos vistos.

Resumindo, devemos lembrar que toda a história americana atesta que os negros têm sido discriminados e sujeitos a atitudes racistas. Esta experiência inspirou alguns escritores, pelo menos durante os primeiros anos da literatura afro-americana, a provar que eles eram iguais aos autores euro-americanos. Ao rejeitar as reivindicações da cultura dominante, os escritores afro-americanos estavam também tentando subverter as tradições do poder e da literatura dos Estados Unidos. Alguns estudiosos defendem que a escrita tem tradicionalmente sido vista como algo definido pela cultura dominante como uma atividade do homem branco.

Isto significa que na sociedade americana a aceitação literária está tradicional e intimamente ligada à dinâmica do poder que perpetrou males sociais como a discriminação e a segregação racial. Ao incorporar e reproduzir as tradições orais e a vida comum da diáspora Africana, a literatura afro-americana quebrou a conexão mística entre a autoridade literária e o poder patriarcal. Ao Produzir a sua

própria literatura, os afro-americanos foram capazes de estabelecer as suas próprias tradições literárias, destituídas do filtro intelectual do branco. Esta nova literatura afro-americana como ferramenta de luta para a libertação política e cultural do negro americano veio se firmando por décadas, talvez principalmente a partir de W. E. B. Du Bois, embora essa quinta e última fase da formulação feita por Heloísa Toller Gomes, a da autonomia de expressão, dispense uma menor apego às questões raciais e procure mostrar a literatura afro-americana sob uma perspectiva acromática.

Como assegura a professora Joanne Gabbin, da Universidade James Madison, a literatura afro-americana existe tanto “dentro” quanto “fora” da literatura americana. Em 2017, discursando ao lado da octogenária poeta Gwendolyn Brooks, ela afirmava que apesar de a literatura afro-americana ter sido relegada a um nível diferente, exterior à literatura americana, ela era parte integrante dela. Naturalmente ela baseia essa e teoria na experiência de vida dos afro-americanos nos Estados Unidos. Embora os negros venham há muito tempo reivindicado seus direitos como cidadãos americanos, durante longos anos da história do país eles não obtiveram essa identidade; não só foram discriminados como severamente segregados.

Como resultado, a sua literatura foi da mesma forma parte integrante e parte estranha à da sociedade dominante. Assim, como que suspensa em um entrelugar, a literatura afro-americana está dentro do conjunto de uma literatura nacional mais ampla, mas também se considera um cânone independente. O lado bom disso tudo é que novos estilos e vozes podem deixar o isolamento e ajudar a revitalizar um panorama literário mais abrangente. Este modelo artístico mostrou-se eficaz em muitos aspectos da cultura afro-americana durante o século XX, através do *jazz* e do *hip hop*, para citar apenas dois exemplos de expressões artísticas que se desenvolveram dentro da comunidade negra, à margem da sociedade, antes de atingirem um público mais amplo e eventualmente revigorarem a cultura americana. Uma vez que a literatura afro-americana já é popular entre o público branco, a sua capacidade de desenvolver novos estilos e vozes —ou de permanecer autêntica, como defendem alguns, pode ser coisa do passado. A literatura afro-americana do presente já aponta

para uma autonomia de expressão que a desvincula de qualquer encapsulamento étnico ou estético.

Quanto à literatura afro-brasileira, volto a lembrar os casos anômalos em que vozes hipoteticamente silenciosas ou silenciadas do século XIX e até anteriores insistiram em romper as barreiras da escravização (e de todas as suas maléficas consequências) vigentes ou passadas, para se fazerem ouvir contra o perverso sistema social que transformava seres humanos em animais, se bem que estes últimos, também hipoteticamente inferiores na escala evolutiva, hoje já tenham galgado através do reconhecimento e da luta do humanos outro patamar em direção à conquista dos seus direitos e da sua dignidade.

Tanto nos estados Unidos quanto no Brasil vozes indômitas e inesperadas se levantaram para denunciar os horrores do sistema mais pernicioso de domínio da espécie humana contra a sua própria, que é a escravização, tortura e morte de seres humanos. Estes afrodescendentes usam a sua arte como arma de propaganda política desde a fase em que o escravo negro tinha a necessidade de provar a sua própria condição humana.

