

LUARA SILVA VELOSO

***PRA DIZER O QUE SE CALA:
PROTAGONISMO FEMININO NEGRO EM
AS MULHERES DE TIJUCOPAPO***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
ABRIL/2023**

LUARA SILVA VELOSO

***PRA DIZER O QUE SE CALA:
PROTAGONISMO FEMININO NEGRO EM
AS MULHERES DE TIJUCOPAPO***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
ABRIL/2023**

V443p Veloso, Luara Silva.
Pra dizer o que se cala [manuscrito] : protagonismo feminino negro em As mulheres de Tijucoapapo. / Luara Silva Veloso – Montes Claros, 2023.
76 f. : il.

Inclui bibliografia.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2023.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

1. Mulheres na literatura. 2. Negras na literatura. 3. As mulheres de Tijucoapapo - Felinto, Marilene, 1957-. - Crítica e interpretação. I. Santos, Rita de Cássia Silva Dionísio. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: protagonismo feminino negro em As mulheres de Tijucoapapo.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada "PRA DIZER O QUE SE CALA: Protagonismo feminino negro em *As mulheres de Tijucopapo*", de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários Luara Silva Veloso, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (Orientadora - Unimontes)

Documento assinado digitalmente

TELMA BORGES DA SILVA
Data: 14/04/2023 09:44:23-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Telma Borges da Silva (UFMG)

Documento assinado digitalmente

GISELENE MARIA BARRAL LIMA FELIPE DA SI
Data: 14/04/2023 11:49:41-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^a. Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva (UnB)

Prof^a. Dra. Alba Valéria Niza Silva (UNIMONTES)

Prof. Dr. Márcio Jean Fialho de Sousa (Unimontes)

Prof^a. Dr^a. Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)

Andrea Cristina Martins Pereira
Coord. do Programa de Pós-Graduação
em Letras/Estudos Literários
MASP 10953271 - UNIMONTES

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 13 de abril de 2023.

Em memória de Marcelo, entre tantas coisas, o dono da escuta mais atenta e afetuosa que experimentei na vida. O tempo agora é de imenso vazio e saudade, mas que fique eternizado neste registro: de infinitos modos, você permanece e segue comigo.

AGRADECIMENTOS

Chego ao fim deste trabalho com a sensação de fechar um ciclo que comporta todos os ângulos da vida nesse tempo. Por ora, faço um movimento de recuo. Mudo de posição, como quem exercita deslocar-se do palco para a plateia, em busca de um ângulo diferente. Atenta aos detalhes, constato: é impossível não localizar, em cada uma destas páginas, fragmentos de pessoas que me foram tão intensamente presentes nos últimos anos. Se me permito uma certeza: há sempre algo que fica.

Mais que uma escrita protocolar, a experiência de construir estas linhas foi parte de um período da vida marcado por uma pandemia e mergulhado em um turbilhão sem precedentes de dores, medos, descobertas, angústias e sobrevivências. E agora, nesse exercício de mera espectadora, embebedada em um misto de completude e vazio, orgulho e estranheza, mal posso controlar os olhos marejados.

Transito por estas páginas e cada reconhecimento da presença do outro reforça minha certeza da permanência. E é nos fragmentos recuperados, na medida em que recomponho mentalmente o trajeto, que constato o irrefutável: sou imensamente grata.

Sou grata ao Serviço Social e às Letras por lapidarem minha relação com a palavra e com a escuta e ampliarem meu horizonte de questionamentos e in-certezas diante dos silêncios e do verbo posto. Sou grata aos professores e colegas de ambas as graduações e do PPGL, que me acompanharam nesse longo trajeto de Unimontes.

Sou imensamente grata ao encontro com as professoras Telma Borges e Rita de Cássia, orientadoras da monografia e da dissertação, respectivamente. Pesquisadoras que me direcionaram, me deram espaço para traçar meus próprios voos e me encorajaram a reconhecer o lugar de minha voz.

E na concretização desta dissertação, que sintetiza todos os desafios, sou duplamente grata à professora Rita, a quem imputo a maior responsabilidade por eu não ter desistido do trajeto iniciado, ainda que todas as circunstâncias da pandemia me sugerissem o caminho contrário.

De modo especial, sou grata às professoras Gislene Maria Barral e Maria Imaculada Nascimento, na fase de avaliação do projeto, e aos professores Alba Valéria e Márcio Jean, na qualificação, pelas leituras atentas e contribuições tão pertinentes. E sou mais uma vez grata aos professores Márcio, Alba, Telma e Gislene por aceitarem compor a banca de defesa desta dissertação.

Sou grata a Elza, Lélia e Marilene, e a tantas outras vozes femininas que rompem silêncios, reverberam e me fornecem elementos para participar de uma discussão tão urgente e necessária a todas e todos nós. Minha voz não é outra coisa senão fruto e eco de todas elas.

Sou grata aos amigos e amores, das breves passagens às permanências, pelas trocas, espaços, silêncios e escutas. O que sou hoje não é mais que resultado das experiências desses encontros.

E a meus pais e irmãos, pessoas mais importantes de minha vida, norte de minhas escolhas, sou grata pelo apoio incondicional e pela base de minha existência.

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre o modo como a escritora Marilene Felinto contrapõe o discurso hegemônico e constrói protagonismos a partir de *As mulheres de Tijucoapo*. Quando elege uma mulher negra, nordestina e retirante como narradora e personagem principal da narrativa, e utiliza como pano de fundo uma batalha liderada por mulheres, olvidada da história oficial, Felinto – igualmente mulher, negra, nordestina e retirante – não apenas se situa em um lugar de contestação e confronto, em um cenário costumeiramente desfavorável, como faz disso um meio de dar vez à própria voz. A análise parte da compreensão de que o espaço majoritário no meio literário – seja no âmbito da autoria, seja no das personagens – tem cor, gênero e classe social muito bem definidos. A partir dessas ausências, a literatura reflete algumas das características predominantes na sociedade, desnudando a própria dinâmica social. Contudo, a discussão não se assenta na defesa ingênua de que a literatura deve retratar o mundo à sua volta, mas na compreensão de que ambos estão intrinsecamente relacionados e que obras literárias podem corresponder a importantes meios de resistência. A investigação parte de uma abordagem metodológica qualitativa e é exclusivamente de cunho bibliográfico crítico-teórico. O estudo apoia-se em teóricos como Regina Dalastagnè, Fernanda Miranda, Lélia Gonzalez, Eni Orlandi, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Homi Bhabha e Jaime Ginzburg.

Palavras-chave: Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucoapo*, protagonismo feminino negro.

ABSTRACT

This work is a reflection on how the writer Marilene Felinto counters the hegemonic discourse and builds protagonisms from "As mulheres de Tijucopapo" (The Women of Tijucopapo). By electing a black, northeastern and migrant woman as the narrator and main character of the narrative, and using as a backdrop a battle led by women, forgotten by official history, Felinto - also a woman, black, northeastern and migrant - not only places herself in a position of contestation and confrontation in a usually unfavorable scenario, but also makes it a means of giving voice to herself. The analysis starts from the understanding that the majority space in the literary field - whether in terms of authorship or characters - has very well-defined color, gender, and social class. From these absences, literature reflects some of the predominant characteristics in society, exposing its own social dynamics. However, the discussion does not rest on the naive defense that literature should reflect the world around it, but on the understanding that both are intrinsically related and that literary works can correspond to important means of resistance. The investigation is based on a qualitative methodological approach and is exclusively bibliographic and critical-theoretical. The study is supported by theorists such as Regina Dalastagnè, Fernanda Miranda, Lélia Gonzalez, Eni Orlandi, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Homi Bhabha and Jaime Ginzburg.

Keywords: Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucopapo*, black female protagonism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I. O QUE SE CALA	18
1.1. O negro como sujeito da (e na) escrita	25
1.2. Literatura negra em <i>As mulheres de Tijucopapo</i>	35
II. A PALAVRA COMO FISSURA	39
2. 1. A palavra e a fissura	47
III. O QUE SE FALA	55
3.1. “ <i>Só sei que minha mãe nasceu em Tijucopapo. Lugar de lama escura</i> ”	58
3.2. “ <i>Eu estava acostumada era com a aspereza da vida</i> ”	62
3.3. “ <i>Quero que as pessoas não entendam. Vou falar inglês.</i> ”	65
3.4. “ <i>O fato é que aqui vou eu, mulher sozinha pela estrada.</i> ”	68
3.5. “ <i>Por quantos Manjopi não passei...</i> ”	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	80
ANEXOS	84

O fato é que aqui vou eu, mulher sozinha pela estrada”

Marilene Felinto



INTRODUÇÃO

*There is a crack in everything.
That's how the light gets in*¹

Leonard Cohen

Preciso escrever, mas o verbo me escapa e a ideia se dissolve antes de virar coisa concreta no movimento das mãos. Há dias, estou diante de um documento em branco. A obrigação não só pesa, como emudece. Sobre a mesa: o computador, livros empilhados, o breu. O cursor pisca num silêncio ensurdecedor. A ânsia por dizer persiste, mas não há sequer uma linha concreta. Talvez falte força à palavra. Talvez falte eco, foco, um gesto de fora, um botão que eu possa acionar...

Já há algum tempo, penso nas fissuras. Mesmo antes de ouvir Cohen² cantar que há sempre uma rachadura, por onde a luz passa. Não é possível desconsiderar isso que atravessa, como não é possível ignorar a música que rompe a paralisia imposta pela mudez temporária. Ligo os fones. Enfim, um movimento capaz de transpor a palavra aprisionada. Retomo os rascunhos, recupero as rédeas do texto.

O som que interrompe o silêncio é o mesmo que provoca a rachadura e resgata o arquivo aberto. Novamente ela, Elza Soares, a me recobrar o ponto de partida: “minha voz uso pra dizer o que se cala”³. O verso traduz-se em manifesto. Os verbos determinam o movimento: a voz é ferramenta (“uso”); o ato é transgressor (“dizer o que se cala”). Na condução da palavra, uma mulher negra e periférica: representação inequívoca de resistência.

Elza e sua interpretação visceral para os versos de Douglas Germano não são aqui objetos de análise, mas parte essencial da fonte de inspiração sonora que acompanha meu debruçar sobre o romance de estreia de Marilene Felinto. A palavra pulsa, vibra, ecoa. Soares, tanto quanto Felinto, me instiga a pensar sobre o protagonismo do gesto. Mas que protagonismo interessa, afinal?

Meu primeiro contato com *As mulheres de Tijucoapapo* deu-se há mais de quatro anos, quando eu já era movida pela necessidade de discorrer sobre a

¹ “Há uma rachadura em tudo. É assim que a luz entra”

² COHEN, Leonard. Anthem. In: **The future**, 1992.

³ GERMANO, Douglas. O que se cala. In: SOARES, Elza. **Deus é mulher**, 2018.

narração em primeira pessoa. E o texto de Felinto me incitava a ir além: o que significa ser autora em uma sociedade cujas marcas patriarcais ainda reduzem o lugar da mulher a mera concessão? Não seria irrelevante o fato de se tratar de uma voz feminina, negra, nordestina e retirante, essa que narra em primeira pessoa. Parecia-me inadiável falar também dessa escritora – igualmente negra, nordestina e retirante – protagonista da própria palavra. Se já me eram inquietantes as possibilidades de pesquisa, *As Mulheres de Tijucoapapo* surgiu para minar qualquer dúvida sobre a urgência disso.

O fato de o livro já ter sido objeto de análise no mesmo PPGL/Unimontes, no estudo “O barro, a lama e a resignificação da infância *n’As mulheres de Tijucoapapo*, de Marilene Felinto”, da pesquisadora Christiane Aparecida Durães Oliveira Luna, só torna ainda mais desafiador o propósito. Ainda que o trabalho de Christiane, também em parceria com a professora Rita de Cássia Dionísio, parta de um recorte bastante distinto, propor-me a manter o nível de discussão já é, em si, um desafio. Aliás, foi pelas mãos da professora Rita, com quem tenho o privilégio de seguir nesta parceria, que a obra de Marilene Felinto ganhou lugar cativo em minha prateleira.

As mulheres de Tijucoapapo revelou-se a mim como um leque de infinitas possibilidades. Dentre os tantos caminhos que se abrem, vejo-me instigada a ir um pouco adiante na compreensão sobre o que motiva e move a escrita. Deparo-me com uma Felinto que transita entre a crítica a “um romance de juventude [...] cheio dos defeitos, do ímpeto equivocado, dos impulsos irascíveis daquele período da vida” e o reconhecimento da “força inconfundível, o vigor imbatível da fase única em que uma pessoa se move impulsionada por uma fé cega no amanhã.”⁴ Pareço, enfim, ter achado o caminho: o que move Felinto é também o que me move.

Quando elege uma mulher com o perfil de Rísia como narradora e personagem principal, Marilene Felinto não apenas se situa em um lugar de contestação e confronto, em um cenário costumeiramente desfavorável, como faz disso um meio de dar vez à própria voz. A base desse entendimento centra-se na compreensão de que o espaço majoritário no meio literário – seja no âmbito da autoria, seja dos personagens – tem cor, gênero e classe social muito bem definidos. Sendo assim, que espaço é destinado a vozes negras femininas como as de Felinto

⁴ FELINTO, Marilene, Nota da autora à 4ª edição. In: **As mulheres de Tijucoapapo**. 4. ed. São Paulo: Edição da Autora, 2019.

e Rísia? Em que medida, ao longo da história e na atualidade, efetivamente lhes foram e são conferidas oportunidades de serem ouvidas?

O trabalho aqui apresentado, assim, se move nos contornos dessa tentativa de compreensão. No primeiro capítulo, o exercício se dá a partir da busca por uma reflexão sobre as marcas de cor, gênero, território e classe social presentes nos espaços dominantes da literatura brasileira e sua conexão com o discurso hegemônico. Para isso, o caminho atravessa questões importantes para se entender o contexto social em que essa literatura se inscreve. Estudos de Regina Dalcastagnè, Fernanda Miranda, Eduardo Assis Duarte, Lélia Gonzalez, Gayatri Spivak, Eni Orlandi, Cuti, entre outros, dão as diretrizes na construção desse trajeto.

E se há uma convicção, é a de que pensar a escrita em si não basta. Diante disso, busco olhar para o lugar da autora e o significado de ser mulher no contexto de um mercado editorial predominantemente masculino e elitista. Urge refletir também sobre as questões que envolvem o fato de o ser em uma sociedade falocêntrica que naturaliza o abuso, dissemina a culpa e impõe silenciamentos. O segundo capítulo, nesse sentido, procura avançar um pouco na escrita de Felinto, identificando elementos que ajudem a compreender de que forma *As mulheres de Tijucoapapo* possibilita o entendimento da literatura como potencial meio de resistência e fissura. As bases da discussão são construídas a partir da própria Marilene Felinto, Jaime Ginzburg, Stuart Hall, Homi Bhabha, Constância Lima Duarte e outros.

O terceiro capítulo, enfim, é um mergulho no texto, para identificar elementos que revelem a condição de subalternidade da personagem principal e o modo como são construídos os protagonismos. Nesse momento, as vozes de Felinto e Rísia se amplificam, mas Christiane Luna, Constância Lima Duarte, Lélia Gonzalez e Nilma Lino Gomes também compõem a discussão. E assim concluímos a tentativa de entendimento do deslocamento que a escritora promove.

Deslocamento é uma palavra que reverbera. Penso nessa Felinto que atravessa. Sem poder desvencilhar-me das agruras do além texto, distancio-me um pouco dos elementos puramente literários e estéticos, na tentativa de algum mergulho nesse outro lugar. Longe de qualquer defesa simplória de que o texto deve retratar o mundo ao redor, volto-me para a compreensão de que obras artísticas podem corresponder a importantes meios de resistência. Recupero a ideia de

rachadura de Cohen, que tanto me afeta. “Pra dizer o que se cala”, Marilene Felinto, tanto quanto Elza Soares, coloca-me diante de uma urgência: precisamos falar de protagonismos.

Guava.



I

O QUE SE CALA

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Marcelo Yuka, Jorge Mário da Silva, Ulisses Cappelletti.

Ela entoava o mesmo verso quatro ininterruptas vezes, com fôlego incomparável: “a carne mais barata do mercado é a carne negra”⁵. A voz não somente denuncia. Chega atravessando tímpanos, dilacerando poros, derrubando nossas mais ingênuas convicções. Transforma em pó o discurso falacioso de que a cor da pele não pesa: “só cego não vê quem vai de graça pro presídio, e para debaixo do plástico, e vai de graça pro subemprego, e pros hospitais psiquiátricos; a carne mais barata do mercado é a carne negra”⁶.

Elza Soares nos deixa em 20 de janeiro de 2022, aos 91 anos, no instante em que o coração decide se calar⁷. Mas sua voz não se cala. Sua presença permanece como um de nossos mais legítimos símbolos na luta contra o silenciamento, a opressão e o racismo. Não à toa, ecoa não apenas cá na epígrafe, mas também no título, no desenho de abertura e na introdução destes escritos. Na realidade, ainda que não seja aqui objeto de análise, a voz de Elza invade e reverbera o tempo todo. Porque Elza é essa força motriz capaz de gerar e alimentar o incômodo. Ela não se cansa de provocar a fissura. E, como se não bastasse, lembra-nos incansavelmente que o mundo não é, de todo, impossível, e que toda palavra é gesto. É belo, é pulsante, é ruidoso. E é nesse gesto que ela se eterniza. Elza vive!

O gesto também é o que me move a discorrer sobre a escrita de Marilene Felinto e o significado de ser escritora negra, nordestina e retirante, no interior de uma sociedade que investe o tempo todo na perpetuação de formas de silenciamento de minorias sociais. Não é menos relevante o fato de se tratar uma voz com o mesmo perfil, essa que narra em primeira pessoa. É quando me encontro diante Marilene e também de Rísia, sua personagem-narradora, em seu gesto de subverter a ordem ao protagonizar a própria palavra.

⁵YUKA, Marcelo, SILVA, Jorge Mário da, CAPPELLETTI, Ulisses. A carne. In: SOARES, Elza. **Do Cócix até o Pescoço**, 2002.

⁶YUKA, Marcelo, SILVA, Jorge Mário da, CAPPELLETTI, Ulisses. A carne. In: SOARES, Elza. **Do Cócix até o Pescoço**, 2002.

⁷ Morre cantora Elza Soares, aos 91 anos. **Revista Rolling Stone**, janeiro de 2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/musica/morre-cantora-elza-soares-aos-91-anos/>>. Último acesso em 05 jun 2022.

Com *As mulheres de Tijucopapo*, aos 24 anos de idade, Marilene Barbosa de Lima Felinto inaugura sua carreira na literatura de forma prodigiosa. Publicado originalmente em 1982, o romance recebe, no mesmo ano, o Prêmio Jabuti – na categoria “revelação de autor” – e o Prêmio da União Brasileira de Escritores. Posteriormente, é traduzido para diversos idiomas, como o inglês, o francês, o holandês e o catalão.

Felinto, que descobre muito cedo o lugar da palavra em sua trajetória, não demora a marcar território na cena literária. Sua produção é ampla, e contempla romances, crônicas, ensaios e contos para adultos e crianças. Entre as publicações, *O lago encantado de Grongozo* (1987), *Postcard* (1991), *Obsceno abandono* (2002), *Jornalisticamente incorreto* (2000), *Autobiografia de uma escrita de ficção* (2019) e *Mulher Feita* (2022).

Nascida em Recife, muda-se com a família para São Paulo em 1970, por decisão paterna. E é onde tudo tem seu início:

Comecei a escrever, em São Paulo, quando eu cheguei, de 11 para 12 anos, de saudade de Recife, de saudade da minha infância, que não queria vir para São Paulo e meus pais vieram, procurando trabalho e procurando melhorar de vida, quer dizer, saindo daquela pobreza nordestina.⁸

De modo semelhante, principia o trajeto de Rísia:

Em 1969, Natal, nós nos retiramos das praias ainda maravilhosas de Boa Viagem. Boa Viagem da incendiada e alagada Recife entre-rios. Da Recife coitada. Nós batemos em retirada no meio de porcos e galinhas e pedaços de tapioca amanhecida, entre catabios e sacolejos de um pau-de-arara, para um hotel imundo no Brás de São Paulo enquanto papai, o louco, alugava um porão qualquer onde nos socar. E isso não é apenas mais uma história. Isso não é porra nenhuma de somente mais uma história. Nos retiramos.(FELINTO, 2004, p. 104)

Os fragmentos acima, retirados do próprio texto literário e da fala da escritora na ocasião do lançamento virtual da quinta edição de *As mulheres de Tijucopapo*, promovido e transmitido pelo canal da Biblioteca Mário de Andrade, em 2019, em parceria com os jornalistas e escritores Schneider Carpeggiani e Xico Sá, dão a medida de dois aspectos que não podem ser aqui desconsiderados. O primeiro, cuja compreensão será desenvolvida no próximo capítulo, está relacionado ao que a própria Felinto definiu em sua *Autobiografia de uma escrita de ficção*: “escrever é tormento e vocação, enfim, que nasceu de um trauma, mas também da criança que

⁸Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 20220

brincava” (FELINTO, 2019a, p. 35). O segundo exige falar sobre o ponto em que se cruzam os caminhos da autora e da personagem: os traços comuns aos dois perfis. Não há, neste trabalho, intenção de aprofundar a questão. Contudo, não é possível desconsiderar as tantas convergências entre a biografia de Felinto e o trajeto de Rísia, sua protagonista-narradora. E não se trata, no caso, de um exercício especulativo. É a própria escritora quem confessa: “esse livro é realmente muito autobiográfico”⁹.

Em seu estudo sobre “A escrita de si”, Michel Foucault destaca que as primeiras aparições do eu no texto escrito surgiram na vida ascética, com caráter confessional, como forma de coibir atos e pensamentos incompatíveis com o equilíbrio moral e espiritual. Escrever sobre si seria uma maneira de manter a autovigilância sobre o comportamento e expor publicamente as vergonhas mais íntimas, a fim de disciplinar as próprias condutas. A escrita de si assumiria também o papel de companhia: “o que os outros são para o asceta numa comunidade, o caderno de notas será para o solitário”. (FOUCAULT, 2004, p. 145). Desse modo, fosse como alternativa à solidão, fosse como meio de autocontrole, ela teria um papel primordial na contenção dos perigos e lacunas deixados pela ausência do outro. Haveria, ainda, segundo Foucault, uma terceira função: a de guardiã espiritual. O exercício, nesse sentido, serviria como “uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo.” (FOUCAULT, 2004, p. 145)

Só posteriormente a escrita de si ultrapassa a finalidade de domar a conduta humana e começa a ser entendida como um estímulo ao pensamento. A insistência na palavra como um exercício pessoal ganha força a partir de Epicteto, em cujos textos “a escrita aparece regularmente associada à ‘meditação’, ao exercício do pensamento sobre ele mesmo que reativa o que ele sabe, toma presentes um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, e assim se prepara para encarar o real.” (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Em síntese, a escrita de si cede ao texto traços pessoais de quem o produz, trazendo à tona elementos que inevitavelmente acabam associando o sujeito à obra. Desse modo, características do autor são reconhecíveis no que é produzido. E

⁹Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

[...] seja qual for o ciclo de exercício em que ela ocorre, a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askésis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: ela é a operadora da transformação da verdade em *êthos*. (FOUCAULT, 2004, p. 147)

A escrita de si opera no sentido de processar o que já foi falado, lido ou praticado, de maneira a não apenas selecionar, mas também re-inscrever e produzir novos elementos, sendo, portanto, uma ferramenta de composição dos próprios indivíduos e do meio em que vivem. Assim, pensar em sua função *etopoiética* é compreendê-la como produtora de uma transformação no sujeito.

Enquanto faz seu caminho até Tijucoapó, Rísia recorre ao verbo não somente como registro, mas especialmente como meio de re-elaboração da própria existência. Para Felinto, o exercício da palavra não foge a essa motivação, como a própria autora evidencia em sua *“Autobiografia de uma escrita de ficção”*:

Tenho consciência de que minha escrita literária é principalmente uma espécie de eterna tentativa de retorno à minha terra natal perdida. Se minha família não tivesse saído de Recife para São Paulo, possivelmente eu não teria jamais tido necessidade de escrever literatura. [...] Passei a escrever, então, porque, com a mudança de cidade, só me restaram desertos. [...] O fato é que comecei a escrever movida pela vontade de resgatar a terra perdida, a minha infância que ficara então como que emoldurada num quadro; e comecei a escrever imitando Manuel Bandeira no seu *Última canção de Beco*, pelo tom de despedida pungente de um lugar que se perdeu. (FELINTO, 2019a, p. 55)

O modo como Felinto associa a escrita a essa tentativa de resgate das próprias origens e a situa em um lugar indissociável da vida vivida me remete inevitavelmente à compreensão de *escrevivência*, de Conceição Evaristo. Como ressalta a escritora e pesquisadora mineira, a noção de *escrevivência* tem como imagem fundante a figura da Mãe Preta, que, dentro do contexto da escravidão, recebe a função de aleitamento e cuidados da prole de seus senhores, sendo inevitavelmente a responsável pela transição daquelas crianças do mundo da natureza para o mundo da cultura. A Mãe Preta, é essencial lembrar, tem um valor simbólico importante como representação da resistência no período escravista. Convivendo no interior do espaço da Casa Grande, e assumindo responsabilidades diárias de transmitir inclusive as primeiras palavras, histórias, cantigas e costumes na formação das crianças que estavam sob seus cuidados, ela não apenas transita pelos dois mundos, mas também garante a manutenção e disseminação dos

saberes de seu povo. Como destaca Evaristo, foi no resgate da imagem da Mãe Preta que encontrou a força impulsionadora da concepção, disseminação e ampliação do conceito. Assim,

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (EVARISTO, 2020, p. 11)

A escrevivência não somente se centra na experiência do sujeito, como o faz a partir da apropriação da palavra por essas vozes silenciadas. E é nesse movimento subversivo que o silêncio imposto é rompido.

Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. Assim como é diferenciada a experiência de ser brasileirovida, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. (EVARISTO, 2020, p. 30-31)

A partir da escrevivência, a experiência pessoal encontra meios de ecoar, mas a palavra alcança voos maiores e tem seu sentido amplificado. E é assim que. “mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana.” (EVARISTO, 2020). E é necessário ressaltar que as histórias são sempre criação, ainda que suas bases estejam na experiência real. Como Evaristo define em seu *Becos da memória*,

As histórias são inventadas, mesmo as reais quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido, venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da Memória* é verdade. Nada do que está narrado em *Becos da Memória* é mentira. (EVARISTO, 2017, p. 30)

Desse modo, é possível inferir que, quando retoma a ancestralidade através da referência às guerreiras de Tijucoapapo, e quando imprime, em sua personagem protagonista, traços representativos de um lugar social de que também faz parte,

Felinto utiliza-se de sua experiência individual e coletiva para construir seu discurso literário. Sua personagem, assim, é desenhada a partir de elementos que constituem inevitavelmente sua identidade de mulher negra, nordestina e retirante e expressam seu lugar no mundo.

E não apenas na origem social, mas também na relação com a palavra, muitas são as convergências entre personagem e autora. Se, desde cedo, Felinto encontra na imaginação uma forma de re-elaborar o lugar perdido e faz da criação um meio de dar conta do mundo e da própria existência, Rísia também tem no universo onírico seu refúgio.

Sabe quando foi que primeiro eu sonhei? Quando era 1969 e eu pisei em São Paulo. Lá nessa cidade eu passei a precisar inventar sonhos. Passei a precisar que o mundo se acabasse. (FELINTO, 2004, p. 94)

Os sonhos inventados talvez sejam o primeiro grande mecanismo de fuga de Rísia. E é através deles que ela constrói a ideia de uma terra a ser resgatada. Assim, quando se movimenta no sentido de Tijucoapapo, ela o faz movida pelo desejo de ir em busca desse mundo ideal que alimentou em seu imaginário.

Mas não é possível desconsiderar também a força propulsora da raiva que carrega consigo.

Eu acho que esse livro tem essa coisa, que o Xico [Sá] disse, que, em princípio, é uma viagem ao contrário, dos imigrantes nordestinos que vieram tentar a vida no sul, e ela faz o contrário. E faz, como o Xico disse, resmungando, né? Quer dizer, acho que, na verdade, é movida por uma raiva [...] essa raiva do imigrante, da mulher sozinha na estrada, do pobre injustiçado, assassinado [...] essas temáticas estão todas misturadas ali.¹⁰

Temáticas essas que estão presentes em um contexto maior, mas igualmente se localizam na realidade particular da escritora. Nesse sentido, ao refletir sobre os aspectos da imigração, tanto indiretamente, no próprio texto, quanto explicitamente, na conversa com Xico e Schneider, Felinto faz um paralelo com a própria realidade e a de tantos que, como ela, se retiraram de seu lugar de origem em busca de melhores condições de existência.

¹⁰Literatura na Mário: De Tijucoapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

1.1. O negro como sujeito da (e na) escrita

As mulheres de Tijucoapapo insere-se em um conjunto de exceções dentro da literatura brasileira. E é esse meu ponto de partida. As ausências são reveladoras. Nelas, talvez até mais do que no que é expresso, a literatura evidencia algumas características essenciais da sociedade, expondo máculas históricas que permanecem determinando a dinâmica social. É a partir dessa perspectiva que Regina Dalcastagnè desenvolve um amplo estudo sobre “A personagem negra na literatura brasileira”.

Com uma investigação voltada para as publicações das principais editoras do país nos períodos de 1965 a 1979 e de 1990 a 2004, o minucioso trabalho, que compõe o quarto volume da coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, publicado em 2011, apresenta dados significativos sobre a (não)presença negra na literatura nacional. Das obras publicadas entre 1990 e 2004, por exemplo, 56,6% contam somente com personagens brancas. Ao mesmo tempo, as que contêm somente personagens não-brancas representam apenas 1,6% das publicações. A situação é ainda mais crítica quando se constata que 20% do total das personagens negras catalogadas estão em um único livro. No conjunto das publicações dos dois períodos há 80% de personagens brancas e apenas 7,9% de personagens negras. Levando-se em consideração somente protagonistas e narradores, a diferença atinge patamares ainda mais elevados: os negros correspondem a 5,8% dos protagonistas, entre 1990 e 2004, e 2,7%, entre 1965 e 1979. Quanto aos narradores, apenas 4,7% dos identificados entre 1990 e 2004 são negros. No período anterior, não há incidência.

Ainda que defenda ser essencial levar em consideração a realidade social em que os textos estão inseridos, Dalcastagnè rejeita qualquer defesa ingênua de mimese literária. As questões que a estudiosa apresenta procuram desvelar não o que seria uma representação imperfeita da realidade, mas um processo de invisibilização de grupos sociais e de silenciamento de incontáveis perspectivas vinculadas a minorias. A intenção da pesquisa, nesse sentido, centra-se em compreender, em um conjunto de 388 publicações, o que o romance brasileiro publicado pelas principais editoras do país escolhe como seu foco de interesse e o que exclui, especialmente no que concerne às questões raciais. E o que os dados revelam, em suma, é um apagamento sintomático, que, por consequência, responde

por ausências temáticas importantes na literatura nacional, como aquelas relativas ao racismo.

Dalcastagnè parte da definição de racismo de Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, entendido como “tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 51, apud DALCASTAGNÈ, 2011, p. 310). E, por se tratar de uma opressão que é não apenas material, mas também simbólica, reflete-se em todos os campos, inclusive no literário, como “uma forma valorizada de discurso que elege quais grupos são dignos de praticá-la e ou de se tornar seu objeto” (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 310).

É importante destacar, nesse sentido, que o modo como se configura o racismo na sociedade brasileira reverbera inevitavelmente no discurso literário. E

[...] se é possível encontrar aqui e ali a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica, ficam de fora a impressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida. O mito persistente “da democracia racial” elimina tais questões dos discursos públicos, incluindo aí o do romance. (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 309)

Mas de que se trata, afinal, esse conceito? No clássico *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado, texto seminal para a contraposição ao discurso hegemônico sobre a condição social e cultural do negro na sociedade brasileira, Abdias do Nascimento é preciso:

À base de especulações intelectuais, frequentemente com apoio das chamadas ciências históricas, erigiu-se no Brasil o conceito da democracia racial; segundo esta, tal expressão supostamente refletiria determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas. (NASCIMENTO, 1978, p. 41)

A democracia racial deve ser compreendida, assim, como

[...] a metáfora perfeita para designar o racismo ao estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. (NASCIMENTO, 1978, p. 93)

Trata-se, nesse sentido, de uma concepção institucionalizada e culturalmente entranhada. E o que a história não oficial revela caminha na contramão de toda a compreensão de democracia racial oficialmente construída:

Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da "mancha negra"; da operatividade do "sincretismo" religioso; à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária - manipulando todos esses métodos e recursos - a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. Monstruosa máquina ironicamente designada "democracia racial" que só concede aos negros um único "privilégio": aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra - senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como assimilação, aculturação, miscigenação; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes (NASCIMENTO, 1978,p. 93)

Embora não tenha formulado um conceito de "democracia racial", Gilberto Freyre é o primeiro autor a colaborar de forma significativa com a disseminação da ideia, a partir de *Casa Grande e Senzala*, de 1933. Ao conceber a miscigenação racial como fruto de uma relação harmônica, o escritor desconsidera as relações de posse entre os senhores de engenho e as populações escravizadas e ignora, por exemplo, o estupro como base da miscigenação.

Lélia Gonzalez, no também seminal "Racismo e sexismo na cultura brasileira", originalmente publicado em 1984, é quem nos lembra: "Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra" (GONZALEZ, 2020, p.80). Nesse contexto, como lembra a própria Gonzalez em "A mulher negra na sociedade brasileira", outro texto essencial para se pensar a formação socio-histórica do Brasil, "os casamentos inter-raciais nada mais foram que o resultado da violentação de mulheres negras por parte da minoria branca dominante" (GONZALEZ, 2020, p. 50). E em uma sociedade que, além de tudo, naturaliza o abuso, se os corpos negros são, ao longo de nossa história, subjugados de todas as formas, os corpos negros femininos foram e continuam sendo duplamente violados.

E não se trata de uma realidade afastada no tempo, visto que o mito permanece socialmente entranhado, alimentando estereótipos. Para citar apenas um exemplo, uma questão importante que Gonzalez destaca é a atualização do mito com toda sua força simbólica durante o rito carnavalesco: "e é nesse instante que a

mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha, na ‘mulata deusa do meu samba’, ‘que passa com graça/ fazendo pirraça/ fingindo inocente/ tirando o sossego da gente’” (GONZALEZ, 2020, p. 80).

A propósito, uma questão importante, apontada pela pesquisa de Regina Dalcastagnè, centra-se na reafirmação de estereótipos. As personagens negras são quase sumariamente apresentadas nos segmentos de menor renda, em proporção maior do que ocorre na realidade. Além disso, há uma grande concentração de ocupações associadas à criminalidade. Em relação às personagens femininas, o emprego doméstico e a prostituição aparecem em número maior que a ocupação “dona de casa”, que é a mais frequente entre as personagens femininas brancas. Quanto à religião, a representação do candomblé e umbanda é quase exclusivamente associada às personagens negras.

Dalcastagnè lembra que “a invisibilidade dos negros e os estereótipos a eles associados não são problemas exclusivos da literatura. Tal como outras formas de expressão, ela apenas manifesta uma discriminação que permeia toda nossa estrutura social” (DALCASTAGNÉ, 2011, p. 321). E sendo utilizado não como crítica, mas como mecanismo de aproximação do leitor, o estereótipo apenas naturaliza preconceitos e os legitima no interior dos discursos artísticos. É necessário frisar que “a ausência de personagens negras na literatura não é apenas um problema político. Trata-se também de um problema estético, uma vez que implica a redução da gama de possibilidades de representação.” (DALCASTAGNÉ, 2011, p.322). E isso está diretamente ligado inclusive ao fato de que, quando são representados, esses grupos apresentam-se em posição secundária, longe de serem protagonistas ou narradores, sempre em situações subalternas e/ou estereotipadas.

Como Homi Bhabha destaca em *O local da cultura*,

[...] o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 1993, p. 117)

O estereótipo opera no sentido de reconhecer e recusar a diferença, impondo um enquadramento que muitas vezes não tem relação com a realidade social. É nesse sentido que Stuart Hall, em *Cultura e representação*, afirma que o estereótipo racial “reduz, essencializa, naturaliza e fixa” (HALL, 2016, p. 191) a diferença, uma

vez que toma posse de certos traços e limita o significante a eles. Ao negá-la, o estereótipo exclui tudo aquilo que não lhe pertence.

Um ponto importante a ser considerado centra-se nas tendências de análise das pesquisas que tratam do lugar do negro na literatura brasileira. Fernanda Miranda (2019a) em seu livro *Silêncios prEscritos: estudo de romance de autoras negras brasileiras*, lembra que as pesquisas que abordam o negro sempre foram quase todas restritas ao universo de estudiosos cuja formação não é propriamente da teoria literária, mas das ciências sociais e da história. Por essa perspectiva, ao mesmo tempo em que as potencialidades estéticas, epistemológicas e discursivas não recebem a devida atenção da crítica literária brasileira, aquelas que buscam analisar o texto literário como categoria sociológica são recorrentes.

Antonio Candido no clássico *Literatura e sociedade* ressalta que a sociologia situa-se nos limites de uma disciplina auxiliar, que “não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos” (CANDIDO, 2014, p 24). Nesse sentido, a análise deve preocupar-se em compreender a influência do meio social sobre a obra de arte e vice-versa, sem a pretensão de abarcar a totalidade do fenômeno. Alcançar esse nível de discussão é, segundo o autor, a maneira mais próxima de se chegar a uma compreensão que supere o simplismo e as tendências mecanicistas comumente empregadas.

Para Cuti, em *Literatura negro-brasileira*, o viés exclusivamente sociológico que ainda permeia as análises em torno da literatura negra é um problema da crítica e da didática literária, que, em seu entendimento, “precisam auscultar mais os textos, as fontes primárias e não seus posicionamentos prévios com relação à questão racial no Brasil. A literatura negra vem sendo prejudicada pelo viés estritamente sociológico que vê apenas como representação mimética.” (CUTI, 2010, p. 46).

A percepção, no entanto, não invalida a importância da análise histórica e sociológica, a começar porque, como ressalta Miranda, a obra literária “é um meio tanto para aprendermos dinâmicas históricas não documentadas em outros suportes como para entendermos diversos aportes das engrenagens sociais em interação na sociedade” (MIRANDA, 2019a, p. 17). Isso não significa, portanto, que a teoria literária também não tenha papel fundamental no interior desse tipo de reflexão. Há

aqui uma correlação importante, visto que existe uma relação indissociável entre literatura e o meio social em que ela se (re)produz.

Miranda desenvolve seu trabalho sob a perspectiva de que “a história do romance no Brasil também tangencia a formação da elite letrada nacional” (MIRANDA, 2019a., p.17). No estudo, a pesquisadora busca mapear os romances de autoria negra, em um recorte de tempo entre 1859, ano de publicação de *Úrsula*, obra pioneira de Maria Firmina dos Reis, e 2006, ano de lançamento de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Nesse intervalo de 147 anos, apenas 11 romances de autoras negras são oficialmente lançados no país. Um relativo alento, contudo, é que, após *Um defeito de cor*, até o primeiro semestre de 2019, 17 obras com esse perfil de autoria são publicadas, o que permite refletir sobre uma abertura no cenário, embora ainda modesta.

Deste corpo de romances emerge uma roda insurrecta, que lança palavra contra o silêncio a que a História relegou, de um lado, pessoas negras e suas narrativas de si, e do outro, as narrativas do mundo. Uma roda composta por um corpo textual que vem secularmente disputando significados perante conteúdos que formulam e interpretam o nacional, o passado colonial e a sociedade presente exclusivamente a partir do eurocentrismo. A roda engendra outras vias de significação para pensar, por exemplo, as relações de poder e as heranças que nos configuram enquanto sociedade. (MIRANDA, 2019b, p. 14)

Outro ponto que merece atenção refere-se à forma: no interior da literatura de autoria negra, o romance quase não aparece, se comparado ao poema. Há uma considerável discrepância entre ambos quanto ao número de publicações. Miranda destaca que, entre as questões a se levar em consideração, estão as condições materiais de produção. Ademais, é necessário ressaltar que as ausências estão associadas também ao empenho da crítica, que, embora tenha assumido um importante papel de tornar a literatura de autoria negra presente no meio acadêmico, ainda traz pouco espaço para a prosa. Atentar-se a essa lacuna é necessário inclusive para se pensar na pertinência de trabalhos que privilegiam a prosa em suas análises.