Dentre várias narrativas de ex-escravos de que temos conhecimento, como as dos afro-americanos Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845) e Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), está, como falei anteriormente, a de Maria Firmina dos Reis, Úrsula (1859). Ativista afrodescendente, considerada a primeira romancista negra brasileira, Reis merece destaque especial neste estudo por se equiparar à afro-americana Harriet Wilson, que publicou nos Estados Unidos o primeiro romance ficcional escrito por uma ex-escravizada, *Our Nig*, coincidentemente também no ano de 1859.

Filha de mãe mulata e pai branco, registrada sob o nome de um genitor ilegítimo e nascida na Ilha de São Luis, no Maranhão, Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917) fez de seu primeiro romance algo até então impensável: um instrumento de crítica à escravidão por meio da humanização de personagens escravizados. Sua obra retrata escravos nobres e generosos que estão em pé de igualdade com os brancos e que, enquanto porta-vozes do seu povo, contam suas

próprias tragédias. Isto já significa um salto imenso em relação a outros textos abolicionistas, cuja voz sofrida escoo pela pena (no sentido literal e metafórico) do homem branco.

Exalando um vanguardismo comparável apenas ao da aclamada ativista afro-americana Sojourney Truth (1797/1833), Além de ter se lançado em um gênero literário sem precedentes no Brasil, o romance de denúncia social - e dado as diretrizes para os romances abolicionistas que apareceriam apenas décadas depois -, Reis também pode ser tida como intérprete do Brasil . No artigo “Maria Firmina dos Reis: intérprete do Brasil” (2020), Regia Agostinho Silva e Raffaella Andrea Fernandez pontuam a maneira como, na contramão de um discurso hegemônico branco e masculino, uma voz subalter-nizada negra e feminina surge para reinterpretar o seu lugar social e histórico no Brasil. Segundo as autoras,

Para isso ampliamos o conceito de intérpretes e pensamos Maria Firmina dos Reis como agente privilegiado para pensar nossa identidade sob outra ótica, outra perspectiva, que é a de mulher negra, periférica, escrevendo literatura no Brasil e de como a mesma percebia as relações de ancestralidade de matriz africana e identidades no período da escravidão do qual Maria Firmina dos Reis foi contemporânea . (SILVA & FERNANDEZ, 2020, p.3)

A concepção moderna de História descreve os fatos reais como um conjunto de textos em diálogo e que constituem na sua totalidade um quadro intrincado. Assim, a verdade histórica, pensada como única e inquestionável pela historiografia cientificista do séc. XIX, apresenta-se na perspectiva da Nova História como um corpus multifacetado, um aglomerado de meias verdades constituídas a partir de lugares sociais pré-estabelecidos. Dos Reis foi a primeira mulher a ser aprovada em um concurso público no Maranhão para o cargo de professora de primário. Com o próprio salário, sustentava-se sozinha em uma época em que isso era incomum e até malvisto para mulheres. Oito anos antes da Lei Áurea, criou a primeira escola

mista para meninos e meninas – que não chegou a durar três anos, tamanho escândalo que causou na cidade de Maçaricó, em Guimarães, onde foi aberta.

O contato de Firmina com a literatura começou cedo, em 1830, quando mudou-se para a casa de uma tia rica, na vila de São José de Guimarães. Aos poucos, a jovem travou contato com referências culturais e com outros de seus parentes ligados ao meio cultural, como Sotero dos Reis, um popular gramático da época. Foi daí, e do autodidatismo, que veio o gosto pelas letras. Acredito mesmo que tenha tido influência de grandes pensadores afro-americanos dos oitocentos ou lido o memorável manifesto de Truth em defesa dos direitos da mulher negra, mas isto será assunto para uma pesquisa posterior. O pronunciamento de Truth, proferido na Convenção de Mulheres (Women's Convention) em Akron, Ohio, em 1851, traduzido por Os-mundo Pinho (2014).⁹⁶

Quando se tornou professora, em 1847, Maia Firmina já tinha uma postura antiescravista bem definida e articulada. Ao ser aprovada no concurso para professora, recusou-se a andar em um palanque desfilando pela cidade de São Luís nas costas de escravos. Por ocasião da sua posse, para cujo local dirigiu-se a pé, ela teria afirmado para a mãe que escravos não eram bichos para levar no lombo pessoas montadas.