Além disso, um ponto levantado por David Brookshaw, em *Raça e cor na literatura brasileira*, que Miranda reitera, está ligado ao fato de “o poema ser plataforma historicamente solicitada pelas urgências políticas, as bandeiras de luta, o protesto” (MIRANDA, 2019a, p. 32). Tal concepção possibilita considerar uma questão relevante, que é o fato de esse componente reivindicatório estar

diretamente ligado à construção de um conceito de literatura de autoria negra, visto que “a poesia marcada pelo enfrentamento e pela busca da identidade negra tem sido a base na qual os críticos se apoiam para dispor teoricamente seus argumentos” (MIRANDA, 2019a, p. 32).

Nesse sentido, há muito a se pensar sobre o conceito. Embora não haja unanimidade e tampouco se trate de uma questão esgotada, existem elementos importantes que permanecem no centro das discussões. Como lembra Cuti, é essencial considerar que

O surgimento da personagem, do autor e do leitor negros trouxe para a literatura brasileira questões inerentes à sua própria formação, como a incorporação dos elementos culturais de origem africana no que diz respeito a temas e formas, traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigma crítico-literário, noções classificatórias e conceituações das obras de poesia e ficção. (CUTI, 2010, p. 11)

Pensar a literatura produzida por negros, portanto, é refletir sobre o processo de formação da própria literatura brasileira. Nesse sentido, a busca por classificações e conceituações corresponde a um movimento de visibilização e não de sua separação daquilo que é definido como literatura nacional.

E que nome atribuir a essa literatura? Para Eduardo Duarte, em “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, que compõe a coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*,

[...] *literatura negra* são muitas, o que, no mínimo, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico. [...] Já o termo *afro-brasileiro*, por sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. (DUARTE, 2011, p. 381)

O estudioso considera o conceito de literatura afro-brasileira – que privilegia temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público – mais abrangente e com maior plasticidade, sendo capaz de abarcar as características fundamentais do que seria essa produção. Duarte ressalta, contudo, que o que definirá o pertencimento não é a existência dos elementos em si, mas o que resulta de sua inter-relação. Ademais, o autor aponta o risco de uma essencialização e conseqüente cristalização do conceito.

É certo que não há, sobretudo no Brasil, uma literatura 100% negra, tomada aqui a palavra como sinônimo de africana. Nem a África é uma só (...). Num universo cultural como o nosso - onde verdadeiras constelações discursivas, localizadas tanto regionalmente quanto no que Nora denomina “lugares de

memória”, se dispõem ao constante reprocessamento - insistir num viés essencialista pode gerar mais polêmicas do que operadores teórico-críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores. (DUARTE, 2011, p. 382)

Cuti, por sua vez, defende o uso da expressão *literatura negra*. Na concepção do pesquisador, *afro* funciona como elemento que modera e esvazia o sentido político de afirmação identitária contido na palavra *negro*. Isso porque

Quando se trata de literatura, com todo o seu potencial de influência, o processo de desqualificação da produção negro-brasileira, percebe-se, está ativo há muito tempo. A palavra “negro”, nesse contexto, surge como o signo da ameaça. E não se trata de ojeriza às manifestações tradicionais de matriz africana. As manifestações folclóricas e religiosas, as lutas que viraram esporte, aquilo que foi ideologicamente abraçado, como as escolas de samba, nada disso incomoda tanto quanto a manipulação da palavra pelo negro como simbologia de sujeito em ação, seja na música, no palco ou na página. (CUTI, 2010, p. 61)

Assumir a expressão *literatura negra*, portanto, significa um movimento de realocação do negro como sujeito da própria palavra. A ênfase dada por Cuti à apropriação do termo corrobora com a discussão levantada por Lélia Gonzalez. No ensaio “A importância da mulher negra no processo de transformação social”, publicado originalmente em 1988, na Revista *Raça e Classe*, Gonzalez traz uma colocação emblemática: “a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha dentre outras, mas tornar-se negra é uma conquista.” (GONZALEZ, 2020, p. 269). Há nesse entendimento um sentido que ultrapassa a questão estética. A afirmação de Gonzalez, assim como a de Cuti, está totalmente atrelada à necessidade de descolonização do pensamento a partir da linguagem. Apropriar-se do termo negro, nesse sentido, é mais que um movimento para esvaziar a conotação pejorativa e reelaborar seu universo de significados. Apropriar-se da palavra – até então, sob o domínio do colonizador – constitui um movimento de transgressão. Além disso, como reforça Miranda, diferentemente do que ocorre com outros aspectos, como a “música negra” ou a “dança negra”, a ocupação desses espaços no campo literário “causa incômodo e reação porque deliberadamente posiciona o negro como sujeito da escrita” (MIRANDA, 2019a, p. 18).

A outra face da potência que subjaz a ideia de literatura negra está no fato de que ela expõe/nomeia uma categoria para pensar o cânone forjada na alteridade do texto nacional, trazendo para a superfície do pensamento o que restava como norma culta, ou seja a ‘literatura branca’ como categoria explicativa que define a ‘literatura brasileira’ de modo mais condizente à realidade discursiva nacional hegemônica. Dessa forma, enquanto ideia, a literatura negra não apenas cria *quilombos* na ordem discursiva, ela também

produz uma crítica corrosiva às estruturas da *casa grande*, porque nos permite ler o campo literário filtrando nele suas *posicionalidades* em disputa. (MIRANDA, 2019a, p. 19)

Há que se frisar, nesse contexto, que “o apagamento da voz negra é sistêmico, histórico e concreto” (MIRANDA, 2019a, p. 28). E é pelo silenciamento que se dá a anulação do outro. Como destaca Eni Orlandi, ao discutir *As formas de silêncio*, “impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso” (ORLANDI, 2013, p. 102) O silenciamento surge assim como estratégia de neutralização, de modo a lhe sequestrar qualquer possibilidade de se fazer representar. Trata-se de um silêncio que “liga o não-dizer à história e à ideologia” (ORLANDI, 2013, p. 12) e que assume um lugar determinante na situação de subalternidade à qual os sujeitos encontram-se relegados.

E onde estaria situada essa subalternidade? Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Spivak define o sujeito subalterno como aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante (SPIVAK, 2014, p.13-14), sendo ainda mais incisivamente presente no sujeito feminino: “a mulher como subalterna não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2014, p. 17-18). O silenciamento, portanto, envolve a impossibilidade de voz e a desigualdade de meios.

Isso ocorre porque, “se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (SPIVAK, 2014, p. 17). E em um espaço em que não há iguais condições de fala, o sujeito silenciado “só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos” ORLANDI, 2013, p. 79). Como reitera Miranda, “o silenciamento da voz da mulher negra é sistêmico no Brasil” (MIRANDA, 2019a, p. 15).

Em seu manifesto “Por um feminismo afro-latino-americano”, Lélia Gonzalez enfatiza:

É importante insistir que, no quadro das profundas desigualdades raciais existentes no continente, se inscreve, e muito bem articulada, a desigualdade sexual. Trata-se de uma discriminação em dobro para com as mulheres não-brancas da região: as amefricanas e as ameríndias. O duplo caráter da sua condição biológica – racial e sexual – faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Precisamente porque este sistema transforma

as diferenças em desigualdades, a discriminação que sofrem assume um caráter triplo, dada sua posição de classe: mulheres ameríndias e amefricanas fazem parte, na sua grande maioria, do proletariado afro-latino-americano. (GONZALEZ, 2020. p. 145-146)

Gonzalez defende a compreensão de que não há como enfrentar as desigualdades sociais sem se aprofundar na questão racial. Do mesmo modo, negligenciar o peso das questões de gênero significa ignorar um elemento chave na manutenção de um sistema baseado na exploração das camadas mais vulneráveis. Isso porque, no contexto de uma sociedade marcada por profundas disparidades, pela condição de classe, raça e gênero, ser mulher negra é estar triplamente subjugada. Como lembra Bell Hooks no texto “Mulheres negras: moldando a teoria feminista”,

Como grupo, as mulheres negras estão em uma posição incomum nesta sociedade, pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo. Ocupando essa posição, suportamos o fardo da opressão machista, racista e classista. (HOOKS, 2015, p. 207)

As condições precárias de trabalho doméstico, inclusive as análogas à escravidão, a remuneração desigual em relação aos homens, a baixa remuneração, a não garantia dos direitos básicos preconizados na legislação trabalhista, todas revelam um panorama em que a situação de vulnerabilidade incide mais sobre as mulheres, e, em especial, as mulheres negras. E isso reflete em todas as dimensões de sua existência. Como Sueli Carneiro discute em *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*

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

Ou seja, os danos provocados pelas questões raciais e de gênero sobre as mulheres negras configuram-se em um processo de anulação que também envolve sobremaneira as questões mais subjetivas e impactam na inclusive na forma como são construídos seus afetos. Esse aspecto é importante inclusive para se pensar a maneira como Rísia lida com as próprias questões afetivas - ponto que será apresentado no terceiro capítulo.

1.2. Literatura negra em *As mulheres de Tijucopapo*

Quando a investigação de Regina Dalcastagnè evidencia que apenas três das 20 personagens negras identificadas em um universo de 289 protagonistas são mulheres, ela apresenta elementos que confirmam a relação intrínseca entre literatura e realidade social. O mesmo ocorre quando revela que, dos cinco narradores negros, entre os 159 identificados, há quatro homens e apenas uma mulher. É inevitável, nesse sentido, pensar nos modos como o cânone enquanto sistema – e também enquanto parte do sistema – alimenta e perpetua apagamentos. Ao mesmo tempo, é necessário situar o campo literário como possibilidade de rompimento.

Dizer-se negro no texto literário permanece sendo um ato transgressor na contemporaneidade, porque a razão eurocêntrica segue sustentando invisibilidades através dos tempos, porque a negação do negro continua compondo as políticas governamentais e as micropolíticas cotidianas, e porque o racismo permanece construindo fraturas subjetivas e pautando mortes físicas e mortes mentais. (MIRANDA, 2019a, p. 21-22)

Nesse sentido, não somente pensar em uma literatura de autoria negra, mas principalmente identificar-se como negro significa provocar fissuras com potencial de romper a ordem das coisas. Não se trata, contudo, de um trajeto fácil.

Para produzir pensamento, literatura, escrita, o/a autor/a negro/a ainda precisa romper com estruturas profundas do calar. Não apenas no sentido da quebra do silenciamento historicamente implicado na configuração da considerada “legítima” literatura nacional, mas também em relação à definição prévia dos significados da sua criação ou melhor, da sua potência de significar. (MIRANDA, 2019a, p. 24)

É importante destacar que Marilene Felinto não identifica sua literatura como “negra”. Em mais de uma oportunidade, como na ocasião do lançamento virtual¹¹ da quinta edição de *As mulheres de Tijucopapo*, a escritora é taxativa:

Falam do meu livro como uma coisa da negritude. Eu não me identifico com essa categoria da literatura negra. Não tenho nada contra. Acho que tem que ter a representatividade, tem que mostrar isso mesmo. Mas eu, em nenhum momento, o que me moveu a escrever literatura foi a minha condição de negra. Obviamente ela aparece, como apareceu, como Xico [Sá] mostrou aí, tá na cara que tem um conflito de classes sempre, mas que... é que eu não consigo. É isso que eu tento um pouco explicar para as pessoas que me perguntam isso, para grupos de literatura negra feminina, que eu acho muito classificatório demais, quando se trata de literatura.¹²

¹¹Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

¹²Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

É bastante provável que o incômodo de Felinto, em boa medida, esteja associado às questões aqui levantadas, como a tendência dos estudos literários a analisar obras classificadas como literatura negra a partir de um viés exclusivamente sociológico, em detrimento de seu peso como texto literário. Associado a isso, o recorrente discurso segregador que coloca a literatura negra em uma “prateleira” à parte, inclusive como um produto de menor valor artístico. Esse mesmo pensamento, aliás, é o que consolida a perspectiva de que esta seja a única concessão possível a escritores negros, dentro de uma realidade, como já destacado a partir do pensamento de Orlandi, em que o sujeito subalterno “só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos” (ORLANDI, 2013, p. 79). Na mesma direção, a compreensão de que a discussão sobre a negritude seja responsabilidade unicamente do negro, ou como se este não tivesse autoridade para acessar outros campos de análise que não aqueles relacionados estritamente à questão racial. Nesse sentido, o movimento de Felinto, quando questiona o rótulo, talvez objetive rejeitar tais tendências. De todo modo, a fala da escritora sugere muito mais um incômodo que uma rejeição à marca:

Eu tenho um certo espanto em relação a isso, porque literatura, para mim, sempre foi uma coisa assim: para resolver uma saudade, uma dor, um trauma. Então, isso, para mim, é literatura. E o foco do trauma, pra mim, é maior do que só uma categoria racial ou de gênero. É tudo muito misturado. Eu sei que tem pontualmente coisas, como Xico [Sá] mostrou essa coisa da professora, essa coisa da mulher é evidente, porque uma mulher que escreve... É muito essa coisa do feminismo. Feminista, inclusive. Classificam como um livro feminista, quer dizer. Tudo isso, acho muito interessante. Mas o que me pega como uma coisa a qual eu, de certo modo, resisto, é que não foi isso que me moveu. Não foi o fato de ser negra. Isso vai aparecer, porque eu sou negra. Mas não é isso. Eu não sou militante via literatura das questões. Eu acho que literatura não é a militância desses aspectos. Eles vão aparecer, mas eu acho uma coisa maior para mim.¹³

No artigo “A dialética do texto e contexto em *Senhora*, de José de Alencar ou Considerações sobre *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido”, Daniela Spinelli argumenta que “a ficção encontra-se mediada pela experiência do escritor frente ao mundo de que faz parte. Logo, a obra, em si mesma, revela, nas estruturas internas de sua organização, traços daquela matéria que lhe serve de inspiração.” (SPINELLI, 2008. p. 30-31). Quando reconhece que questões íntimas motivam a

¹³Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

criação, Felinto inescapavelmente considera que a matéria que inspira a escrita é a própria vida, sendo inevitável que a experiência individual atravesse o texto. O ponto a que a escritora talvez não se atente, ao menos até o momento da fala, é que, da mesma forma que não é possível negligenciar a influência das experiências individuais do sujeito em sua produção artístico-literária, não há como isolar esse sujeito do contexto social de que ele faz parte.

Em *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*, Orlandi discute que “sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, na articulação da língua com a história, em que entram o imaginário e a ideologia” (ORLANDI, 2008, p. 99). O discurso, assim, materializa as concepções do indivíduo “constituindo-se no lugar teórico em que se pode observar a relação da língua com a ideologia” (ORLANDI, 2008, p. 100). E ainda que o detentor da palavra acredite que a origem do que verbaliza esteja em si próprio, seu discurso é construído a partir da retomada de sentidos anteriores, pré-existentes.

Como destaca Benjamin Abdala Junior em *Literatura, História e Política: literaturas de língua portuguesa no século XX*, “quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 45). A autoria, nesse sentido, não seria unicamente do sujeito, haja vista a influência do coletivo e do mundo exterior. Abdala Junior discute que:

Os modelos ideológicos provenientes da práxis artística imprimem sua lógica na série literária através de *discursos*, que organizam os encadeamentos textuais. Tais modelos são intersemióticos, articulando-se em organizações sintagmáticas que privilegiam, pelo caráter ideológico da apropriação, aspirações particulares de classe. Esses esquemas de pensamento podem ser observados nas microunidades ou nas macrounidades textuais. (ABDALA JR, 2007, p. 63)

É importante enfatizar que essa apropriação ultrapassa a consciência de quem produz, que acredita operar unicamente por motivações individuais, quando, na realidade, reflete o mundo de que faz parte. Isso auxilia na compreensão do posicionamento de Felinto. De todo modo, é necessário destacar: pensar a literatura a partir de uma macroestrutura, como defende Abdala Junior, não significa compreendê-la como uma forma estanque. A totalidade que o objeto literário compõe é aberta e se encontra em permanente construção, como o próprio texto, que se re-constitui a cada nova leitura.

No debate da Mário, Xico Sá contra-argumenta o posicionamento de Felinto de forma cirúrgica, ao afirmar que *As mulheres de Tijucoapapo* não só é resistência, como o é sem se pretender pedagógico, sem buscar ser panfletário. Corroboro com a compreensão de Xico e com o entendimento de que essa característica só amplia a potência da escrita. É essencial não perder de vista que as marcas de cor, gênero e classe social não aparecem de forma pontual. Elas estão presentes ao longo de todo o texto. O modo como Felinto expõe esses elementos e constrói os protagonismos será abordado no terceiro capítulo. Antes disso, é importante discutir de que forma *As mulheres de Tijucoapapo* possibilita a compreensão da literatura como potencial meio de resistência e fissura. É o que buscarei a seguir.

II

A PALAVRA COMO FISSURA

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes...

Emicida

Em julho de 2019, Leandro Roque de Oliveira, o Emicida, presenteia e emociona o cenário musical brasileiro com o lançamento de *AmarElo*¹⁴. A faixa e o videoclipe, cujo título dá nome também ao álbum lançado no mesmo ano, são emblemáticos não só por contarem com a participação das cantoras negras nordestinas Pablo Vittar e Majur, representações importantes da comunidade *LGBTQIAPN+*¹⁵, mas também por colocarem holofote sobre histórias de superação de mulheres e homens negros, anônimos, do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. *AmarElo* impacta porque é resistência, mas não só. *AmarElo* é, além de tudo, desejo coletivo de não se resumir a isso. “Permita que eu fale...”, solicita a voz que não se quer mais silenciada, que sabe que pode e tem muito a dizer. *AmarElo* é rejeição ao silenciamento imposto pela permanência de um passado colonial escravista cuja voz insiste em se sobrepor. *AmarElo* é parte da trilha que sonoramente acompanha meu debruçar sobre este trabalho. *AmarElo*, tanto quanto a voz de Felinto, rompe silêncios e brada por protagonismo.

Nada parece acidental no texto de Marilene Felinto, a começar pelo título, que alude à Batalha de Tejucupapo, primeira participação de um coletivo feminino em um conflito armado no Brasil, ocorrido em 1646, ainda no período da ocupação holandesa no nordeste brasileiro. O episódio, que permanece à margem da História oficial, teria representado uma resposta das mulheres de Tejucupapo – onde hoje está localizada a cidade pernambucana de Goiana – à invasão de seu território por soldados holandeses.

Eu tinha lido essa história no meu livro de 3º ano do ensino fundamental. [...] E era leitura para aula de português, e tinha lá “As Mulheres de Tejucupapo”.

¹⁴“Belchior tinha razão”: Emicida lança emocionante clipe de AmarElo com PabloVittar e Majur. Disponível em:

<<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/belchior-tinha-razao-emicida-lanca-emocionante-clipe-de-amar-elo-com-pablo-vittar-e-majur-assista/>>. Último acesso em 07 jun 2022.

¹⁵ LGBTQIAPN+ é uma sigla que abrange pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais/transgêneros/travestis, queer, intersexuais, assexuais/arromânticas/agênero, pan/polissexuais, não-binárias e mais. Na década de 1980, o movimento pela diversidade sexual era identificado pela sigla GLS, em uma referência a gays, lésbicas e simpatizantes. Ao longo dos anos, foram incluídos novos termos, de modo que atualmente passou-se à denominação LGBTQIAPN+.

Na verdade, se escrevia com “e”, né? E eu cheguei em São Paulo e não tinha mais esse livro, mas eu lembrava exatamente da imagem que ilustrava, que era essas mulheres a cavalo, com o cabelo muito longo, como se fossem amazonas, e o título. E eu confundi na época, e coloquei com “i”. Eu resolvi dar esse título mesmo, não lembrava da história. Depois que ele foi publicado, foi que uma professora de história, mãe de um amigo meu, falou, eu estava na faculdade, já. E aí ela disse “olha você conhece a história real?” E aí eu contei isso para ela, e ela me lembrou a história das mulheres Tejucupapo. Então, é completamente indireta a minha relação com a história de fato, embora eu soubesse que eram as amazonas... mas não lembrava qual era a história, né? Então, foi um pouco isso.¹⁶

Ainda que a história de Rísia não gire em torno do levante feminino, e que, nas palavras da autora, a alusão seja, em certa medida, fortuita, a escolha por essa referência parece-me bastante representativa, inclusive sob o ponto de vista da demarcação social. A memória de Felinto, mesmo que pulverizada, é significativa. E o esquecimento também o é. Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, destaca que a memória não se trata de uma lembrança, mas de algo socialmente construído pelo sujeito. Ela corresponde a um esforço contra o esquecimento e é erigida a partir desse esforço. Do mesmo modo, o esquecimento está associado à falta de estímulo, e não a um apagamento.

O que Felinto guarda e o que esquece do episódio, nesse sentido, está atrelado a condicionantes internos e externos. Mas como se dá esse processo? É importante pensar tanto sob o aspecto individual quanto o coletivo. Jacques Le Goff (1990), no ensaio “Memória”, que compõe a obra *História e Memória*, destaca que a memória individual é atravessada por manipulações conscientes e inconscientes. Elementos como interesse, afetividade, desejo, inibição e censura operam sobre ela tanto na formação quanto na seleção do que é guardado e do que é descartado. Assim, quando recupera parte dos vestígios das mulheres de Tejucupapo a partir da recordação da imagem do livro didático, Felinto se conecta com bases afetivas que remontam à infância e a um significado pessoal inalienável, que inclui também uma referência de força e de beleza com que se identifica e a que aspira. E esse significado se mantém resguardado justamente por se situar em um universo muito particular, que, de algum modo, escapa aos mecanismos de manipulação que constroem a memória coletiva.

¹⁶Literatura na Mário: De Tijucoapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

A memória coletiva contempla as impressões e registros significativos para um grupo e compõe sua identidade como tal. Sobre ela, operam forças sociais importantes que constituem um jogo. Como destaca Le Goff,

tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.” (LE GOFF, 1990, p. 426).

É necessário frisar que a manipulação está diretamente relacionada às disputas de poder e ao modo como as relações de dominação pautam o que se preserva e o que se rejeita. O esquecimento de Felinto em relação ao episódio de Tejucupapo, assim, está em consonância com o apagamento social. É importante não perder de vista que a batalha permanece como um episódio ignorado pelos registros históricos oficiais. E o fato de se tratar de um acontecimento ocorrido no nordeste brasileiro e liderado por mulheres diz muito sobre isso.

No contexto de uma sociedade patriarcal, alimentada pela perenização do discurso hegemônico, que interpreta o passado colonial e a sociedade atual a partir de um pensamento eurocêntrico, grupos sociais historicamente condenados ao silêncio permanecem à margem da História. É uma herança não superada, perpetuada pelas relações de poder que ainda determinam lugares e nossas marcas enquanto sociedade. E é no protagonismo que se torna possível a visibilização dessas vozes até então silenciadas.

Trata-se, como argumenta Jaime Ginzburg em sua análise sobre “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, de “um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 200). Sua compreensão é desenvolvida a partir do conceito de descentramento, entendido como “um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (GINZBURG, 2012, p. 212) que mobilizam parte da produção literária, no intuito de confrontar as tradições conservadoras. Desse modo, cabe pensar os textos como “elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos” (GINZBURG, 2012, p. 201).

A escolha por um caminho divergente, que não corresponde à representação dos valores canônicos, é, por princípio, um movimento determinado pela descontinuidade das referências tradicionais. Disso, o entendimento de que a

abertura de espaço a esses sujeitos e a recorrência a certos recursos da escrita têm um significado político e crítico afirmativo. A contestação ao discurso hegemônico, desse modo, significa a possibilidade de um espaço de posicionamento e de fala a grupos sociais historicamente condenados ao silêncio. Espaço que, por consequência, amplia o debate instaurado na relação entre exclusão social e valor literário, mesmo porque, como destaca Ginzburg, há princípios comuns à sociedade patriarcal e ao conservadorismo canônico.

É oportuno pensar a noção de cânone a partir da própria origem do vocábulo. O pesquisador Roberto Reis, no ensaio “Cânon”, publicado na coletânea *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*, lembra que:

O termo (do grego, ‘kanon’, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos que mereciam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as ‘verdades’ que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos seguidores da fé cristã. (REIS, 1992, p. 04).

O cânone é entendido como um conjunto de autores e obras considerados emblemáticos e, por essa compreensão, utilizados como padrão de julgamento. Em grande parte, corresponde a uma noção subjetiva – a começar pelos valores que a compõem – que está relacionada ao grau de aceitação de determinada obra ou autor em contextos específicos. Tendo em vista que essa aceitação está ligada a valores não só estéticos, mas especialmente relacionados ao pensamento hegemônico, é necessário refletir sobre como, e em que medida, o que se entende por cânone literário foi estruturado e que nível de exclusão é determinado pelos critérios – de gênero, classe, raça, língua e cultura – a ele atrelados. Nesse sentido, é inevitável discutir os valores patriarcais que o definem e as marginalizações a partir disso criadas.

Como argumenta Eduardo Coutinho, no artigo “Literatura Comparada, Literaturas Nacionais e Questionamento do Cânone”, problematizar a concepção de cânone significa compreender que ela

se estende desde a exclusão de uma produção literária vigorosa oriunda de grupos minoritários, nos centros hegemônicos, e do abafamento de uma tradição literária significativa, nos países que passaram por processos de colonização recente, como a Índia, até problemas relativos à especificidade ou nação do elemento literário, dos padrões de avaliação estética e do delineamento de fronteiras entre constructos como literaturas nacionais e literatura comparada. (COUTINHO, 1996, p. 70).

Especificamente no caso brasileiro, Coutinho destaca o fato de esses padrões terem sido pautados pela supervalorização do sistema europeu com sistema universal, contradizendo o próprio discurso de busca pela autonomia nacional. É válido lembrar que, protagonizadas por homens públicos e letrados, as primeiras manifestações do Romantismo no Brasil ganharam contorno na década de 1830, num momento em que o processo de independência política da Coroa Portuguesa ainda conduzia os ânimos e motivações territoriais. Em tal contexto, a definição de uma identidade nacional emergia como urgência, visando à busca pelo que consideravam autonomia cultural do país.

Diante da perspectiva do movimento pela criação de uma identidade nacional, é essencial voltar para a compreensão do que seria esse constructo. Como discute Stuart Hall (2006) em *A identidade cultural na pós-modernidade*, dentro dos sistemas culturais aos quais o sujeito está integrado, as culturas nacionais têm papel importante na formação da identidade cultural. É necessário frisar, contudo, que as identidades nacionais são produto de uma construção social que envolve divergências, exclusões e conflitos, estando inevitavelmente vinculadas a relações de poder e dominação.

Pensando por esse aspecto, e partindo da compreensão de que a história da literatura brasileira estaria essencialmente atrelada ao colonialismo, é válido retomar a teoria literária nacional em sua origem. Flávio Köthe (1997) enfatiza que ela teve como função essencial validar o *status quo* do sistema literário institucionalizado a partir do padrão europeu, e não da realidade local. Nesse movimento, os textos que compuseram o cânone o fizeram para preencher um espaço estratégico. Contudo, o problema centra-se não apenas no lugar ocupado por ele, mas principalmente na manutenção da invisibilização de vozes representativas das minorias sociais.

Disso, a necessidade de reconfiguração dos espaços. A noção de centro, cada vez mais, é substituída pela compreensão de espaços fronteiros, de onde surge a concepção de entre-lugar, inaugurada por Silviano Santiago ainda no final da década de 1970. O entre-lugar é esse espaço que nasce da emergência de novos olhares e interpretações das relações humanas nas regiões que estão fora do centro. É a partir dele que o ponto de vista do colonizado ganha centralidade em relação à formação da própria identidade, estabelecendo a negação da ideia de superioridade cultural do colonizador.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p. 26).

Com essa compreensão, Santiago torna visível o manejo das tensões culturais, sociais, políticas e linguísticas no contexto da produção literária. E é também a partir da rejeição ao discurso do colonizador que Homi Bhabha constrói o entendimento de espaço intersticial, que redimensiona o conceito de fronteira. A partir dessa percepção, a fronteira deixa de ser limite para ser entendida como um espaço em si, onde são privilegiadas vozes até então silenciadas pelas perspectivas etnocêntricas. Como se refere Bhabha, em *O local da cultura*, uma “passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”(BHABHA, 1993, p. 22-23).

Há nisso um processo constante de negociação da identidade, que deve ser pensada a partir das noções de deslocamento e descentralização. É importante, nesse sentido, atenção ao que Hall chama de "crise de identidade" que compõe um movimento abrangente de mudança, situado no deslocamento das estruturas centrais das sociedades modernas. Esse descentramento é o responsável por conflitos e crises, uma vez que estremece bases até então consideradas sólidas e imutáveis e, por consequência, põe em xeque a noção de centro e a compreensão de estabilidade dos sujeitos no mundo social. Assim, a ideia de o indivíduo como ser integrado, com uma identidade unificada e estável, é posta à prova diante das transformações sociais. Em seu lugar, a existência de uma identidade fragmentada, composta, na realidade, por várias identidades, complementares e definidas, mas também contraditórias e não-resolvidas.

A identidade do sujeito, em sua construção, adquire formas tão múltiplas quanto os sistemas culturais aos quais ele está integrado, tornando-se “uma ‘celebração móvel’ formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 12). Isso porque os sistemas de significação e representação cultural ampliam as possibilidades de identificação. Desse modo, os sujeitos assumem identidades diversas em momentos distintos, e elas podem ser

inclusive temporárias. Identidades essas que são definidas histórica e não biologicamente e são o tempo todo negociadas pelo sujeito diaspórico.

A diáspora, como processo que envolve a dispersão de um grupo de pessoas de sua terra origem, tem por consequência também a dispersão de sua cultura e identidade. É nesse sentido que, de acordo com Hall, em “Identidade cultural e diáspora” (1996), os sujeitos diaspóricos estão em constante negociação, visto que passam a integrar, ao mesmo tempo, culturas que, além de diferentes, podem ser conflitantes entre si. E nessas negociações é que se dão as experiências do entre-lugar, do espaço intersticial, que permite que seja construído um local que efetivamente possibilite a revisão das concepções cristalizadas e se mova em direção a uma ruptura do contínuo da história.

Hall lembra que a experiência da diáspora “não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença.” (HALL, 1996, p. 75).

Bhabha ressalta a percepção da diáspora como um espaço de subversão e de construção de possibilidades. Pela diáspora, é criada uma zona intermediária de identidade cultural que não se encontra totalmente enraizada, mas que é moldada pelas experiências. A partir dessas experiências, o sujeito diaspórico mescla elementos de diferentes culturas para criar uma nova identidade. É de onde surge o conceito de “hibridismo cultural”, como processo pelo qual culturas distintas se fundem e criam algo novo. Não se trata de uma mistura de culturas, mas da produção de algo que está fora das categorias já existentes, constituindo-se como uma forma de subversão cultural, haja vista que desafia as fronteiras entre as culturas e cria, pelas margens, novas possibilidades.

A noção de margem é essencial para se pensar o modo como, para além do cânone, são construídas novas possibilidades de ampliação do universo literário. A professora Ivete Walty, no texto “Literatura Marginal: estética, ética e política”, que compõe a coletânea *Literatura marginal e sua crítica*, destaca que os conceitos de Literatura marginal e marginalidade “trazem em si, inevitavelmente, o delineamento de espaços, na medida em que a palavra margem se contrapõe à ideia de centro,

mesmo que tal relação, tão complexa, possa ser questionada e deslocada por diversos ângulos” (WALTY, 2019, p. 25). E há na compreensão de margem um aspecto que não se restringe ao componente espacial. Existe um componente político inerente “fruto das relações de poder que atravessam os espaços e, mais do que isso, os conformam” (WALTY, 2019, p. 25).

Entre as décadas de 1970 e 1990, o conceito de marginalidade na literatura passa por transformações importantes. E o que era uma percepção voltada especificamente para as condições de realização do autor que, excluído dos meios de produção, precisava buscar formas alternativas de produzir e divulgar seu trabalho, migra para o foco no lugar social ocupado por quem escreve. A partir dessa transição, “marginal” torna-se marca da literatura desenvolvida por sujeitos inseridos no processo de exclusão social. Como enfatiza Ferrez, a literatura marginal é “uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo.” (FERREZ, 2002, apud WALTY, 2019, p. 29).

Estar à margem é situar-se fora dos centros em que o pensamento hegemônico se perpetua. A literatura marginal, nesse sentido, cria fissuras importantes nas bases desse pensamento e, por consequência, na configuração dos espaços. E é nas fragmentações que se criam possibilidades de eco às vozes historicamente condenadas ao silêncio.

2. 1. A palavra e a fissura

Marilene Felinto é graduada em Letras Inglês e Português por uma das principais universidades do Brasil e da América Latina. “Era estudante de letras da Universidade de São Paulo. Dava aulas de inglês e português para sobreviver, além de fazer revisões de texto, traduções, redações etc”. (FELINTO, 2019a, p. 10). Além de escritora, tem em seu histórico a atuação como tradutora e professora de língua e literatura inglesas. Seu currículo é marcado também pelo jornalismo em importantes veículos de comunicação, como o jornal *Folha de São Paulo* (entre 1990 e 2002), a revista *Caros Amigos* (de 2002 até sua extinção, em 2019) e o *Portal UOL* (de 2019 a 2022). A relação de Felinto com o *Grupo Folha*, do qual fazem parte a *Folha de São Paulo* e o *Portal UOL*, é marcada por conquistas e conflitos, como relata na conversa com Schneider Carpeggiani e Xico Sá.

Eu era próxima do Otávio Frias Filho [diretor da *Folha de São Paulo* e do *Grupo Folha*]. A gente estudou junto na USP. A gente se conheceu lá e ele me convidou para ir para a *Folha*, porque tinha lido esse livro. Tinham dado para ele esse livro de presente e eu nem sabia nem quem era esse cara e ele me convidou para ir para a *Folha* por causa desse livro [...] Mas eu tinha muitos conflitos na *Folha*. Isso era evidente, porque a gente era podada também. Eu fui podada. Quer dizer, eu tinha muita liberdade, porque eu batia o pé nessa questão 'eu não vim para cá porque eu quis, eu só sei escrever assim, e é assim que eu vou escrever; a minha sensibilidade para o mundo é essa'. E isso foi um conflito enorme para mim, depois que eu entrei na *Folha*. Escrever para jornal, que você tem limites. Apesar de eu ter tido muita liberdade, mas eu vivi essa contradição do Otávio muito pessoalmente. A gente era muito próximo como amigo etc, mas ele era o patrão.¹⁷

Ainda que diante de incontáveis limitações, a começar por aquelas impostas pelas relações de poder, Felinto constrói um espaço de possibilidades para ecoar sua voz e as das minorias que ali representa. Antes de qualquer coisa, não é possível ignorar o fato de se tratar de um dos mais poderosos conglomerados de mídia do Brasil. Felinto, nesse meio, é um elemento transgressor que já provoca fissuras. E o depoimento de Xico Sá não deixa dúvidas:

[...] o que era estranho ler assim a Marilene colunista na *Folha*, num período em que eu era repórter lá, era a diferença gigante do texto, mesmo, né? A gente é obrigado à obediência, devendo obediência cega ao manual [...] então, quando eu saltava ali do material, digamos, "mais jornalístico" da *Folha*, e caía na coluna da Marilene, era esse mesmo choque. E assim: "olha dá para escrever de outro jeito". E, embora fosse de natureza diferente - um era artigo e o restante era mais reportagem ou comentário político etc - mas essa diferença era muito marcante, porque era marcante a diferença dela para os outros colunistas, até pelas questões que ela tratava. Ela já vinha com as questões de classe, de racismo, muito distinto. Que são questões que agora que os jornais... os jornais davam matéria sobre questões sociais mais pesado aqui e acolá. Até os anos 90, os jornais tratavam da grande agenda de Brasília, da grande agenda da Fiesp. Os jornais não tratavam dessas questões.¹⁸

Em entrevista concedida a Orna Messer Levin, para a revista *So letras*, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, a professora Constância Lima Duarte, lembra que "o estudo da imprensa nos permite saber que existiram mulheres no século XIX antenadas às questões políticas de seu tempo, e que usaram a imprensa para se manifestar e se posicionar politicamente, a favor ou contra a Monarquia, a

¹⁷Literatura na Mário: De Tijucoapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

¹⁸Literatura na Mário: De Tijucoapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

Revolução Farroupilha, a Constituinte, a Abolição ou a República.” (LIMA DUARTE, 2020, p. 15). A estudiosa pontua:

Como professora de Literatura Brasileira, sempre me incomodou a ausência de nomes de mulheres nos livros de história literária, nas antologias e manuais de literatura. E foi procurando pelas primeiras escritoras que me deparei com os periódicos “femininos”, onde elas publicavam seus poemas e textos em prosa. (LIMA DUARTE, 2020, p. 12)

Os jornais impressos foram, nesse sentido, espaços de fala essenciais para essas vozes:

Na época, achei interessante constatar que foram os jornais, e não os livros, os primeiros veículos utilizados pelas escritoras, e que eles se tornaram valiosos espaços de divulgação e de resistência. Outra constatação foi observar que literatura, imprensa e consciência feminista surgiram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, nas primeiras décadas do século XIX. Quando as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, imediatamente se apoderaram da leitura, que por sua vez as levou à escrita e à crítica. E independente de serem poetisas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, a leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados, tal a denúncia e o tom reivindicatório que muitos deles ainda hoje contêm. (LIMA DUARTE, 2020, p. 13)

É importante pontuar o fato de se tratarem de mulheres detentoras de algum privilégio, uma vez que tinham acesso à educação e aos espaços sociais comumente destinados aos homens. Essas brechas, assim, eram ainda mais significativas. E dois séculos depois, ainda que tenha havido muitos avanços relacionados ao acesso à educação e à ampliação dos espaços, muitos desafios permanecem. E o depoimento de Felinto não deixa margem de dúvida a respeito:

Era horrível [a pressão interna]. Vontade de toda hora de ir embora dali mas acabava ficando. Até que fui embora no fim de 2002, quando Lula foi eleito, porque eu não aceitei as condições que tinham sido impostas para mim pelo Otávio, dizendo que eu tinha feito campanha para o Lula e que tudo que eu escrevesse ia passar pela mesa dele dali em diante. E eu discordei totalmente. Eu saí do jornal. Eu não fui mandada embora, eu saí do jornal. Isso para mim é uma questão de honra também dizer. Eu tenho até hoje um conflito de linguagem. Hoje menos, que eu estou uma velha, não tenho nada a ver, eu falo o que eu quiser, eu escrevo como eu quiser. Naquela época eu tinha um conflito, entendeu?¹⁹

O retorno de Marilene Felinto ao *Grupo Folha* dá-se em 2019, após participação em mesa da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), a convite da

¹⁹Literatura na Mário: De Tijuapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. Último acesso em 02 jan 2022

jornalista Fernanda Diamant, curadora da Festa e viúva de Otávio Frias Filho. Em 16 de dezembro de 2022, contudo, com uma leva importante de profissionais, como o premiado jornalista Janio de Freitas²⁰, a escritora é cortada do quadro de colaboradores da empresa. Mas não se retira em silêncio. Na abertura de sua última coluna, não mede palavras:

(Estou sendo convidada, digamos assim, a interromper esta coluna de jornal. Deve ser porque escrevi há pouco tempo sobre Barack Obama - na verdade, sobre meu pai. Ou melhor, deve ter sido porque associei Lula a Obama e a minha própria loucura. Isso já aconteceu antes, por decisão minha, 20 anos atrás. Saí. Agora a decisão é deles, pelo meu rótulo de esquerdista. Talvez queiram limpar o ambiente para a pura “neutralidade” de opiniões sobre política. Nada de novo!)²¹

O episódio ilustra de modo significativo como se dá a relação de Felinto com a palavra e a resistência. Consciente de seu lugar e de suas batalhas, ao introduzir a questão entre parênteses, no próprio jornal, ela faz do espaço mais uma oportunidade de manifesto. É o encerramento de um ciclo em que o conflito sempre esteve presente e em que a linguagem sempre representou ruptura, como ela revela em seu depoimento sobre o período anterior na empresa.

o conflito de linguagem foi muito louco para mim na época, que eu tinha escrito já dois livros quando eu entrei na *Folha*, dois romances, e, de repente, eu me via ali num espaço que era completamente outro, com temas que não seriam exatamente literatura, uma narrativa que não seria especificamente literária, mas acabei fazendo. Achei que tinha a ver, embora tenha ficado muito tempo em conflito com isso. Tanto que, quando eu saí de lá, resolvi dar um tempo de tudo e embora tenha passado escrever numa revista, na *Caros amigos*, mesmo assim eu resolvi trazer só para mim, não publicar literatura naquele momento etc. Fiquei muito tempo sem publicar literatura.²²

E, se seu texto jornalístico não se desvincula do elemento literário, sua literatura também tem um componente social inerente, ainda que ela rejeite qualquer rótulo nesse sentido, como abordado anteriormente. O fato é que é possível observar, desde *As mulheres de Tijucopapo*, uma Felinto que não se esquia e faz da escrita um meio de expressão e de contestação social. E suas inquietações se

²⁰A demissão de Jânio de Freitas e o canto de cisne da Folha. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/a-demissao-de-janio-de-freitas-e-o-canto-de-cisne-da-folha/>>. Último acesso em: dez. 2022.