O escravo retratado por ela em seu romance é aquele que fala da África, que à maneira do indomável Kunta Kinte, o protagonista de *Roots* (1976), romance do afro-americano Alex Haley, só se reconhece verdadeiramente homem enquanto habitante daquela África ancestral, saudosa e nostálgica. O romance de Maria Firmina centra-se em uma narrativa romântica, na qual o jovem Tancredo, apaixonado por Úrsula, a heroína pobre e órfã. Ao longo da narrativa esses dois personagens serão ajudados por outros cativos, que muitas vezes roubam a cena por inserirem na trama a temática antiescravista da província já nos idos de 1859.

É desta forma que ela é tida como uma das “intérpretes” (SILVA &

96 Disponível em <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>, segue aqui o discurso traduzido para o conhecimento dos que não falam inglês.

FERNANDEZ, 2020) do Brasil. Imbuída do instinto nacionalista que caracterizava os escritores românticos dos quais foi contemporânea, ela subverteu o conceito de nação no momento em que introduziu a ideia de África como pátria-mãe. Essa nacionalidade africana por ela engendrada tinha o intuito de fazer com que o continente africano fosse enxergado com o mesmo nível de igualdade que o Brasil e/ou a América do Sul. Seus cativos têm um passado, uma história, uma família, uma pátria, assim como os brasileiros e os europeus. São vários os momentos nos quais os personagens cativos se referem à África como sua pátria. Maria Firmina inaugura, assim, um outro olhar sobre a África que não o de barbárie e da selvageria, já que a ideia de uma África como pátria transforma o continente inteiro em uma só unidade e o qualifica como lugar civilizado. Para Maria Firmina dos Reis, bárbaros seriam aqueles que haviam transformado outros semelhantes em escravizados, não sem antes lhes destruírem os lares, as famílias, os sonhos e as esperanças.

Considerações Finais

A literatura negra, enquanto construção de uma subjetividade – me-deia o combate contra uma identidade que é atribuída ao negro e que, segundo Zilá Bernd (1992) se coagula em estereótipo. Ela se configura eminentemente como um processo de recentramento dessa identidade forjada pelos próprios escritores e pelos grupos a que pertencem e que pode levar a um estado de alienação provocado por uma relação de aceitação da fala do Outro.

Esse processo de afirmação identitária se desencadeia no limite entre o ataque e a defesa. É, pois, no limite das antíteses que se plasma uma identidade defensiva, onde a violência do discurso literário é ao mesmo tempo ameaça e apelo, convertendo-se numa fala que, embora reusa o cordão de isolamento imposto ao negro pela sociedade, constrói-se ela esma como um outro cordão de isolamento. Já a arte literária resistente vai gerar uma espécie de elemento redentor cuja temática dominante é o orgulho e o enaltecimento da pertença étnica, onde uma imagem positiva do negro irá reforçar e ampliar o sentimento de solidariedade anti-opressora dentro da comunidade.

A exemplo do que aconteceu com o chamado romance

regionalista da década de 1930, que descreve um espaço socioeconômico antes ausente do nosso panorama literário, a literatura negra procura introduzir uma outra visão da história a partir da ótica do oprimido, onde aparecem geralmente panoramas atípicos à narrativa ideológica, ou procura, no mínimo, investir esses personagens de outra consciência da realidade.

Procurei demonstrar na segunda parte deste estudo algumas particularidades que se exercem nas franjas do tecido literário da Diáspora negra, sempre desenvolvendo um viés comparatista entre Os Estados Unidos e o Brasil como as duas maiores nações escravistas do mundo moderno que foram por se tratar de países de dimensões geográficas continentais.