²¹<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marilene-felinto/2022/12/literatura-consiste-em-inventar-um-ovo-que-falta.shtml>

²²Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

sobrepõem ao tempo. Na FLIP, 37 anos depois da primeira edição de seu romance de estreia, a autora é incisiva:

Minha presença aqui e esta fala, que vocês infelizmente pagaram para ouvir, pode destoar assim do que se espera. Mas é que eu não aceito a norma quando ela significa a manutenção, a naturalização da perversidade, da exclusão, da desigualdade social. Levei décadas para superar o complexo de inferioridade resultado da discriminação de raça e de classe. Durante tempos, acreditei na minha própria feiura. ‘Sou feia’, eu me dizia quando menina, me olhando no espelho²³

E escrever também não deixa de ser um processo doloroso. Talvez em parte seja a isso que Felinto se refere, quando afirma que a literatura “só” é útil para o autor elaborar e analisar questões que ele mesmo considera insuportáveis na realidade. Para além de qualquer pretensão reducionista, é inquietante a problematização sobre o que, ao menos em parte, motiva a escrita.

Em *Mil Platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem a ideia de que o que move a escrita é um conjunto de forças. Quando escrevemos, somos inevitavelmente afetados por forças de fora. A partir dessa interferência, o eu dá lugar à multiplicidade e, em razão disso, a literatura é sempre agenciamento. Segundo os autores, o livro imita o mundo e sua lei é a da reflexão.

o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode).(DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 28)

Através das ramificações oriundas dessa relação, rompe-se não apenas a unidade, mas também a noção de centro, uma vez que são criados novos pontos de conexão. Há, nesse sentido, uma força arrebatadora, que é imanente à obra. É como se move a escrita. E é como ela se re-constrói a cada novo solo que toca e cria novas dobras, estabelecendo múltiplas relações de sentido e provocando rupturas.

[...] rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes... Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar a linha e não fazer o balanço (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 20)

²³ Aplaudida de pé, Marilene Felinto diz que levou décadas para superar o racismo brasileiro.

Instituto Geledés, 2019. Disponível em

<<https://www.geledes.org.br/flip-2019-aplaudida-de-pe-marilene-felinto-diz-que-levou-decadas-para-superar-o-racismo-brasileiro/>> Último acesso em: 16 jul. 2021.

É a partir dessa noção que construo aqui a ideia da palavra como fissura. Entendo por fissuras cortes que formam marcas sobre um corpo sem, no entanto, desintegrá-lo. A fissura opera silenciosamente, criando brechas, passagens, novas texturas sobre a superfície. E é nesse momento que novos sentidos são produzidos. Outros tantos, re-inventados.

[...] a fissura acontece sobre essa nova linha, secreta, imperceptível, marcando um limiar de diminuição de resistência ou aumento de um limiar de exigência: já não se suporta o que se suportava antes, ontem ainda; a repartição dos desejos mudou em nós, nossas relações de velocidade e de lentidão se modificaram, um novo tipo de angústia surge, mas também uma nova serenidade. (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 20)

A relação da fissura com o corpo é multiplamente localizada. Como Deleuze define em *Lógica do sentido*,

A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal. Assim, ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saltitante, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente, a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece. (DELEUZE, 1974, p. 158)

Pensando, assim, sob o ponto de vista de que o que move a escrita é um conjunto de forças, a palavra é fissura na medida em que, impulsionada pelas forças de fora, cria frestas, abre caminhos, possibilita movimento e re-significações. Nesse sentido, cabe questionar: por que escritores de ficção escrevem?

Para Felinto,

escrever é tormento e vocação, enfim, que nasceu de um trauma, mas também da criança que brincava. Que fique claro, no entanto: trata-se de percepção muito pessoal minha, isso de que escrever é, tormento. Se há prazer no ato, é somente, no meu caso, durante o efêmero momento em que considero engendrada uma maneira de dizer, uma linguagem que traduza o que insiste em ser traduzido (porque não se expressaria nas linguagens comuns conhecidas minhas). De resto, como dizem a respeito de Clarice Lispector, o texto depois de publicado estará morto (FELINTO, 2019a, p. 35)

Mas não estará. Ou não da maneira como supomos. O livro se reescreve a cada nova apropriação. Nisso, a urgência de pensar a obra enquanto força: para além do que o autor pretendeu dizer, como as palavras afetam quem delas se apropria e que conexões são possíveis com o que lemos.

Por isso, pensar a escrita em si não basta. É inevitável voltar para o lugar da autora e o significado de o ser no contexto de um mercado editorial

predominantemente masculino e elitista. E o trajeto de Felinto é marcado, entre tantas violências, pela sexual. Na “Nota da autora” à quarta edição – publicada de forma independente quase 40 anos após a primeira – ela traz à tona o relato de um episódio repulsivo. O fato em questão ocorre quando Felinto vai ao encontro de um importante editor, a quem foi recomendada a publicação da primeira edição de *As mulheres de Tijucoapapo*. Somente quatro décadas depois, a história torna-se pública, através da nota: “minha vontade foi de percorrer em forma de texto a trajetória pontuada por cenas algo abusivas, algo bufas, mas de insistência heroica que levou a publicação deste livro, dos anos 1980 até hoje” (FELINTO, 2019b, p. 09). No depoimento, uma jovem acuada, violentada, vítima de uma figura masculina importante no meio intelectual:

Como eu me deixei ser pega por aquele homem já grisalho, nojento, com aquela goma de ejaculação pra cima de mim? [...] Currada, estuprada. Eu permiti, por acaso? Chama-se de consentimento aquela minha paralisia? Chama-se de permissão? Predador safado! [...] Puxei pela memória, verificando se eu tinha dado margem àquela liberdade que o homem (no mínimo dez anos mais velho que eu) se dava na minha presença. (FELINTO, 2019b, p. 12)

Junto à violência, o sentimento de culpa que atravessa o corpo violentado. Como se houvesse algo que justificasse tamanha barbárie. Como se a condição de mulher fosse aval para qualquer comportamento masculino motivado pelo instinto de “macho predador”. E o instante em que a própria vítima se põe em dúvida dá a medida do que significa ser mulher em uma sociedade falocêntrica que naturaliza o abuso, dissemina a culpa e impõe o silenciamento. O silêncio de Felinto dura décadas, mas o tempo não ameniza a atrocidade.

Fosse eu hoje trinta anos mais nova e me engajava ao movimento #MeeToo²⁴ e denunciava publicamente seu nome. Predador. Estuprador. Mas sou velha e confio a tarefa às mulheres mais jovens de hoje. Aposto nas gerações mais novas, apoio como posso os movimentos todos por equidade de gênero, raça, por reparação, por justiça social. (FELINTO, 2019b, p. 13)

Felinto compreende seu lugar no mundo e não se furta de fazer dos espaços que ocupa um campo de disputa. Contudo, sua luta não se trata de um movimento

²⁴ O *Me Too* (*Eu Também*), que viralizou nas mídias sociais a partir de 2017, é um movimento global contra o assédio e violência sexual especialmente nos ambientes de trabalho. Onze anos antes, a ativista social estadunidense Tarana Burke já utilizava a frase. termo foi popularizado pela atriz Alyssa Milano, no *Twitter*, em 2017, para encorajar vítimas de assédio a publicarem suas histórias através da *hashtag* #MeeToo e denunciarem as situações vividas.

recente. E mesmo quando rejeita os rótulos, reconhece a possibilidade de algum equívoco em seu posicionamento:

eu ainda estranho muito que se associe e não é não somente a esse, livro mas a literatura em geral, o poder de influenciar uma época. Eu sei que existe essa influência, mas quando se trata de mim, eu estranho muitíssimo. eu... sei lá, eu desconfio. Eu fico olhando para o livro, pra mim mesma, pra história desse livro... Acho tudo estranho. Não consigo reconhecer aqui que ele tem essa potência, mas acaba que parece que tem.²⁵

Não só parece, como ecoa de várias formas. A palavra de Felinto é fissura quando atíça a re-elaboração da própria existência e da consciência do lugar que se ocupa no mundo. Mas não apenas isso. É fissura também na medida em que provoca a inquietação, o questionamento à ordem das coisas, ao lugar. Lélia Gonzalez bradava recorrentemente em seus discursos: “nossa história não é só de dor, é de luta e resistência”. E, pela palavra, Felinto também é essa que resiste.

E, no fim, ela tem consciência da potência de *As mulheres de Tijucopapo*, ainda que, 40 anos depois, não se furte da autocrítica ao que considera “um romance de juventude [...] cheio dos defeitos, do ímpeto equivocado, dos impulsos irascíveis daquele período da vida”. Para além da radicalidade da autopercepção, há o reconhecimento da “força inconfundível, o vigor imbatível da fase única em que uma pessoa se move impulsionada por uma fé cega no amanhã.” (FELINTO, 2019b, p. 09). A palavra é, sim, fissura. Já não parece possível uma “fé cega no amanhã”, mas o que impulsiona Felinto é também o que me move.

Na tentativa de aprofundar na compreensão desse movimento, tentarei, no próximo capítulo, um mergulho n’*As mulheres de Tijucopapo*, para identificar elementos que revelem a condição de subalternidade da personagem principal e o modo como são construídos os protagonismos.

²⁵Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

III

O QUE SE FALA

“Minha voz, uso pra dizer o que se cala”

Douglas Germano

“Minha voz é minha arma, meu instrumento pra dizer aquilo que muita gente queria que não disséssemos”²⁶, desenha Elza Soares em postagem sobre a música *O que se cala*, na ocasião do lançamento do álbum *Deus é mulher*²⁷. “A letra é tão, mas tão necessária, que virou a primeira faixa do disco.” Não à toa. *O que se cala* é fruto de uma parceria certeira desde *Maria da Vila Matilde*, música composta também por Douglas Germano²⁸ em homenagem à própria mãe, e que para “acidentalmente” na voz da cantora carioca, no aclamado *A mulher do fim do mundo*²⁹. O que as duas faixas guardam em comum, além de serem fruto da inspiração inquietante de Douglas e ganharem vida na interpretação única de Elza, é o atrito provocado por vozes em primeira pessoa que se deslocam contra o silenciamento imposto. *Maria da Vila Matilde* fala de violência doméstica; *O que se cala*, brada por todas as vozes silenciadas. Em ambos os casos, o verbo inquestionavelmente traduz-se em manifesto, em sua acepção mais genuína de posicionamento e denúncia, e em protagonismo.

“Minha voz, uso pra dizer o que se cala”. A voz é ferramenta; o ato é transgressor; a palavra é fissura. Falamos de Elzas e Marias, Marilenes e Rísias. Mas falamos também de Marias Camarão, Quitérias, Claras, Joaquinas... As mulheres de Tejucupapo.

²⁶Elza Soares. O que se cala. Facebook, 25 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://www.facebook.com/elzasoaresoficial/photos/o-que-se-cala-deus-%C3%A9-mulher-m%C3%BAAsica-do-douglas-germano-uma-das-primeiras-que-escu/3921439437927853/>> Último acesso em: mai. 2022.

²⁷Deus É Essa Mulher: Com 60 anos de carreira fonográfica, Elza Soares lança um contundente álbum de inéditas sem se escorar no passado. Rolling Stone Brasil, edição 141, agosto de 2017. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-141/elza-soares-deus-e-essa-mulher/>> Último acesso em: mai. 2022.

²⁸ Os Brasis de Douglas Germano. Revista Opera, janeiro de 2020. Disponível em: <<https://revistaopera.com.br/2020/01/18/os-brasis-de-douglas-germano/>> Último acesso em: mai. 2022.

²⁹ Soares, Elza. *A Mulher do Fim do Mundo* [Gravação de áudio]. Deckdisc, 2015.

A batalha de Tejucupapo, ainda que não oficialmente, como já discutido, é o primeiro registro de participação de um coletivo feminino em um confronto armado em terras brasileiras. O que se sabe, muito mais pelo exercício local de preservação da memória do que por qualquer registro oficial, é que o levante ocorreu em meados do século XVII, quando soldados da tropa holandesa ocupante de parte do litoral nordestino invadiram Tejucupapo, localizada no interior pernambucano, em busca de alimentos e outros recursos para se manterem.

Como destaca matéria publicada no *Brasil de Fato*³⁰, era domingo, dia de Feira no Recife, e quase todos os homens da comunidade encontravam-se no comércio. Naquele momento, o local parecia um alvo fácil, mas os invasores foram surpreendidos com a emboscada protagonizada pelas mulheres tejucopapenses. Armadas em suas trincheiras com água fervente e pimenta, elas os fragilizaram por tempo suficiente até que os homens da comunidade retornassem e se organizassem para o conflito armado que sentenciaria a derrocada do grupo estrangeiro.

Sem a resistência das mulheres de Tejucupapo, o fim da invasão teria ganhado outros contornos. E o fato de essa página não constar em nossos livros de História diz muito sobre o modo como a historiografia seleciona seus eleitos. Como destaca a pesquisadora Vanessa Marinho, em entrevista ao projeto *Herança: passado e presente das mulheres de Tejucupapo*, a ausência de personagens femininas é facilmente explicável. “Nesse contexto que a gente conhece do registro oficial, entendemos que os homens são produtores, então, eles falam da história de si mesmos. Isso não só se deve ao fato de quem é responsável pela construção da escrita, mas do lugar social que as mulheres ocupam ao decorrer do tempo”³¹

Outro ponto que requer atenção é o recorrente desprezo pela história e por tudo o que envolve o passado. Constância Lima Duarte lembra que:

Falta-nos a cultura da preservação e, por isso, sobra o memoricídio, isto é, o sistemático apagamento da memória cultural. No caso das mulheres isso ocorre (ou

³⁰Conheça a história da primeira batalha do Brasil protagonizada por mulheres. Brasil de Fato, março de 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/03/05/conheca-a-primeira-batalha-do-brasil-protagonizada-por-mulheres-de-pernambuco>>. Último acesso em fev. 2021.

³¹ As heroínas de Tejucupapo: Quando a história é o espelho do presente e o real se confunde com a encenação. Unicap, outubro de 2016. Disponível em: <<https://webjornalismo.unicap.br/heranca/site/index.php/2016/10/21/as-heroinas-de-tejucupapo/>> Último acesso em fev. 2021.

ocorreu) com muito mais virulência, pois não só seus textos literários foram ignorados, como também sua produção jornalística, sua história de luta e resistência. Os nomes das pioneiras só começaram a aparecer após o trabalho de resgate feito por um grupo de pesquisadoras, nas duas últimas décadas. E se as escritoras estiveram invisíveis na história literária dos séculos XVIII e XIX, isso se deve ao corporativismo masculino, pois durante muito tempo só os homens ocuparam os espaços de poder. E entre um autor e uma autora, os editores, jornalistas, críticos e pesquisadores, sempre preferiram divulgar o escritor. Enfim, foram muitos vícios da sociedade patriarcal que as mulheres tiveram que enfrentar quando deixaram de ser apenas leitoras e se tornaram também escritoras. (LIMA DUARTE, 2020, p. 13)

E ainda que a realidade atual permita identificar consideráveis avanços em relação à visibilização, os desafios, como já discutido, permanecem. Mas persiste também a busca dessas vozes por se sobreporem às recorrentes tentativas de silenciamento. Não por menos, iniciativas como o trabalho jornalístico das pesquisadoras Helena Dias e Kamyla Gomes, que mantêm o acervo online do projeto sobre a herança tejuocupapense, assim como outras investigações acadêmicas e manifestações artísticas que buscam trazer holofotes para o tema, são importantes passos para uma reparação.

Cabe lembrar que a história das guerreiras não ocupa lugar central na narrativa de Rísia, mas guia seu caminhar. Do mesmo modo, direciona o olhar de quem recebe o texto, haja vista que a referência representa uma chave de leitura importante. É necessário destacar, como argumenta Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, que o título não tem uma função meramente acessória. Ao contrário, é um elemento essencial na composição da obra, e vale por si mesmo. Gérard Genette (2009), em *Paratextos editoriais*, lembra que o título assume um valor conotativo, que concede dimensão significativa vasta para o texto.

A leitura, assim, segue os passos de Rísia. A estrada é sinuosa, o trajeto a pé é solitário, o tempo dura longos nove meses, em uma espécie de re-gestação de si e dos seus. É para Tijucoapapo que sua bússola aponta. E é de onde também busco um norte, na tentativa de construir uma discussão em torno desse movimento.

3.1. “Só sei que minha mãe nasceu em Tijucoapapo. Lugar de lama escura”

As mulheres de Tijucoapapo centra-se na narrativa de Rísia sobre o próprio trajeto, já adulta, quando decide refazer a pé o caminho entre São Paulo e Tijucoapapo, no sertão pernambucano – onde nascera sua mãe – para supostamente encontrar a própria origem.

Minha mãe nascera. E fora em Tijucopapo. Era 1935 e nem imagino como poderia ser, como se podia ser, como se podia nascer. Como se podia ser em 1935? Acreditar num tempo que vem antes de mim? Mas é, minha mãe existe. Era 1935, todos os raios de lua escapuliam do céu preto alumando o caminho num atalho de serra por onde o jegue vinha empinando os caçuás. Minha avó nem sequer açoitava o bicho; vinha pachorrenta, os cabelos entrocados em cocó nas costas. Minha avó era tão negra que se arrastava. Ela levava minha mãe, a que seria dada. Minha mãe veio num caçuá. Minha mãe foi dada numa noite de luar. Minha vó não podia. Era o seu décimo e tanto filho. Não podia matar mais um daquela fome que era toda de farinha e charque e falta d'água. Minha mãe seria dada. Minha mãe era novinha como um filhote. (FELINTO, 2004, p. 26)

Assim é como tudo começa, na longínqua Tijucopapo, onde a impossibilidade de existência é determinada pela miséria extrema em sua face mais cruel: a da fome. Incontáveis corpos sentenciados, incontáveis vidas quase perdidas, cuja chance possível de sobrevivência encontra-se na tentativa de reescrever a própria história a partir de uma nova origem.

Era Poti, e minha mãe era filha adotiva de Irmã Lurdes, a mãe de tia. Minha mãe tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma. O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado e adotivo. Minha mãe não tem origens. Minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu. (FELINTO, 2004, p. 57)

Para Rísia, a fraqueza da mãe está atrelada à “inexistência” de raízes. E olhar para as misérias da progenitora é, de algum modo, olhar também para a camada mais incômoda de si, como se a sentença dada àquela a condenasse ao mesmo fardo: “Minha dor de cabeça é a vida. E começou com o nascimento de minha mãe.” (FELINTO, 2004. p. 36). Isso porque, em seu entendimento, o que determina a origem é também o que determina o destino. E dele não há como fugir.

Todas as ideias, todos os dias, me remetem às mulheres de Tijucopapo. Num sacolejo, num sopapo de que não adianta mais, não adianta mais. Num estremecimento que, tivesse eu já chegado lá, montaria cavalos e sairia desembestada ao encontro da explicação que talvez esteja no onde a praia encontra a lama, o negro tijuco. Onde vieram essas mulheres assim, a minha herança, mulheres da matéria do tijuco, cabelos grossos arrastando pela crina do cavalo, escanchadas no lombo do bicho sem sela, Amazonas. (FELINTO, 2004, p. 79)

Diz-se no livro do Gênesis: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente [...] E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma

mulher”³². Em Tijucopapo, o barro é matéria-prima, e não secundária, na substancialização do corpo feminino. Mas não só. Além de matéria, é essência. Como destaca Chistiane Luna, em *O barro, a lama e a ressignificação da infância n’As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto:

A terra, seja como elemento ou metáfora da ancestralidade, é um componente do discurso da narradora Rísia. A insistência a essa referência denuncia o contumaz desejo da protagonista de consubstancialização, em que a matéria lama do território de Tijucopapo, simbolizando a sua ascendência, coexiste, em uma só substância, em seu íntimo. Nesse sentido, a terra sob a forma de matéria, quando não manejada pela personagem em suas brincadeiras, é evocada como parte constituinte do seu ser, em um modo de composição de sua essência, comportando-se como inerente à sua identidade. (LUNA, 2019, p. 70)

Refazer o caminho até Tijucopapo, nesse sentido, é mais que a busca por uma história perdida. É uma tentativa de, realocando a origem da mãe, reescrever a própria origem, deixando de situá-la na miséria, para fixá-la na força ancestral daquelas guerreiras. Há em Rísia, antes de tudo, um desejo de ressignificação.