As obras dos autores negros dos dois países aqui cotejadas, ora de maneira isolada, ora comparativamente, sob todas as perspectivas e todos os eixos temáticos, me levaram a questionamentos que se encontram na agenda das discussões contemporâneas sobre o que se entende por centro e por periferia. Através da análise de falas-escritas das literaturas afro-brasileira e afro-americana atuais, num jogo de confluências culturais que desembocaram no recentramento de sentidos outros que não os dos valores hegemônicos da sociedade ocidental, foquei a reconstrução de novas identidades do sujeito diaspórico ao Sul do Equador, num intrincado processo de ressignificação de imagens, estereótipos e ideias que no momento presente verdadeiramente significam um lócus de resistência de onde se irradiem as vozes, antes caladas por cinco séculos de apagamento das suas pegadas no Novo Mundo.

As obras de Esmeralda Ribeiro, Socorro Coelho, Oliveira Silveira e Jorge de Lima aqui analisadas procuram, através de diferentes estratégias semióticas, narrar outra vez a história do negro ressuscitado dos escombros que restaram do holocausto transatlântico empurrado para a lixeira da história pelo oportunismo do *establishment*, numa nova maneira de falar que hoje percorre o caminho inverso, ou seja, que parte desta feita das margens para o centro. Mapear e redesenhar a geografia das poéticas identitárias de mão única, portanto, torna-se o cerne da preocupação destes autores, numa tentativa de fazer e fazer-se enxergar com a lente correta os percursos, os

percalços e os destinos do sujeito afrodiaspórico, através de intervenções estratégicas que invertem, como já sugeri por outras vias, a rota feita entre o centro e a periferia.

Sabemos, por outro lado, que as autoras e os autores aqui evidenciados configuram apenas a ponta de um *iceberg* que se encontra meio submerso num mar escritural onde seguramente navegam centenas de outros escritores negros, criadores de textos que destacam as tensões entre o local e o global, entre o colonizador e o colonizado, entre o ontem e o hoje, enfim, entre a Europa e a África transculturada nas Américas.

Assim, obras como as que analisamos nesta pequena amostragem remetem a outros sujeitos e outros *lóci* de enunciação que, ao subverterem as obras canônicas, convergem para um descentramento ontológico e ético do ser humano negro, onde se pode notar o caminho de volta do centro à periferia, numa prova inconteste de que no mundo em que hoje vivemos as fronteiras se esgarçaram de tal modo que não há mais espaço para as verdades antes tidas como absolutas.

Além da análise temática em nível estrutural e da complexidade dos personagens, a obras aqui apresentadas foram analisadas do ponto de vista da oralidade, procurando detectar eventuais rompimentos com tabus linguísticos e míticos da nacionalidade, e, sobretudo, expressando detalhadamente a expressão oral dos textos como entrada para reflexões sobre a produção de efeito e de sentido tecidas a partir de categorias linguístico-discursivas enunciativo-interativas que envolveram tanto os padrões étnicos quanto os seus padrões degenerativos de cunho social, cultural e até mesmo existencial.

Em síntese, devemos ter em mente acima de tudo que a língua (e por extensão sua literatura) não é propriedade particular de um indivíduo apenas e, portanto, situa-se na fronteira, no limiar dos intercâmbios, dos conflitos, das vozes que se propagam e se influenciam sem cessar. É que no terreno da ficção narrativa, senão nas ciências e nos escritos filosóficos, o naturalismo disputou uma longa tradição de cunho humanístico que ressalta a prioridade da vontade própria sobre as forças impessoais do meio ambiente e da história.

Estes são, de modo geral, os frutos de uma pesquisa que se quis equidistante de polarizações e que procurou delinear para o público

brasileiro certas particularidades da literatura afro-americana e que traçou alguns paralelos entre esta e a literatura afro-brasileira, no afã de deslindar alguns de seus caminhos, tendo como eixo os temas da diáspora transatlântica, da marginalidade, da identidade e do cânone. Esta análise não se extingue aqui. Espero vê-la reverberada, ampliada, consolidada e atualizada por outros estudiosos. Que muitas das minhas (das nossas) dúvidas possam ser dirimidas!

Bibliografia

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Org. Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, Vol. I., 2018

ALVES, Miriam. *Brasilaфро Autorrevelado*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010

ANDERSEN, M.L. and COLLINS, P.H., eds. *Race, Class & Gender* 10th ed. Boston, MA: Cengage Learning. (2020)

ANDERSON, James D. "Political and Scholarly Interests. In: the 'Negro Personality': A Review of The Slave Community." In: *Revisiting Blasingame's The Slave Community*. London: Greenwood Press, 123-134, 1978.

APPIAH, K. Anthony & GUTMANN, Amy. *Color Conscious: The Political Morality of Race*. Princeton University Press, 1996

ARENDT, Andrews William. *Sisters of the Spirit: Three Black Women's Autobiographies of the Nineteenth Century*. Bloomington: Indiana University Press. 1986

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. 11ª Ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de

Janeiro: Forense Universitária, 2010

APTHEKER, H. ed. *The Correspondence of WEB Dubois: Selections, 1877-*

1934, Vol. 1, pp. 374-375. 1997

AUSTIN, Algernon. *Achieving Blackness: Race, Black Nationalism, and Afrocentrism in the Twentieth Century*. NYU Press; 2006

BAMBARA, Toni Cade. "The Scattered Sopranos": In: *Livingston College Black Women's Seminar*. Brunswick: New Jersey, Dec. 1969.

BARAKA, Amiri. "The Changing Same". In: MACKEY, Nathaniel. *The Changing Same: Black Music in the Poetry of Amiri Baraka*. Boundary: Duke University

Press. Vol. 6, No. 2, 1978

BARBOSA, Márcio. Entrevista. In: *Revista Black People*. 1998

BARBOUR, Floyd B. Ed. *The Black Power Revolt: A Collection of Essays*.

Extending Horizons Books; 3rd Printing. edition, 1968

BAIROS, Luiza. "Nossos Feminismos Revisitados". In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 3, nº 2, 1995, pp.458-463.

BARTHES, ROLAND. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

BLAIR, Madeline "A Nuanced Young Black Voice: novelist Kalisha Buckhanon complicates the image of Black teenagers ". In: *The Free Library Color Lines Magazine*. May 1, 2008. Disponível em:

<https://www.thefreelibrary.com/A+nuanced+young+black+voice%3A+novelist+K+alisha+Buckhanon+complicates...-a0179308537>
Acesso em 02/022021

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLASSINGAME, John W. *The Slave Community: Plantation Life in the Antebellum South*. New York: Oxford UP, 1979.

BOEHMER, Elleke. *Stories of women: Gender and narrative in the postcolonial nation*. Manchester: Manchester University Press, 2009

BUSBY, Margaret. *Daughters of Africa: An International Anthology of Words and Writings by Women of African Descent from the Ancient Egyptian to the Present* London: Jonathan Cape, 1992

BUTLER, Octavia. *Kindred*. Boston: Beacon Press, 1979

_____. *Kindred: Laços de Sangue*. Tradução Carolina Caíres Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2017.

CARBY, Hazel V. *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. New York: Oxford University Press. 1987.

CARNEIRO, Sueli. “A construção do outro como não-ser como fundamento do ser”. Tese em Educação, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil. 2005.

_____. Entrevista à *Revista da Boitempo*, n. 27 2º SEMESTRE, 2016

CASHMORE, Ellis. “Review of the Norton Anthology of African American Literature”. In: *New Statesman*, April 25, 1997.

CASTRO, Eliana de Moura & MACHADO, Marília Novais da Mata. *Muito Bem, Carolina!* Biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2007

CHIZIANE, Paulina. “Eu mulher...Por uma nova visão do mundo”. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 5, n. 10, pp 199-205, abril de 2013.

CLARKE, John Henrik. Ed. *Marcus Garvey and the Vision of Africa*. (With the Assistance of Amy Jacques Garvey). New York: Random House, 1973.

CLEAVER, Eldridge. *Soul on Ice*. 3rd. Ed. New York: Delta, 1992.

COLLINS, Patricia Hill & BILGE, Sirma. *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press, UK, 2016

COLLINS, Patricia Hill. “O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso”. Trad.: Angela Figueiredo e Jesse Ferrell. In: *Cadernos Pagu* (51), 2017

_____. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Oxfordshire, UK: Routledge, 2009.

_____. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.

COON, Katherine Driscoll. “A Rip in the Tent: Teaching African American Literature”, In: GRAHAM, Mariemmma; PINEAULT-BURKE, Sharon & DAVIS, Marianna White, Eds. *Teaching African American Literature: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1998, p. 32.