Era uma noite, uma vez, minha mãe nasceu no seio de um pântano. Num sertão de lama. Mulheres como minha mãe trazem a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas, defendendo-se não se sabe bem de quê. Só se sabe que do amor. Só se sabe que do que o amor as fez sofrer. Só se sabe que do que o amor as fez traídas. São amazonas a cavalo vindo fazer marca no tijucopapo, lá onde tudo é lamaçal. As mulheres de tijucopapo: ferradura. As mulheres de Tijucopapo: é como fica tão pouco de tudo. E como fica tão tudo a ponto de ser herança. As mulheres de Tijucopapo: sou eu com minha sina de lama, eu que saí, bicho da lama, tapuru, onde a praia encontra a lama. (FELINTO, 2004, p. 80)

Ao projetar a representação das guerreiras, em contraste com a imagem de submissão e passividade que identifica na mãe, Rísia vê-se diante de uma equação conflituosa, situada entre a marca ancestral e o que efetivamente a progenitora se tornou. E, ainda que seja uma questão difícil de equacionar, há um enigma que ela julga ser a única capaz de decifrar: “Só sei que minha mãe nasceu em Tijucopapo. Lugar de lama escura. O resto, mistério, nem ela sabe. Só eu que sei” (FELINTO, 2004, p. 20). Disso, refazer o caminho até Tijucopapo, em uma caminhada solitária que dura exatamente o tempo gestacional de nove meses, é uma tentativa de juntar pistas que confirmem as respostas não apenas em relação à origem da mãe, mas à própria origem.

³² Gênesis 2, disponível em <<https://www.bibliaonline.com.br/vc/gn/2>>. Último acesso em 05 out. 2022.

Mas é interessante olhar a busca de si também a partir do exercício de re-conhecimento diante do espelho. As respostas que Rísia persegue com afinco encontram-se não somente na ancestralidade ou no que o trajeto de São Paulo a Tijucoapapo pode desvendar. Elas se revelam também ao alcance dos olhos. É significativo pensar tijuco em seu nível imagético: “eu sou feita de lama que é negra de terra” (FELINTO, 2004, p. 79). E há uma origem tupi-guarani: tijuco é barro escuro.

Era a Poti, uma vila-lua onde nasci e onde sei que meu avô foi índio. Às vezes eu me olho no espelho e me digo que vim de índios e negros, gente escura, e me sinto como uma árvore, me sinto raiz, mandioca saindo da terra. (FELINTO, 2004, p.50)

Mas o barro não define só a origem, a aparência e a identidade. Ele delimita também o lugar social, de uma infância marcada pela falta. A sabedoria popular atrela a geofagia - prática de comer substâncias terrestres, como barro - à verminose, especialmente no corpo infantil. Há estudos ainda que sugerem a deficiência de nutrientes como causadora desse desejo³³. Nesse contexto de inumeráveis carências, decerto haja em Rísia um pouco de ambos.

E em um cenário de múltiplas violências, inclusive aquelas que presencia na relação conjugal dos pais, o barro representa ainda um instrumento de vazão à própria revolta e confronto especialmente à autoridade paterna:

Eu tinha cinco anos e comia terra e cagava lombriga abestalhada, os olhos arregalados como os de boto, sem que nada me impedisse, porém de correr em disparada no outro dia e deslizar de cima a baixo do morro de terra, me embolando, me enrolando, comendo, cuspendo, e cagando e dizendo aos ventos que dissessem a eles: “Vão à merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, vocês que se intrigam e me intrigam das suas intrigas me fazendo chorar tanto assim. Vão aos meus oxiúros, às minhas giárdias...” E eu fazia pó de terra e despejava na cabeça (FELINTO, 2004, p.20)

³³Conforme o estudo de revisão “Relação entre picacismo em gestantes e deficiência de micronutrientes”, desenvolvido pelo Grupo de Biologia Molecular da Célula, do Instituto de Ciências Médicas da Universidade de São Paulo, disponível em <<https://portalatlanticaeditora.com.br/index.php/nutricaoobrasil/article/download/233/392/1099>>, o picacismo define-se como “um transtorno alimentar caracterizado pela ingestão de substâncias não nutritivas, sendo as mais consumidas cubos de gelo e terra.” De acordo com o levantamento, sua etiologia ainda não está bem elucidada, mas têm se mostrado frequentes a associação a fatores culturais, nutricionais, emocionais e socioeconômicos. No caso das gestantes, foco do levantamento, a incidência em geral parece estar associada à presença de anemia ferropriva, sendo as maiores prevalências encontradas em gestantes africanas em situação de vulnerabilidade social.

Parece significativo pensar em como, já na infância, a existência de Rísia é marcada pela inconformação. E é ali, no barro, que são materializados seus primeiros movimentos de reação à ordem imposta.

3.2. “Eu estava acostumada era com a aspereza da vida”

Ao recuperar o olhar sobre a infância, Rísia consegue identificar as marcas causadas pela carência material e afetiva e também aquelas provocadas pelo modo como, desde cedo, percebe as relações que a cercam. É como se a capacidade de percepção da própria existência fosse incompatível com seu pequeno corpo infantil.

Minha infância foi grande, de um tamanho sem medida havia dias de ela me pesar no estômago e eu quase vomitar. Havia noites de ela me derrubar da cama e eu não poder dormir com ela. Espaço. Não há espaço que preencha uma infância. Uma infância são ânsias. Uma infância não preenche espaço algum, ela não cabe, ela se espalha no que eu sou até hoje, no que vou ser sempre. (FELINTO, 2004, p. 98)

É importante lembrar, como destaca Luna, que

[...] a personagem, desde a idade de cinco anos, já conseguia discernir os papéis dos adultos na relação familiar. Se em suas palavras, já adulta, ela ignora a autoridade do pai, recobrando a inexistência deste desde a infância, é porque ela já não atuava no seu corpo de menina apenas como tal, não se conformava em apresentar um comportamento marcado pela passividade diante dos adultos. (LUNA, 2019. p. 34)

E desafiar a autoridade do pai tem como consequência tornar-se vítima direta, desde muito cedo, dos atos de violência que marcam o ambiente doméstico.

Bom, quando eu ia em Abreu e Lima eu era menina. Lá tinha uma ladeira de barro duro e vermelho de onde eu escorregava de cima a baixo como um cabrita e voltava para casa encarnada e de vestido rasgado e, se papai me visse, eu levava uma pisa. Eu tinha mania de escorregar de ladeiras e montes de areia. Eu tinha mania de levar pisas. (FELINTO, 2004, p.23)

A violência, manifestada de diversas formas, é parte indissociável da vida familiar de Rísia. Não à toa, a imagem da mãe aos prantos é presença fixa em sua memória.

Mamãe chorava. às vezes era alto. Ela dizia da dor de cabeça. Mas para mim era papai. Eu sabia que era. Ela chorava lá as minhas tranças e eu ia para a escola como uma enforcada se derretendo em brilhantina. Nunca mais pude gostar de tranças. nunca mais quero meio-dia a hora de minha escola. (FELINTO, 2004, p. 32)

Só que o trauma tem mais de uma origem. Há uma sutileza dilacerante nessa tentativa de “embranquecimento” através da pomada com a qual tenta modificar a

estrutura do cabelo. A negação da própria imagem está vinculada à impossibilidade de, no interior de uma sociedade racista e classista, se enquadrar em um padrão que condiciona não só a questão estética. Como destaca Nilma Lino Gomes, em *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, “a rejeição do corpo negro pelo negro condiciona até mesmo a esfera da afetividade” (GOMES, 2006, p. 140). E isso não recai apenas em questões individuais, como critérios nas escolhas de parceiros. “Nesse caso, estamos diante de uma rejeição que se projeta no futuro, nos descendentes que poderão vir.” (GOMES, 2006a, p. 140)

E é importante não perder de vista que

O cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como “ruim” e do branco como “bom” expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. (GOMES, 2006b, p. 3)

Não por menos, Rísia tem em Libânia a referência de belo e, a partir do que vê na colega branca, alimenta o desejo de ser outra.

Eu gostava de Libânia porque ela era tão limpa e bonita, porque os cadernos dela eram limpos e a letra bonita, e o cabelo dela era liso e o meu era crespo, e, e Libânia tinha uma calma que eu não tinha. Era como se eu quisesse ser um pouco Libânia. Eu queria ser como Libânia. (FELINTO, 2004, p. 37)

Querer ser como Libânia não é apenas desejar uma nova imagem no espelho. É também aspirar a uma vida que não seja marcada por privações. Querer ser Libânia é inclusive desejar viver a infância sem precisar se preocupar com a ausência de comida no prato.

Nós éramos uma família tão pobre que eu acabei por não aguentar mais nos dias de domingo. Eu já fui uma menina completamente esculhambada. Eu não podia sequer assistir à televisão de tanto aperreio com papai e mamãe. Que merda que eles eram. Eu não podia sequer brincar. Quando chegou televisão na minha rua eu já era uma menina completamente enraivecida. Eu já tinha pedido esmolos. Eu quase choro. Eu pedi esmolos de cuiá na mão: - Um tiquim de arroz. Um pão, pelo amor de Deus. (FELINTO, 2004, p. 129)

E é para tentar uma outra vida que a família de Rísia se retira de seu lugar. Mas a migração para São Paulo não cessa as privações.

Quando fez dois anos que estávamos em São Paulo, papai foi preso por contrabando. Papai também é um herói. É muito ruim ser pobre - você tem vontade de matar seu pai, você não ama sua mãe. Seu sonho é ser advogada, diplomata, política e você não poderá ser porque seu pai sujou ainda mais o nome pobre da família sendo preso por contrabando. Aí você passa o resto da vida sonhando em ser ditadora dona do mundo que você não conseguiu conquistar com papai e mamãe (FELINTO, 2004, p. 129)

A percepção da desigualdade pesa, e a consciência das injustiças – as da vida privada tanto quanto as sociais – se converte em revolta. Por isso, quando decide refazer o caminho de São Paulo a Tijucoapapo, Rísia é movida pela ira: “sou uma pessoa com ódio, quase Severina Podre, lunática, enluarada, aluada, em estado de porre sem nunca ter bebido” (FELINTO, 2004, p. 57). Há cicatrizes, com múltiplas origens, mas há também feridas ainda abertas. Desejar – e buscar – distância é também um modo de tentar se curar.

Cedo eu soube do outro lado que há nos homens. Um lado que escorre feito lama. Ceddo, cedinho, de manhãzinha, no que há de madrugada mesmo na minha vida. E desde lá eu sou perdida, uma pessoa perdida que não se parece, que se retira somente. Eu... Mas às vezes me dá uma raiva, uma revolta tão grande disso que os homens me fizeram, que por pouco eu não mato um deles. Eles esculhambaram comigo. Me dá tanta raiva que eu chamo todos eles de filhos do cão. Filhos do cão. Olhos de boto. À gota serena. (FELINTO, 2004, p. 99).

A cólera diante da figura masculina nasce muito cedo, no seio familiar: “eu tinha sete anos e odiava papai”. (FELINTO, 2004, p. 61-62). Mas a motivação não se restringe às situações de violência doméstica vividas e testemunhadas. O ódio é alimentado também pelas ausências: “Nossa árvore de natal era o esforço de mamãe para nos dar um natal, já que papai tinha outras mulheres e não se interessava por nós. Papai tinha outras mulheres. Papai não se interessava por nós (FELINTO, 2004, p 34).

A culpa direcionada ao pai, contudo, em algum momento, é realocada para a avó, em mais um movimento que busca, na ascendência, justificativas:

Só mais tarde eu descobriria que minha avó tinha sido mesmo puta, e que em meu pai tinha ficado, portanto, esse ódio que o fazia um homem não pai, não marido. Papai era um homem sem amor. Seria? Assim eu o justificaria mais tarde. E assim o excluiria de qualquer culpa. A culpa vem de baixo dessas cidades sedimentadas pelas pedras que o vento soprou milhares e milhares de anos. Vem da minha tataravó e se estica a mim via meu pai. Ou é culpa de todos nós ou de ninguém. Por isso hoje eu não mataria mais meu pai. (FELINTO, 2004, p 34)

Há um componente importante, que se revela na maneira como Rísia reproduz concepções socialmente cristalizadas em relação a figuras femininas – a mãe, as avós, a tia, as vizinhas, as amantes do pai, as colegas de escola. O peso sempre acaba incidindo mais sobre essas mulheres, seja para estabelecer julgamentos ou atribuir culpas, seja para justificar comportamentos ou explicar

destinos, como se houvesse várias *Evas*, a quem direcionar a responsabilidade pelas desgraças que se abatem sobre o Paraíso.

E, nesse meio, a culpa que atribui à mãe assume uma carga incomparável: “mamãe foi quem me deu a vida e a morte” (FELINTO, 2004, p 34). Um sentimento que, em parte, é motivado pela rejeição que a acompanha desde muito cedo: “Mamãe nunca me abraçava [...] Mamãe me cansava de indiferença. Mamãe era uma merda”. (FELINTO, 2004, p 34). Rísia espera da mãe um gesto de afeto que ela talvez não tenha para oferecer. O mesmo afeto que recusa de Luciana, colega da escola, que tenta de todas as formas se aproximar, mas que é sumariamente rejeitada.

Luciana era somente uma dócil que gostava de mim. E gostava assim, por nada. Gostava por mim mesma. E só sabia gostar e ser dócil. E veio a mim como quem gosta mesmo, assim, dizendo:
 - Eu gosto.
 E Eu não suportei. Não suportei. Não suportei.
 Desconfiei e não acreditei. Ou talvez acreditei e, por isso, não suportei.
 (FELINTO, 2004, p 34)

Em Luciana, aliás, Rísia despeja toda a rispidez que recebe do mundo: “porque eu queria descontar em Luciana o que tinham me feito em não me abraçar, mamãe, papai, Lita” (FELINTO, 2004, p 40). Mas sua recusa é também instinto de defesa: “eu estava acostumada era com a aspereza da vida.” (FELINTO, 2004, p 40).

Aspereza que é quebrada por Nema, sua amiga na infância, durante a despedida, dias antes de se mudar com a família para São Paulo. Pela primeira vez, a menina se permite aceitar um gesto de afeto: “E você me abraçou. Um abraço. Você me abraçou um abraço. De repente eu... Então, eu... era abraçada. Era o meu primeiro abraço”. (FELINTO, 2004, p 73). De alguma forma, Nema oferece a Rísia o afeto, a visibilidade e a compreensão que ela sempre esperou da mãe e do mundo: “Só Nema me via de verdade.” (FELINTO, 2004, p 54).

3.3. “Quero que as pessoas não entendam. Vou falar inglês.”

Mãe, você me teve mas eu nunca tive você. Eu quis você, você nunca me quis. Mãe, cara de cu. É um pouco para você não entender que canto John Lennon. Quero que as pessoas não entendam. Vou falar inglês. (FELINTO, 2004, p. 90)

Seguir a caminho de Tijuco papo é também uma tentativa de se libertar desse desejo de compreensão. Rísia já não anseia ser compreendida, mas deseja falar. E não mede palavras, ainda que se situe sempre na iminência da mudez.

Agora eu já não gaguejo mais, agora eu emudeço de vez ou falo direto em língua estrangeira. Ou vou-me embora. Mas, não poder falar, ser gaga, é um verdadeiro corte, é o sinal mesmo da ruptura, é o espanto maior de todos. Ser gaga, então, me calava muito. Eu já fui uma verdadeira muda. (FELINTO, 2004, p. 57)

É interessante pensar no aparente paradoxo entre a necessidade de falar e o desejo de fazê-lo de forma estrangeira. A distância, antes de tudo, afetiva, é um escudo. E mantê-la é, ainda, devolver com a mesma moeda o menosprezo de que se sente vítima. Rísia não anseia a mudez. Ao mesmo tempo, não almeja proximidade nem compreensão. Disso, a intenção de se expressar em uma língua que não seja a dos seus. É assim que, a caminho de Tijuco papo, planeja escrever uma carta à mãe. Mas precisa ser em inglês.

Inglês é de um material estrangeiro que me fascina e me separa dessa proximidade toda de enviar uma carta de mim na língua de minhas pessoas, a minha língua. Não quero que saibam de mim assim, tão proximamente. Quero que não me entendam. Inglês me dá distância. (FELINTO, 2004, p. 90-91)

E por que essa insistência quase que obcecada justamente pela língua inglesa? O inglês, em termos globais, pode ser compreendido como um elemento importante dentro de uma perspectiva imperialista e, por consequência, uma representação significativa de dominação cultural. Como lembra Alyne Ferreira Araujo (2018), no artigo “Desconstruindo o imperialismo linguístico e cultural no ensino de língua inglesa através da Pedagogia Crítica”, a expansão do inglês alcançou marcos não registrados por qualquer outra língua ao longo da história. E entre as línguas coloniais, foi a única que teve força econômica e militar para se tornar global. Essa expansão traz em seu bojo a disseminação do idioma, e da cultura a ele atrelada, como parte de um discurso de dominação.

Mas a outra língua, para Rísia, não parece funcionar como um mecanismo de subjugação e, sim, como um movimento de transgressão, inclusive por significar o atravessar de uma barreira importante: aquela imposta por uma sociedade marcada pelas desigualdades, em que o acesso à educação não é universal, e que o domínio de um idioma estrangeiro é, antes de qualquer coisa, *status* e privilégio. Rísia, como Felinto, é a menina pobre e nordestina que acessa esse outro mundo. E, em uma

sociedade classista, que tem seus eleitos, um movimento assim soa inclusive como afronta.

Mas esse desejo pela língua estrangeira carrega também outros paradoxos. Em determinado momento, falar a língua inglesa significa alimentar a utopia de viver em um filme com final feliz: “eu quero que minha vida tenha um final de filme de cinema em língua inglesa. Eu quero que tudo termine bem”. (FELINTO, 2004, p. 147). Ao mesmo tempo, contudo, há uma consciência da ilusão: “Conheci pessoas que viajaram para lugares onde se falasse inglês só porque nos filmes falava-se inglês assim, e parecia outra vida, e parecia que seria melhor e mais bonito. Mas era tudo ilusório.” (FELINTO, 2004, p.130)

De um modo ou de outro, a predileção pela língua inglesa representa uma rejeição à morte, ou um desejo de vida.

Eu quero que essa tal carta vá em inglês porque inglês é a língua mais viva desse mundo. As outras línguas parecem mortas perto do inglês. Imaginar que até as línguas morrem... Existem línguas mortas. E-a-mor-te-eu-não-a-guen-to-não. Inglês é vivo. Viva? Inglês é vivo.(FELINTO, 2004, p. 90)

A busca por essa outra língua é também parte do instinto de fuga. Fuga que, antes de qualquer coisa, dá-se pela palavra:

Há meses não tenho um diálogo sequer. Quando tive de escolher o meu jeito de ser, optei pelo mais conhecido de mim, esse jeito que foge. Terei esquecido o alfabeto? Saberei falar coisa com coisa ainda? Gaguejarei? Quase perdi a fala em São Paulo, mas os meus amigos eram Pedro, uma fala que há meses não mereço. Eu me incubi desse castigo que Deus me deu de ir mata adentro evitando a BR engenheira que leva e traz carros de São Paulo. A BR nº tal. A BR tal. Lá fora, em São Paulo, o mundo acontece aos goles, aos gotos e arrotos. Eu não sei sequer do que se trata. (FELINTO, 2004, p. 142)

Rísia é estrangeira em São Paulo, mas também o é em Pernambuco. Como Felinto, já não carrega a marca do sotaque. E, para ambas, o primeiro contato com uma segunda língua, entendido como passaporte para outro mundo, é anterior ao inglês.

Para conseguir me adaptar, [...] a primeira língua que eu aprendi, eu digo isso sempre aí, foi o paulistanês, né? É a primeira língua estrangeira, que eu tinha que falar direito na escola para não ser discriminada. Então, a gente ficava treinando, meus irmãos e eu, a fechar as vogais, que nem paulista fala, né? Naquela época era considerado muito feio. A gente era cidadão de segunda categoria só ter vindo do nordeste, então, minha primeira língua estrangeira foi o paulistanês. Depois, o inglês, logo que eu cheguei em São Paulo, três

anos depois, que uma escola particular de inglês. Então também teve esse treinamento da língua.³⁴

O que temos, nesse sentido, é uma inequívoca e recorrente forma de violência: a da anulação pela linguagem. Para, de algum modo, ser aceita nesse outro mundo, lhe é exigido que se apague as marcas que delineiam a diferença, entendida a partir de uma relação “superioridade *versus* inferioridade”. Como destaca o linguista Marcos Bagno (2007), em *Preconceito linguístico – o que é, como se faz*, o preconceito linguístico está relacionado a um padrão imposto por uma elite intelectual e econômica que determina o que seria um modelo “correto” e reprova tudo o que deste se distancia. Essa diferenciação está atrelada a questões que se situam para além daquelas relativas à norma padrão em si. Aspectos econômicos, sociais, regionais e culturais são determinantes. Bagno lembra que as diferenças sociais e regionais constituem a principal fonte de preconceito linguístico no Brasil.