COSER, Stelamaris. *Bridging the Americas: The Literature of Paule Marshall, Toni Morrison, and Gayl Jones*. Filadelfia: Temple, 1997.

CRAIG, Werner; GOLPHIN, Vincent F. A.; REISMAN, Rosemary M. Canfield

“African American Poetry”. In: Salem Press Encyclopedia of Literature. Irving, Texas : Salem Press, 2017.

CRAWFORD, Margo & COLLINS, Lisa. Eds. Rutgers University Press, 2006.

CRENSHAW Kimberlé. “Mapping the margins”: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In: *Stanford Law Review* 43 (6):1241–1299. 1991

CRISTIAN, Barbara. “The Race for Theory”. In: *Feminist Studies*. 14 (1): pp. 67–79. 1988

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Du BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. New York: Penguin Classics, 1996.

_____. *As Almas da Gente Negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2000.

EMANUEL. James A.: “A Register of His Papers in the Library of Congress Archived 2017-06-25 at the *Wayback Machine*, prepared by T. Michael Womack, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D.C., 2000.

EVRISTO, Conceição. “Da representação à auto--apresentação da mulher negra na literatura brasileira”. *Revista Palmares* 1 (1): 52-57, 2005

_____. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJE, 2005. FERGUSON, Moira. *Animal Advocacy and Englishwomen, 1780-1900: Patriots, Nation, and Empire*. University of Michigan Press. 1998.

FERREIRA, Dina Maria Martins. *Discurso Feminino e Identidade Social*. 2ª Ed.

São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009

FIDO. Elaine Savory. “Textures of Third World reality in the poetry of four African-Caribbean women” p. 29-44 In: DAVIES Carole Boyce & FIDO, Elaine Savory, eds. *Out of the Kumbula: Caribbean women and Literature*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1990.

FURMAN, Jan. *Toni Morrison's Fiction*. EUA: The University of Carolina Press, 1996.

GABBIN, Joanne. “Coup of the Century”. Disponível em:

<https://commons.lib.jmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1019&context=monty>

Acesso em 20/01/21

GATES, JR. Henry Louis & Mc KAY, Nellie Y.; Eds. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W.W. Norton, 1997.

_____. *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. New York: Oxford, 1988.

_____. *In Search of Hannah Crafts: Critical Essays on The Bondwoman's*

Narrative. New York: Basic Civitas. pp. 3-4, 2004

_____. *Os Negros na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012

GLAYSHER, Frederick, Ed. *Collected Prose: Robert Hayden*. Ann Arbor: University of Michigan, 1984. Arbor: University of Michigan, 1984.

GLISSANT, Edouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Translated and with an Introduction by J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, Caraf Books, 2015.

GOES, Emanuelle. “Interseccionalidade no Brasil, revisitando as que vieram antes”. In: *Observatório de Análise Política em Saúde - OAPS/ISC/UFBA* Seção: Pensamentos e debates 16/10/2019. Disponível em:

<https://www.analisepoliticaemsaude.org/oaps/documentos/pensamentos/debates-epensamentos-interseccionalidade-no-brasil/>
Acesso em 05/09/22

GOMES, Heloísa Toller. “A Literatura afro-americana: Seus dilemas, suas realizações”. In: *Cadernos de Letras da UFF*, Niteroi, v. 19, p. 105-119, 1999.

GRODEN, Michael; KREISWIRTH, Martin; SZEMAN, Imre. *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*. 2ª ed. Baltimore (Md.): The Johns Hopkins University Press, 2005.

HALL, Stuart, with M. Jacques. People Aid: “A New Politics Sweeps the Land”. In: *Marxism Today*, July, pp. 10–14. (1986)

_____. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. 11ª Ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Gurdia Resende, Ana Carolina Ecosteguy. Clúdia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009

HEMENWAY, Robert E. *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*. Illinois: Illinois U.P., 1980.