A invisibilização dos traços que caracterizam a diferença faz parte de uma estratégia eficaz de silenciamento. Disso, a única constatação possível: “em São Paulo eu só encontrei palavras em língua estrangeira, ou numa mudez impressionante. Em São Paulo eu quase perdi a fala”. (FELINTO, 2004, p. 115).

3.4. “O fato é que aqui vou eu, mulher sozinha pela estrada.”

Nesse cenário em que o silenciamento se impõe de várias maneiras, deixar São Paulo não significa fugir, mas se rebelar. É, de algum modo, buscar meios de romper um ciclo de anulações que se estabelece em incontáveis contextos, inclusive no doméstico.

Saí porque quase perco a fala na grande cidade. Porque na minha casa, dia de domingo, era uma coisa de louco. Era o dia da mudez. As pessoas todas estavam em casa, o dia de folga. Pois era exatamente o dia em que a mudez era flagrada. As pessoas, dias de domingo, não mais se falavam em minha casa. Coisa de louco. São Paulo. Precisei sair e vir. (FELINTO, 2004, p. 78)

É importante ter em vista que as formas de violência não se limitam às “pisas” da infância, mas se estabelecem também na impossibilidade de ter resguardada a própria individualidade. Rísia é obrigada a se submeter a privações que vão desde o acesso à comida até a própria intimidade.

³⁴Literatura na Mário: De Tijucoapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

Eu saí de casa porque, quando eu chegava, de noite, meus irmãos não tinham deixado comida para mim. Meus irmãos, uns vândalos. Era assim mesmo que eu me referia a eles em momento de raiva. Saí de casa porque a comida era comprada com meu dinheiro e meus irmãos não deixavam jantar para mim. Saí de casa por vários motivos. Porque as pessoas ou brigavam ou não se falavam. Porque havia rancores... (FELINTO, 2004, p.109)

E o estopim para a quebra desse ciclo dá-se no momento em que tem seu armário, único local que resguarda alguma possibilidade de privacidade, violado.

Quando eu estava a sair de minha casa. Sair de vez e enveredar por esse caminho que se faz a minha. Que se faz a minha casa. Pelo menos a minha casa, já que a minha vida estaria sempre ligada à deles, quando eu estava para sair de casa eu só estava esperando explodir. Explodiu no dia em que papai mexeu no meu armário.

Eu: - Papai! Você mexeu no meu armário...

Ele: - Sim, mexi. Quem é você aqui dentro para ousar...

Eu: Papai! (um grito histérico). Papai, fique sabendo que aqui sou eu quem tem um salário tão alto quanto o seu salário. Que eu sou quem eu quiser ser. Que você já não existe desde meus cinco anos de idade. Que, se é como autoridade que você deseja existir, saiba que você é um merda pura. Que eu já sou maior de idade e que chegou a hora de você saber que seu lugar é no inferno. Nunca mais se atreva a mexer no meu armário, ouviu bem? Ou eu mato você. Papai, eu ainda mato você!

[...]

Papai me deu dois tabefes no toitiço e eu caí meio desmaiada. Quando acordei havia alguns restos de lágrimas nos meus olhos, uma tristeza se formando inteira. Eu teria que ir. Não permitiria que batessem na mulher que sou. (FELINTO, 2004, p. 121-122)

E assim se faz o caminho: “Andei quinhentas mil milhas chorando de morte e medo. E de raiva de não saber quem me fez isso. Estou saindo para perguntar, para descobrir. Não vou perguntar. Vou descobrir. Vou conseguir”. (FELINTO, 2004, p. 45).

Movida por esse desejo, Rísia inicia seu percurso a pé, sempre à beira da estrada. E há nisso um ponto importante: quão expressiva é a ruptura que essa escolha significa? Em seu discurso, estar à margem seria insustentável: “[...] eu não sou de aguentar a margem da vida. Na margem sou fio que se quebra. Na margem só ficam os fortes. Sou fraca, fina e frágil. Mas, se eu fosse homem, ou se o permitissem às mulheres, eu iria à guerra.” (FELINTO, 2004, p. 24). A fragilidade que Rísia atribui a si não passa de reprodução daquilo que é construído socialmente: “se eu fosse homem...”. A impossibilidade, assim, não se localiza em uma questão genética, mas em consentimento: “se permitissem às mulheres, eu iria...”. A bem da verdade, de fato, não há concessão. Mas Rísia se atreve a seguir, ainda que não tenha plena consciência do significado disso.

Talvez eu esteja indo me casar. Porque esse poder que tenho de matar um me apavora. Só um homem, um filho e uma casinha branca poderão, senão extinguir, pelo menos domar esse poder em mim. E (vou até falar baixo) esse é o mesmíssimo poder que me torna capaz de virar uma prostituta, uma homossexual, uma louca, uma bêbada, uma bandida, uma marginal. (FELINTO, 2004, p. 24)

Na realidade, o que amedronta Rísia é o tamanho da força que identifica em si. Esse mesmo medo, aliás, é o que a faz recuar todas as vezes que se enxerga na lembrança da tia, que “sempre teve um espírito assim, rebelde, selvagem, livre, de menina que aprende a fumar cedo, e a fumar naqueles confins da Poti” (FELINTO, 2004, p. 53). E ainda que passe a odiá-la quando descobre que ela traía a própria irmã, sua mãe, ao manter relações sexuais com o cunhado, seu pai, a figura daquela mulher permanece como sua referência mais íntima de liberdade. Liberdade que, ao contrário do que aparentemente supõe, concretiza-se justamente na travessia solitária.

Enquanto atravessa as BR, incontáveis são as vezes em que Rísia se questiona, desejosa: “haverá uma guerra?”, mal sabendo que a revolução já se faz desde o momento em que decide deixar São Paulo. E é no instante em que se vê efetivamente diante daquelas que, por muito tempo, não passaram de figuras de livro a povoar seu imaginário, que percebe materializar seu desejo mais íntimo de libertação.

Naquele meu livro, um livro de escola, um livro com uma figura vermelha a lapis de cera, era? Uma paisagem? Uma paisagem revolucionária de mulheres guerreiras. Eram mulheres que não eram minha mãe. Essas mulheres, que não eram minha mãe, tinham a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas, defendendo-se não se sabe bem de quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do que o amor as fez sofrer. Só se sabe que do que o amor as fez traídas. Mulheres na defesa da causa justa. (FELINTO, 2004, p. 179)

Retornar a Tijucoapapo é re-acender o destemor de encarar novas lutas e seguir com aquelas travadas ainda na infância, desde os primeiros contatos com o barro. É resistir, buscando meios de romper ciclos de anulação e silenciamento. Mas não é só isso. Retornar a Tijucoapapo é, antes de tudo, uma viagem de re-descoberta.

3.5. “Por quantos Manjopi não passei...”

Enquanto caminha em direção a Tijucoapapo, Rísia elabora todas suas dores e revoltas, como que em um processo de reconhecimento e ressignificação. Nisso,

volta-se também para as injustiças sociais que marcam sua vida e a dos seus e explicam boa parte de suas inconformações.

Quem é que não gosta de gente felizarda? Eu, eu odeio. Tem vezes que odeio gente felizarda porque não sei entender certa gente que nunca comeu terra nem cagou lombriga. Gente que nunca passou sede nem fome. Gente que sempre sentou a bunda em tapetes e almofadas. Gente gorda e rosada. Gente até safada. E gente que nunca foi desgraçada. (FELINTO, 2004, p. 101)

A consciência da diferença e o peso disso decorrente nasce no episódio da excursão escolar a Manjopi, sua primeira experiência em grupo.

Manjopi, vergonha de minha vida. Manjopi, reflexo dos meus complexos. Fomos em excursão a Manjopi, os alunos do terceiro ano do colégio. Primeira vez que eu saía com pessoas outras que não eram mamãe, Nema ou Ruth. Eram as colegas de classe no colégio. Manjopi tinha piscinas e mesas para piquenique. Extensas campinas verdes de grama e carrossel. Não sei por que tive de ir. Pois eu morria de vergonha de pessoas me vendo assim na intimidade. [...] Eu vinha morta de vergonha acabrunhada na poltrona da janela. Eu não devia ter vindo, eu me metia onde não devia. Aquele não era meu ambiente. Eu era incapaz de abrir a boca. Se eu abrisse, eu gaguejava - e seria vergonha total. Eu era podre, eu me sentia feia. (FELINTO, 2004, p. 99)

Inevitável é, nesse sentido, comparar-se às colegas.

Em Manjopi eu soube da minha diferença. Manjopi - meus cabelos eram cordas numa força amaciada de brilhantina que mamãe passava e o sol derretia ao meio dia. Meus cabelos não eram lisos como os de Libânia ou os de Maísa. Eu tinha cabelo duro. Eu tinha cambitos finos. [...] Além disso, as meninas eram filhas de sargentos ricos. Eu era pobre e minha mãe era crente. Eu era bolsista na minha classe de meninas gordas rosadas que estalavam beijos no rosto de Dona Penha. Dona Penha era elegante, alva, fina. As meninas, as filhas dos sargentos, as gordas e rosadas, brincavam juvenis e vinham correndo estalar beijos na face de Dona Penha. Eu fiquei, Manjopi inteiro, na vontade. Fiquei na vontade de brincar e de beijar o rosto de Dona Penha. Fiquei num canto até que acabasse o piquenique. Em Manjopi eu nem brinquei. Quando não brinco morro. Em Manjopi eu morri um pouco. Manjopi. Grande merda. Eu não conseguiria. (FELINTO, 2004, p. 99-100)

Manjopi sentencia parte de sua morte, mas também ajuda a forjar sua resistência. É quando se dá a primeira percepção nítida do não-lugar. Esse reconhecimento é, de algum modo, um ponto de partida. Há incontáveis Manjopi pelo caminho. Atravessá-los não é questão de escolha.

Por quantos Manjopi não passei até que eu pudesse ser como hoje sou - capaz de arranjar uma cara que aguente uma festa de filhas de sargento. No fim, é essa merda que se consegue, essa merda numa cara que aguente. Porque senão vira-se bicho. E eu, como me cago de medo da margem, eu arranjo caras as mais diversas para piqueniques de festas as mais diversas. (FELINTO, 2004, p. 101)

Curiosamente, é justamente pela margem que Rísia faz seu mais longo, corajoso e solitário percurso, a caminho de Tijucoapapo. E o faz por escolha, depois de viver a experiência de ultrapassar a linha que separa seu mundo daquele outro: o dos que se beneficiam do abismo social que separa ricos e pobres. Esse espaço a que Rísia tem acesso é representado por Higienópolis, uma das regiões mais elitizadas da capital paulista. Aliás, ela tem consciência dos livros e refrigerantes que a colocam em uma situação de privilégio perante os seus.

Higienópolis paulista é onde se bebe guaranás inteiros. E onde estão as pessoas que já leram os livros que eu li. E é isso que me dana. Saber que quem vai ler os livros que lerei não é Nema - Nema não fala inglês -, não é Ilsa, a empregada doméstica, não é sequer minha mãe, não é muito menos o esmolar na ponte. É essa gente que depois discutirá a goles de coca-cola inteira no Higienópolis paulista. Cansei de gastar meu dinheiro em táxis para ir e vir das festas do Higienópolis paulista. (FELINTO, 2004, p. 126-127)

Dos muitos pontos convergentes entre a biografia de Felinto e o trajeto de Rísia, há um aspecto essencial a ser considerado, que é indissociável da discussão pretendida neste trabalho. Não parece haver meio possível de romper um ciclo e “dizer o que se cala” sem adentrar esse outro universo.

Vim de um ambiente de pobreza, grande pobreza, do Nordeste e depois caí aqui numa universidade que é a maior Universidade da América do Sul, e comecei a me relacionar com essas pessoas da classe dominante de certa maneira porque, embora tenha feito uma escola fundamental e ensino médio sempre em escola pública em São Paulo, eu entrei na USP e comecei entrar em contato com esse mundo rico.³⁵

O trânsito de Felinto nesse meio, contudo, não atenua as diferenças.

Naquela época não tinha cotas. Eu convivia com uma espécie de classe dominante paulista ali e fiz grandes amigos inclusive nessas classes sociais depois já fui para um jornal, para trabalhar no jornal *Folha de São Paulo*, e fiquei muito próximo daquela cúpula da classe dominante da imprensa. Então, tudo isso fez parte desse choque para mim, que foi esse choque cultural, que nesse livro se reproduz um pouco. Mas, apesar disso tudo, quer dizer, apesar desse choque, apesar dessa convivência toda que a universidade significou para mim, com essa classe dominante, com essa diferença de classe, eu tinha plena consciência de que, em São Paulo, eu não podia muitas coisas porque eu era quem eu era, por mais que eu tivesse chegado aonde eu estava chegando.³⁶

³⁵Literatura na Mário: De Tijucoapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

³⁶Literatura na Mário: De Tijucoapapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

O lugar não apaga a origem. E um dos episódios relatados pela escritora a Xico Sá e Schneider Carpeggiani exemplifica de forma lúcida essa barreira socialmente imposta.

Eu agia muito espontaneamente nesses ambientes, mas sem nunca perder a noção do que de fato eu não podia, porque aquele não era o meu lugar, porque eu era uma imigrante, porque eu era negra, porque eu era pobre. Isso, para mim, Xico, aliás, ficou muito claro para mim quando a *Folha* fez... não sei se foi no aniversário de 70 anos ou 90 anos... 80 anos... [...]. Chamavam todo mundo e dividiam as pessoas em mesas ali [...] e eu sei que me colocaram numa mesa lá do fundo, entendeu? Embora eu fosse amiga do dono... A disposição das mesas naquele evento que comemorava os 80 anos da folha - se não me engano, foi 80 anos. Eu vi. Quem que sentava lá na frente: os colonistas mais importantes. Só tinha branco, só tinha aquele povo mais importante. E eu, me colocaram numa mesa lá no fundo. Me arrependo amargamente.³⁷

A significativa imagem do evento social, em considerável medida, me remete à extensa epígrafe de “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de Lélia Gonzalez.

Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente pra uma festa deles, dizendo que era pra gente também. Negócio de livro sobre a gente. A gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até pra sentar na mesa onde eles estavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi se sentar lá na mesa. Só que tava cheia de gente que não deu pra gente sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando umas cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles tavam tão ocupados, ensinando um monte de coisa pro crioléu da platéia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava pra abrir um espaçozinho e todo mundo sentar junto na mesa. Mas a gente foi eles que fizeram, e a gente não podia bagunçar com essa de chega pra cá, chega pra lá. A gente tinha que ser educado. E era discurso e mais discurso, tudo com muito aplauso. Foi aí que a neguinha que tava sentada com a gente, deu uma de atrevida. Tinham chamado ela pra responder uma pergunta. Ela se levantou, foi lá na mesa pra falar no microfone e começou a reclamar por causa de certas coisas que tavam acontecendo na festa. Tava armada a quizumba. A negrada parecia que tava esperando por isso pra bagunçar tudo. E era um tal de falar alto, gritar, vaiar, que nem dava mais pra ouvir discurso nenhum. Tá na cara que os brancos ficaram brancos de raiva e com razão. Tinham chamado a gente pra festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discurseira deles. Onde já se viu? Se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo? Teve uma hora que não deu pra aguentar aquela zoada toda da negrada ignorante e mal educada. Era demais. Foi aí que um branco enfezado partiu pra cima de um crioulo que tinha pegado no microfone pra falar contra os brancos. E a festa acabou em briga... Agora, aqui pra nós, quem teve a culpa? Aquela neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a língua nos dentes... Agora tá queimada entre os brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou

³⁷Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>>. último acesso em 02 jan 2022

não saber se comportar? Não é à toa que eles vivem dizendo que 'preto quando não caga na entrada caga na saída'... (GONZALEZ, 2020, p. 75-76)

Salvaguardadas as diferenças de contexto, ambos os episódios delineiam aspectos importantes relacionados a demarcação social, segregação e limites socialmente aceitos e assimilados. Há uma espécie de acordo tácito que normaliza e garante a manutenção da ordem. É interessante notar como a narradora da epígrafe, ao julgar inadequado o comportamento de sua colega de grupo, parte de premissa semelhante à do início da fala de Felinto, que recorda que agia em tais ambientes “sem nunca perder a noção do que de fato eu não podia, porque aquele não era o meu lugar”.

O texto de Gonzalez desperta a atenção para o comportamento destoante que gera incômodo ao desvelar a falsa harmonia e se movimentar na contramão da internalização do pensamento do grupo dominante. Mas chama a atenção também para a narradora, igualmente negra, que ratifica e reproduz o discurso do dominador. É a partir desses dois pontos que a filósofa desenvolve a discussão, como já citado neste trabalho, de que a descolonização do pensamento passa pela linguagem e pela consciência do próprio lugar no mundo.

Em uma leitura apressada do episódio relatado por Felinto, a colunista pode ser considerada alguém que, naquele momento, apenas se ajusta ao lugar. Mas essa compreensão, além de rasa, é equivocada. A pacificação é apenas aparente. O trânsito de Felinto nesse espaço elitizado, em si, já é um exercício de alteração da ordem das coisas. Mas a desordenação vai além. A desordem dá-se efetivamente é nas fissuras provocadas no cotidiano, através da palavra que amplifica vozes que, no interior de incontáveis Manjopi, sempre foram histórica e recorrentemente anuladas. É nesse movimento que Felinto marca seu lugar e cria possibilidades de novos espaços. É a partir da publicação de *As mulheres de Tijucoapapo* que ela adentra esse mundo. E é também a partir do texto literário, quando dá voz a uma personagem com o perfil de Rísia, que ela se utiliza da palavra para construir protagonismos.

Como bradou Elza, inspirada na também grandiosa Conceição Evaristo³⁸:

A palavra cura. Falar estilhaça a máscara do silêncio. Compreender que minha voz é a voz de tantos, de tantas. Falar estilhaça a máscara do silêncio.

³⁸ Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio” Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>>. Último acesso em 23 out. 2022.

Entender que a voz é uma arma. Entender que não é preciso portar armas. É preciso portar a voz³⁹.

No instante em que concludo este capítulo, ainda sob enorme tensão, poucos dias após um dos momentos mais importantes de toda a história de nossa frágil democracia, revisito em lágrimas a providencial inserção de Elza. Imediatamente, me reporto também a Wisława Szymborska no atemporal “Filhos da época”: “O que você diz tem ressonância, o que silencia tem um eco. De um jeito ou de outro, político.” (SZYMBORSKA, 2001, p. 77). Optar pelo silêncio também é tomar posição. É importante não perder de vista: a neutralidade é uma falácia. Tudo repercute, tudo pesa. Mas só na ressonância a fissura é possível.

³⁹ Falar estilhaça a máscara do silêncio. Trecho do Musical *Elza*, Disponível em: <<https://www.facebook.com/musicalelza/videos/falar-estilha%C3%A7a-a-m%C3%A1scara-do-sil%C3%A2ncio-musical-elza-dias-30-e-31de-mar%C3%A7o-no-teatr/662830400853507/>>. Último acesso em 23 out. 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho que aqui se encerra moveu-se na tentativa de discutir o modo como Marilene Felinto constrói protagonismos a partir de *As mulheres de Tijucopapo*. Para isso, foi necessário percorrer um caminho que transitou entre seu texto literário, sua relação com a palavra e o contexto em que sua produção se desenvolve. Nesse exercício, contei com aporte de teóricos especialmente da teoria literária e das ciências sociais.

O primeiro capítulo buscou uma reflexão sobre as marcas de cor e gênero presentes nos espaços dominantes da literatura brasileira e sua conexão com o discurso hegemônico. No percurso, foi necessário abordar questões essenciais que permitiram entender o contexto social em que essa literatura se inscreve e o lugar ocupado pelo negro como sujeito da escrita.

Dentro da discussão, foi levantada também a compreensão da própria escritora sobre sua produção literária e seu incômodo com o rótulo de literatura negra e literatura feminista. Para além da percepção da autora, foram apresentados elementos que me permitiram contra-argumentar seu posicionamento, uma vez que, assim como o jornalista Xico Sá, compreendo *As mulheres de Tijucopapo* como uma escrita de resistência, mas que não busca ser panfletária, o que só amplia sua potência. No mesmo capítulo, foram levantadas questões relacionadas à “escrita do eu” e como o texto de Felinto se insere na perspectiva de escrevivência, de Conceição Evaristo.