HOLLOWAY, Karla F. C. *Legal Fictions: Constituting Race, Composing Literature*. Durham, NC: Duke University Press, 2014

HOOKS, bell. “Não sou eu uma mulher ?: mulheres negras e feminismo”. Tradução livre da *Plataforma Gueto*.(1981) Disponível em:

https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a30-sou-euumamulher_ Acesso em: 05/09/22

HUDSON-WEEMS, Clenora. “Africana Womanism, Black Feminism, African Feminism, Womanism,” In: *Sisterhood, Feminisms and Power*. Obioma Nneameka, Editor, New Jersey: Africa World Press, 1998, pp. 149–162.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

JOHNSON, Charles. *Being & Race: Black Writing Since 1970*. New York: Scribner, 2013

KILOMBA, Grada. “Plantation Memories: Episodes of Everyday

Racism”. Münster: Unrast Verlag, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/w3ZbQh>>. Acesso em: 12/09/22

KUENZ, Jane. “Modernism, Mass Culture, and the Harlem Renaissance: The Case of Countee Cullen.” *Modernism/modernity*, vol. 14 no. 3, 2007, p. 507-515. LEE, Valerie. *Granny Midwives and Black Women Writers*. Routledge, 1996

LIEBIG, Sueli Meira. “We, Too, Are Africa: Ideology and Protest in African Brazilian Literature.” In: *The Langston Hughes Review* 16, no. 1/2 pp.27-38. Athens, GA: The Institute for African American Studies, 1999.

_____. “A Escolha Vocabular em Diário de Bitita e Insubmissas Lágrimas de Mulheres: Rugas entre o Narrador Gramatical e o Sujeito Social”. In: *Anais do XIII Congresso Internaional da ABRALIC*. Disponível em: Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4579>>. Campina Grande: Realize, 2013.

_____. “A Figura Ancestral e a Dialética da Reconciliação em *Praisesong for the Widow*, de Paule Marshall” In: *Revista Milba*, n. 1, v.1, UFPE, out.2015/mar/2016 . <http://journals.ufpe.br/index.php/milba> .

_____. “A Condição da Escrava Negra em Tony Morrison: Sethe e o Paroxismo do Infanticídio por Amor” In: *XI Colóquio Nacional Representações de gêneros e Sexualidades*. Junho de 2014.

_____. “Gênero: Axis do Tripé Interseccional em *Kindred*, da Afro-americana Octavia Butler”. João Pessoa: Realize Ed., 2023

MAYFIELD, Julian. “You Touch My Black Aesthetic”. In: GAYLE Jr., Addison. *The Black aesthetic*. Garden City, N.Y: Anchor Books, 1972

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014. Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

Mc HENRY, Elizabeth. *Forgotten Readers: Recovering the Lost History of African American Literary Societies*. Durham, NC.: Duke University Press, 2002.

MATELLART, Armand. *Diversidade Cultural e Mundialização*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2005.

MIRZIA, Heidi Safia. *Black British Feminism: A Reader* Routledge, 1997

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Vintage Books, 1987.

NASCIMENTO, Abdias. *Quilombismo*. Documentos de uma militância panafricanista. Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana: São Paulo: Filhos da África, 2018.

NAYLOR, Gloria & MORRISON, Tony. "A Conversation". *Southern Review*, 21, 1985, pp 567-93.

NEAL, Larry. "The Ethos of the Blues." In: *The Black Scholar*. Vol. 3, N. 10. 1972

OSBORNE, Charli. "Conception". In: *School Library Journal*. 2008

PAWLOWSKA, Aneta "The Ambivalence of African-American Culture: The New Negro Art in the interwar period" In: *Art Inquiry*, 2014

PETERSON, Carla. *Doers of the Word: African - American Women Speakers and Writers in the North (1830-1880)*. New York: Oxford University Press, 1998.

POLLARD, Cherise. "Sexual Subversions/Political Inversions:

Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement." In: *New Thoughts on the Black Arts Movement*.

RABAKA, Reiland. *Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*. Lanham, MD: Lexington Books, 2011

RAMPERSED, Arnold. "The Life of Langston Hughes": Volume I: 1902-

1941. In: *I, Too, Sing America*. Oxford University Press. 2001

RANSOM, Stanley Austin Jr; WEGELIN, Oscar; and LOGGNS, Vernon.

Eds. *America's First Negro Poet: The Complete Works of Jupiter Hammon of*

Long Island. University of Nebraska - Lincoln Associated Faculty Press Inc., 1983

REED, Ishmael. Interview to *The Oxford Companion to African American Literature* Edit. William L. Andrews, Frances Smith Foster, and Trudier Harris. New York: Oxford University Press, 1997.

RIBEIRO, Djamila. O que é: lugar de fala? Belo Horizonte: *Letramento*, 2017. SILVA, Elaini Cristina Gonzaga da . "Intersectionality as Critical Social Theory" In: *Contemporary Political Theory* 20, 690-725. May 2021

RODY, Caroline. *The Daughter's Return: African American and Caribbean Women's Fictions of History*. New York: Oxford University Press, 2001

ROYSTER, Paul. Ed. *An Address to the Negroes in the State of New-York (1787)* by Jupiter Hammon. University of Nebraska - Lincoln

Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/etas> . Acesso em 20/01/2020

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. *Novos estudos-CEBRAP*, São Paulo, n.79, Nov, 71-94. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>. Acesso em 10/09/22

SCARPELLI, Marli Fantini & DUARTE, Eduardo de Assis. *Poéticas da Diversidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SHOLES, Robert ; KELLOG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.

SILVA, Regia Agostinho da & FERNANDEZ, Raffaella Andréa. “Maria Firmina dos Reis: intérprete do Brasil” In: *Letrônica : Revista Digital do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS*. Porto Alegre: v. 13, n. 1, p. 1-12, jan.-mar. 2020.

SPILLERS, Hortense J. “Cross Currents, Discontinuities: Black Women’s

Fiction”. In: *Conjuring Black Women, Fiction, and Literary Tradition*. Eds. Marjorie Pryse & Hortense J. Spillers. Bloomington: Indiana UP., 1985, p.245.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010

STAPLES, Robert. “The Myth of Black Macho: A Response to Angry Black Feminists” In: *The Black Scholar*. Vol. 10, No. 6/7, HUMAN RIGHTS U.S.A. pp. V 24-33 March/April 1979.

_____ *The Black Family: Essays and Studies*. Belmont, CA:

Wadsworth Publishing, 1994.

TENORIO, Samantha. "Women-Loving Women: Queering Black Urban Space during the Harlem Renaissance" WS 197: Senior Seminar Dr. Lilith Mahmud 7 June 2010.

WALKER, Alice. *In Love and Trouble: Stories of Black Women* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973

WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens*. San Diego: Harcourt Brace, 1984.

WARE, Vron org. *Branquidade: Identidade branca e multiculturalismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

WARREN, Kenneth W. *What Was African American Literature?* Boston: Harvard U.P., 2012.

WATSON, Carole M. *Prologue: The Novels of Black American Women*, 1891-1965. Greenwood Press, 1985.

WERNECK, Jurema. "Algumas considerações sobre racismo, sexismo e a tecno-eugenia." In: *Um Mundo Patentado? La privatización de la vida y del conocimiento*, p. 1- 10, 2005 WILLIAMS, Dana A. "Contemporary African American women writers." In *The Cambridge Companion to African American Women's Literature*. Ed. Angelyn Mitchell and Danille K. Taylor. Cambridge University Press, 2009. 71-86. Print.

Sobre o livro

Projeto gráfico e capa Erick Ferreira Cabral

Mancha Gráfica 10,5 x 16,7 cm

Tipologias utilizadas Adobe Garamond Pro 11/13,2 pt

“Trata-se de uma produção autônoma, visando a alcançar um público mais amplo de áreas diversas nas ciências humanas além das letras, pretendendo atender especificamente a falantes da língua portuguesa. Refere-se à dificuldade constatada, ao longo dos anos, de ‘encontrar um livro de referência que seja utilizado por estudantes e professores de letras e áreas afins, em língua portuguesa, que condense de forma didática e inovadora uma compilação de dados sobre a impactante trajetória das letras negras nos Estados Unidos e no Brasil’. Sueli então prossegue a respeito de suas metas e objeto de investigação, esclarecendo as bases em que se sustenta a sua argumentação crítica – levando em consideração, segundo explica, ‘o contexto histórico, político, social e cultural’ onde tem fermentado, ao longo dos séculos, o material que levanta e analisa num estudo intercultural, de feição interdisciplinar.”

Heloisa Toller Gomes