O segundo capítulo buscou avançar um pouco mais o olhar para o lugar da autora e o significado de ser mulher no contexto de um mercado editorial predominantemente masculino e elitista. Procurei também identificar de que forma *As mulheres de Tijucopapo* possibilita argumentar sobre o lugar da literatura como potencial meio de resistência. Nesse momento, foi desenvolvida a compreensão da palavra como fissura, na medida em que, impulsionada pelas forças de fora, ela cria frestas, abre caminhos, possibilita movimento e re-significações e traz a urgência de pensar a obra enquanto força. E, para além do que o autor pretende dizer, como as

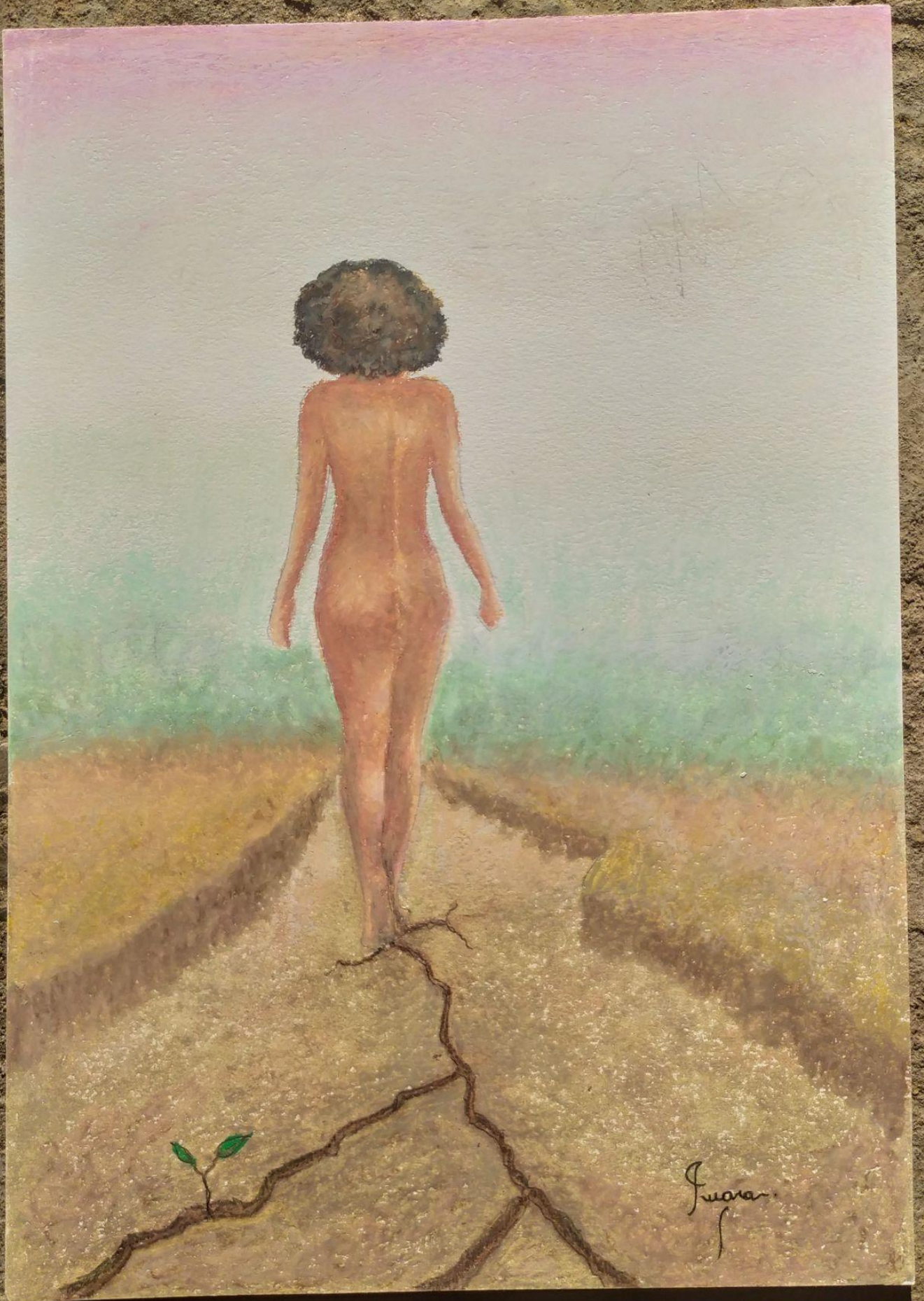
palavras afetam quem delas se apropria e que conexões são possíveis com o que vemos.

No terceiro capítulo, as vozes de Felinto e de Rísia foram amplificadas. A partir de fragmentos do texto literário e das falas da própria autora, foi possível identificar os processos de silenciamento e os movimentos de resistência que personagem e escritora protagonizam.

Ao fim deste percurso, foi possível confirmar as hipóteses levantadas, de que o espaço majoritário no meio literário tem cor, gênero e classe social muito bem definidos e de que a ausência de protagonistas negras – tanto no âmbito da autoria quanto dos personagens – expõe máculas históricas que permanecem determinando a dinâmica social. Da mesma forma, foi possível confirmar que, ao eleger uma mulher negra, nordestina e retirante como narradora e protagonista, Marilene Felinto não apenas se situa em um lugar de contestação e confronto, como faz disso um meio de dar vez à própria voz.

Nas fissuras provocadas no interior de incontáveis *Manjopi*, Felinto reverbera e amplifica vozes que foram e permanecem sendo recorrentemente anuladas. É nesse movimento, através da palavra, que a escritora não apenas marca seu lugar, mas cria possibilidades de novos protagonismos, inclusive quando aceita o convite para atuar em um dos principais conglomerados de mídia do país. E uma vez inserida nesse meio, contrapõe, através de sua coluna, o discurso hegemônico que marca a linha editorial de seus contratantes. E é também a partir do texto literário, quando dá voz a uma personagem com o perfil de Rísia, que a escritora se utiliza da palavra para construir outros modos de protagonismo.

Seguir com Rísia e Marilene Felinto nesse trajeto sinuoso foi um exercício desafiante, e que agora é potencializado, na medida em que me vejo diante da urgência de avançar nessa escolha. O que posso afirmar, ao fim da jornada, é que *As mulheres de Tijuco-papo* corresponde, antes de tudo, a uma obra de valor artístico e literário inquestionáveis. A linguagem de Felinto é contundente, mas também é puramente poesia. E dentro do universo ilimitado de possibilidades discursivas que nos incita, o que este trabalho pretendeu foi apenas o início de uma discussão possível. Felinto segue como Rísia, na contramão, mas firme na estrada, traçando seu próprio destino e nos convidando ao mesmo exercício.



Fuora

***“A paisagem que eu trouxe na folha pintada em branco virou a de uma
revolução.”***

Marilene Felinto

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, **Literatura, História e Política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. Cotia: Ateliê Editorial, 2007

ARAUJO, Alyne Ferreira de. Desconstruindo o imperialismo linguístico e cultural, no ensino de língua inglesa, através da Pedagogia Crítica. **V CONEDU**. Recife: Editora Realize, 2018. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2018/TRABALHO_EV117_MD1_SA15_ID5979_07092018181202.pdf>. Último acesso em jun. 2022.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**: o que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 49 ed, 2007.

BELCHIOR, EMICIDA, DJ DUH, VASSÃO, Felipe. AmarElo. In: EMICIDA. **AmarElo** [álbum de estúdio]. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 13 ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2014.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo e sexismo**. São Paulo: Editora Selo Negro, 2011.

CARPEGGIANI, Schneider; FELINTO, Marilene; SÁ, Xico. **Literatura na Mário**: De Tijuco Papo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá [vídeo]. Publicado em 21 jul. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo>. Acesso em: jan. 2022.

COHEN, Leonard. Anthem. In: _____ **The future** [álbum de estúdio]. Los Angeles: Columbia Records, 1992.

COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada, Literaturas Nacionais e Questionamento do Cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 3, p. 67-73, 1996.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. Coleção Consciência em Debate. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica, v. 4 (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 309-334.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**, São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia: vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escrita, 1998.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica, v. 4 (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 375-400.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima, NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FELINTO, Marilene. **Autobiografia de uma escrita de ficção**: ou por que as crianças brincam e os escritores escrevem. São Paulo: Edição da Autora, 2019a.

FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. 4 ed. São Paulo: Edição da autora, 2019b.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, sexualidade e política**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Moura; trad. de Elisa Monteiro e Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê, 2009.

GERMANO, Douglas. A carne. In: Soares, Elza. **A mulher do fim do mundo** [álbum de estúdio].. São Paulo: Circus (Natura Musical), 2015. 1 CD.

GERMANO, Douglas. O que se cala. In: SOARES, Elza. **Deus é mulher** [álbum de estúdio].. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2018. 1 CD.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**. nº 2, p. 199-221, 2012.

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

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo negro como símbolos da identidade negra (Artigo). 2016b. Disponível em: <http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_textos_sociologia/Negra.pdf>. Último acesso em jun. 2022.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. "Identidade cultural e diáspora". **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p. 68-75, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Trad. William Oliveira, Daniel Miranda. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, Bell. "Mulheres negras: moldando a teoria feminista". In: Dossiê Feminismo e Antirracismo. **Revista Brasileira de Ciência Política**. v. 16. Brasília: UnB, Jan-Apr 2015.

KÖTE, Flávio. **O cânone imperial**. Brasília: Editora UnB, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Campinas. Editora da Unicamp, 1990.

LIMA DUARTE, Constância Lima (Entrevista). SOLETRAS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN Faculdade de Formação de Professores da UERJ, n. 40, 2020. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/49888>>. Último acesso em fev. 2022.

LUNA, Christiane Aparecida Durães Oliveira. **O barro, a lama e a resignificação da infância n'As mulheres de Tijucoapapo, de Marilene Felinto**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Montes Claros, 2019. Orientadora: Prof.^a Dra. Rita de Cássia Dionísio Silva.

MARINHO, Vanessa. As heroínas de Tejucoapapo: Quando a história é o espelho do presente e o real se confunde com a encenação. In: DIAS, Helena, GOMES, Kamyła. **Herança: passado e presente das mulheres de Tejucoapapo**. Unicap, Recife, 2016. Disponível em: <https://webjornalismo.unicap.br/heranca/site/index.php/2016/10/21/as-heroinas-de-tejucoapapo/>>. Último acesso em fev. 2022

MIRANDA, Fernanda. **Silêncios prescritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019a.

MIRANDA, Fernanda. Porque a roda é o avesso da torre. In: **Suplemento Pernambuco**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, n. 160, p. 12-17, jun. 2019b.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASSIF, Luís. A demissão de Janio de Freitas e o canto de cisne da Folha. **Associação Brasileira de Imprensa**. São Paulo, 20 dez. 2022. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/a-demissao-de-janio-de-freitas-e-o-canto-de-cisne-da-folha/>. Acesso em>. Último acesso em: dez. 2022.

NOGUEIRA, Luciana Persice. "Serge Doubrovsky e sua reescritura da Recherche: o romancista à luz da própria crítica". **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 66-81. Disponível em:

<<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie05.pdf>>
Acesso em: 12 dez. 2022.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 3 ed. Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: No movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2013.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3007/C_NON_-_roberto_reis.pdf>. Último acesso em: 15 jul 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a História, o Esquecimento**. Tradução de Alain François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SPINELLI, Daniela. A dialética texto e contexto em *Senhora*, de José de Alencar ou Considerações sobre Literatura e Sociedade, de Antonio Candido. **Kalíope**, São Paulo, ano 4, n. 7, jan./jun., 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 77.

WALTY, Ivete Lata Camargos. "Literatura Marginal: estética, ética e política". In: WALTY, Ivete Lata Camargos, GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira (Orgs.). **Literatura Marginal e sua crítica**. São Paulo: Hucitec, 2019. p. 25-100.

YUKA, Marcelo; SILVA, Jorge Mário da; CAPPELLETTI, Ulisses. A carne. In: SOARES, Elza. **Do Cóccix até o Pescoço** [álbum de estúdio]. Rio de Janeiro: MZA Music, 2002

ANEXOS

ANTHEM

Leonard Cohen

The birds they sang
at the break of day
Start again
I heard them say
Don't dwell on what
has passed away
or what is yet to be
Ah the wars they will
be fought again
The holy dove
She will be caught again
bought and sold
and bought again
the dove is never free
Ring the bells that still can ring
Forget your perfect offering
There is a crack in everything
That's how the light gets in
We asked for signs
the signs were sent:
the birth betrayed
the marriage spent
Yeah the widowhood
of every government –
signs for all to see.
I can't run no more
with that lawless crowd
while the killers in high places
say their prayers out loud.
But they've summoned, they've summoned up
a thundercloud
and they're going to hear from me.
Ring the bells that still can ring ...
You can add up the parts
but you won't have the sum
You can strike up the march,
there is no drum
Every heart, every heart
to love will come
but like a refugee.
Ring the bells that still can ring
Forget your perfect offering
There is a crack, a crack in everything
That's how the light gets in.

Tradução:

Os pássaros cantam
No romper do dia
Comece de novo
Eu ouço eles dizendo
Não se apoie naquilo
Que passou
Ou naquilo que está para vir
Ah, as guerras
Elas serão lutadas de novo
A pomba sagrada
Ela será apanhada novamente
Comprada e vendida
E comprada de novo
A pomba nunca está livre
Toque os sinos que ainda podem tocar
Esqueça sua oferenda perfeita
Há uma falha em tudo
É assim que a luz entra
Nós pedimos sinais
Os sinais foram enviados
O nascimento traído
O casamento gasto
Sim, a viuvez
De todo governo
Sinais para todos verem
Eu não posso mais correr
Com essa multidão descontrolada
Enquanto os assassinos em lugares altos
Fazem suas orações em voz alta
Mas eles invocaram, eles invocaram
Uma tempestade
E eles vão ouvir de mim
Toque os sinos que ainda pode tocar
Você pode acrescentar as partes
Mas você não vai encontrar a soma
Você pode iniciar a marcha
Não há nenhum tambor
Todo coração, todo coração
Virá para amar
Mas como um refugiado
Toque os sinos que ainda pode tocar
Esqueça sua perfeita oferenda
Há uma falha, uma falha em tudo
É assim que a luz entra
Toque os sinos que ainda pode tocar
Esqueça sua perfeita oferenda
Há uma falha, uma falha em tudo
É assim que a luz entra

A CARNE

Marcelo Yuka, Jorge Silva, Ulisses Cappelletti (Interpretação: Elza Soares)

A carne mais barata do mercado
É a carne negra
(Tá ligado que não é fácil, né, mano?)
Se liga aí
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Só-só cego não vê)
Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
E vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Dizem por aí)
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
Que fez e faz história
Segurando esse país no braço, meu irmão
O cabra que não se sente revoltado
Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador eleito
Mas muito bem intencionado
E esse país vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado
Mas mesmo assim ainda guarda o direito
De algum antepassado da cor
Brigar sutilmente por respeito
Brigar bravamente por respeito
Brigar por justiça e por respeito (pode acreditar)
De algum antepassado da cor
Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar
Se liga aí
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Na cara dura, só cego que não vê)
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Na cara dura, só cego que não vê)
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Tá, tá ligado que não é fácil, né, né mano?)
Negra, negra
Carne negra
É mano, pode acreditar
A carne negra

O QUE SE CALA

Douglas Germano (Interpretação: Elza Soares)

Mil nações moldaram minha cara
Minha voz uso pra dizer o que se cala
O meu país é meu lugar de fala
Mil nações moldaram minha cara
Minha voz uso pra dizer o que se cala
Ser feliz no vão, no triz, é força que me embala
O meu país é meu lugar de fala
Mil nações moldaram minha cara
Minha voz uso pra dizer o que se cala
Ser feliz no vão, no triz, é força que me embala
O meu país é meu lugar de fala
Pra que separar?
Pra que desunir?
Pra que só gritar?
Por que nunca ouvir?
Pra que enganar?
Pra que reprimir?
Por que humilhar e tanto mentir?
Pra que negar que ódio é o que te abala?
O meu país é meu lugar de fala
O meu país
Mil nações moldaram minha cara
Minha voz uso pra dizer o que se cala
Ser feliz no vão, no triz, é força que me embala
O meu país é meu lugar de fala
Pra que explorar?
Pra que destruir?
Por que obrigar?
Por que coagir?
Pra que abusar?
Pra que iludir?
E violentar, pra nos oprimir?
Pra que sujar o chão da própria sala?
Nosso país, nosso lugar de fala
O meu país é meu lugar de fala
Nosso país, nosso lugar de fala
Nosso país, nosso lugar de fala

MARIA DA VILA MATILDE

Douglas Germano (Interpretação: Elza Soares)

Cadê meu celular? Eu vou ligar prum oito zero
Vou entregar teu nome e explicar meu endereço
Aqui você não entra mais
Eu digo que não te conheço
E jogo água fervendo se você se aventurar
Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito péguix guix guix guix
Eu quero ver você pular, você correr
Na frente dos vizinhos
'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
Cadê meu celular? Eu vou ligar prum oito zero
Vou entregar teu nome e explicar meu endereço
Aqui você não entra mais
Eu digo que não te conheço
E jogo água fervendo se você se aventurar
Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito péguix guix guix guix
Eu quero ver você pular, você correr
Na frente dos vizinhos
'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
E quando o samango chegar
Eu mostro o roxo no meu braço
Entrego teu baralho teu bloco de pule teu dado chumbado
Ponho água no bule
Passo e ainda ofereço um cafezin'
'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
Cadê meu celular? Eu vou ligar prum oito zero
Vou entregar teu nome e explicar meu endereço
Aqui você não entra mais
Eu digo que não te conheço
E jogo água fervendo se você se aventurar
Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito péguix guix guix guix
Eu quero ver você pular, você correr
Na frente dos vizinhos
'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
E quando tua mãe ligar
Eu capricho no esculacho
Digo que é mimado que é cheio de dengo mal acostumado
Tem nada no quengo
Deita, vira e dorme rapidin'
'cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Mão, cheia de dedo

Dedo, cheio de unha suja

E pra cima de mim? Pra cima de muá? Jamé, mané

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

'Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

AMARELO

Belchior, Emicida, DJ Duh, Felipe Vassão; (Interpretação: Emicida, Majur, Pablllo Vittar)

Presentemente eu posso me
Considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço
Me sinto são e salvo e forte
E tenho comigo pensado
Deus é brasileiro e anda do meu lado
E assim já não posso sofrer no ano passado
Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Eu sonho mais alto que drones
Combustível do meu tipo? A fome
Pra arregaçar como um ciclone
Pra que amanhã não seja só um ontem
Com um novo nome
O abutre ronda, ansioso pela queda
Findo mágoa, mano, eu sou mais que essa merda
Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda
Estilo água eu corro no meio das pedra
Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo
Conclama a se afastar da lama, enquanto inflama o mundo
Sem melodrama, eu busco grana, isso é hosana em curso
Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso
É um mundo cão pra nós, perder não é opção, certo?
De onde o vento faz a curva, brota o papo reto
Num deixo quieto, num tem como deixar quieto
A meta é deixar sem chão quem riu de nós sem teto, vai
Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro (aham)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro (aham)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri

Mas esse ano eu não morro
Figurinha premiada, brilho no escuro
Desde a quebrada avulso
De gorro, alto do morro e os camarada tudo
De peça no forro e os piores impulsos
Só eu e Deus sabe o que é não ter nada, ser expulso
Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso
Sem o torro, nossa vida não vale a de um cachorro, triste
Hoje cedo não era um hit, era um pedido de socorro
Mano, rancor é igual tumor, envenena raiz
Onde a plateia só deseja ser feliz, saca?
Com uma presença aérea, onde a última tendência
É depressão com aparência de férias
Vovó diz: Odiar o diabo é mó' boi
Difícil é viver no inferno e vem à tona
Que o mesmo império canalha
Que não te leva a sério
Interfere pra te levar à lona
Então revide, diz
Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais (demais)
Tenho chorado pra cachorro (aham)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Elas são coadjuvantes
Não, melhor, figurantes
Que nem devia tá aqui
Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz
Sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência
Me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
Por fim, permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem
É o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir, aí
Tenho sangrado demais

Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri (as duas mãos pro ar, Municipal)
Mas esse ano eu não morro (vem, vem, vem, vem)
Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro