

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES CURSO DE PÓS-
GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

TALLYSSA IZABELLA MACHADO SIRINO

CANETAS ROUBADAS DE CAROLINAS QUE R.EXISTEM

CASCAVEL-PR

2019

TALLYSSA IZABELLA MACHADO SIRINO

CANETAS ROUBADAS DE CAROLINAS QUE R.EXISTEM

Trabalho apresentado à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCAVEL-PR

2019

TALLYSSA IZABELLA MACHADO SIRINO

CANETAS ROUBADAS DE CAROLINAS QUE R.EXISTEM

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) Orientador

Profa. Dra. Aparecida de Jesus Ferreira

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) Membro Efetivo

Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) Membro Efetivo

Prof. Dr. Antonio Donizete da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) Membro Efetivo

Profa. Dr. Hertez Wendel de Camargo

Universidade Federal do Paraná (UFPR) Membro Efetivo

Cascavel, 28 março de 2019

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Sirino , Tallyssa Izabella Machado
Canetas roubadas de Carolinas que r.existem / Tallyssa
Izabella Machado Sirino ; orientador(a), Acir Dias da
Silva, 2019.
128 f.

Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do
Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação
e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Carolina Maria de Jesus. 2. Narrativa performática .
3. Experiência . I. Silva, Acir Dias da . II. Título.

Às histórias que reconto aqui

AGRADECIMENTOS

Eu não sei por onde terminar.

Escrevo essa tese há quatro anos. Escrevi madrugadas, em cadernos em ônibus, no intervalo das aulas, em tantas cidades que já nem sei contar. Escrevi na pressa, na vontade, no amor, no desespero, no deleite, no tempo que dava. Fiz esquemas, poemas, rascunhos, artigos, ensaios. Alguns ficaram. Outros se transformaram. Uns não couberam.

Não sei por onde terminar.

Há lágrimas por detrás dos meus olhos, elas parecem querer vir a qualquer momento, mas talvez não venham hoje, ainda. Nessa madrugada na qual escrevo sobre um processo que me fez outra mulher a partir da que eu já era. Que me reconectou com a escrita. Que me reconectou comigo.

Elas estão vindo a qualquer momento. Ainda não sei como começar o fim.

Nessas andanças, alguns de vocês que me leem agora foram fundamentais. A primeira é você, Carolina. Passei tanto tempo querendo te escrever algo, e esse algo só vem agora, no fim. Obrigada por se mostrar pra mim naquele dia, naquela escola. Por me chamar da prateleira cheirando a pó. Obrigada por vir de presente daqueles alunos, tempos depois, quando eu já me mudava pra Guarapuava. Carolina, você não sabe, mas agora elas começam a sair, tão tímidas. É que só agora me dei conta que você foi comigo pra Guarapuava, naquele ano em que eu desejei tanto passar no doutorado. Li os livros, me preparei pras provas. Expliquei pra Vó Maria e Vó Vitória sobre o que eu queria estudar, pra me preparar pra entrevista. Elas entenderam, Bitita. Falando em Bitita, eu não sei como consegui passar tanto tempo sem entender o diário da sua infância. Eu tinha uma visão parcial de você, que se desfez quando eu entendi o papel que a edição teve em **Quarto de despejo**. Carolina, você merecia prefácio melhor pra **Casa de alvenaria**.

Eu sei que toda vez que eu passar por Araxá, indo pra Goiás, eu vou lembrar de você, Carolina. Sei também o quanto das minhas vós tem em você. Elas, que com suas vidas tão duras e infâncias tão adultas, sempre me contavam – olha só, eu também ouço as histórias dos meus avós – como aprender a ler era importante. A Vó Maria, Carolina, sempre juntava as letrinhas, como você disse que sua mãe fazia, e mostrava pra gente como eram aquelas letras juntas, enquanto cuidava de mim e dos meus irmãos. Mais tarde, ela foi pra escola, pro EJA, logo depois que o Vô Pedro

morreu, “pra ocupar a cabeça” e aprendeu a ler. Fez até a 4ª série. Hoje ela tem *whatsapp*, menina, veja bem!

Agora elas já caem soltas. Já a Vó Vitória é da matemática, sabe? Ninguém passa a perna nela na caixeta. Ninguém. Tem que jogar conforme as regras, também. A letra das duas se parece e a história de vida que afastou elas da escola, também. Eu sou da primeira geração da minha família a ter entrado na faculdade logo depois do ensino médio. E eu ocupo esse espaço sabendo disso. Lembrar disso não me deixa reclamar de ter trilhado esses quatro anos em meio a planos de ensino, aulas, viagens. Porque antes de mim, foi bem mais difícil.

Eu lembro de, na faculdade, aprender sobre letramento e pensar que eram minhas Vós pegando ônibus. Essas duas mulheres começam essa história, porque, desde o mestrado, quando eu fui pra Cascavel com a cara e a coragem, a casa delas era tudo que eu tinha além das duas turmas de inglês. A Vó Vitória comprava barrinhas de fruta e de cereal pra mim, porque o dinheiro, no começo, só dava pro ônibus ou pro xérox. Às vezes dava pra cerveja, eu confesso. Quando dava pra cerveja eu tinha que ir andando até o trabalho. Até a UNIOESTE nunca, era muito longe. E foram elas, Carolina, que me deram lar em 2011, quando há 8 anos eu entrei no mestrado e ainda nem sonhava com você. E vocês são tão parecidas!

Eu quero te agradecer, Bitita, por ser caminhado junto comigo esses quatro anos. Por me mostrar tanta dor e tanta resistência. Por me apresentar tudo que apresentou. Por ter me devolvido a escrita. Por ter me trazido até aqui. Pra fechar seus agradecimentos, um poema que eu fiz pra você:

À Carolina

Carolina, você me apresentou
Giovana, Djamilá, bell, Jarid,
Joice, Regina

Carolina
você religou em mim
os fios que me manteriam
viva

em teias e tramas
escritas
linha a linha
em papéis que não catei
eu filhos que não criei (ainda)
mas em homens que
aprendi
a enfrentar

(SIRINO, 2018)

Mãe, eu não sei por onde começar. Das suas histórias de Salete-Menina que enfrentou tanto sozinha, eu tiro em dias que não te entendo, o caminho de volta pra você. Tem tanto que eu queria te dizer e não consigo, mas tudo que eu tenho de mais forte vem de você. O duro é que a gente também quebra, né? Nosso jeito tão nosso

faz com que a gente seja uma pra outra, mesmo que não diga. Essa tese também é sua, que acreditou em mim mais do que eu mesma e, em horas em que eu acho que sou medíocre demais pra alguma coisa, eu tento ser, pelo menos um pouco, da pessoa que você vê em mim. Pra você, que já passou por tanto, eu dedico além da tese inteira, a última parte, que chamei de “o roubo da caneta”. O que eu falo lá é também a sua história, porque pra você a escola foi sempre um meio de chegar onde você pudesse se contar. Você sabe que minha primeira memória é sua. E, junto às que eu sempre conto pra nunca esquecer, tem tantas outras, Mãe... Como nossos cafés com pão-de-queijo na rodoviária de Maringá, café com leite na Telepar, banhos de chuva e caminhadas imensas. Você me ligando no meio da manhã pra conversar comigo, quando trabalhava na Telepar, lembra?

Falando em memórias, Pai, eu lembro com tanto carinho de você buzinando pra eu descer e a gente ir comprar gibis da Magali na rodoviária. Ou de você lendo pela casa. Toda vez que eu acho alguma coisa que você escreve eu acho tão bonita a sua letra, porque a sua história com a escola também não foi fácil. Eu só terminei essa tese porque comecei a fazer esquemas no caderno de tudo que lia, igual você faz com seus livros. Contar histórias é o que move a gente, afinal, não é?

Pedro e Taylla, que bom brigar com e por vocês nessa vida.

Pri, que bom ter você nas leituras, cafés, caminhadas até o café, na praia, no Braz e na Paulista, conselhos, apoio, abraços, puxões de orelha, livros, aventuras, companhia pra Coronel, favores, abrigo, norte, tudo. Sonho com uma vida onde nós duas sejamos colegas de trabalho de novo. De preferência em algum lugar com praia. Ah, também gostaria de agradecer por você ter feito a criança mais incrível que eu conheço.

Kellys, obrigada pela leitura atenta, correções, dicas e amizade.

Karina Pacheco, não tenho palavras para agradecer sua amizade em forma de formatação, paciência, leveza e risadas. O trabalho é mais divertido quando a gente se encontra.

Camy, muito obrigada por todos os favores, papéis e cervejas desde 2011, mas principalmente, os *tupperwares*.

Acir, por último, mas não menos importante, obrigada pela paciência, pela orientação, por aceitar minha bagunça e por colocar ordem nela. Que bom ter trilhado esse caminho com você.

Por último, gostaria de agradecer a todas e todos que lutam pela universidade pública de qualidade para todos, e dedico essa tese para todas as pessoas que não puderam ocupar a universidade antes de nós, tal como Carolina, Vó Maria e Vó Vitória.

Pós-escrito: Agradeço ao Leonardo Salmoria, pela última leitura atenta deste texto. Vinicius, que sentou comigo na última correção, pelos cafés e por ser essa surpresa boa da vida. Agradeço aos queridos professores que compuseram a banca, por sua leitura atenta e comentários pertinentes e delicados: Adriana Fiuza, Antonio Donizete, Aparecida de Jesus Ferreira e Hertz Wendel de Camargo, foi muito bom partilhar o momento da defesa com vocês. Acir, novamente, obrigada pela paciência. Aos colegas de programa que, junto à minha família, compareceram à defesa. A quem eu possa ter esquecido, mas tiver sido parte, sinto meu muito obrigada. Meu mais especial obrigada a quem quiser ler este texto daqui por diante.

É preciso entender que a voz libertadora irá necessariamente confrontar, incomodar, exigir que ouvintes até modifiquem as maneiras de ouvir e ser.
(bell hooks – erguer a voz)

SIRINO, Tallyssa Izabella Machado Sirino. **Canetas roubadas de Carolinas que r.existem**. 2019. 128 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2019.

Orientador: Acir Dias da Silva
Defesa: 28 de março de 2019.

RESUMO

Esta tese buscou refletir sobre a característica performática da escrita de Carolina Maria de Jesus. Num primeiro momento, se discutiu questões sobre a invisibilização da experiência da mulher negra pelo discurso literário brasileiro, analisando seus mecanismos de apagamento, bem como sobre suas consequências, com base em ponderações de Ribeiro (2017), Dalcastagnè (2014), Carneiro (2017), Akotirene (2018), Gagnebin (2006), Salgueiro (2012), Kilomba (2016), Derrida (1968, 1971 e 2003), Ranciére (2009), dentre outros. Tendo como estratégia a desconstrução, conforme proposta por Jacques Derrida, busquei analisar, no prefácio de **Casa de alvenaria** (1961), as violências simbólicas cometidas em um espaço que deveria ser de homenagem a autora. Na exploração de sentidos alegóricos presentes no curta-metragem **O papel e o mar** (2010), de Luiz Antonio Pilar, penso a performance com base em Derrida (1988 e 1991) e Ravetti (2002) e, me apropriando da metáfora do escafandrismo ali presente, estabeleço relações entre **Diário de Bitita** (1986) de Jesus, a partir de duas imagens poéticas: a “violação” e “o roubo da caneta”, nas quais se desenham encontros com **Becos da memória** (2017), de Conceição Evaristo, **Um buraco com meu nome** (2018), de Jarid Arraes e no longa-metragem **Preciosa** (2009). O resultado deste cotejamento desvelou, enfim, que a busca pelo lugar de fala da autora, por meio da memória, tal qual um rizoma de Deleuze (1985,1989,1990), transgride os espaços sociais impostos à experiência feminina negra na literatura brasileira, que, por sua vez, se estabelece como uma instituição que ainda busca legitimar somente a produção masculina e branca.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Narrativa Performática. Experiência.

SIRINO, Tallyssa Izabella Machado Sirino. **R.esisting Carolinas' stolen pens.** 2019. 128 p. Thesis (PhD in Letras) – Post Graduation Course in Letras, State University of Western Parana – UNIOESTE, Cascavel, 2019.

Supervisor: Acir Dias da Silva
Defense: March 28th, 2019.

ABSTRACT

This thesis aimed to reflect about the performative features of Carolina Maria de Jesus' writing. At first, I raised questions about the invisibility over the black women experiences in Brazilian literature, analyzing its erasing strategies, as well as its consequences, based on Ribeiro (2017), Dalcastagnè (2014), Carneiro (2017), Akotirene (2018), Gagnebin (2006), Salgueiro (2012), Kilomba (2016), Derrida (1968, 1971 e 2003), Ranciére (2009), among others. Using deconstruction as a strategy, as proposed by Jacques Derrida, I intended to analyze, on *Casa de alvenaria's* (1961) preface, the symbolic violence practiced on a space that should praise her author. By exploring the allegorical meanings on the short-film *O papel e o mar* (2010), by Luiz Antonio Pilar, I discuss performance based on Derrida (1988 e 1991) and Ravetti (2002). And, using the diver's metaphor present there, I establish relations among *Diário de Bitita* (1986) written by Jesus, from two poetic imagery: "violation" and "the stealing of the pen", on which we can draw connections with *Becos da memória* (2017), by Conceição Evaristo, *Um buraco com meu nome* (2018), by Jarid Arraes and in the feature film *Preciosa* (2009). The result of this comparison revealed, lastly, that the search for the author's place of speech, through the memory, like a Delleuze's rhizome (1985,1989,1990), trespasses the social spaces imposed to the black female experience in Brazilian literature, which, in turn, establishes itself as an institution that still seeks to legitimize only white male production.

Key-words: Carolina Maria de Jesus. Performative Writing. Experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Apresentação de Carolina em <i>O papel e o mar</i> (2010).....	67
Figura 2 – Carolina descarta latas por não as achar importantes	68
Figura 3 – Barquinho de papel sobre poça d'água, simbolizando o negócio de cada um, Carolina (papel) e João (mar).....	69
Figura 4 – João rasga a folha recém escrita por Carolina	71
Figura 5 – João risca a folha e revela a marca das palavras escritas anteriormente	71
Figura 6 – João observa a estátua em sua homenagem.....	76
Figura 7 – Carolina joga, ao mar, a garrafa com seu papel escrito dentro	78
Figura 8 – O pai estupra Preciosa	87
Figura 9 – Mãe de Preciosa, ao fundo, observa o estupro, imóvel	88
Figura 10 – Preciosa olha o buraco no teto, que começa a se abrir.....	88
Figura 11 – Preciosa se imagina sob os holofotes, fugindo da situação.....	89
Figura 12 – Preciosa se vê como uma garota branca, no espelho	97
Figura 13 – Preciosa entra na sala de aula da escola alternativa e a luz estoura a imagem	105
Figura 14 – Letreiros iniciais do filme <i>Preciosa</i> (2009).....	107
Figura 15 – Instruções para a escrita em diário, dadas por Blu Rain	109

SUMÁRIO

PRELÚDIO:	13
INTRODUÇÃO	15
1 MULHER, NEGRA, ESCRITORA: EXPERIÊNCIA MARGINAL NA LITERATURA BRASILEIRA ..	24
1.1 DE ONDE FALA CAROLINA? E DE ONDE A ESCUTAMOS NA ACADEMIA?	31
1.1.1 <i>A imagem da testemunha</i>	37
1.1.2 <i>A imagem do narrador</i>	41
2 QUEM PODE NARRAR?	46
2.1 DESCONSTRUINDO O PREFÁCIO DE <i>CASA DE ALVENARIA</i> (1961).....	51
2.2 <i>CASA DE ALVENARIA</i> : UMA TRAVESSIA POLÍTICA	55
3 ENTRE SEREIAS, MARINHEIROS E ESCRITORES DA PRÓPRIA HISTÓRIA	66
3.1 “A PALAVRA DESENHADA NO PAPEL TEM VIDA” – REFLEXÕES SOBRE <i>O PAPEL E O MAR</i> (2010) 67	
3.2 O CORPO QUE VIVE E CRIA A EXPERIÊNCIA: IMAGENS POÉTICAS E PERFORMANCES TEXTUAIS EM CAROLINA, CONCEIÇÃO, JARID E PRECIOSA.....	79
3.2.1 <i>Violação</i>	82
3.2.2 <i>O roubo da caneta</i>	92
CONSIDERAÇÕES (NUNCA) FINAIS	118
REFERÊNCIAS	122

PRELÚDIO:

Antes de começarmos, creio pertinente avisar a quem me lê aqui que este texto não é linear. Me vesti de escafandrista ao assumir para mim esta pesquisa e busquei relações que nem sempre foram ou são óbvias e que tampouco seguem uma ordem estática ou específica. Há movimentos que a leitora e o leitor encontrarão aqui que são lançados por Carolina na arena literária e, quase de forma subterrânea, me dediquei a buscar os ecos a fim de estabelecer relações. Anuncio, portanto, que pode causar estranheza que façamos juntas e juntos – você, que me lê, e eu que escrevi este texto – pulos temporais e espaciais sobre a obra de Carolina, todavia, a ideia de rizoma, conforme proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) acabou sendo um norte para esta pesquisa. Escrevo *acabou sendo* porque, de início, tivemos – meu orientador e eu – a intenção consciente de trabalhar a partir desta perspectiva. No entanto, à época do Seminário de Tese, pela complexidade do encontro de Deleuze e Guattari, acabei por deixar de lado uma ideia de tese rizomática. Como nada que se lê e se pesquisa se perde, ainda que tivesse abandonado o tal rizoma em 2017, o professor Hertz Wendell, já na defesa da tese, disse que esta era uma tese rizomática. Assim, retomo, brevemente, a discussão que fiz sobre o rizoma, para preparar você leitora ou leitor para a não-linearidade do que encontrará neste texto.

Dentre as reflexões que consideram o rizoma, o livro é visto como agenciamento. Se considerarmos um livro como agenciamento, ele estará conectado a outros agenciamentos, também chamados pela célebre dupla de corpos sem órgãos. A literatura, na perspectiva deleuziana, é sempre a medida de outra coisa. Escrever não seria, então, significar, mas sim estaria relacionado a agrimensar, cartografar, ainda que estas sejam regiões ainda vindouras (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 19). A obra de Carolina, nesse sentido, se liga a essa ideia, uma vez que escrever é mensurar os limites do real, expor uma ferida aberta na sociedade e comentar suas partes, descrever, pisando e comentando o passo a passo na experiência vivida, como ela faz às margens da cidade de São Paulo.

Conforme Deleuze e Guattari (2011):

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas

segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 25 e 26).

Desta forma, é isso que buscarei fazer aqui: encontrar as ligações feitas no ar, ou seja, rizomáticas, com aquilo que está fora, quais são os corpos sem órgãos que a obra Caroliniana com os quais converge. Considerando que qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo e que em cada traço, num sistema rizomático, cadeias semióticas de toda natureza podem ser conectadas a modos de codificação distintos, podendo ser biológicos, políticos, sociais, dentre outros, e que, ao invés de pontos ou posições, num rizoma existem apenas linhas – são algumas dessas linhas que pretendo encontrar e, portanto, levanto algumas questões não-lineares a fim de estabelecer relações das mais diversas entre as obras de Carolina Maria de Jesus e seu legado literário e memorial e outras formas de saber, sejam eles outras obras literárias, como é o caso do romance **Push** (1996), de Sapphire; o filme **Preciosa** (2009), dirigido por Lee Daniels; as questões debatidas por Jeanne Marie Gagnebin sobre as relações entre narrativa e memória, especialmente em **Lembrar escrever esquecer** (2006); o curta-metragem **O papel e o mar** (2010), dirigido por Luis Antonio Pilar, **Becos da memória** (2017), de Conceição Evaristo e **Um buraco com meu nome** (2018), de Jarid Arraes.

Com base no exposto, me proponho a fazer reflexões diversas sobre Carolina e sua obra, mais ensaísticas do que em capítulos característicos de uma tese tradicional, como linhas que se encontram em um rizoma. As linhas de um rizoma, ainda que tenham sido expulsas de si mesmas, não cessam de remeter-se umas às outras, deste modo, não é possível crer na dualidade, nem mesmo sob a forma de bom e mau – aqui esta tese se aproxima da ideia desconstrucionista de Derrida (2009) – rompe-se com o rizoma e uma linha de fuga é traçada, mas há sempre o risco de reencontrar nela arranjos que reconstroem o conjunto, concepções que restituem o poder de um significante e é preciso que o rizoma esteja em constante fuga e movimento, uma vez que:

Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma. O bom o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada (DELEUZE & GUATTARI, 2009, P. 25 e 26)

Portanto, reside nisso a importância da narrativa de memória, da forma como Carolina a tece, uma vez que há discursos sempre à espera de cristalização, de

reencontro a um significante e este discurso pode ser o discurso fascista ou o progressista, portanto, ser testemunha da escritura de Carolina e da literatura que escreveu, com seus temas, personagens e formas, é trabalhar no sentido de recontar uma história que se propõe a quebrar com paradigmas cristalizados a fim de propor uma seleção ativa de linhas de fuga que se oponham a formas estratificadas de ver o mundo.

INTRODUÇÃO

Glória Anzaldúa, escritora chicana, que em sua carta às escritoras do terceiro mundo (*Speaking in tongues: a letter to third world women writers*¹) elucida o lugar invisível ocupado pelas mulheres de cor – negras, latinas, caribenhas – a quem se refere como “Dear hermanas”, misturando inglês e espanhol. Ela indica, já nessa escolha, a hibridez que partilhamos, suas irmãs latinas, e assinala que não temos tanto a perder, uma vez que nossos privilégios foram raros.

Ela prossegue e chama atenção para os “perigos” que, muito mais que obstáculos, não podemos transcender; apenas atravessá-los esperando não ter que repetir a travessia. Sem amigos influentes no âmbito literário, o começo da carreira de escritora, para a mulher de cor, segundo Anzaldúa, é diferente daquele dos homens brancos dominantes, assim como das feministas brancas² (ANZALDÚA, 1987, p. 165). Eu entendo e reconheço que falo de um lugar de privilégio, do alto desses bancos da academia, aos 30 anos terminando o doutorado e trabalhando como professora universitária desde os 25. Mas, como mulher latina, ciente dos privilégios decorrentes dos paradoxos de nossa sociedade, me coloco como ouvinte e testemunha dos perigos que não tive que enfrentar.

Retomando a ideia de literariedade encontrada em Terry Eagleton (2001) e Antoine Compagnon (2006), a de que o que define literariedade é sempre também um

¹ Falando em línguas: uma carta para as escritoras do terceiro mundo (tradução nossa).

² Queridas hermanas, os perigos que enfrentamos como escritoras de cor não são os mesmos daqueles das mulheres brancas, apesar de termos muito em comum. Não temos tanto a perder – nunca tivemos nenhum privilégio. Eu gostaria de apontar os perigos “obstáculos”, mas isso seria uma espécie de mentira. Nós não podemos transcender os perigos, não podemos nos erguer além deles. Devemos atravessá-los esperançosas de que não teremos que repetir a performance. Sem chances de ser amigas de pessoas ocupando o alto escalão literário, a mulher de cor pioneira é invisível tanto no mundo convencional do homem branco quanto no mundo feminista da mulher branca, apesar de, no último, isso estar mudando, aos poucos (tradução nossa).

atestado de exclusão, busquei nesta pesquisa ecoar vozes que desvelem tanto quem são as pessoas que, de fato, publicam livros e são repercutidos no contexto brasileiro, como porque estes são quem são. Guiada por Regina Dalcastagné, apresento o panorama apontado por ela que configura a importância de se pensar gênero, raça e classe na construção da literatura brasileira.

Para tanto, inicio o primeiro capítulo com dados da pesquisa realizada na universidade nacional de Brasília (UnB), sob a coordenação de Regina Dalcastagné. Por ter ela (literatura) essa “cara” – branca, masculina e classe média letrada e acadêmica – os movimentos que tentam descentralizá-la, questionar a composição e adentrar esse espaço são respondidos com a complacência de discursos como “isso não é literatura”, uma crítica *ad hominem* disfarçada de critérios objetivos de análise e que querem dizer “este espaço não é seu” a mulheres que, como Carolina, atravessam os perigos e fincam suas bandeiras nesse território. A fim de enriquecer o debate, Sueli Carneiro, com **Escritos de uma vida** (2018), traz dados importantes sobre de que forma os dados expostos por Dalcastagné revelam faces cruéis do racismo estrutural da sociedade brasileira.

A partir dessas discussões, me posiciono como uma testemunha (GAGNEBIN, 2006) que, ocupando um espaço privilegiado de produção de sentido, assume compromisso de desvelar as contradições deste mesmo espaço, inclusive as que envolvem a (des)autorização do discurso dissonante, principalmente, das autoras dissonantes e, assim, entrei na discussão sobre o lugar de fala, com respaldo teórico em Ribeiro (2017) e Akotirene (2018) para discutir como a experiência configura autorização de discurso, corroborando a pesquisa de Dalcastagné e a importância de se pensar a literatura para além da forma como ela se apresenta e representa.

Para encontrar e exemplificar algumas dessas incoerências, busquei desvelar as afirmações das dualidades opressivas nos “escorregões” do discurso “bem intencionado”. Essas oposições não vêm sem violência e silenciamento, no entanto, tampouco vem escancaradas, e busquei, portanto, nos recalques, notas de rodapé simbólicas – como no prefácio de **Casa de alvenaria** (1961), por Audálio Dantas – as afirmações da supremacia apresentada no primeiro capítulo. Para tanto, vozes que indicaram o caminho foram, especialmente, Jacques Derrida (1968, 1971, 2003) e Grada Kilomba (2016), o primeiro, com a estratégia da desconstrução, para buscar as estruturas opressivas escondidas no texto de Dantas que corroboram o espaço de

privilégio da literatura brasileira tal qual é; a segunda, com a crítica sobre o discurso de epistemologia como um direito branco.

Há, portanto, uma pergunta ao final do capítulo: por que quem pode escrever é quem é? Ou, ainda, por que a autoria das narrativas é um direito branco, masculino e com privilégio de classe? Destarte, o primeiro capítulo, aborda de que forma a experiência de Carolina Maria de Jesus, como mulher, preta e pobre, a distancia daquilo que comumente se lê na literatura brasileira. Mulher, preta e pobre são categorias necessárias para entender Jesus, sua obra e recepção, numa perspectiva interseccional, pois, conforme Angela Davis (2016), gênero, raça e classe determinam experiências individuais na coletividade, apontam de que lugar se enuncia, pois marcam de onde se experenciam tais categorias, bem como quais lugares são autorizados e quais não. Assim, aborda o lugar de fala de Carolina como determinante das leituras feitas sobre sua obra, bem como juízos de valor acerca dela, sob a pretensa desculpa de “objetividade acadêmica”; questões como a imagem da testemunha e do narrador também são levantadas, numa proposta interseccional de leitura.

Esse medo que eles sentem, covardes ou cegos que são, é porque sabem que existir no espaço literário é poder escolher no espaço político, e discuto isso com base em Ranciére, sobre **A partilha do sensível** (2009), e ilustro essa discussão com a análise do curta-metragem **O papel e o mar** (2010), de Luiz Antonio Pilar. A ideia de performance por meio da escrita é, então, apresentada, com base em Derrida (1988, 1991), numa leitura dos atos de fala de Austin (1990) e parto da metáfora do escafandrista, apresentada pelo curta-metragem, para analisar aproximações entre Carolina, Conceição Evaristo, Jarid Arraes e a personagem Preciosa, do longa-metragem homônimo, dirigido por Lee Daniels, expandindo a discussão sobre narrativas performáticas, com base em Ravetti (2002).

Compõem o *corpus* de análise, neste terceiro e último capítulo: **Diário de Bitita** (1986), de Jesus; **Becos da memória** (2017), de Evaristo; os poemas “trilogia”, “caligrafia da resistência” e “nunc obdurat et tunc curat”, integrantes de **Um buraco com meu nome** (2018), de Jarid Arraes; e três cenas de **Preciosa** (2009), de Lee Daniels. Preciosa é pensada enquanto personagem, juntamente à Carolina, Conceição e Jarid. Ainda servem como apoio dois poemas de Jesus, de **Antologia Pessoal** (1996). Na análise, são pensadas a partir da experiência performada nas

obras, como narradoras, personagens ou eu-lírico, sob dois aspectos – “violação” e o “roubo da caneta”, por meio da análise comparativa entre as obras.

E por que a escolha por tais autoras?

Carolina Maria de Jesus – mineira de Sacramento, nascida aos 14 de março de 1914, que foi moradora do Canindé, catadora de papel, mãe solo de três filhos, negra – publicou, dentre outras obras, **Quarto de despejo**: diário de uma favelada (1960), **Casa de alvenaria**: diário de uma ex-favelada (1961), **Diário de Bitita** (1986), **Pedaços da fome** (1963), **Antologia Pessoal** (1996) e **Onde estaes felicidade** (2014), no entanto, seu sucesso editorial foi limitado à primeira obra publicada. Carolina também compunha sambas e peças de teatro. Seus escritos da vida até hoje seguem sendo publicados postumamente, como é o caso de **Meu sonho é escrever – Contos inéditos e outros escritos**, publicado em 2018. Todavia, Carolina morreu pobre e esquecida, aos 13 dias de fevereiro de 1977, em Parelheiros, distrito de São Paulo, apesar de sua obra ter atingido a marca de 100 mil exemplares vendidos, no Brasil, ter sido traduzida para 13 idiomas, chegando a mais de 40 países.

A também mineira Conceição Evaristo partilha da experiência marginal de Carolina: cresceu na favela do Pendura Saia, em Belo Horizonte, cujo desfavelamento é narrado em **Becos da memória** (2017). Foi empregada doméstica e hoje é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente leciona na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em entrevista citada no primeiro capítulo, Evaristo aponta que Carolina Maria de Jesus foi quem a fez saber que a literatura também podia ser sua. Carolina foi, desta maneira, sua inspiração para ver a escrita como a possibilidade de ver sua experiência contada no campo literário.

A escrita de Carolina também inspirou, de certa forma, o longa-metragem **Preciosa** (2009), num caso não tão comum de adaptação, pois **Quarto de despejo** (1960), de Carolina Maria de Jesus, foi o mote inspirador para a escrita do romance **Push** (1996), da escritora estadunidense Sapphire. A forma genuína com que Carolina narrava seu cotidiano se sobressaiu em um curso que Sapphire lecionava, sobre Jesus e outras mulheres escritoras, tais quais Sylvia Plath e Virginia Woolf.

Dessa relação íntima e transformadora com a escrita, nasceu a personagem Preciosa, protagonista de **Push** (1996). A garota tem dezesseis anos e vai mal na escola. Sofre abusos sexuais de seu pai e de sua mãe e está grávida do segundo filho – ambos frutos dos estupros do pai. Sua vida, no entanto, muda quando sai da escola

regular e passa a frequentar a *Each one teach one*, escola alternativa, dedicada ao aperfeiçoamento das habilidades de leitura e escrita de meninas em condições de vulnerabilidade social. Passa a ressignificar sua vida e sua identidade, por meio da escrita em diários. Em 2009, a história foi adaptada ao cinema, sob a direção de Lee Daniels, e com Gabourey Sidibe no papel principal. Uma vez que arbitrárias são as escolhas no campo literário, também é arbitrária a opção pelo filme e não pelo romance.

As três obras acima são costuradas pela poesia marcante da cearense de Juazeiro do Norte, Jarid Arraes. Nascida em 1991, a jovem escritora se consolida como poetisa em **Um buraco com meu nome** (2018), após **Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis** (2017), no qual o terceiro cordel é dedicado à Carolina, e **As lendas de Dandara** (2016). Os temas presentes em Jarid ecoam as linhas que podem ser traçadas a partir de Jesus, passando por encontros com Evaristo e **Preciosa**. Tais encontros que remetem à uma escrita que se anuncia performática, agem sobre o real escrevendo a existência da mulher negra na literatura brasileira. Por isso, o título anuncia a performance literária de Carolina ecoando nessas outras autoras, retomando para si a caneta que lhe fora roubada. Assinalo que o roubo é duplo: representa o direito furtado, mas também a subversão da ordem imposta, por meio da ocupação desse espaço negado e é neste ponto que as autoras se ligam a Carolina, reforçando sua característica performática – de modificar estruturas cristalizadas – e justificam o título deste estudo, uma vez que, ao “roubar” a caneta para si, ocupando o espaço literário, a obra de Jesus reverbera e chega até outras mulheres negras que, autoras e personagens, se escrevem e se inscrevem na literatura, daí que são “Carolinas” elas também. Aponto, em momentos, o roubo exercido pelo poder dominante que intenciona, a todo tempo, lhes impedir a escrita, roubando suas canetas, mas também, como os ecos da obra caroliniana são vistos nas obras de Evaristo, Arraes e na personagem Preciosa.

Em pesquisa realizada junto à Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), pelos termos “Carolina Maria de Jesus memória”, foram encontradas 4 dissertações com o tema, as quais: **Mulher e negra: as memórias de Carolina Maria de Jesus e Maya Angelou**, de Marcela Ernesto dos Santos, defendida em 2009, na UNESP; **A escrita de si em A Cor Púrpura, de Alice Walker e Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus**, de Sayonara Lima Dawsley, defendida em 2017, na UEPB; **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar**

da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães, de Amanda Crispim Ferreira, defendida em 2013, na UFMG; **Na cozinha, o duro pão; no quarto, a dura cama: um percurso pelos espaços na obra de Carolina Maria de Jesus**, de Ivana Bocate Frasson, em 2016, na UEL.

A dissertação de mestrado de Marcela Ernesto dos Santos, **Mulher e negra: as memórias de Carolina Maria de Jesus e Maya Angelou** (2009), aborda a narrativa de memórias de Carolina Maria de Jesus e Maya Angelou, nas obras: **Diário de Bitita** e **I Know Why the Caged Bird Sings**, levantando questões do enredo, enfocando no “trajeto singular das protagonistas negras rumo à conscientização de uma realidade construída em torno das desigualdades de poder”, com forte enfoque nas formas diário e memória, com o intuito de evidenciar suas “congruências e diferenças no universo confessional” (SANTOS, 2009, p. 6).

O estudo fez um levantamento sobre o passado escravocrata e como este afetou a vida das duas autoras, apontando as diferenças entre os contextos brasileiro e americano. A escrita autobiográfica foi apontada no trabalho como fortemente relacionada ao universo feminino, analisando as relações entre diário e memória e suas semelhanças e diferenças quanto à escrita confessional, para, então, cada obra ser analisada separadamente, em um primeiro momento, e relacionadas, ao final, em relação à imagem que as autoras têm de si, bem como suas características de escrita ficcional.

Em **A escrita de si em A Cor Púrpura, de Alice Walker e Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus** (2017), Sayonara Lima Dawsley aponta a escrita caroliniana como pertencente às escritas do eumemórias: cartas, diários, autobiografias, autoficção. A autora ressalta a importância do gênero confessional como forma de desempenhar a memória manifestada nas obras. Bitita – eu lírico de Carolina em seu diário com as memórias de infância e juventude – é apresentada junto a Celie, heroína do romance de Alice Walker, e ambas são estudadas em suas trajetórias de construção identitária da mulher negra em suas respectivas conjunturas histórico-sociais, Brasil e Estados Unidos.

Como base teórica, Dawsley apontou, principalmente, Michel Foucault (2004), Georges Gusdorf (2012) e Philippe Lejeune (2014), entre outros. Um dos pontos de encontro entre esta tese e a dissertação em questão é a de que a escrita do eu de Jesus permanece e é marcada permanentemente no papel, resignificando as memórias individuais e coletivas. O que difere esta tese da dissertação, no entanto, é

a base teórica e o enfoque escolhidos para tanto, uma vez que a perspectiva da memória/testemunho como reescrita da história oficial e da literatura se pauta, especialmente em Derrida (1971) e Gagnebin (2006), para quem o ato de testemunhar/narrar por si só já é responsável por essa ruptura, enquanto para Dawsley, é por meio do “instinto de narrar o ‘eu’”, construindo narrativas que reelaboram eventos, sendo seu maior empenho reconhecer, por meio das memórias, “a presença da alteridade e da autonomia nessas escritas de si” (DAWSLEY, 2017, p. 8).

Já Amanda Crispim Ferreira, em **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães** (2013), analisou como a escrevivência afrofeminina foi palco para que a memória coletiva afro-brasileira, relegada à invisibilidade nos registros oficiais, tomasse corpo na literatura. A memória foi concebida como o mote da escritura das mulheres negras e, por consequência, os textos escolhidos como *corpus* do trabalho consistiam em memórias individuais de mulheres, com o intuito de “acessar a memória histórica, social e cultural afro-brasileira, em um contexto de abolição e república recentes, no cotidiano do Brasil da primeira metade do século XX” (FERREIRA, 2013, p. 15).

Para a análise textos em prosa e poesia das escritoras afro-brasileiras Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães foram escolhidos de forma tributária à “(re)construção da(s) identidade(s)” recuperação da “história mutilada, a ancestralidade e a referencialidade negra no Brasil” (FERREIRA, 2013, p. 9). Este estudo, portanto, também tem seus pontos de encontro com os propostos nesta tese, uma vez que propõe a narrativa testemunhal como proposta à História oficial e a análise que fiz enveredou por caminhos que acabaram por encontrar os temas presentes em Ferreira, tal como a condição feminina e os ecos da escravidão nas obras, diferencia-se, no entanto, na escolha do *corpus* de comparação com a obra de Carolina, quando trago Jarid Arraes e **Preciosa** (2009), bem como na perspectiva teórica assumida por esta tese.

Por fim, no que se refere à memória, **Na cozinha, o duro pão; no quarto, a dura cama: um percurso pelos espaços na obra de Carolina Maria de Jesus** (2016), de Ivana Brocate Fasson, o foco da pesquisa foi decompor a obra de Carolina Maria de Jesus, pelo aspecto da constituição literária do espaço. Quatro obras da autora foram selecionadas para tanto: **Diário de Bitita**, “Favela” – texto integrante da

obra **Onde estaes felicidade?, Quarto de despejo: diário de uma favelada** e **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. A questão da memória foi baseada teoricamente em Maurice Halbwachs, relacionada à autobiografia e ao diário, embasada por Philippe Lejeune. Sua escrita marginal foi entendida como um refúgio em meio ao seu cotidiano.

Neste último aspecto, há uma divergência fundamental sobre a forma como a escrita é compreendida, por mim, nesta pesquisa, e por Fasson, em sua dissertação, uma vez que defendo que a escrita não é fuga em Carolina Maria de Jesus, ela não escreve porque precisa fugir do trauma de seu espaço – ela escreve exatamente por causa de sua trajetória e condição sociais, uma vez que segue escrevendo mesmo em **Casa de alvenaria** (1961), escreve porque escrever é um direito ao qual requer.

Outras teses e dissertações relacionadas têm se pautado nas seguintes questões: a construção de subjetividade feminina e discursividade literária (FIGUEIREDO, 2009; MIRANDA, 2013), experiência marginal e construção estética (FIGUEIREDO, 2009; CARRIJO, 2013), escrita autoral e resistência (COSTA, 2008; NASCIMENTO, 2012; ERNESTO, 2014), violência social brasileira (CONCEIÇÃO, 2016). Também há os trabalhos de Melo (2014), que trata da escrita de Jesus pela ótica da sociolinguística, entendendo o texto de Jesus como um texto dinâmico que faz uso de “um leque de vocábulos expressivos” que dá a seu texto escrito características de oralidade; e de Oliveira (2012), que analisa o processo de refração da escrita em **Quarto de despejo** e sua tradução francesa, *Le dépotoir*.

A busca pelos termos “Carolina Maria de Jesus testemunho” não obteve resultados junto ao banco, da mesma forma que “Carolina Maria de Jesus performance” e “Carolina Maria de Jesus diferença”.

Na mesma plataforma, a busca filtrada por teses com “Carolina Maria de Jesus” como assunto obteve 7 resultados. Dentre estas, estão os trabalhos de Conceição (2016) e Ernesto (2014) já mencionados acima. Além destas, há, ainda: **Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito**, de Aline Alves Arruda, defendida na UFMG, em 2015; **Escrevivências na Diáspora: escritoras negras, produção editorial e suas escolhas afetivas, uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Maya Angelou e Zora Neale Hurston**, defendida na UERJ, por Fernanda Felisberto da Silva, em 2011; **A representação do feminino heróico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de despejo: diário de uma favelada** (Carolina Maria de Jesus),

Estamira e Estamira para todos e para ninguém (Marcos Prado), **De salto alto e Tudo sobre minha mãe** (Pedro Almodóvar), defendida por Mônica Horta Azeredo, na UNB, em 2012; e **A descoberta do insólito = literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**, de Mário Augusto Medeiros da Silva, defendida em 2011, na UNICAMP.

O que difere, portanto, esta tese dos demais estudos citados acima, ainda que se possam estabelecer paralelos entre eles, são o *corpus* de análise, uma vez que comparações entre Jesus e Arraes ainda não aparecem nos bancos de dados, tampouco análises que considerem a ligação indireta de Jesus com o longa-metragem **Preciosa** (2009), de Lee Daniels. O escopo teórico se diferencia dos mencionados acima, ao se pautar em estudos de Ribeiro (2017), Akotirene (2018), pela contemporaneidade, e Ravetti (2002) e Ranciére (2009) por escolha de percurso teórico. Com base no que já havia sido feito, busquei me esquivar de reflexões que já haviam sido levantadas, tais como a ideia de diário íntimo e autobiografia com base em Lejeune. Ainda que seja impossível não haver aproximações, penso a escrita de Jesus como performática no sentido proposto por Ravetti (2002) e Derrida (1988 e 1991), em ligações estratégicas com outras obras com as quais conversa.

1 MULHER, NEGRA, ESCRITORA: EXPERIÊNCIA MARGINAL NA LITERATURA BRASILEIRA

“A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm). Mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violações dos direitos humanos, traduzem histórias de dor. Quem não vê?” (Jurema Werneck, em Introdução a *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo).

Pretendo começar desvelando que a literatura brasileira é majoritariamente branca, masculina e com privilégio de classe. Me pauto em estudos de Regina Dalcastagné, com seu levantamento sobre gênero, raça e classe no romance brasileiro e em Sueli Carneiro, para discutir como a autoria é produto de uma estrutura racista, classista e machista, uma vez que não é acaso o que leva a termos tão poucas autoras negras, como Carolina Maria de Jesus, em nossa trajetória como leitores.

A literatura é, conforme Terry Eagleton (2001), ideológica. A pergunta “O que é literatura?”, exaustivamente discutida, não obtém respostas tão assertivas quanto “o que se convencionou chamar de literatura”. Segundo o autor, “todas as nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, frequentemente invisível, de categorias de valores” (p. 19), e esses valores são estruturados por aquilo que chamamos de ideologia, entendida por Eagleton como as formas de “sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social” (EAGLETON, 2001, p. 19-21).

Destarte, aquilo que entendemos por “literário” está também enraizado nas estruturas sociais daqueles que detêm o poder de decisão e produção, e as avaliações subjetivas sobre a literariedade estarão sempre atreladas à essa forma “socialmente estruturada de ver o mundo” e aos “pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (EAGLETON, 2001, p. 22).

Sendo a literatura um modo de produção de sentido privilegiado, a considero, também, arbitrária, pois, define o que é literário sempre em detrimento do que não o é (COMPAGNON, 2006, p. 33), pode ser, também, um espaço que favorece o *status quo* e a produção daqueles que sempre tiveram o acesso a ela e às suas formas aceitas de produção. Nesse sentido, quem está fora daquilo que se convencionou ser a produção literária pode acreditar que é inapto para produzi-la, porém, se o é, é

porque não a produz, porque “a definição de literatura exclui suas formas de expressão” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 21).

Ainda que queiramos acreditar em seu poder transgressor, a literatura brasileira e suas obras consagradas é feita massivamente por homens, brancos, de classe média, pois, segundo estudo de Regina Dalcastagné (2014, p. 14), entre 2006 e 2011, apenas uma mulher foi premiada pelos principais prêmios literários brasileiros, enquanto 29 homens foram escolhidos; ainda, de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, de 1990 a 2004, 72,7% dos autores eram homens, sendo 93,9% do total de autores brancos; enquanto mais de 60% vivem em SP ou no RJ e quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: meios jornalístico e acadêmico. No terceiro momento da pesquisa, foi verificado que, ainda que tenha havido um aumento no número de autoras mulheres, este aumento foi de apenas 2% (de 27,3% para 29,4%).

Por tudo isso, seria uma grande ingenuidade acreditar que a exclusão de obras carolinianas nas escolas e universidades brasileiras, como leitura obrigatória nos cursos de Letras e aulas de literatura, ocorre apenas por sua “pouca qualidade estética”, como alguns discursos reacionários defendem, representados, por exemplo, pelo professor de literatura Ivan Cavalcanti Proença, que, em *homenagem* à autora, em 2017, afirmou que o que Carolina fez não é literatura. Este fato não é uma exceção, ainda que haja um movimento crescente mobilizando estudos sobre escritoras não privilegiadas pela academia, especialmente na pós-graduação, o estudo de Dalcastagné citado no parágrafo acima comprova que Ivan Proença não está sozinho.

Conforme outro texto da autora, intitulado “A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias” (DALCASTAGNÉ, 2007), o cerceamento das classes populares dos espaços de privilégio epistêmico e cultural não ocorre apenas na literatura, mas sim na quase totalidade dos “espaços de produção de sentido na sociedade” (p. 21) e pontua que, apesar de o romance brasileiro esboçar movimentos que busquem diversidade de perspectivas, no campo literário brasileiro perspectivas sociais diversas não são contempladas. Nesse diapasão, a forma como enxergamos e criamos nosso contexto depende do lugar que ocupamos, de nosso gênero, classe social, condições físicas, orientação sexual, dentre outros aspectos, ainda que possamos ser compassivos às questões de outrem, por não experienciar o mundo da mesma maneira, nos posicionamos em diferentes lugares no “mundo social”

(DALCASTAGNÉ, 2007, p. 21) e a literatura não têm respondido a essas expectativas de forma satisfatória.

A autora defende que tanto o ofício quanto os estudos literários devem estar atentos às demandas referentes ao “acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Deste modo, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar da fala: quem fala e em nome de quem” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 20), ao passo em que a “legitimidade” e a autoridade/autoria também são abordadas como temas relacionados, sendo manifestados no debate, no âmbito literário, em ascensão sobre o lugar dos “grupos marginalizados”, aqueles cuja identidade – sexual, étnica, social, física, etc. – é estigmatizada por aquela hegemônica.

Dalcastagné (2007) aponta que a representação desses grupos marginalizados é sempre uma leitura feita pelo autor da obra. O perigo reside na proposição de que aquilo que representa é a realidade e não a leitura que faz dos sujeitos ou grupos sociais. Ela aponta para três possibilidades:

(a) incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrever essas representações, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento – mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante dessas representações nos implica, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as conseqüências de nossos atos. (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 19).

Na terceira acepção, há a chamada de responsabilidade para o leitor, inclusive, para ler criticamente o fato de haver alguém falando por outrem. Quando um autor homem, branco, jornalista ou escritor por profissão representa mulheres, indígenas, pobres, trabalhadores, há de nos chamar a atenção o fato de não serem estes últimos aqueles que têm voz, seu silêncio, portanto, nos diz alguma coisa (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 19). Daí que a importância de ler autoras como Carolina Maria de Jesus e de perceber como ainda são minoria na literatura brasileira.

Já em pesquisa coordenada por si “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”, na Universidade de Brasília (UnB), Dalcastagné verificou os períodos de 1965/1979; 1990/2004 e 2005/2014, nas principais editoras do país³, e

³ Consta no texto consultado que, para o corpus da pesquisa de 2005-2014, foi realizada “pesquisa reputacional junto a especialistas da área”, explicitado em nota de rodapé: “Foram contatados críticos, professores, jornalistas e pesquisadores de diferentes estados, que responderam a uma enquête que subsidiou a seleção das editoras. Os critérios de seleção consistiam em: prestígio entre os produtores literários e a crítica, distribuição e impacto na mídia”. Deste modo, “foram selecionadas as três editoras

demonstra o que o silêncio de grupos marginalizados representa. Nos três momentos da pesquisa, as personagens mais significativas dentro dos romances analisados foram escolhidas com base em sua “influência na narrativa ou algum destaque em certo momento”, sendo possível definir o gênero em sua grande maioria. Entre os anos de 1965 e 1979, 40,7% das personagens se enquadravam no gênero feminino; enquanto no período de 1990 a 2004, esse número caiu para 37,8%; voltando a subir de 2005 a 2014, alcançando 41,8% do total. Tais dados demonstram que, apesar de representarem minoria em relação às personagens masculinas, em todas as amostragens temporais, pode-se observar um suave crescimento das personagens femininas ao comparar os dados mais atuais com os precedentes, convergindo para a equiparação de gênero das personagens (MORAIS, 2014, p. 3).

Todavia, esse acanhado aumento das personagens femininas nas obras esbarra no fato de, por serem representadas massivamente por homens – uma vez que o levantamento, nessa terceira fase, escancarou que a autoria das obras é masculina em 71,2 % (MORAIS, 2014, p. 5) das obras analisadas – tal representação é carregada de estereótipos, pois, enquanto o levantamento das profissões dos personagens masculinos apresenta dentre suas principais ocupações: “funcionário público”, “jornalista, radialista ou fotógrafo”, “estudante”, “escritor”, “religioso”, “comerciante”, etc. dentre as femininas, “dona de casa” figura como a principal profissão em todos os períodos abrangidos pelo levantamento. “Sem ocupação” e “profissional do sexo” também aparecem como as mais mencionadas, junto a “sem indícios” e a “empregada doméstica”.

As únicas profissões que fogem a tais estereótipos femininos, ligados à uma noção do nosso corpo como objeto público ou relacionados ao lar, são “estudante” (3ª colocação na fase entre 1965-1979; 5ª em 1990-2004; e 2ª de 2005-2014), “artista” (2ª colocação, aparecendo entre as 5 ocupações mais mencionadas apenas no período compreendido entre 1990 e 2004), e “professora” (que aparece entre as 5 principais somente no terceiro momento da pesquisa, em 4º lugar).

Nas profissões masculinas, pelo número baixo de porcentagem, é possível afirmar que havia uma gama maior de ocupações exercidas por essas personagens,

mais importantes no campo literário nacional para que se chegasse aos títulos dos romances que deveriam ser analisados: Companhia das Letras, Objetiva/Alfaguara e Record. Diferentemente, no recorte de 1990 a 2004, as editoras que se sobressaíram foram Companhia das Letras, Record e Rocco. Já no recorte de 1965 a 1979, as principais editoras eram José Olympio e Civilização Brasileira” (MORAIS, 2014, p. 1-2).

visto que as principais ocupações figuravam com porcentagens que variavam entre 6 e 8 por cento. Já nas profissões femininas, a ocupação que figurava como principal apresentava entre 27% e 25% nos dois primeiros momentos da pesquisa, demonstrando que as possibilidades de trabalho, no caso das mulheres, eram bem menores do que a dos homens.

Gênero, no entanto, não responde sozinho aos problemas levantados por esses dados. Como o próprio estudo aponta, alia-se a gênero à questão racial. Figurava, entre os personagens masculinos no segundo momento, de 1990-2004, a ocupação denominada “bandido/contraventor”, apontada pelas pesquisadoras como sendo uma profissão característica dos personagens negros nas obras. Ao passo em que as personagens femininas que eram profissionais do sexo e empregadas domésticas também eram as mulheres negras.

Nesse sentido, Sueli Carneiro, em **Escritos de uma vida** (2018), aponta a dificuldade de se pensar a intersecção entre gênero, raça e classe no Brasil, a partir dos dados oficiais do país, uma vez que poucos sopesam informações referentes a gênero e classe considerando as diferenças do quesito cor na leitura dos dados do Censo, por exemplo, dificultando a precisão da influência racial na mobilidade social. A autora afirma que a não-regularidade da adoção desse quesito na coleta de dados tem um cunho político-ideológico, pois:

Faz parte de um elenco de *estratégias* que têm *determinado* a invisibilidade do negro nas *diferentes esferas da vida* nacional, através dos conhecidos *mecanismos socialmente instituídos* de discriminação racial. (CARNEIRO, 2018, p. 14, grifos nossos).

O fato de as personagens negras apresentarem profissões estereotipadas, conforme o levantamento encabeçado por Dalcastagnè, não se explica, portanto, apenas pela autoria, apesar de ser ela, também, consequência de tais estratégias e mecanismos do nosso racismo estrutural. Se há diferenças de gênero na literatura, essas diferenças são elas, de forma semelhante, perpassadas por diferenças de raça, enquanto termo sociológico, há a propagação da ideia de que o corpo feminino é da esfera privada enquanto não pertencente à tomada de decisões públicas, todavia, os corpos femininos negros são tidos como públicos, no sentido de serem objetificados pelo imaginário machista e racista. Homens negros, também, não partilharão da tomada de decisões sociais, uma vez que aparecem apenas como “contraventores”. Desta maneira, as profissionais do sexo, os bandidos, os sem-ocupação e as

empregadas domésticas têm sua cor mencionada na obra literária e sabemos qual é. Carneiro reforça:

Essa displicência com que a cor tem sido tratada, seja nas estatísticas oficiais, seja na produção teórica feminista, indica os níveis de contradição existentes entre negros e brancos na sociedade brasileira em geral, e entre mulheres brancas e negras em particular. (CARNEIRO, 2018, p. 16).

De acordo com informações do Censo de 1980 (IBGE) adotado por Sueli no estudo, por considerar a distinção dos dados a partir da cor, a diferença de escolaridade por gênero é menor do que a diferença quando se comparam apenas mulheres e homens segundo a cor. É possível antever que as personagens femininas “estudantes”, no levantamento das obras literárias supracitado, eram – em sua esmagadora maioria – mulheres brancas, uma vez que “quase 90% das mulheres negras brasileiras só chegam a atingir até 4 anos de instrução, comparando-se com 69,8% de mulheres brancas e 51% de amarelas” (CARNEIRO, 2018, p. 23), sendo tais dados significativos sobre quais serão suas probabilidades no mercado de trabalho, bem como quais serão as “condições materiais de existência” a que estarão submetidas. No que se refere ao mercado de trabalho:

A força de trabalho negra distribui-se fundamentalmente em três grupos ocupacionais: ocupações de agropecuária/extrativa vegetal e animal, indústria de transformação/construção civil e na prestação de serviços. Tais ocupações concentram 66,1% da mão-de-obra negra em São Paulo e 70,6% no país. Nessas mesmas atividades, estão concentrados 47% do grupo branco em São Paulo e 52,1% no Brasil. Os amarelos se representam nessas ocupações com apenas 28% em São Paulo e 32,4% no país. (CARNEIRO, 2018, p. 23).

Tais dados são representantes do racismo estrutural no Brasil, uma vez que as atividades reconhecidamente menos remuneradas e em acordo com os baixos níveis de acesso à escolarização são majoritariamente negras, enquanto:

Nas ocupações administrativas e técnicas/científicas/artísticas, acha-se alocada a mão-de-obra mais qualificada, com maior nível de instrução e, conseqüentemente, com maior rendimento médio mensal. Tais ocupações, que representam a elite da estrutura ocupacional brasileira, encontram-se quase totalmente monopolizadas pelos grupos brancos e amarelos (CARNEIRO, 2018, p. 24).

Deste modo, comprovando que a categoria gênero não determina, por si só, os espaços a serem ocupados, nas ocupações masculinas, as personagens negras são muito mais alusivas à criminalidade que as personagens brancas. E, por mais

perturbadora que seja o fato de apenas 29,8% das obras serem de autoria de uma mulher, ao investigar os dados relacionados à cor/raça dos autores, constata-se que, de uma totalidade de 435 autores, nos três períodos da pesquisa, somente 9 são apontados como não-brancos (MORAIS, 2014, p. 5).

Quando falamos de mulheres negras, portanto, é preciso que se considere gênero, raça e classe, uma vez que não é possível pensar tais termos em separado, ao menos, no Brasil, conforme apontado por Sueli Carneiro. Nesse sentido, Carla Akotirene, em **O que é interseccionalidade?** (2018) se soma à voz de Carneiro e aponta para a necessidade de considerar a intersecção das categorias supracitadas, uma vez que:

O termo (interseccionalidade) demarca o paradigma teórico e metodológico da tradição feminista negra, promovendo intervenções políticas e letramentos jurídicos sobre os quais condições estruturais o racismo, o sexismo e violências correlatas se sobrepõem, discriminam e criam encargos singulares às mulheres negras. (AKOTIRENE, 2018, p. 54).

Desta forma, a ocupação de homens e mulheres na literatura e na sociedade brasileiras ainda não atingiu a igualdade, no entanto, ela vem caminhando a passos mais largos que a busca por igualdade, se considerados brancos e não-brancos, uma vez que homens negros podem estar em lugares de menor prestígio que mulheres brancas – podem ser os “bandidos/contraventores” ou estar invisibilizados nos “sem ocupação”, enquanto mulheres brancas são as “estudantes” ou “professoras” – sendo, portanto, gênero insuficiente para analisar tal fenômeno, à medida que mulheres negras podem sofrer tanto com o racismo quanto com o sexismo, se lembrarmos que suas principais profissões, nas obras literárias publicadas pelas principais editoras brasileiras, eram relacionadas não apenas à casa – sequer a sua, assinalando, ainda, a classe como elemento opressor – e ao seu corpo como público.

O termo “interseccionalidade”, cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Creenshaw:

[...] visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias onde mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. Segundo Kimberlé Creenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro. (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

Isto posto, apesar de a literatura, enquanto espaço privilegiado de produção e difusão de sentido, ser reflexo das estruturas sociais que regem a sociedade brasileira como um todo, sendo, portanto, de autoria e supremacia masculina e branca, porque tais espaços, como muitos outros, têm homens brancos como o centro das narrativas sociais, é necessário que se compreenda que ela mesma pode fazer parte da mudança desses paradigmas, ao trazer outras narrativas – narrativas à margem do sistema literário e econômico-social – como contraponto àquelas historicamente estabelecidas.

Podemos pensar ser possível uma mudança na autoria e na representação de personagens se olharmos a literatura sem o ranço de suas instituições, mas como a extensão da nossa necessidade de recriar o mundo e contar histórias, se, olharmos para a autoria dessas histórias, bem como para o conteúdo e a forma delas com um olhar descolonizado e isso é apenas possível a partir da interseccionalidade como metodologia de análise. Para tanto, conforme Akotirene:

O desafio político é rejeitar quaisquer expectativas literárias elitistas, jargões acadêmicos, escrita complexa na terceira pessoa e abstrações científicas paradoxais sob a sombra iluminista e eurocêntrica, míope a gramática ancestral de África e diáspora. (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

As narrativas das – por enquanto – exceções na literatura devem ser olhadas por uma ótica que considere que as categorias e métodos de análise meramente estruturais, canônicos, academicistas e elitistas apenas favorecem o sistema que já está posto, que bem sabemos que cara tem. “O primeiro ato é sempre o roubo” (2018) como Jarid Arraes aponta no poema “*nunc obdurat et tunc curat*”, que será analisado no último capítulo, no qual evidencia o roubo do direito à escrita às autoras negras, bem como o direito à existência comum. É urgente pensar que personagens e autoras são, antes de tudo, sujeitos com lugares sociais marcados. Portanto, a próxima seção traz Djamila Ribeiro para este debate teórico, afim de aprofundar a questão da experiência como lugar de enunciação, ou, como postulado pela autora: lugar de fala.

1.1 DE ONDE FALA CAROLINA? E DE ONDE A ESCUTAMOS NA ACADEMIA?

Djamila Ribeiro abriu os debates acadêmicos sobre a questão do lugar de fala direcionados às ciências sociais e humanas, no Brasil, com o seu **O que é lugar de fala?**, e aponta que lugar de fala tem uma conotação diferente daquela comumente

utilizada em redes sociais, por exemplo, onde é proferida quando se quer encerrar uma discussão, afirmando que alguém não pode opinar sobre algo, por não ser aquele “seu lugar de fala”. Todavia, o conceito, apesar de abordar os limites de enunciação dos sujeitos, tem uma perspectiva muito mais política. A questão primeira das reflexões da autora é a de contrapor-se aos discursos hegemônicos, revelando uma opressão simbólica e política sofrida por mulheres negras, inclusive nos discursos feministas tais quais os conhecemos, como sendo “O” discurso feminista. Tal hegemonia serve, apenas, para aqueles que configuram o que se concebe como “norma” na sociedade.

Da mesma forma que a universalização da humanidade serve a um tipo de “humano” – o branco-cristão-cisgênero-heterossexual – a universalização da categoria da mulher serve apenas às mulheres brancas-cristãs-cisgênero-heterossexuais. Ribeiro retoma Sojourner Truth, no discurso **E eu não sou uma mulher?**⁴, de 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher:

Well, children, where there is so much racket there must be something out of kilter. I think that 'twixt the negroes of the South and the women at the North, all talking about rights, the white men will be in a fix pretty soon. But what's all this here talking about? That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman? I could work as much and eat as much as a man - when I could get it - and bear the lash as well! And ain't I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me! And ain't I a woman? (TRUTH apud RIBEIRO, 2017, p. 20).

Ribeiro traz Truth (1851) para elucidar que, apesar de a terceira onda do feminismo ter ficado conhecida por “abdicar da estrutura universal ao se falar de mulheres e levar em conta as outras intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero” (RIBEIRO, 2017, p. 21), desde a primeira onda – como se lê no excerto – essas questões já eram reivindicadas, porém silenciadas e apagadas. Deste

⁴ [...] Penso que espremidos entre os negros do sul e as mulheres do norte, todos eles falando sobre direitos, os homens brancos, muito em breve, ficarão em apuros. Mas em torno de que é toda essa falação? Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! Eu não sou uma mulher? Olhem pra mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Pari treze filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! Eu não sou uma mulher? (apud RIBEIRO, 2017, p. 20)

modo, ela defende a importância de “desestabilizar verdades” pensando a partir de outros axiomas que considerem os discursos sempre desautorizados pela supremacia dominante.

O lugar de fala subentende o ato político de fazer ouvir vozes que sempre estiveram apagadas e aponta para a necessidade de escuta por parte daqueles que sempre foram autorizados a falar, nesta tese, tal conceito é importante não somente pela intenção pessoal de explicar como me vejo nesse processo de produção crítica sobre Carolina, mas também no sentido de compreender as tentativas de silenciamento que sofreu durante sua produção estética e para além dela, nos rastros de sua produção literária.

Ao marcar meu lugar de fala como sendo o de testemunha da obra de Jesus, a fim de que seu poder não se perca no esquecimento dos livros de homens brancos e poucas mulheres brancas e raríssimas mulheres negras, os quais sempre lemos, entendo que este lugar é o de alguém que se beneficia desta estrutura opressiva e racista. É possível contar nos dedos – de uma mão talvez – quantos (as) colegas negros (as) tenho na mesma turma de doutorado. Também nos dedos de uma mão, quantos (as) professores (as) negros (as) tive durante a formação universitária. Quantos colegas negros tive e tenho no exercício do magistério no ensino superior. Quantos alunos (as) negros (as) tenho no curso de Letras.

No ensino básico em escolas estaduais, no entanto, em minha prática docente e como supervisora de estágio em campo, especialmente no ensino para jovens e adultos (EJA) no período noturno, a quantidade de brancos é irrisória. Acreditar que é de mérito que falamos quando o racismo estrutural está em frente a nossos olhos na ocupação ou não dos espaços de produção de sentido seria não apenas uma ingenuidade sem tamanho, como também desonestidade. Para citar Ribeiro:

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. (RIBEIRO, 2017, p. 86).

Portanto, este sistema racista é o mesmo que limita a obra caroliniana a ser apenas registro sociológico, utilizando a desculpa da fuga à norma padrão ou da visão rasa sobre a vida na “casa de alvenaria”, como no prefácio ao seu segundo livro publicado. Ainda segundo a autora:

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão existencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Os dois excertos se complementam, pois, apesar de lugar de fala não significar que apenas sujeitos negros podem falar sobre racismo, é importante que se compreenda que pessoas brancas o experienciam do lugar de quem se beneficia dessa opressão, de forma que àqueles que sempre puderam falar sem que lhes fosse negada a voz, se solicita que façam o exercício contrário: o de ouvir.

Em sintonia, após a citação de Truth (1851), Ribeiro (2017) apresenta Lélia Gonzalez, que critica a “hierarquização dos saberes como produto da classificação racial da população” no que deixa ainda mais claro: “quem possuiu privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco” (p. 24). Gonzalez se aproxima, em muito, a Carolina, uma vez que, em diversos textos seus, utilizou uma linguagem desobediente às regras gramático-normativas, dando “visibilidade linguística ao legado linguístico de povos que foram escravizados” (p. 26).

Essa desobediência é apontada por Gonzalez (apud RIBEIRO, 2017) como sendo, na verdade, o encontro entre o português e línguas africanas – *pretuguês*, como chamado pela autora – resultando em palavras como “framengo”, tão estigmatizadas, enquanto outras características da fala do português brasileiro (como a supressão do “R” final do infinitivo de verbos e a transformação do “está” em “tá”), resultantes desse mesmo encontro, são celebradas.

Um exemplo para refletir: **O Guarani** (1857), de José de Alencar é considerado um clássico, lido e relido no percurso de nossa vida escolar. Mas, quantos livros escritos por homens ou mulheres indígenas estudamos nos bancos da escola ou da universidade, a nível de graduação? E, quando esses são sujeitos da enunciação, qual valor é dado para suas palavras? O de relato? O de “importante contribuição sociológica”? Se, em 2014, de acordo com o IBGE, quase 54% da população se autodeclarava negra (subdividida entre pretos e pardos) é justo que estudemos Cruz e Souza e Machado de Assis em tão menor proporção que Graciliano, Drummond, Guimarães, Alencar, dentre outros?

Não é estranho que, em uma propaganda da Caixa Econômica Federal, em 2011, um ator branco tenha interpretado seu ilustre correntista Machado de Assis? Ou

que Lima Barreto tenha sido identificado, na ficha de sua primeira internação em um hospital psiquiátrico como sendo branco? Ou que, em algumas pesquisas Maria Firmina dos Reis apareça como a “primeira romancista brasileira” e em outros como a “primeira romancista *negra* brasileira”? E que a maioria de nós esqueça que nosso primeiro romance não apenas foi escrito por uma mulher, como foi escrito por uma mulher negra?

Tais reflexões são consoantes com o que Ribeiro critica, quando comenta críticos que consideram o **lugar de fala** como sendo de uma perspectiva individual:

No Brasil, comumente ouvimos esse tipo de crítica em relação ao conceito, porque os críticos partem de indivíduos e não das múltiplas condições que resultam nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados. *As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente.* Isso, de forma alguma, significa que esses grupos não criam ferramentas para enfrentar esses silêncios institucionais, ao contrário, existem várias formas de organização políticas, culturais e intelectuais. A questão é que essas condições sociais dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções. (RIBEIRO, 2017, p. 63-64, grifo nosso).

Portanto, lugar de fala denota, também, quem não terá direito à voz, quais vozes serão silenciadas e sufocadas, e não se resume a experiências individuais dos sujeitos: é sobre experiências comuns a indivíduos, produto de seu lugar social, é sobre um pertencimento que cerceia espaços, como comentado anteriormente. Na recepção da obra de Jesus isto será mais explorado na reflexão que abre o próximo capítulo. Todavia é possível adiantar que tais demarcações de inferioridade ou não-pertencimento não virão sempre explícitas, pois podem estar disfarçadas de um discurso que se defenda objetivo, como muitas vezes aconteceu com Carolina.

Ribeiro assinala ser possível pensar o conceito a partir do *feminist standpoint* e afirma crer que as discussões sobre lugar de fala tenham iniciado a partir desse debate:

[...] segundo essa teoria (*feminist standpoint*), a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos. Assim uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista. Raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant chama de um mosaico que só pode ser entendido em

sua multidimensionalidade (BAIROS, 1995, p. 461 apud RIBEIRO, 2017, p. 70).

Desta forma, o *feminist standpoint* ou, numa tradução livre “ponto de vista feminista” aborda questões de “diversidade, teoria racial crítica e pensamento descolonial” (RIBEIRO, 2017, p. 58), e, nessa percepção, mulheres têm suas experiências marcadas pelas intersecções que ocupam no “mosaico” conforme proposto por Grant. Tal ideia é apontada como o início da discussão proposta por Ribeiro, que, ainda, aponta as autoras Linda Alcoff e Gayatri Spivak como o cerne de sua discussão sobre o lugar de fala, enquanto Patricia Hill Collins e Grada Kilomba fundamentam o ponto de vista feminista, defendendo que é possível discutir lugar de fala a partir do *feminist standpoint* (p. 59), estando tais reflexões condizentes com o que foi apontado por Carneiro (2018) e Akotirene (2018) anteriormente.

As autoras chamadas por Ribeiro a seu texto têm em comum, portanto:

[...] (o fato de pensar) a necessidade de romper com a epistemologia dominante e de fazer o debate sobre identidades pensando o modo pelo qual o poder instituído articula essas identidades de modo a oprimir e a retificá-las. Pensar lugares de fala para essas pensadoras seria desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir não somente contra discursos, posto que ser contra, ainda é ser contra alguma coisa. [...] Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta. (RIBEIRO, 2017, p. 89).

Pensar a obra caroliniana a partir de lugar de fala é, portanto, entender que seu silenciamento é político, negar o caráter literário de sua obra ou fazer ressalvas a ele é uma negação política, pois é aceitar como natural o fato de termos tantos escritores brancos e homens sendo cultuados, na desculpa escusa de que são “mestres e doutores da palavra”, “artistas, escultores, gênios da língua portuguesa”, “entendedores da alma humana”. Deste modo, proponho nesta tese a responsabilidade acadêmica que temos, se ocupamos este espaço privilegiado de construção e difusão do conhecimento, de não fazer coro ao que está posto, tentando elucidar por quais caminhos teóricos, na seção que segue, a partir de duas imagens – a da testemunha e a do narrador – como sendo estratégicas para se pensar a legitimação da criação literária, considerando a autoria.

1.1.1 A imagem da testemunha

“Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilegio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (WALTER BENJAMIN – *Sobre o conceito da História* – 6).

A citação acima, de Walter Benjamin, na sexta tese **Sobre o conceito da História** (1940), marca uma ideia presente tanto no pensamento do alemão quanto em sua leitora brasileira Jeanne Marie-Gagnebin: a de que “tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer”, que destaca a importância da narração do passado por aqueles que não cessam de perder.

Nesse sentido, quem detém a verdade sobre o passado? Há uma verdade, quando se trata de História? Ou há empatia com aqueles que sempre venceram? Acerca disso, Benjamin anuncia:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece propriamente uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (BENJAMIN, 2012, p. 244-245).

Sendo assim, aí reside o perigo de a História ser contada pelos historicistas – termo escolhido em oposição ao materialista histórico – pois, se assim o for, ela estará sendo – como é – contada pela empatia com os que ocupam o topo da luta de classes. Tal empatia, conforme Benjamin, se dá por aqueles que narram a história serem os que, de alguma forma, detêm eles mesmos privilégios epistêmicos, sendo, portanto, os sucessores dos que triunfaram antes de si, enquanto os bens culturais – e nesta leitura penso, especificamente na literatura e na narrativa histórica – são carregados, neste cortejo de gloriosos, por cima dos corpos caídos daqueles que foram derrotados ou que viveram sob o anonimato a si destinado – mulheres, negros, pobres. O autor segue:

Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. (BENJAMIN, 2012, p. 244-245).

Importante notar que a imagem proposta pelo autor destaca que essa transmissão dos bens culturais descansa na barbárie por serem conduzidos, pelos dominadores de hoje, por cima dos corpos daqueles que, no presente, estão “prostrados no chão”. Se os dominadores de agora representam os que dominaram outrora; os que perdem e são tiranizados hoje, simbolizam, de igual maneira, seus antepassados. Destarte, enquanto a produção simbólica estiver nas mãos dos vencedores, não apenas os vencidos de hoje não terão paz, como as tumbas de seus antepassados permanecerão abertas.

Jeanne Marie Gagnebin, em **Lembrar escrever esquecer** (2006), aponta para o apagamento dos rastros da existência dos campos de concentração em Auschwitz como sendo também o apagamento de sua história e a invalidação da memória do holocausto, quando os nazistas, ao perceberem que seriam vencidos pela extinta URSS e, desta forma, que não seriam eles os detentores de como a “verdade” seria contada, reforçando a busca por deslegitimar as narrativas que testemunhavam o holocausto, uma vez que o testemunhar é atestar a veracidade dos fatos, contestando a credibilidade dos sobreviventes. O pesadelo em comum dos prisioneiros de Auschwitz se materializa “logo após a saída dos campos e quarenta anos mais tarde”, quando seus entes queridos se levantam, simbólica e materialmente, e se vão, sem ouvir até o fim o testemunho inenarrável do terror (GAGNEBIN, 2006, p. 46).

Sendo a ausência da sepultura o reverso material da ausência da palavra, ao negar a história e a experiência de outrem, lhes é negado, também, o presente, deste modo, “o esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, hoje, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). De forma similar àquela proposta por Benjamin como sendo o trabalho do materialista histórico, Gagnebin aponta para a tarefa moral do historiador contemporâneo que “precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

Tal tarefa é proposta pela filósofa como de sobremodo política, porquanto “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror” (GAGNEBIN, 2006, p. 47); mas, de igual maneira, ética, por participar do sepultamento dos mortos do passado, bem como a oferecer um túmulo aos que tiveram os seus negados. Assim, a imagem dos bens culturais que são carregados por cima dos corpos dos esquecidos pode ser redimida se a construção da narrativa

histórica quebrar as correntes de empatia que liga os sujeitos narradores aos triunfantes.

Tal fratura é possível se a autoria dessas narrativas passar a ser a dos que comungam com o “estado de exceção” dos derrotados. Nesse sentido, a literatura tem papel imprescindível e a figura da testemunha, como aquele que executa o ato de testemunhar, que assiste ou presencia algo, demonstrando sua existência, levando ao conhecimento da verdade, torna possível afirmar/confirmar a existência de algo (SALGUEIRO, 2012, p. 284-285) tal qual das obras preteridas – por serem da autoria preterida – tal qual a caroliniana, nos conduzindo a outras alternativas de conhecimento da verdade, que não aquelas que repetem *ad eternum* a história dos vencedores, sendo o papel da literatura – não como instituição, mas como força questionadora e transformadora – fundamental no conhecimento de outras narrativas, a narrativa de outras *experiências* que não a branca, masculina e de classes em que a subsistência não é uma questão.

Nesse diapasão, Wilberth Salgueiro (2012, p. 284-285) articula que “testemunha” pode ser aquele que vivencia ou presencia a experiência, como um “sobrevivente” ou “terceiro” que presenciou e “testemunhou”, ou ainda a “testemunha solidária”, como proposta por GAGNEBIN (2006), que seria não necessariamente um herdeiro direto do trauma, mas alguém que utiliza seu espaço de privilégio epistêmico para revezar o testemunho, fechando as sepulturas abertas, evitando a repetição do horror.

No mesmo sentido, Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 71-72), aponta que o testemunho é dialógico e que se dá no momento presente da leitura, como a imagem das testemunhas que se levantavam e iam embora de Primo Levi, é necessário ficar e escutar para que o testemunho se concretize. Testemunha e testemunho são, portanto, interdependentes, uma vez que, “sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho”.

Tais postulações exploram e se articulam àquelas de Gagnebin (2006), reiterando a importância de ocupar este espaço acadêmico para testemunhar a literatura de Jesus, uma vez que o teor testemunhal das obras tem sido utilizado para dar visibilidade às escrituras das minorias:

O conceito de testemunho tornou-se uma peça central na teoria literária nas últimas décadas devido à sua capacidade de responder às novas questões (postas também pelos estudos Pós-coloniais) de se pensar um espaço para

a escuta (e leitura) da voz (e escritura) daqueles que antes não tinham direito a ela. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 2).

Assim, ainda que tenha passado pelo estigma de ser uma visão parcial do dito ou esperado como “real”, o testemunho quebra com a falácia de que haveria uma representação imparcial, científica e “realista” dos fatos. Como se não fôssemos todos sujeitos com lugares sociais marcados, socialmente construídos pela linguagem, que sempre enunciam desses lugares, com base em nossas interações anteriores, mesmo os historiadores. Nessa quebra, a memória é protagonista, trazendo para o centro do debate o trauma, a experiência e uma relação íntima entre oralidade e escrita, todas presentes na obra de Jesus:

O testemunho tem sido pensado na Europa e Estados Unidos tanto a partir de leituras que cruzam os discursos da teoria da literatura, da disciplina histórica e da teoria psicanalítica, como também dentro da onda de pesquisas dentro dos estudos sobre a “memória” que têm se intensificado muito nas últimas duas décadas, sob a influência das abordagens culturalistas. O discurso testemunhal é analisado neste contexto como tendo a literalização e a fragmentação como as suas características centrais (e apenas à primeira vista incompatíveis). Ele é ainda marcado por uma tensão entre oralidade e escrita. A literalização consiste na incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas. A fragmentação de certo modo também literaliza a psique cindida do traumatizado e a apresenta ao leitor. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 2).

Retomando o sonho citado de Primo Levi – sonhado por quase todos os companheiros deste a cada noite – Gagnebin aponta para a importância da figura que se levanta e se recusa a continuar ouvindo – *testemunhando* – o horror das narrativas dos ex-prisioneiros. A palavra *testemunha* tem seu sentido expandido, não sendo apenas quem vê “com seus próprios olhos”, mas:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Quem pode ser, então, testemunha? Qual a importância de sê-lo? A indagação de Primo Levi tensiona: “Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (LEVI, 1988, p. 60). Quais túmulos deixamos abertos ao levantar e ir embora perante o narrar insuportável daqueles corpos prostrados no chão? De qual

lado da história nos colocamos ao não usar este espaço privilegiado que é a academia para assumir nosso papel, nesse revezamento da palavra, perante a história desse outro que insiste em narrar o inenarrável?

Gagnebin (2006, p. 57) assinala a função ética não apenas do historiador não historicista de Benjamin, como de todos nós que ocupamos o espaço acadêmico. Não apenas o trauma de Auschwitz, como toda a história dos vencidos se faz necessário testemunhar, uma vez que seguem os vencedores sendo os mesmos. A imagem dos prostrados no chão é passível de redenção pela imagem da testemunha, o “terceiro”, como aquele que presenciou, ainda que não tenha sofrido ele mesmo o trauma, e aqueles que se propõem a ser testemunhas solidárias (SALGUEIRO, 2012, p. 285).

No sonho de Primo Levi, deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, os alcance, ameace também *sua* linguagem ainda tranquila; mas somente assim poderia essa história ser retomada e transmitida em palavras diferentes (GAGNEBIN, 2006, p. 56-57).

Essa impossibilidade da história se mostra no mercado editorial brasileiro, na televisão, no cinema, na universidade. Apenas o testemunho dessa história da experiência não privilegiada pode nos reinventar o presente. Portanto, me proponho esse papel como testemunha da obra de Carolina Maria de Jesus, para fazer parte do crescente movimento que busca repensar a controversa história oficial brasileira e seu apagamento das minorias, bem como questionar os motivos que colocam Jesus em uma posição de menor destaque do que a que realmente merece na literatura brasileira.

1.1.2 A imagem do narrador

Propus acima que ser testemunha da obra de Carolina Maria de Jesus seja ouvir sua história e reconhecer seu lugar na literatura brasileira, um lugar emancipatório da escrita da mulher, negra e pobre, numa perspectiva interseccional, conforme discutido com base em Ribeiro (2017) e Akotirene (2018). Quem testemunha, testemunha a experiência de um outro. Na literatura, esse testemunhar, no sentido que proponho, se dá a partir da narração deste outro, testemunhável pela escrita, que é, conforme Gagnebin (2006), uma tentativa de guardar a memória dos

homens e, ainda que desenhe o vulto da ausência, presença o esplendor e a fragilidade da existência e o trabalho que se tem em descrevê-la.

A filósofa retoma o ensaio de Walter Benjamin sobre **O narrador** (1974), e **Sobre o conceito de História** (1974) no qual o autor alemão esboça a ideia de “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53) com o intuito de impedir que o passado seja esquecido. Todavia, diferentemente da narração clássica, essa transmissão não se dará na reconstrução de uma grandiosa narrativa épica; pelo contrário, é a figura do narrador como trapeiro, um anônimo, muito mais humilde e menos triunfante, que se sobressai:

O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, essa personagem das grandes cidades modernas que recolhe os casos, os restos, os detritos, movido pela pobreza certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...] esse narrador sucateiro [...] deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54).

E esta alegoria do narrador deixa de ser apenas alegoria em Carolina, uma vez que ela cata os lixos de São Paulo, uma grande cidade moderna, literal e metaforicamente: além de ser catadora por profissão, quando escreveu os diários que compuseram **Quarto de despejo** (1960), sua narrativa fala, em primeira pessoa, de um espaço que não é lugar comum na literatura brasileira, daqueles que vivem no quarto de despejo que é a favela. E o papel dela, como narradora, assume a alegoria proposta por Benjamin daquele que, ao contar o passado, age sobre o presente. Essa experiência contada não pode ser, portanto, una e fixa devido ao trauma sobre o qual muitas vezes se refere, e se aproxima muito mais aos buracos e espaços em branco da narrativa.

Benjamin (apud GAGNEBIN, 2006, p. 54) aponta que os elementos que sobram do discurso histórico seriam tanto o sofrimento do indizível, como na guerra ou nos campos de concentração – e adiciono a escravidão – quanto os anônimos e “aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes” (*idem*):

Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste,

então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Quais são os autores negros que não lemos? Quais são as autoras negras que, diferentemente de Jesus, Evaristo, Reis ou Arraes, sequer conhecemos os nomes? Quais histórias de mulheres indígenas, protagonistas de suas narrativas, se perderam no apagamento de uma história contada por homens brancos? E, de onde estamos agora, o que faremos com o silêncio das poetisas cujos poemas nunca leremos?

A escrita de Jesus, ou a prática da qual é sujeito, no sentido proposto por Barthes (2013), é, simultaneamente, a necessidade de não deixar apagar sua memória, e o trazer para o centro da literatura brasileira outras narrativas que não a de belas mulheres de rostos pálidos, ou sensuais, doces e virginais donzelas que servem como adornos nas odisséias de grandes heróis masculinos, centro de muitas narrativas.

Evidentemente, tal história não pode ser o desenrolar tranquilo e linear de uma narrativa contínua. [...] um dos conceitos importantes que poderia nos ajudar a pensá-la é o conceito de *cesura* (comum a Hölderlin e a Benjamin) ou o de interrupção (comum a Brecht e a Benjamin). A exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar. (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Pensar a memória é, à vista disso, ter em mente a imagem do silêncio dos que não narram, essa possibilidade da experiência comum, bem como da narração, seriam constituintes da mesma cena: dos que não têm suas vivências dentro da chamada “experiência comum” porque não são aqueles autorizados a narrar, a transmitir aquilo que vivem. Por conseguinte, essa *cesura* citada se expressa na escolha da rememoração como atividade que assume para si a tarefa de renunciar a repetir aquilo que “se lembra”, se abrindo aos espaços fragmentados, à fratura, ou, ainda:

Abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança, nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a essas estranhas ressurgências do passado no presente, pois, não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Na narrativa caroliniana é possível ver as marcas dessa nova narração: primeiramente, ao narrar sua experiência, seu cotidiano, não sendo representativa de

quem sempre narrou, ela traz essa narrativa do esquecido e do recalado, chega ao centro da sua narrativa em nome daqueles que antes dela não tiveram direito à lembrança, nem às palavras, como também não teria ela se não ocupasse esse espaço sem pedir licença; também pelo gênero diário representar essa narrativa cesurada, com hesitações, solavancos e a incompletude característicos da fragmentação da narração que são comuns ao gênero. Desta forma, Carolina é metafórica e literalmente este narrador trapeiro.

Outra aproximação que acredito possível entre a obra de Jesus e a de Benjamin é referente à outra tese de **Sobre o conceito da história** (1940), a de número 9, na qual o alemão parte da análise do *Angelus Novus*, de Klee, para refletir sobre como seria a imagem do anjo da história:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se a suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 246).

Carolina foi, durante algum tempo, moradora da favela do Canindé. Seus diários que compuseram **Quarto de despejo** (1960) foram escritos entre 1955 e 1960, coincidindo com os “50 anos em 5” de Juscelino Kubitschek, nos quais o então presidente do Brasil propôs um “plano de metas” que faria com que o Brasil “progredisse” 50 anos durante seus 5 anos de governo. A favela, situada às margens do rio Tietê, esteve também às margens do “progresso” e da construção da Marginal homônima, inaugurada em 1957.

Desta forma, ela é narradora de si como o encontro simbólico entre passado e presente, numa ruptura-abraço com a história daqueles que, subjugados e vencidos, antes dela, foram atropelados pelo cortejo dos vencedores: ruptura com a servidão e a derrota nas linhas da história, num narrar-abraço que permite essa descontinuidade da servidão, ensejando que esse passado seja rememorado, pois, sua literatura se apresenta como uma alternativa à história política oficial – a bela história “progressista” dos “50 anos em 5” que lemos na escola, mas que não contempla todos aqueles que estiveram às margens – simbólica e literal – desse tão clamado progresso.

Jesus anuncia esse movimento impossível para o anjo da história: ela tenta acordar os mortos e juntar os fragmentos, por meio da escrita, ainda que a força da tempestade progressista tenha feito com que esse movimento seja lento. Dessa leitura, ainda, é possível inferir que essa impossibilidade de refazer o passado se dê por não haver o presente, pois, no tempo de agora não há a chance de acordar esses mortos e juntar os retalhos e estilhaços por se estar muito ocupado resistindo ao futuro, *ad infinitum* pois, não haverá futuro sem ruínas enquanto o passado não for reescrito. O progresso, todavia, segue com a destruição em nome de si mesmo.

Carolina Maria de Jesus reescreveu parte desse passado em ruínas, permitindo, também, que outras escritoras negras vissem na escrita uma possibilidade de reconstrução do passado a fim de vislumbrar um futuro sem tantas ruínas, o que torna possível sua aproximação com o narrador trapeiro, conforme Benjamin. Dentre elas, figura Conceição Evaristo, que anuncia:

O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer. Então Carolina Maria de Jesus não tinha nenhuma dificuldade de dizer, de se afirmar como escritora. [...] E quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado, né? ***A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é uma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito.*** [...] então eu gosto de dizer isso: escrever, o exercício da escrita, é um direito que todo mundo tem. Como o exercício da leitura, como o exercício do prazer, como ter uma casa, como ter a comida [...]. A literatura feita pelas pessoas do povo, ela rompe com o lugar pré-determinado. (EVARISTO, 2010, sp. grifos nossos).

As palavras de Evaristo resumem aquilo que me propus a refletir neste primeiro momento e ainda demonstra que a missão de Carolina seguiu adiante e perpetua-se pela escrita, ainda hoje, quase quarenta anos após sua morte, e reconto Carolina e reconto Conceição: sou testemunha de que o exercício da escrita é um direito que todo mundo tem. E a nós – todos aqueles que, por sorte, não somos testemunhas diretas da fome ou do indizível e podemos fazer do exercício da palavra uma seção daquilo que fazemos para viver, também nos bancos das universidades – nos cabe, como bem pontuou Gagnebin, restituir o lugar simbólico que dá, outra vez, uma acepção sensível ao mundo e, desta forma: que sejamos todos testemunhas.

2 QUEM PODE NARRAR?

“Só tem uma coisa, isso não é literatura. Isso pode ser diário e há inclusive o gênero, mas, definitivamente, isso não é literatura. [...] Cheia de períodos curtos e pobres, Carolina, sem ser imagética, semi-analfabeta, não era capaz de fazer orações subordinadas, por isso esses períodos curtos” (Ivan Cavalcanti Proença, 17/04/2017, em homenagem à autora, na Academia Carioca de Letras).

A pergunta que abre este capítulo é: quem pode narrar? Recordarei a disputa que seguiu à preconceituosa afirmação de Ivan Cavalcanti Proença em homenagem à Carolina Maria de Jesus, na Academia Carioca de Letras, em abril de 2017. Na ocasião, cabe lembrar, compunham a mesa Ivan, a escritora e atriz Elisa Lucinda e o cantor e compositor Martinho da Vila. Eram dois homens e uma mulher. Ao ser chamado para falar da obra de Jesus – destaque que se tratava de uma homenagem à autora – Ivan teceu alguns comentários sobre a obra de Jesus enfatizando sua importância para estudos sociológicos, quando emendou o terrível “só tem uma coisa”. Elisa Lucinda, ao chegar sua vez (a homenagem era para uma mulher negra, mas quem começou discursando foi um homem branco), rebateu a fala de Proença. O “racha” como foi noticiado pela imprensa, foi retomado no dia 22 de abril de 2017, pelo jornal O Globo, ao qual Lucinda respondeu:

A arrogante fala do Ivan Cavalcanti Proença revela o racismo e o classicismo acadêmico que não conseguem engolir que uma ex-catadora de papel, publicada em 25 países, ovacionada por críticos do mundo inteiro, tenha seu lugar nobre na literatura brasileira. A classe artística e os intelectuais do país estão estarecidos com o fato. Estamos mobilizados diante do que consideramos uma barbárie. O senhor Ivan Proença em sua arrogância desrespeitou, ofendeu e desprezou a memória e a obra da homenageada, única razão pela qual ele foi chamado a falar naquela tarde. Uma gafe. (Elisa Lucinda, O Globo, 22/04/2017).

Ainda à coluna, o escritor Ramón Mello foi chamado a opinar sobre a situação:

É triste que um professor de literatura brasileira e cultura popular, em pleno século XXI, faça uma análise racista disfarçada de crítica literária sobre a escritora Carolina Maria de Jesus. Sim, professor Ivan Cavalcanti Proença, posso afirmar que Carolina era escritora. Você gostando ou não, uma mulher pobre, negra e favelada pode fazer literatura. (Ramon Mello, O Globo, 22/04/2017).

Importante ressaltar que havia sido Martinho da Vila responsável pelo convite à Elisa Lucinda, e que, antes do convite haver sido feito à autora, não havia nenhuma mulher compondo a mesa, ou seja, um homem branco, como Ivan Cavalcanti Proença

havia sido pensado maior autoridade para falar sobre Carolina. O compositor, no entanto, ao ser procurado pela coluna, colocou panos quentes na situação:

[...] era uma mesa sobre uma mulher e até então não tinha mulher nenhuma (sobre o convite feito por ele à Elisa Lucinda) [...] ambos foram infelizes, deselegantes um com o outro. Fazemos palestra para a plateia e não para nós mesmos. [...] a própria academia define a obra de Carolina como literatura ao colocá-la no seminário (Martinho da Vila, O Globo, 22/04/2017).

Ao fim, Proença foi ouvido novamente pelo jornal, no que reafirmou sua fala inicial:

Mantenho tudo o que falei. Não é literatura. É um documento importante, extraordinário e de significado sócio-econômico e cultural muito sério. Mas não é literatura. Elisa Lucinda está querendo os holofotes, foi lá para se exhibir. Acho que ela quer entrar para a academia (Ivan Cavalcanti Proença, O Globo, 22/04/2017).

Assim, com base no embate transcrito acima e no discutido no primeiro capítulo, embasada na pesquisa desenvolvida por Regina Dalcastagné, bem como nas reflexões de Carneiro (2018), Akotirene (2018) e Ribeiro (2017), creio possível afirmar que a literatura brasileira tem bem delimitado quem pode ser escritor no Brasil. Ficou constatado, portanto, que os sujeitos têm seus acessos negados ou autorizados à produção de sentido, com base em seu gênero, raça e classe.

Neste capítulo, abordo que as dualidades e oposições advindas dessas intersecções nunca vêm sem essa violência simbólica de silenciamento, no entanto, não estão sempre claras no discurso, em uma primeira leitura. Assim, é preciso buscar os recalques, os escorregões no discurso que revelam a crença e o interesse na manutenção dessa estrutura excludente, racista, sexista e classista.

Para tanto, trago ao texto a voz do filósofo argelino Jacques Derrida, que, por meio da estratégia da desconstrução, questionou nossa crença em supostas verdades absolutas que, por serem baseadas na lógica, nos parecem verdadeiras e alheias a qualquer questionamento. Derrida (2003) aponta que o que concebemos como verdade absoluta são narrativas construídas, estruturas que sustentam um jogo de oposição binária e não oposições naturalmente estabelecidas. Em uma entrevista, ao ser perguntado sobre a desconstrução, o filósofo argelino aponta que ela seria “não naturalizar o que é natural, não presumir que o que é condicionado pela história,

instituições ou sociedade é natural”⁵, e nesse sentido, grande parte de sua produção, em especial “A estrutura, o signo, o jogo e o discurso nas ciências humanas” (1971), ele se propõe a desvendar o jogo exercido pela linguagem na construção de oposições.

Para entender a desconstrução que, definitivamente, não se trata de destruição, mas talvez mais de um desvendar e entender o funcionamento das estruturas jogadas pela linguagem, é preciso, também, comentar a *differànce*, termo sem tradução unânime para o português. Ao trocar a vogal “e” pela “a”, ele põe em xeque a tradição fonocêntrica e o termo, então, é projetado como uma inscrição muda – não audível, todavia, visível e, assim, não se permite ser pensada na oposição entre sensível e inteligível, uma vez que a diferença gráfica escapa “à ordem do sensível”, o que seria sua tentativa de definição não se porta como “objeto submetido à objetividade da razão” (SANTIAGO, 1976). Deste modo:

The verb “to differ” (*différer*) seems to differ from itself. On the one hand, it indicates difference as distinction, inequality, or discernibility; on the other, it expresses the interposition of delay, the interval of a *spacing* and *temporalizing* that puts off until “later” what is presently denied, the possible that is presently impossible. Sometimes the *different* and the *deferred* correspond [in French] to the verb “to differ”. This correlation, however, is not simply one between act and object, cause and effect, or primordial and derived. (DERRIDA, 1968, p. 255)⁶.

Duas ideias, portanto, estão presentes na palavra: diferenciação/distinção e como que um adiamento temporal de algo que é negado no presente, estas ideias, por vezes, podem coincidir com o verbo “*différer*”, daí a possibilidade do jogo de sentido proposto a partir da correlação. Há que se notar, todavia, que não se trata meramente de uma convergência binária. De um lado, há a suposição da “não-identidade”; enquanto de outro, elementos da ordem do “mesmo”, há, então, uma “raiz comum dentro da esfera” que relaciona entre si os dois movimentos de diferenciação⁷.

⁵ Derrida responde em francês, no entanto, reproduzo as legendas em inglês, presentes no vídeo: “to not naturalize what isn’t natural, to not assume that what is conditioned by history, institutions or society is natural.” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vgwOjjoYtco>>.

⁶ “o verbo *différer* (em francês) parece diferir de si mesmo. Por um lado, indica diferença como distinção, desigualdade ou discernibilidade; por outro, expressa a interposição do atraso, o intervalo de um espaçamento e temporização que se protela até “depois” o que é atualmente negado, o possível que é atualmente impossível. Às vezes o diferente e o diferido (*deferred* – adiado) correspondem [em francês] ao verbo “diferir”. Essa correlação, no entanto, não é simplesmente entre ato e objeto, causa e efeito, ou primordial e derivado” (tradução nossa).

⁷ (DERRIDA, 1968, p. 278, tradução nossa).

Silviano Santiago, em seu **Glossário de Derrida** (1976), comenta o início do texto que apresenta a *Différance* (1968):

Tem como etimologia o verbo latino *differre*, que encerra duas significações distintas. Diferir significa “recorrer consciente ou inconscientemente à mediação temporal e temporizadora de um desvio, suspendendo a realização ou o preenchimento do desejo ou da vontade, efetuando-o finalmente de uma forma que anula ou diminui o efeito”. O outro sentido de diferir é o de não ser idêntico, ser outro, discernível. *Différance* reme ao mesmo tempo para o diferir como *temporização* e para o diferir como *espaçamento*. (SANTIAGO, 1976, p. 22-23).

A partir do desvio de grafia da palavra “différence”, a troca do “e” pela letra “a” não parece ingênua, pois, Derrida aponta que é a primeira que pareceu necessário discorrer sobre, por ser ela a primeira, “if we are to believe the alphabet and most of the speculations that have concerned themselves with it”⁸, desta maneira, é possível entender que, ao escolher a primeira letra do alfabeto, algo que *per se* é uma convenção, para tratar de algo que não pode ser compreendida no seio da presença metafísica ocidental, toda essa ordem da produção de sentido, que compreende o alfabeto ou, ainda, que começa nele, é questionada⁹.

Presença é outro termo repensado por Derrida. A grosso modo, ele aponta que presença seria algo que sempre esteve, um elemento que seria o centro do discurso e regeria as estruturas, como num jogo. O lugar da presença, na história da metafísica ocidental, já foi ocupado por Deus e pelo homem, por exemplo. Sua ruptura se dá quando esse lugar passa a ser ocupado pela linguagem e tudo se torna discurso ou texto (DERRIDA, 1971, p. 229-232). Este momento de ruptura com a presença, portanto, abre o jogo da significação *ad infinitum*:

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia infinitamente o jogo da significação. (DERRIDA, 1971, p. 232).

Tendo a linguagem invadido este campo problemático universal – como aquilo que se configura como presença – é possível entender, por meio da *différance*, que

⁸ Se acreditarmos no alfabeto e na maioria das especulações com as quais eles têm se preocupado (tradução nossa).

⁹ Esta é uma leitura que faço da acepção traduzida na nota de rodapé acima, que consta na página 256, do texto *Différance* (1968). Não garanto, em vista da complexidade da produção do autor, que tal leitura seja alheia a possíveis contradições com outras obras ou textos.

nada se liga a algo *de fora*, não há *fora*, pois, tudo é texto. Assim, construções binárias, centradas, cujo centro lhes rege a estrutura, sem estar este centro sujeito às regras do jogo da estrutura regida por ele, são contestadas. Assim, não havendo nada além do texto, a não-fronteira entre filosofia e literatura aparece como ponto central da obra derridiana. Literatura, filosofia, realidade, verdade, são, todas, texto.

Se não há nada além de texto, onde repousariam as verdades absolutas senão em narrativas construídas a fim de se reger um jogo de estrutura? O conceito de *differance* é, pois, importante, por ser “o desaparecimento da presença originária” (SANTIAGO, 1976, p. 22) e sendo a presença o centro da estruturalidade da estrutura, pensada como sendo sempre “plena e fora do jogo”, cujas repetições, substituições, transformações, permutas, dentre outros são continuamente “apanhadas numa história do sentido – isto é, simplesmente numa história – cuja origem pode ser sempre despertada ou cujo fim pode ser sempre antecipado” em sua forma (DERRIDA, 1971, p. 231), a *différance* inaugura, então, este abandono do centro que, por sua vez, é no que consiste a desconstrução como estratégia.

A desconstrução seria, portanto, uma:

Operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto. (SANTIAGO, 1976, p. 18)

Ora, se, em Derrida, literatura e filosofia são ambos textos, tal operação é também possível na literatura, claramente. Ao assinalar o centramento, encontra-se, também, aquilo que é relevado em função do que é reprimido, anulando o centro como lugar fixo e imóvel, voltando, assim, à afirmação inicialmente apresentada, em citação à entrevista, de que a desconstrução seria apontar a não-naturalidade de constructos sociais.

Voltando à pergunta que abriu este capítulo, buscarei respondê-la desconstruindo o prefácio à *Casa de alvenaria* (1961) – segunda obra publicada de Jesus – escrito por Audálio Dantas, no qual, o autor responde – intencionalmente, ou não – a esta pergunta, reforçando os dados apresentados por Dalcastagné no primeiro capítulo.

Reforço que a desconstrução seria uma espécie de não-método, por questionar, inclusive, as bases da tradição logocêntrica ocidental:

É, pois, necessário, antecipar um duplo gesto, segundo uma unidade simultaneamente sistemática e como que afastada de si mesma, uma escrita desdobrada, isto é multiplicada por si própria, aquilo a que chamei em “La double séance, uma dupla ciência: por um lado, atravessar uma fase de derrubamento. [...] aceitar essa necessidade é reconhecer que, numa oposição filosófica clássica, não tratamos com uma coexistência pacífica de um vis-a-vis, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa o cimo. Desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, derrubar a hierarquia. (DERRIDA, 1975, p. 53 e 54).

E este movimento de derrubar a hierarquia é o que me proponho a fazer nesta seção, buscando os decalques, as partes do texto de Audálio Dantas que “passaram batido” e que reforçam uma hierarquia literária e social que fogem às intenções conscientes de Dantas ao escrevê-lo. Uma vez que não se trata de convivência serena na qual todas as partes estão em acordo, mas sim de uma faixa de gaza concreta, às existências e narrativas preteridas são cerceados espaços concretos de ocupação social, como apontado anteriormente por Sueli Carneiro. Os que não estão na literatura não estão nos cargos bem-pagos de tomadas de decisões. Não estão nos parlamentos. Não estão na televisão e no cinema. Não estão nas escolas. Quando estão, na maioria das vezes – há que se repetir para não esquecer – estão limpando a sujeira dos onipresentes no poder, servindo o café, presos nas séries primárias por anos a fio. Estão, porém, em peso, nas prisões, na base da divisão social do trabalho. Há, portanto, que se derrubar a hierarquia.

2.1 DESCONSTRUINDO O PREFÁCIO DE *CASA DE ALVENARIA* (1961)

Audálio Dantas teve um papel importante no palco da vida e da obra de Carolina Maria de Jesus, por ter sido quem intermediou a publicação de **Quarto de despejo** (1960), como narrado em diversos momentos por ela. Os prefácios de **Quarto de despejo** – livro que alçou Carolina ao sucesso editorial e onde constam seleções daqueles diários – e de **Casa de alvenaria**¹⁰ (1961) – escrito após sua saída da favela – foram escritos pelo jornalista.

O texto de apresentação do segundo diário publicado, no entanto, é bastante problemático. Nele, Dantas relembra que desejou evitar que Carolina fosse enganada ou usada por outrem. Escolho este como o primeiro ponto a ser discutido do prefácio, pois, ainda que bem-intencionado, ele, dessa forma, retira de Carolina a autonomia

¹⁰ Doravante CA.

de poder fazer suas próprias escolhas, demonstrando acreditar saber mais que ela sobre a vida na chamada “sala de visitas”.

Tais afirmações corroboram, portanto, que o direito à criação estética/literária é um direito branco, sendo representativa da crítica de Grada Kilomba, sobre a epistemologia, apresentada em **Descolonizando o pensamento**, palestra performance proferida em 2016, na qual a pensadora afirma que o ato de falar como o direito de ser ouvido, defendendo que ser ouvido “também significa pertencer” e que “aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/as” (KILOMBA, 2016, p. 3).

Com Carolina, isto se reflete no excerto do 4º parágrafo citado acima. Ao entender que CA é um *registro* e que seu valor é *humano* e sua contribuição é *sociológica* pode-se ler, então que não é criação estética ou mimesis como representação e que seu valor não é estético, tampouco literário, mas sim, um registro tal qual um jornal. Nessa perspectiva, ela pode ser lida/ouvida, mas como um registro, uma contribuição para estudo sociológico. Note que sua contribuição não chega a ser sociológica *per se*, mas “para estudo sociológico”. Ora, então, alguém autorizado poderá utilizar o que está *registrado* em CA para, então, fazer ciência propriamente dita? O que se vê no trecho comentado é a desautorização de Carolina como escritora ou uma meia-autorização com ressalvas, com a afirmação subentendida de que ela não pertence, no sentido exposto por Kilomba.

O prefácio segue e no 5º parágrafo, ele comenta sobre a leitura que Carolina faz dos personagens que habitam a sala de visitas: “Aqui eles são vistos, muitas vezes com deformações, por uma criatura que viveu sempre à margem, uma desintegrada social que lutou desesperadamente para entrar na sociedade mais ampla e menos infeliz da **sala de visitas**”. E, no início do 6º parágrafo:

Como no **quarto de despejo**, ela continuou a escrever o seu diário, a fazer retrato. Só que o retrato da **gente de alvenaria** tem algumas distorções, é assim como um painel com pontos de perfeita nitidez e áreas esfumadas, nebulosas. Mas **Casa de alvenaria** é um retrato. (JESUS, 1961, sp. grifo do autor).

Há a repetição da ideia de que a literatura caroliniana “distorce” a realidade da “sala de visitas”, realidade esta que só poderia ser bem mimetizada por alguém pertencente ao lugar, segundo a linha de raciocínio do excerto. Tal repetição ocorre em “muitas vezes com deformações” e “só que o retrato da gente de alvenaria tem

algumas distorções”, ainda em “como um painel com pontos de perfeita nitidez e áreas esfumadas, nebulosas”. Dantas segue, portanto, desautorizando Carolina, deixando claro que ele não acreditava que ela possuísse as técnicas e conhecimentos necessários para fazer um bom retrato ou ainda, indo mais longe na crítica que faço, literatura de verdade, uma vez que ele finaliza com: “Mas **Casa de alvenaria** é um retrato”.

Essa desautorização é uma constante na epistemologia, como bem pontua Kilomba:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal. (KILOMBA, 2016, p. 4).

Na oração, Dantas afirma que CA, livro politicamente mais poderoso que *Quarto de despejo*, uma vez que nele Carolina já ocupa espaços que não ocupava no diário anterior, é um retrato e considerá-lo um retrato é, ainda que sem querer, retirar dele a condição literária e, por consequência, poder pertencer à epistemologia, ser criadora de conhecimento crítico, social e literário. Deste modo, corrobora que Carolina não pode narrar, numa reprodução dessas relações raciais e de gênero, desta maneira, não se pode acreditar no que ela diz, e o que escreve é “esfumado”, com “pontos de nebulosidade”, ou seja: não conta como verdadeiro ou confiável.

A pior parte, porém, se lê no parágrafo final do prefácio, no qual o jornalista sugere que Carolina “pode dar por encerrada sua missão” com **Casa de alvenaria**, recupere a humildade perdida “no deslumbramento das luzes da cidade” e termina com a proposta de que Carolina guarde seus contos, poesias e romances escritos por ela:

Finalmente, uma palavrinha a Carolina, revolucionária, que saiu do monturo e veio para o meio da gente de alvenaria: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do **quarto de despejo**. Agora você está na **sala de visitas** e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no *deslumbramento das luzes da cidade*. Guarde aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina (AUDÁLIO DANTAS – apresentação de *Casa de alvenaria*, 1961).

As sugestões de Dantas chegam a ser violentas, uma vez que as palavras que escolhe são palavras de silenciamento. Há uma tentativa de “colocar Carolina em seu lugar” e não estou afirmando que isto tenha sido deliberado. Fato é que os excertos aqui trazidos foram escritos por ele, estão no prefácio da obra e falam por si só, perpetuando uma epistemologia branca, masculina e de classe média, de preferência de profissões mais bem valoradas socialmente. Ele sugere que Carolina “dê por encerrada sua missão”, em outras palavras, que pare de escrever.

Também indica que Carolina deva recuperar a humildade perdida no “deslumbramento das luzes da cidade”, se aproximando bastante de um discurso corrente no senso comum de que mulheres, pobres e/ou negros devem ser humildes e, dentre as definições da palavra “humilde” está “que manifesta submissão”. Por fim, para reforçar a ideia de que Carolina deveria encerrar em CA sua missão, ele termina dizendo para ela “guardar” aquelas “poesias”, “contos”, “romances”, colocando todos esses gêneros *entre aspas*. As aspas, na leitura que faço, representam talvez o medo de afirmar que o que Carolina escrevia eram Poesias, Contos, Romances sem aspas, sem ressalvas. Essa ideia é reforçada pelo “conselho” dado: que deveriam ser guardados, uma vez que não eram poesias, contos, romances de verdade.

Mas, por que ele faria isso? Kilomba reitera que epistemologia define não exclusivamente de que forma, mas igualmente *quem* pode produzir conhecimento que será legitimado como válido, quem merecerá crédito:

Assim que começamos a falar e a proferir conhecimento, nossas vozes são silenciadas por tais comentários, que, na verdade, funcionam como máscaras metafóricas. Tais observações posicionam nossos discursos de volta para as margens como conhecimento ‘des-viado’ e desviante enquanto discursos brancos permanecem no centro, como norma. (KILOMBA, 2016, p. 5).

Dessa forma, ao afirmar que Carolina deva guardar seus romances, contos, poesias, e, tão ruim quanto, mencioná-los entre aspas, Dantas deixa crer que eles não são contos, poesias, romances de verdade, ou seja, não são episteme, e que Carolina não pertence ao seletivo grupo de pessoas autorizadas a fazer parte da literatura sem aspas, a produzir o “conhecimento verdadeiro”. O problema maior de tais afirmações é que elas são mais que visões rasas e restringem espaços sociais, como pontuado no capítulo anterior, e demonstram o que Ribeiro (2017, p. 63-64) chama de “tratamento subalternizado das “produções intelectuais, saberes e vozes” e contexto

social que sustenta o silenciamento estrutural”, crítica consoante com a proposta por Kilomba abaixo:

Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico. Universal / específico; objetivo / subjetivo; neutro / pessoal; racional / emocional; imparcial / parcial; eles têm fatos, nós temos opiniões; eles têm conhecimento; nós, experiências. Nós não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras” (Jacques Derrida, *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, 1981), mas sim com uma hierarquia violenta que determina quem pode falar (KILOMBA, 2016, p. 5 grifos nossos).

O que se lê no prefácio, portanto, é representante daquela hierarquia violenta, pois não são pontos de vista diferentes apenas, mas sim crenças que retroalimentam estruturas de dominação social que, ao negar o pertencimento de indivíduos pertencentes a grupos estigmatizados, colocam em risco também sua existência, deste modo, Kilomba retoma Derrida e a ideia da desconstrução, para elucidar como a academia e – se tudo é texto, conforme apontado – a sociedade e suas formas de produção de sentido operam para, num discurso centrado, propagar a narrativa de supremacia branca, masculina e socialmente privilegiada, disfarçada pelo discurso do “científico”, “verdadeiro”, “de alto valor estético”, “de valor estético para além do valor sociológico”. Assim, narrativas que são subalternizadas ou relativizadas, o são com base em uma estrutura racista, sexista e classista, que lhes diz que o que produzem não é bom o suficiente, no entanto, não é bom o suficiente por não ser produzido por aqueles autorizados a serem autores de narrativas sociais, como é o caso da literatura. Ao mesmo tempo em que são exatamente essas pessoas as que estão em condições de maior vulnerabilidade social.

Com base no que busquei expor até este momento, me proponho agora a exemplificar como tais questões se colocam praticamente na obra de Jesus desde o início de sua trajetória como escritora, a partir da análise daquilo que deveria abrir ao leitor sua obra: o prefácio de **Casa de alvenaria** (1961), escrito por Audálio Dantas.

2.2 CASA DE ALVENARIA: UMA TRAVESSIA POLÍTICA

Casa de alvenaria foi escolhido para esta seção por sua travessia simbólica: do quarto de despejo da favela à casa de alvenaria, comprada por ela e, ao que seu próprio prefácio indica, o incômodo com uma mulher negra e periférica ocupando esse

espaço foi tão grande que, no texto introdutório à sua obra, ocorre o silenciamento de sua produção estética. Deste modo, por que referir a Carolina como escritora de literatura – e não retratista, autora de obras de “alto valor sociológico” apenas – é de suma importância literária e política, simultaneamente? Início esta seção com o esclarecimento de Jacques Rancière, em **A partilha do sensível** (2009) acerca do termo estética, pois, é neste sentido que é utilizado, por mim, nesta pesquisa:

Um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

À elaboração da noção de estética adotada, se conecta a noção de partilha do sensível, proposta pelo autor, primeiramente, em **O desentendimento** (1996), e retomada por ele, no livro homônimo:

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Em outras palavras, a partilha do sensível determina quem pode ocupar espaços e, por sua vez, em nome de quem são ocupados, Rancière retoma Aristóteles, para quem “O animal falante é um animal político, mas o escravo, se compreende a linguagem, não a ‘possui’” (apud RANCIÈRE, 2009, p. 16). Deste modo, questiona se pode o escravo possuir a linguagem e, se a possui, continua ele escravo? Ainda:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências com o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Quando Audálio Dantas ou Ivan Cavalcanti Proença defendem o valor sociológico como o único valor da obra caroliniana, fazem coro a crença de que ela representaria a imagem do escravo grego que não possui a linguagem, determinando que seja invisível no espaço da literatura e, conseqüentemente, no espaço de tomada de decisões políticas, pois, antes do cidadão tomar “parte no fato de governar e ser governado”, há outra forma de partilha que antecede essa partilha: “aquela que

determina os que tomam parte” (idem, *ibidem*) dos quais tanto Dantas quanto Proença parecem partilhar.

Em oposição ao regime representacional, que corrobora a ideia de lugares pré-determinados de produção de sentido, há o regime estético, que, segundo Rancière seria um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”, nesse sentido, a política, contempla o “que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2009, p. 16-17). Considerando tais concepções, o espaço de Carolina como escritora é, também, um espaço político – sua ascensão como escritora é igualmente sua ascensão como sujeito político e ativo, fato que é narrado ao longo desse segundo diário e corrobora as postulações teóricas escolhidas para este trabalho de que partilhar do sensível é ter voz política.

Considerando o teor testemunhal do gênero diário como uma ruptura com a falsa ideia de representação, é possível aliar essas reflexões ainda ao que o filósofo aponta sobre as relações entre literatura e ficção: que a soberania estética da literatura não é o reino da ficção. É, ao invés disso, um regime no qual não haja distinções entre a razão daquilo que é referente às “ordenações descritivas e narrativas da ficção” e aquelas “da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

Essa leitura, presente tanto em Dantas quanto em Proença, que defende que haveria uma distinção entre obras “de alto valor sociológico” e obras efetivamente literárias não é possível no regime estético da literatura, mas sim característico do regime representacional, deixando claro o preconceito que decide quem pode ter acesso à representação do mundo, ambos fazem parte de uma elite literária e acadêmica que delibera quem pode tomar parte e reafirmam isto em seus discursos, sem constrangimento algum em espaços que seriam de homenagem à Jesus: o prefácio de seu segundo livro publicado e uma homenagem para si na Academia Carioca de Letras.

Tal ultraje, ao desconsiderar a revolução estética, se mostra não apenas preconceituoso, mas característico de uma ideia retrógada de que a ficção seria “mais arte” que o testemunho, portanto mais literária. Ao apontar os desvios da norma culta presentes na obra de Carolina, Proença demonstra ignorar que “a revolução estética

transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (RANCIÉRE, 2009, p. 57).

Isso é intrínseco a uma época que concebe qualquer um como potencial fazedor de história. Entender que a história pode ser *escrita* por qualquer um consequentemente significa que ela pode ser *feita* por qualquer um, como um destino comum a todos. Afirmar que política e arte andam juntas ao construir ficções é também assumir que ficção é lida como “rearranjos materiais dos signos e das imagens”, das analogias entre o que é visto e o que é e pode ser dito, entre aquilo que é feito e o que pode ser feito (RANCIÉRE, 2009, p. 59).

Jacques Rancière tece algumas críticas a postulações de Walter Benjamin, especialmente no que se refere à mudança trazida pela era da reprodutibilidade técnica à obra de arte. Enquanto Benjamin aponta que foi a reprodutibilidade técnica, na forma da revolução promovida pela fotografia, que fez possível que a história de qualquer um fosse trazida ao centro das narrativas, Rancière discorda e afirma que é a ocupação das narrativas pelas pessoas comuns que tornou possível o surgimento da fotografia e do cinema. Ou seja, para Benjamin, a técnica permitiu que a história daqueles que são mais um rosto na multidão fosse contada, ao passo que Rancière afirma que esta revolução só se tornou legítima a partir do momento em que a história “do qualquer um” passou a ter importância. No entanto, creio que ambos comungam da ideia de que novas formas narrativas, especialmente as fragmentadas pela própria experiência que as configura, permitem que a história dos vencidos seja contada por eles próprios e não mais pelo discurso dos vencedores. Necessário salientar, inclusive, o abismo temporal que separou a existência de ambos, permitindo inferir que, apesar da discordância pontual, postulações de Benjamin contribuíram para o aprimoramento de tais reflexões em Rancière.

Isto posto, Benjamin, em seu ensaio **O autor como produtor** (1934), faz reflexões acerca das tendências políticas e qualidades literárias das obras e defende que a qualidade é, também, a tendência literária de uma obra. A primeira seria entendida como a forma como o autor, enquanto produtor, é capaz de alterar os modos de produção dos quais participa, inspirando, pela forma como escreve, outros escritores, como Carolina influenciou uma série de escritoras negras como Conceição Evaristo e Elisa Lucinda. Benjamin retoma Eisler que afirma que apenas no capitalismo a música orquestral, ou a “música sem palavras”, teve tamanha significação e foi tão amplamente difundida, e que é necessária cautela ao

supervalorizá-la. Assim, entendo das palavras deles que quanto mais elitista for o acesso a uma forma artística, mais a valorização dela e a consequente desvalorização das outras formas – consideradas menores – serão perigosas.

Nesse sentido, o elitismo dos holofotes da literatura brasileira pode ser explicado pela ética capitalista: de forma semelhante à resistência encontrada pela obra caroliniana, especialmente no contexto brasileiro, a importância da palavra em Benjamin, capaz de transformar um concerto em um comício político, nesse sentido a palavra de Carolina é o maior perigo que representa para a cristalizada academia literária brasileira – pois não apenas representa um retrato da vida nas favelas, mas é capaz de fazer com que outras mulheres periféricas seousem escritoras, como ela, além de trazer para o centro da experiência narrada sujeitos que sempre estiveram às margens ou foram representados de forma majoritariamente caricata. Jesus, então, pode ser lida como tendo as duas características propostas por Benjamin como essenciais no referido ensaio: a tendência progressista e a qualidade e tendência estéticas. De forma semelhante, Grada Kilomba comenta:

No primeiro dia de cada semestre, conto quantos/as estudantes há na sala e então peço para que levantem a mão caso saibam as respostas para minhas perguntas. Começo fazendo perguntas muito simples, como: O que foi a Conferência de Berlim de 1884-1885? Quais países asiáticos e africanos foram colonizados pela Alemanha? Quantos anos durou a colonização alemã? E concluo com perguntas mais específicas, tais como: Quem foi Amílcar Cabral e qual foi seu papel no movimento de libertação? Quem foi a Rainha Nzinga? Quando Patrice Lumumba foi assassinado (14 de setembro de 1960?). Quem foi May Ayim? Quem escreveu *Pele Negra, Máscaras Brancas*? Nomeie um livro da Audre Lorde [...]. Havia cerca de 80 a 100 estudantes em meus seminários e a maioria relutava em responder. Até que, por fim, alguns estudantes Negros/as e/ou racializados/as começavam a levantar suas mãos cuidadosamente em sinal de resposta, deixando-as no ar, conforme havia sido pedido. Neste momento específico, a sala tornou-se um espaço performativo, no qual a ideia de conhecimento estava sendo exposta e questionada. Os/as estudantes puderam visualizar como o conceito de conhecimento está intrinsecamente relacionado a raça, gênero e poder. *De repente, aqueles/as que geralmente não são vistos/as tornaram-se visíveis, e aqueles/as que sempre são vistos/as tornaram-se invisíveis.* Pessoas que estavam quase sempre quietas começaram a falar e *aqueles/as que sempre falam calaram-se.* Calaram-se não porque não podem articular suas vozes ou línguas, mas sim porque não possuem este conhecimento. Quem sabe o quê e quem não? E por quê? (KILOMBA, 2016, p. 3-4).

Logo, segundo a autora, a legitimação e a valorização do conhecimento passam pela autoria das narrativas. São valorizadas aquelas que contam a história dos “vencedores”, como a colonização vista do ponto de vista do colonizador. Enquanto são preteridas aquelas que não tomaram o centro da episteme por terem

sido escritas por quem perdeu. Por quem foi colonizado. Pensar a descolonização do olhar passa, necessariamente, por enxergar as marcas da colonização em nós mesmos. Pensar a história brasileira a partir da chegada dos portugueses é apagar tanto nossas raízes indígenas quanto as africanas e nos ver como objetos colonizados e não sujeitos.

Na mesma linha, Chimamanda Adichie, na palestra TED **The danger of a single story** (2009) aponta para os perigos da história única que retiram a dignidade de pessoas e povos, exatamente por contar suas histórias a partir de um só ponto de vista, geralmente, o do colonizador. A dignidade perdida pode ser recuperada a partir da retomada da autoria dessas histórias, tal qual Kilomba performa em suas aulas. Há um trecho de **Casa de alvenaria** que pode ser lido nesse sentido:

Perguntaram-me o que acho do comunismo: - Não li e não vi países comunistas. Não posso dar opinião. Disseram que sou comunista porque tenho dó dos pobres e dos operários que ganham o insuficiente para viver. E não tem um defensor sincero a não ser as greves, meios que recorrem para melhorar suas condições de vida. Mas são tão infelizes que acabam sendo presos e dispensados do trabalho. *Conclusão: o operário não tem o direito de dizer que passa fome.* Quando os homens for super-cultos eles hão de liberar as terras e quem quiser plantar, planta. E não haverá fome no mundo. As terras tem que ser livres igual ao Sol (JESUS, 1961, p. 105, grifos nossos).

A partir da leitura do trecho, podemos ver a separação acadêmica sobre o comunismo, e a figura de Carolina como intelectual orgânica. Ao dizer que não leu nem viu países comunistas e, deste modo, não pode dar opinião sobre, Carolina reconhece que lhe faltam subsídios para formar juízos sobre o comunismo enquanto conceito, entretanto, logo após, desenvolve seu raciocínio com base em sua leitura da realidade dos trabalhadores, enfatizando o fato de sequer poderem reivindicar seus direitos, uma vez que são fortemente repreendidos pelo poder do estado e criticando, por fim, a ignorância daqueles gananciosos que estão no poder.

A ideia de que partilhar do sensível é ocupar espaços políticos, como apontado por Ranciére (2009), abre espaço também para afirmar que escrever histórias e escrever História fazem parte do mesmo regime de verdade, portanto, a figura do escritor que narra a história não contada pela história oficial toma forças, se Carolina partilha do sensível e ocupa espaços políticos a partir disso, como é possível ver na narrativa de **Casa de alvenaria**, Marcio Seligmann-Silva, relendo Benjamin aponta para o papel da memória da catástrofe como opção ao já cristalizado conceito de História:

Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo, destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente. [...] Essa reescritura se dá em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (do “Ocidente”, do “Geist”) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras. (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 367).

Deste modo, artistas como Jesus representam a possibilidade de reescrever a História oficial, por meio do trabalho com a memória e a escrita de testemunho tem papel fundamental nesse processo. Muito mais que o romance, talvez, o diário se apresenta como o espaço para a re-escritura e re-inscrição do presente no passado por meio da memória e, de forma semelhante, Marcio Seligmann-Silva aponta:

Não há mais espaço para uma teoria do conhecimento independente da ética e da estética: se, para Benjamin, “perceber é ler” o que deve guiar essa leitura é o pacto com o texto, o jogo entre a leitura e a “ilegibilidade deste mundo”. Se para Benjamin todo documento de cultura também é um documento de barbárie, ele o é na medida em que ele testemunha – como um índice ou uma metonímia – a catástrofe. Cabe a nós, leitores, saber dar ouvidos e boca ao testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 376).

A obra caroliniana é também esse documento de barbárie, e, muito provavelmente, de uma forma diferente da imaginada por Benjamin, mas se aproxima muito intimamente do ideal da teoria do conhecimento aliando ética e estética e, nessa leitura, retirar de sua obra a esfera estética é diminuir seu alcance, portanto, abaixo a leitura estética de alguns trechos representativos dessa travessia política e estética de Carolina.

O primeiro dia que consta no diário publicado em **Casa de alvenaria**, é o dia 5 de maio de 1960, Jesus ainda vivia na favela e cuidava das questões burocráticas da publicação de **Quarto de despejo**. Ela inicia dizendo que havia acordado às 5 horas para “preparar as roupas dos filhos” para irem à Livraria Francisco Alves. Os filhos estavam com fome e Carolina passa no empório do Senhor Eduardo, para comprar sanduíches, porém, não havia pão. Enquanto isso, Vera procura comida no chão, não encontra nada, no que Carolina lhe diz que assim que vissem o juiz, lhe compraria algo para comer. Vera “empaca” e Carolina lhe dá uns tapas.

A mãe se sente culpada, mas segue adiante, enquanto Vera fica para trás. Vera some. Carolina se desespera e começa a perguntar da filha: “Mais de cem mil pensamento afluíram-me a mente. O coração acelerou-se. Percorri o Mercado por dentro e ao redor” (JESUS, 1961, p. 12). Ela comenta que irá assinar contrato com a livraria e as pessoas param para olhá-la. Sai, então, gritando pelo mercado e surge

uma senhora que lhe pergunta se está procurando uma menina. Carolina reencontra Vera em meio a várias pessoas:

Vi um aglomerado de gente e a Vera no centro. Ela estava chorando. Quando me viu reanimou a fisionomia. Eu agradei as senhoras que estavam na loja e pedi-lhes os nomes. Disse-lhes que era para incluir no meu diário, que eu ia na Livraria assinar um contrato para publicar os meus livros (JESUS, 1961, p. 12).

Carolina inicia, portanto, o diário já com uma situação que prende a atenção do leitor, com uma progressão textual que se desenvolve aos poucos, prolongando o desfecho, quando encontra Vera. Ao longo da narrativa deste segundo diário publicado é possível ver como Carolina se transforma da protagonista de **Quarto de despejo** e as constantes alusões à fome, em alguém que viaja o Brasil divulgando seu trabalho como escritora.

Essa transformação anuncia o que fará em CA: Carolina é a mesma mulher dona de si já em **Quarto de despejo**¹¹, no entanto, em CA, começa a ocupar espaços proporcionados pelo sucesso editorial do antecessor, como é notório na afirmação de que irá assinar contrato para publicar seus livros. A assinatura de um contrato, especialmente um de publicação editorial, ilustram a partilha do sensível exercida por Jesus.

Em 8 de maio de 1960, há a primeira alusão à compra de carne. O dia inicia com “Fui no açougue”, Carolina escolhe um pedaço de carne que tinha muito nervo e pensa “graças a Deus hoje eu estou em condições de escolher a carne que eu quero” (JESUS, 1961, p. 17). Ela, então, lembra o açougueiro que ele lhe dizia que ela escrevia e não tinha dinheiro nem para comer, para, então, comentar o fato de que receberia 150 mil cruzeiros por um livro e, por isso, havia de ter o que comer:

Escolhi outro pedaço de carne. Paguei 70 cruzeiros. Pensei no repórter, o homem que emparelhou-se comigo na hora mais crítica da minha vida. Agora eu falo e sou ouvida. Não sou mais a negra suja da favela. Cheguei no empório e comprei os tomates, o querosene e ovos e pão. (...) Fui preparar o almoço. Fiz molho de tomate para o ravióli e pus muito queijo. Os meninos comeram e gostaram. (JESUS, 1961, p. 17).

A escolha da carne representa um marco importante, pois, passou por momentos em que não tinha alimentos básicos, como pão ou açúcar, e agora ela pode escolher a carne que quer, lembrando que escolher a carne significa poder pagar uma

¹¹ Doravante QD.

carne mais cara. O fato de colocar muito queijo no ravióli, alimento ao qual não havia menção em QD, é também emblemático, uma vez que queijo é também proteína, assim como carne, e, muitas vezes, no livro anterior, a alimentação da família era baseada, principalmente, em carboidratos, apenas, como pão ou farinha, e alimentos de origem animal chegaram a ser ossos com os quais Carolina fez sopa para os filhos. Comer e gostar finaliza essa narração do poder de escolha sobre a comida, além de poder comer, simplesmente.

Há, em vários momentos da narrativa, menção ao consumo de carne como representante da “fartura”, nos quais Carolina relembra dos períodos de fome, como no excerto acima, bem como na página seguinte:

O Adalberto entregou-me carne e toucinho que o Ramiro deu-me. O Adalberto pediu-me para fazer um bife para êle. Que bom saber que temos o que comer. Parece até que a minha vida transformou-se. Da fome para a fartura. (JESUS, 1961, p. 18).

Há, novamente, a dupla presença da proteína, ou como popularmente chamamos, da “mistura”: carne e toucinho. Carolina não apenas cozinha para si e para os filhos, como pode atender a pedidos dos vizinhos, como é o caso de Adalberto que havia lhe levado as carnes enviadas por Ramiro. Essa presença-ausência da fome aparece de forma diferente em CA, pois, a contínua menção à fome de QD é substituída por sua ausência na obra subsequente.

Como em seu encontro com Jorge Amado, quando Carolina havia lhe ultrapassado nas vendas de livros, ela marca que comeram “lasanha ao forno e frango grelhado” no almoço que tiveram juntos (JESUS, 1961, p. 171) e ainda reforça “jamais hei de olvidar que existe fome”, pois “a época do sofrimento deixa cicatriz na mente. Tem hora que relembro a voz angustiada da Dona Maria Preta, lá da favela”. Assim, ainda haveria uma fome negativa, como um rastro da experiência da pobreza.

No dia 13 de maio, Carolina é convidada especial do poeta Solano Trindade, em uma apresentação do Teatro Popular Brasileiro, a “Rapsódia Afro-Brasileira”, no Teatro da Escola de Medicina. Carolina comenta que não sabia que a escola de Medicina tinha teatro. Ela pensa na festa e relembra da fome ainda presente como problema social. Quando chega à favela, descreve que “à noite os barracões são todos negros. E negra é a existência dos favelados. Ao fim, ela desperta os filhos, para comerem pastel” (JESUS, 1961, p. 174).

A menção ao dia da abolição da escravatura é feita duas vezes na narrativa, e estes trechos foram escolhidos por serem emblemáticos do papel político de representação e modificação dos meios de produção artística exercidos e inspirados por Carolina. Saliento que, mais adiante, na narrativa, ao queixar-se do controle que Audálio Dantas exercia sobre a forma que Carolina gastava seu dinheiro, ela chama-o de “sinhô” e retoma o 13 de maio: “é horrível ter sinhô. Mas o dia 13 de maio está chegando...” (JESUS, 1961, p. 174). Comentário feito no dia 08 de maio de 1961.

Outro momento interessante de CA é quando ela, que já havia sido empregada doméstica, tem suas próprias empregadas. Destas, cito duas: Dona Didi e Dona A., a primeira é descrita como “vaidosa” por querer que Carolina compre “móveis de luxo” tais como uma “geladeira” (JESUS, 1961, p. 164). Carolina reclama que faltou sal na carne feita por Dona Didi, no que ela pede a conta. Já Dona A. é a empregada branca, que paga um empréstimo de 20 cruzeiros com trabalho. Ela se gaba do feito “Agora eu tenho uma empregada branca” (p. 165) e Dona A. é descrita por Carolina como “amargurada” e não quer ser mencionada no diário como empregada (p. 172).

Assim, em sua turnê política, Carolina percorre o Brasil visitando favelas e falando ao povo. Visita a casa dos Matarazzo. Encontra também Miguel Arraes, então prefeito de Recife. Entra em uma passeata, mesmo sem querer e lá encontra a deputada Ivete Vargas, o que culmina em um encontro na casa de Ivete, sobrinha de Getúlio Vargas, onde se encontram também vários homens do PTB. Ivete se utiliza de muitos termos políticos desconhecidos por Carolina, que se sente estranha ao mundo da política ao qual pertencem, tal como a pergunta sobre o comunismo anteriormente discutida.

Portanto, Carolina é uma mulher perigosa. Tão perigosa que o prefácio da obra anuncia esse perigo, tentando deslegitimar sua narrativa. Carolina agora, oficialmente, partilha do sensível, com toda a propriedade possível. Ao lançar **Quarto de despejo**, ela faz acontecer a “profecia” de Ranciére, em **A partilha do sensível**, pois, sua voz passa a ter importância política e essa travessia é narrada em **Casa de alvenaria**. Jesus é uma mulher que passa de catadora de papel à uma escritora que chegou a vender mais livros que Jorge Amado, um dos autores brasileiros mais lidos no mundo. Ao contar suas histórias, ela também conta História, a partir da catástrofe da fome ou da barbárie da hipocrisia. Substituindo a fome de quarto de despejo, a comida, agora, é personagem, sem que a fome deixe de ser, também, uma ausência presente.

Ao final do livro, Carolina mostra que sua “caravana” política, junto ao seu senso crítico, fez com que ela atingisse o ápice de sua crítica política em CA, nos trechos que seguem: “Ela não compreende que a favela é obra de rico. Os pobres não podem pagar os preços exorbitantes que os ricos exigem pelo aluguel de um quartinho. E não podem ficar ao relento” (JESUS, 1961, p. 176). Ou ainda em: “Quem pode normalizar a situação crítica desse jovem é a lei trabalhista. É o patrão inconsciente que só dá valor ao homem quando o homem pode produzir. É desumanidade deixar um operário acidentado abandonado” (JESUS, 1961, p. 176)

O diário termina com Carolina encontrando com o “jovem Eduardo Matarazzo” – atual vereador da cidade de São Paulo e por muitos mandatos eleito senador do estado, Eduardo Suplicy – e indo almoçar com ele, a convite de Dona Filomena Matarazzo. Carolina morreu em Parelheiros e sua glória “não durou cinco anos” (SANTOS, 2009, p. 143) e a tese que defendo neste trabalho é que, além de enganada no que deveria ter recebido, como já sugeriu também Joel Rufino dos Santos em **Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável** (2009), seu esquecimento na verdade foi um apagamento, pelo perigo que uma mulher negra, mãe solo, pobre, representa ao decidir ser escritora, artista. Nos últimos anos, felizmente, há uma crescente de estudos acadêmicos sobre ela. Foi incluída nas obras indicadas em vestibulares para ingresso em 2018, da UNICAMP e UNICENTRO. No entanto, ainda há muito a ser feito para que Carolina tenha o espaço que merece ocupar. Sigamos insistindo.

E, no intuito de seguir insistindo, há de se notar que sua obra influencia outras formas de produção de sentido – como o cinema –, refletindo sobre a representatividade que tais conexões têm no sentido de serem testemunhas – aquela figura que toma parte no revezamento da palavra que levará adiante a memória do outro – e de qual modo a construção das imagens poéticas da escrita são a via pela qual esse testemunhar se torna possível.

3 ENTRE SEREIAS, MARINHEIROS E ESCRITORES DA PRÓPRIA HISTÓRIA

“Um dia um escafandrista encontra a gente” (Fala de João Candido, o almirante negro, em *O papel e o Mar*).

Neste capítulo, pretendo retomar o sentido de testemunho apresentado: aquele que fica e presencia a experiência, ainda que insuportável – do outro, conforme exposto no primeiro capítulo, na leitura que propus de Gagnebin (2006), relacionando o ato de testemunhar às suas implicações políticas, de ocupação de espaços comuns e de decisão, pela produção de conhecimento estético, especialmente conforme Ranciére (2009), tal qual anunciado no segundo capítulo, para, então, analisar de que forma isto está posto na narrativa a partir da construção estética das imagens da escrita. Há três ideias que têm se feito estratégicas nesta pesquisa – experiência, narrativa e testemunho – e que denotam uma correlação importante para se repensar a estrutura literária: é preciso que outras experiências ocupem o espaço privilegiado da produção de sentido, assim como é imprescindível testemunhar a narrativa de tais experiências, para que, a partir disso, este espaço deixe, ainda que aos poucos, de ser para uns poucos homens brancos abastados. Esta narrativa política assume formas específicas de criação, que serão analisadas a partir das imagens poéticas que remetem à escrita como perpetuação da memória de tais experiências.

Partirei do curta-metragem **O papel e o mar** (2010), de Luiz Antonio Pilar que encena o encontro ficcional entre os personagens Carolina e João – representando Carolina Maria de Jesus e João Candido¹² Felisberto – quem, logo nas falas iniciais do filme, deixam claro qual é o seu negócio: o de Carolina, o papel; e o de João, o mar. Nesta reflexão, pretendo pensar como a problemática da performance, no sentido proposto por Jacques Derrida (1988 e 1991), em uma releitura dos atos de fala de Austin (1990), pode ser lida e relacionada às relações entre memória e narração (GAGNEBIN, 2006) e à partilha do sensível (RANCIÉRE, 2009) – estes dois últimos previamente discutidos nesta tese - nas duas personagens centrais do curta, que encena o encontro entre esses dois representantes da resistência no Brasil.

Num segundo momento, pretendo, a partir da metáfora do escafandrista, presente no filme, estender a análise para escafandristas outras de Carolina, sendo a primeira – que será tratada ainda neste capítulo – Claireece Precious Jones, a

¹² Curiosidade ou não, o pai de Carolina também se chamava João Candido (JESUS, 2014, p. 7)

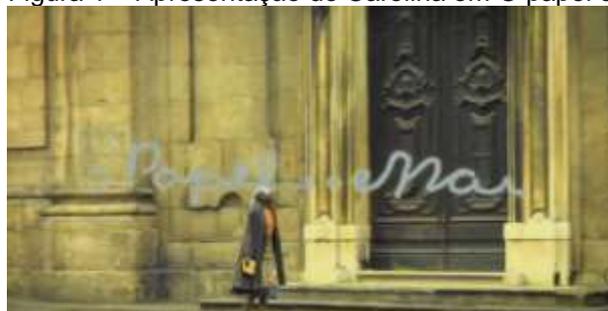
personagem principal do longa-metragem **Preciosa** (2009), reflexão que encerra este capítulo. Esta seção conta, portanto, com a análise de dois filmes – um curta e um longa-metragem – ambos com referências à escrita e à linguagem performática – ideia que será explorada, também, no último capítulo, no qual duas outras testemunhas serão chamadas ao texto: Conceição Evaristo e Jarid Arraes.

3.1 “A PALAVRA DESENHADA NO PAPEL TEM VIDA” – REFLEXÕES SOBRE O PAPEL E O MAR (2010)

Ele, conhecido como o almirante negro, líder da revolta da chibata. Ela, uma mulher que ousou, em meados da década de 1950, se chamar de escritora, mesmo estando fora da redoma da academia e da literatura, catadora de papel, mãe solo de três filhos, na favela do Canindé, em São Paulo. Os dois se encontram na cidade do Rio de Janeiro, cidade nunca visitada por Carolina em vida.

O curta-metragem se vale de uma situação real dos diários de Carolina: o hiato de sua escrita entre 1955 e 1958. Há, então, a criação ficcional do encontro entre Carolina e outro ícone da resistência negra no Brasil: o almirante João Cândido. **O papel e o mar** (2010) consiste na performance do encontro entre esses dois personagens, que caminham e discutem sobre suas relações distintas e similares com aquilo que cada um chama de seu negócio: Carolina, com o papel, João Cândido com o mar. Ambos ocuparam, cada um à sua época, por aquilo que fizeram e disseram, um lugar de contestação da posição social que lhes era imposta. O título do filme é apresentado com a caligrafia de Jesus:

Figura 1 – Apresentação de Carolina em *O papel e o mar* (2010)



Fonte: *O papel e o mar* (2010)

Entendo que a relação com a palavra que cada um estabelece é forjada no próprio texto que cada um desses personagens constrói. É um jogo de adivinha ou de

esconde-esconde com o leitor, conforme aponta Derrida (2005), para quem, o que configura um texto é exatamente o fato de ele esconder a regra que determina o jogo de sua composição, aquilo que ele afirma está sempre se escondendo nas entrelinhas, nas notas de rodapé, o que rege a composição não é passível de percepção no presente (DERRIDA, 2005, p. 7). É por meio da palavra e da performatividade desta que contestam seu lugar pré-determinado e encontram seu lugar na partilha do sensível e essa performatividade é professada, termo mais adiante explorado, conforme o autor supracitado.

As cenas iniciais do filme já deixam claro o ser duplo apontado por Rancière (2009), pois se inicia com o encontro entre João e Carolina, no momento em que ela a vê deixando de lado as latinhas e catando apenas o papel, no que ele interfere: “Você tá deixando passar um bom dinheiro”, e continua: “O que dá dinheiro hoje em dia é latinha”, ao que Carolina responde: “meu negócio é papel”:

Figura 2 – Carolina descarta latas por não as achar importantes



Fonte: O papel e o mar (2010)

Os dois discutem brevemente e o almirante negro retruca: “Calma, eu só tô querendo te ajudar, o meu negócio é o mar”. O negócio de cada um é, ao mesmo tempo, seu trabalho e sua distração – aquilo que fazem para viver e aquilo que os faz viver. Uma imagem carregada de simbologia mostra um barco de papel boiando em uma poça d’água, na qual o negócio de cada um é construído esteticamente na figura do barquinho, que acompanha as falas das personagens:

Figura 3 – Barquinho de papel sobre poça d'água, simbolizando o negócio de cada um, Carolina (papel) e João (mar)



Fonte: O papel e o mar (2010)

Carolina cata papéis para vender e para escrever. João trabalhava com o mar até ser expulso da marinha, fato que fez com que fosse expulso de si mesmo, conforme fala do personagem. Não pretendo fazer distinção entre fatos reais e o que é apresentado no filme, uma vez que assumo a concepção de Derrida (1991) sobre citabilidade e iterabilidade, bem como de Rancière, para quem “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 58) portanto, em alguns momentos da análise, já advirto o leitor que fatores externos a **O papel e o mar** (2010) referentes aos dois personagens centrais, podem ser retomados a fim de enriquecer a reflexão.

Faço aqui uma pausa na descrição para rememorar uma releitura proposta por Jeanne Marie Gagnebin (2006) sobre o episódio das sereias, na **Odisseia**. Ulisses havia sido avisado de que nenhum navegante jamais resistira ao canto das sereias (lembrando que não resistir significava ceder à beleza do canto e se jogar ao mar para alcança-las e ser devorado por elas). Ele, então, arquiteta o seguinte plano: se deixa amarrar por laços fortes ao mastro do navio, para que não pudesse se mexer; seus companheiros, no entanto, teriam os ouvidos tampados, impedidos de ouvir o canto das sereias ou o suplício de Ulisses para ser solto, enquanto remariam próximos da região. Desta maneira, Ulisses poderia ouvir a beleza do perigoso e *sensível* canto das sereias e, pelo ardiloso plano, seria o primeiro mortal a escutá-lo e escapar vivo, conforme a **Odisseia**.

Gagnebin relembra a leitura d'**A Dialética do Esclarecimento**, de Adorno e Horkheimer (apud GAGNEBIN, 2006, p. 34), que viam a separação entre o trabalho braçal dos marinheiros – que não poderiam partilhar do canto das sereias, uma vez que este representava a arte, que por sua vez era um perigo à função que deveriam exercer – e o papel dominador de Ulisses, aquele que pode determinar que outros

remem enquanto ele escuta a beleza da arte, partilha do sensível. De forma igual, a arquitetura desse plano representa também a vitória do “racional” sobre os encantos mágicos. A leitura dos alemães aponta para a divisão entre trabalho manual e fruição artística. Gagnebin, todavia, aponta para outra possibilidade interpretativa, da qual partilho e alio à questão da partilha do sensível, de Rancière.

Ela assinala para o fato dessa vitória de Ulisses sobre as sereias ser a “consagração de Ulisses como narrador de suas aventuras”, uma vez que ele precisava evitar sua entrega àquele encanto para que pudesse o narrar mais tarde e assim “perpetuar a memória de sua beleza” (GAGNEBIN, 2009, p. 36). A importância de Ulisses não reside apenas nas aventuras e provações pelas quais passa, mas na sua capacidade de rememorá-las, ou seja, por ser ele, também, sujeito de sua narração. Isso significa que pode haver uma auto-construção do sujeito, por meio de sua narração e auto-narração, que não acarreta, necessariamente, na renúncia aos seus anseios; a fruição narrativa pode, deste modo, “se distinguir do gozo exótico que dissolve os limites da identidade e faz regredir o sujeito aos prazeres do amorfo e do mágico”. (GAGNEBIN, 2006, p. 37).

Leio o canto das sereias como o sensível, bem como partilho da visão de que não se mais faz necessária essa distinção entre o que é racional e o que é artístico ou belo, e retomo o que afirmei anteriormente sobre a não-separação entre o estético e o político, para ler **O papel e o mar** (2010) como essa força dupla/una do trabalho que reflete sobre si e do papel da narração e da performance feita por meio da palavra nas duas personagens centrais.

Primeiramente, o encontro da palavra em Carolina e João Candido é aqui lido como uma metáfora ao poder transgressor que o comandante da revolta da chibata dá a Carolina: o encontro ficcional se situa no hiato real da escrita de Carolina: ela não escreveu em seus diários de 28 de julho de 1955 a 1 de maio de 1958. Quase ao final do filme, João fala que “a palavra desenhada no papel tem vida”, a sequência que precede essa fala é emblemática: João desafia Carolina a provar que tem coragem, retomando seu diário, começando naquele dia – 02 de maio de 1958.

Ela, então, para provar que não era indolente, como ele havia insinuado, escreve: “02 de maio de 1958. Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo” (JESUS, 1960, p. 29). Esta inscrição no diário de Carolina, lida por João no curta, está, de fato, presente em um dos diários que fazem parte de **Quarto de despejo** (1960),

a única diferença é que a última frase é transposta para o filme como “achei que era perda de tempo”. Ao ler esta frase, João acrescenta: “Se é perda de tempo...” e rasga a folha do caderno da mulher:

Figura 4 – João rasga a folha recém escrita por Carolina



Fonte: O papel e o mar (2010)

Ao que Carolina interpela: “Não, o senhor não tem o direito de fazer isso”. Ele pede o lápis que estava com ela e começa a rabiscar o caderno. Carolina segue chocada até o momento em que ele lhe mostra o que havia feito:

Figura 5 – João risca a folha e revela a marca das palavras escritas anteriormente



Fonte: O papel e o mar (2010)

João atenta Carolina de que “não adianta rasgar as páginas da história, não adianta passar uma borracha naquilo que já está escrito, a palavra desenhada no papel tem vida” (PILAR, 2010). Ouso afirmar que João aponta para o papel de Carolina simultaneamente como Ulisses e o marinheiro, alguém que tem o poder de ouvir o canto das sereias – partilhar do sensível, ter acesso ao estético – e remar ao mesmo tempo, tendo, assim, o poder de unificar o trabalho e a arte; a estética e a política, por meio de sua narração.

Carolina se inventou quando escreveu sobre si. Se tomarmos a ideia de Jacques Derrida sobre performance, podemos entender que as linhas que separam o que se escreve e o que conhecemos por “realidade” se dissolvem. Derrida aponta

para as estruturas de linguagem como determinantes do discurso performativo, diferentemente de Austin e Searle, que defendiam as intenções animadas e o poder das instituições como determinantes. Alguns pontos da obra Caroliniana podem ser levantados como cruciais para este entendimento:

1. Carolina se reconheceu como escritora. Jamais duvidou de seu lugar na partilha do sensível, conforme aponta Ranciére (2006) e fez isso em suas narrativas, portanto, criando/assumindo para si sua parte no sensível. Ao escrever que era escritora, ela se torna tal, por se assumir assim e também pelo fato de estar escrevendo, uma vez que, para Barthes, literatura e escritura se confundem, sendo “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 2013, p. 17).
2. Em uma das cenas do curta-metragem, Carolina comenta que encontrou um caderno cheio de folhas em branco. Este caderno – repito, cheio de folhas *em branco* – é o meio pelo qual ela fará sua ligação política com o mundo – a denúncia que representa e, mais que isso, a quebra estética de sua posição como escritora. A menção aos cadernos em branco pode significar cadernos que ainda não tiveram inscrições, mas também pode ser lida como uma metáfora à literatura como um privilégio branco que, é, pouco a pouco, ressignificada, à medida em que Carolina, como autora negra escreve e se inscreve nele – no caderno e nesse espaço.

Assim, por ser narradora de suas histórias, por aquilo que experencia, mas principalmente pela narração desta experiência, Carolina é como Ulisses, narrador de sua própria história, mesmo ocupando a posição social de marinheiro. Assim, é a narração para perpetuação da memória que faz com que ela tome parte do sensível, uma vez que une trabalho e estética – cata papel para sobreviver e escreve nos papéis que cata. Não tem o tempo hábil que permitiria que partilhasse das deliberações cidadãos de uma visão da divisão entre trabalho braçal e criação estética, mas rompe com essa divisão, ocupando este espaço.

E talvez as tentativas de manter sua obra apenas como “relato sociológico” representem a tentativa de manter a divisão representacional daqueles que podem fazer parte daquilo que se *convenciona* chamar de literatura, um lugar para poucos, bem nascidos e bem letrados, homens, brancos, na indiscutível maioria das vezes, e

aqueles que devem apenas trabalhar e que, se ousarem tomar parte no sensível, merecem um tapinha nas costas e prefácios que digam que seu papel é o de contar àqueles privilegiados moradores das salas de visitas cidades afora, um pouco sobre a vida nos quartos de despejo que desejam visitar apenas em páginas de livros ou cenas de filmes.

De forma a aprofundar a discussão sobre a performatividade da palavra nos dois personagens, faço uma retomada breve a fim de elucidar de que forma a ideia de performance é aqui concebida. Inicialmente apresentada por John Austin (1990), na teoria dos atos de fala, na qual o autor discute como o interlocutor é capaz de agir sobre o mundo por meio da linguagem, o termo performativo deriva do verbo “to perform”, em língua inglesa, correlacionado ao substantivo “ação”, e indica que quando se profere algo se executa uma ação.

Derrida desconstrói a ideia de Austin, que considera o performativo como sempre conectado a um contexto determinante e determinável, como que trazendo consigo um conteúdo semântico anteriormente constituído e assegurado por uma verdade absoluta fora de si, e propõe que, sendo tudo texto – linguagem e discurso – o performativo não poderia descrever algo existente *fora* da linguagem; mas sim opera em uma situação que é também ela linguagem (DERRIDA, 1991).

Aponta, então para *quase conceitos*, uma vez que marca a impossibilidade da organização do pensamento a partir de verdades fixas e universais e conceitos imutáveis. Dos que me interessam nessa reflexão estão a *citabilidade* e a *iterabilidade* (DERRIDA, 1973). A citabilidade é a possibilidade de um enunciado acontecer fora de seu contexto de origem, na quebra com a ideia de que a escrita é inferior e posterior à fala – sendo escritura, é possível de ser relido em contextos outros, na possibilidade de acontecer fora do texto – em outro texto.

Desta forma é minha leitura sobre **O papel e o mar**, porquanto um trecho do diário de Carolina é o mote de um encontro ficcional de duas figuras que não foram contemporâneas. O primeiro parágrafo da escritura do dia 02 de maio de 1958 do diário da autora é relido e transformado no – também texto – do curta-metragem. É citado na voz de outro personagem e não é necessário que se tenha conhecimento do contexto de origem da fala para que se entenda sua *citação* na obra fílmica o que acarreta no significado do enunciado não ser comandado arbitrariamente por sua autoria ou pela intenção do autor no momento da escritura/enunciação.

Daí se liga a ideia de iterabilidade, que é a possibilidade da forma significativa – a escritura – ser repetida na ausência, não somente de seu referente, mas também de um “significado determinado ou da intenção de significação atual, como de toda intenção de comunicação presente” (DERRIDA, 1973, p. 22). No referido curta, a iterabilidade da escrita de Carolina é retomada em um contexto e, de certa forma, modificada. Quando, na fala de outro personagem, se escuta que haveria um valor maior em catar latinhas do papel, e Carolina afirma imponente que seu negócio é papel, toda sua vida e obra são reescritas em um só enunciado que remete a todos os anteriores, em sua vida e obra. Ainda que ausente de sua intenção original, ou seu contexto de enunciação, há algo que permanece nesse enunciado e algo que também se transforma, visto que ele pode ser dito de outra forma, inclusive por meio de imagens, como na cena quase subsequente, na qual, ela chuta as latinhas com desdém.

Portanto, há algo que resta minimamente e que permite que a identidade do enunciado permaneça, ainda que este seja repetido *ad infinitum* e identificado naquilo que o modifica, ou ainda, identificado por meio da alteração ou em vista dela. A estrutura da iteração implica, simultaneamente, identidade e diferença (DERRIDA, 1991, p. 77). A iterabilidade é a possibilidade referida pela citabilidade, pois, se a escrita é como uma roda-viva, uma probabilidade do funcionamento cortado em outro contexto em que algo de si ainda possa se identificar. Ao colocar qualquer signo linguístico entre aspas, ele pode ser uma marca que se pode citar sem fim e ter sua origem perdida no meio do caminho (DERRIDA, 1991, p. 25-26).

Ele também considera as barreiras entre o que se convencionou chamar de real e aquilo que se diz sobre o que chamamos de real dissolvidas, afirmando que, quando dizemos algo sobre o mundo, atuamos, de certa forma, “como se” estivéssemos produzindo uma verdade sobre algo. Como as performances intervencionistas pretendem atuar ou reencenar rituais como se fossem produzidos no momento performado. Na revolta da chibata, da qual o almirante João Cândido Felisberto foi líder, a cidade do Rio de Janeiro ficou sob a mira de alto poderio bélico dos navios comandados pelos marinheiros que pediam o fim do castigo das chibatadas, bem como melhora das condições degradantes de trabalho, sob a ameaça de bombardeio, caso as reivindicações não fossem atendidas. Ao professarem a ameaça de bombardeio, de certa forma, já estavam performando ações produzidas pela

linguagem, ainda que não idênticas às suas intenções, demandando, ainda, certa teatralidade para tanto, conforme:

To profess consists always in a performative speech act, even if the knowledge, the object, the content of what one professes, of what one teaches or practices, remains in the order of the theoretical or constative. Because the act of professing is a performative speech act, and because the event that it is or produces depends only on the linguistic promise, well, its proximity to the fable, to fabulation, and to fiction, to the 'as if', will always be formidable.¹³ (DERRIDA, 2002, p. 215).

Portanto, reitero a aproximação com a obra Caroliniana e com **O papel e o mar**, uma vez que ao professor/escrever que é escritora, Carolina se torna, escritora. Deste modo, dissolve as barreiras entre o convencionalizado real – e o preconceito acadêmico e a divisão trabalho/arte também convencionalizados e presentes nessa convenção anterior – criando seu real a partir do que professa/performa quando escreve. Como em Ulisses, narrar o que aconteceu é tão importante quanto experienciar. Se não tivesse sobrevivido ao canto das sereias não poderia ter narrado a experiência e isso seria o mesmo do que não a ter vivido. Aos que escutaram a narração, no momento em que narrou todas as suas aventuras, as aventuras aconteceram para os que ouviram, independente do momento real em que se passaram. Ou seja, como afirma João: “a palavra desenhada no papel tem vida”.

Numa das primeiras cenas do filme, Carolina comenta, em uma conversa com o Almirante Negro, que toda sua vida é feita de papel, ao afirmar isto, performa também sua narração, professando seu lugar ao lado de Ulisses, unindo as proposições de Gagnebin e Derrida, pois, ao criar um personagem no papel, de estetizar sua experiência, por meio da narração não deixa também que a memória se perca. Entende-se que escreve para lembrar; escreve para se (re)criar.

Em concordância, João diz, em outro momento: “Eu fui banido de mim mesmo”, se referindo ao fato de ter sido expulso da Marinha após a revolta da Chibata. No entanto, a personagem finaliza a reflexão comentando que “o homem suporta tudo nessa vida, menos grilhões e chibatadas”. Ainda que banido de si mesmo – da função que exercia – João foi capaz de promover uma mudança necessária na história negra brasileira.

¹³ Professar consiste sempre em um ato de fala performativo, mesmo se o conhecimento, o objeto, o conteúdo daquilo que um professa, do que um ensina ou pratica, permanece na ordem do teórico ou constativo. Porque o ato de professar é um ato de fala performativo e porque o evento que ele é ou produz depende apenas na promessa linguística, bem, sua proximidade com a fábula, à invenção e à ficção, ao “e se” sempre será formidável (tradução nossa).

Figura 6 – João observa a estátua em sua homenagem



Fonte: O papel e o mar (2010)

No frame acima, o momento em que João comenta – em frente ao seu monumento póstumo – haver sido banido de si mesmo. A revolta da chibata como contada pelo personagem no curta também se deu por meio da performatividade da palavra, pois, a cidade estava na mira dos canhões dos marinheiros, em sua maioria, negros, com a ameaça de que bombardeariam, caso a chibata não fosse abolida. Foi a iminência promovida pelo poder da palavra que deu força à sua luta, ainda que com resultados e ações distantes, talvez, de suas intenções.

Numa cena posterior, ouve-se João afirmar que “O maior castigo foi terem expulsado a gente da história” e sente por não ter seu nome reconhecido – escrito, *performato* no discurso histórico ou na memória coletiva, ou seja, afirma a importância de se contar as histórias de luta para que não sejam repetidas. Ele instiga em Carolina a necessidade de escrever, de criar, de *performar* pela palavra a narrativa diária de sua luta e aponta para a importância de não deixar ser apagada da história, de não deixar de contar sua história.

Esta análise está em concordância com o que Rancière afirma sobre os enunciados políticos e literários terem ambos o mesmo efeito no real, pois determinam padrões de palavra ou de ação, bem como regimes de acuidade sensível; delineiam “mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do fazer e modos do dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Esta ideia reforça a dissolução entre as barreiras entre arte/estética e política. Ao deslocar os holofotes do discurso da história oficial para narrativas daqueles que foram, de certa forma, os vencidos de um processo social brutal e injusto, a história se reescreve.

A obra de Carolina Maria de Jesus, bem como o curta aqui analisado, fazem parte do que Rancière chamou de “a glória do *qualquer um*”, ao abordar o regime estético das artes. Este regime se contrapõe ao sistema de representação, em que os

gêneros eram definidos por aquilo que se julgava a “dignidade” dos temas e, portanto, tema e modo de representação estavam correlacionados, conforme o tão conhecido “tragédia para os nobres e comédia para a plebe” (RANCIÉRE, 2009, p. 48). A revolução estética deste regime das artes quebra com as grandes narrativas de figuras consagradas e coloca em foco também a vida dos anônimos, talvez recontando a história pelo ponto de vista daqueles que ficaram conhecidos nos livros de história como os que foram vencidos.

Outra costura se faz visível entre Derrida (1991) e Rancière (2009): o primeiro, em toda sua obra, propõe uma ruptura entre o pensamento logocêntrico da superioridade da palavra dita em relação à escrita. De forma similar, Rancière defende que o levantar dos anônimos no palco da história – ou no cinema e na fotografia – revela a lógica estética de uma forma de visibilidade que derroga as escalas de elevação da tradição representativa, bem como do “modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades” (RANCIÉRE, 2009, p. 50).

Destarte, as linhas tênues entre o que se concebe como realidade – substrato dos historiadores – e a ficção – trabalho dos artistas – se dissipam, uma vez que, nesse diapasão, as artes, como a literatura, por exemplo, se servem de narrativas e testemunhos de incontáveis atores anônimos que, na *glória do qualquer um*, tem suas narrativas reconhecidas, da mesma forma que os documentos ditos históricos fazem o mesmo com arquivos e ficções outras dos que crêem “comandar as batalhas e fazer a história” (RANCIÉRE, 2009, p. 49), e pertencem, assim, a um mesmo regime de sentido.

Fronteiras outras podem ser revistas a partir disso, como a potencialização do real pela ficção: ele precisa ser ficcionado para ser pensado (RANCIÉRE, 2009, p. 58). O comum passa a ser visto como belo quando é lido como rastro do real, ao ser extirpado de sua evidência para ser transformado em um hieróglifo, uma corporatura mitológica ou fantasmagórica. Tal calibre fantasmagórico do real, que incumbe ao regime estético das artes, está diretamente relacionada ao paradigma crítico das ciências humanas e sociais, tendo como exemplo o fetichismo da mercadoria, proposta por Marx: é preciso extrair a mercadoria de sua aparência ordinária e dar a ela um ar fantasmagórico, para que nela sejam lidas as contradições da sociedade. (RANCIÉRE, 2009, p. 50).

Nessa ótica, a obra Caroliniana, ao ser lida como “retrato”, “relato”, ou quaisquer outros termos que remetam à “expressão crua da vida na favela”, extraindo dela seu pertencimento ao regime estético e literário, significa também retirar seu poder de transformação social efetiva, uma vez que é essa relação “fantasmagórica” que permite que a sociedade seja vista em suas contradições mais absurdas.

Na cena final, Carolina enrola a folha do diário que havia escrito e a coloca dentro da garrafa de João. Os dois estão em frente a um braço de mar. Ela se vira para ele e pergunta se ele tem certeza. Ele diz: “Um dia um escafandrista resgata a gente” e ela, então, joga a garrafa ao mar:

Figura 7 – Carolina joga, ao mar, a garrafa com seu papel escrito dentro



Fonte: O papel e o mar (2010)

Papel e mar se encontram, o *negócio* de cada um atua de forma a ser encontrado, um dia, por um escafandrista, uma espécie de mergulhador que procura coisas no mar. Leio a sequência como uma alusão à toda palavra escrita que é jogada ao mar e pode ser encontrada por nós – leitores escafandristas.

Creio que esta construção estética remeta à materialidade do que se diz – o performativo – pois a ação da cena mostra o poder de performance da profissão das palavras de Carolina, assim como a palavra escrita rompe com a ideia de ser inferior à tradição logocêntrica. Também infiro que os dois negócios, o papel e o mar, podem ser o negócio de *qualquer um*: o mar está aí para todos, da mesma forma podemos lançar esse olhar para a história e para os que contam histórias. O papel, a chance de se escrever algo e jogar no mar da história, de mesmo modo, pode ser encontrado em cadernos cheios de folhas em branco, até mesmo jogados no lixo, como aqueles que foram encontrados por Carolina.

Seu encontro ficcional com João Candido, em **O papel e o mar** representa a quebra proposta por Jeanne Marie Gagnebin, ao retomar o canto das sereias, uma vez que ambos – Carolina e João – podem ser vistos ou como Ulisses ou como um

marinheiro que tirou a cera dos ouvidos e decidiu ouvir o perigoso e belo canto das sereias, mas sem perder-se nos limites que os impediria de sobreviver para narrar.

A partir dessa quebra, peço licença para explorar a metáfora do escafandrista: Carolina escreveu e jogou ao mar sua mensagem. Escafandristas que a encontrarem serão a partir de então testemunhas daquilo que, como Ulisses-marinheiro que era, narrou. Escafandristas-testemunhas serão, assim, elas mesmas Ulisses. Contarão suas histórias encantadas pelo canto das sereias, mas sobreviverão para narrar.

Mas, caro leitor, como você já deve imaginar, não apenas um escafandrista a encontrou, como também sua história ecoa em mares outros. E, portanto, trago, na próxima seção, algumas delas, nas quais me dediquei a apontar conexões entre a mensagem jogada ao mar por Carolina e seus tão importantes escafandristas. Convido-lhe a navegar comigo por elas, a seguir.

3.2 O CORPO QUE VIVE E CRIA A EXPERIÊNCIA: IMAGENS POÉTICAS E PERFORMANCES TEXTUAIS EM CAROLINA, CONCEIÇÃO, JARID E PRECIOSA

“há palavras
destinadas ao poema

mas antes encontram
sintaxe
– etimologia
no fundo dos olhos
onde crescem as águas
e se afogam
as alegrias”

(JARID ARRAES – *Um buraco com meu nome*)

Escolhi o primeiro nome das autoras que analisarei neste subcapítulo, pois, da mesma forma como escrevo eu, aqui, nesta tese, aquilo que escrevem nas obras que selecionei como *corpus* deste estudo remete a pulsões orgânicas de seus corpos: corpos preteridos pelo discurso hegemônico, corpos negros aos quais espaços concretos e simbólicos são cerceados e proibidos, mas que – corpos resistentes – lembram ao leitor, por meio da criação de imagens poéticas, que todos sangram, todos gozam, todos suam.

Evaristo e Arraes aparecerão neste capítulo como teoria e como sujeitas de análise. Arraes, por haver escrito um cordel sobre Jesus, que, mais tarde, fez parte de **Heroínas negras brasileiras** (2017) e Evaristo por ser quem cunhou o termo

“escrevivência”, também a partir da escrita de seus romances e contos, sem o qual é impossível pensar a obra de autoras como ela e como Jesus.

Diário de Bitita, cujos trechos aqui transcritos são da edição de 2014, são as memórias da infância de Carolina Maria de Jesus. A narrativa se divide em 22 capítulos nos quais a autora ora narra do passado, como se estivesse vivendo a situação naquele momento; ora do presente com se estivesse olhando o passado de longe, com seus olhos de agora. Carolina vive, de fato, as situações passadas no momento de sua escrita, pois, a elaboração do passado é sempre uma construção estética, tal como aponta Conceição Evaristo, no prefácio de **Becos da memória** (2017):

Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. 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 que está narrado em *Becos da memória* é mentira (EVARISTO, 2017, sp.).

Por extensão, nada do que está narrado em **Diário de Bitita** é verdade, nada do que está narrado em **Diário de Bitita** é mentira. Em muitos momentos, Carolina lembra ao leitor que está “com 4 anos”, “tinha 6 anos” e o olhar que essa criança tem da realidade que a cerca é permeado pelo olhar da mulher que, em Parelheiros, o segundo maior distrito de São Paulo, antes de morrer, em 1977, entregara “dois cadernos para publicação” desta vez a “uma repórter”, Clélia Pisa (ALVES, apud JESUS 2014, p. 11) que, mais tarde, junto a duas jornalistas francesas, editou e publicou, na França, *Journal de Bitita*, em 1982, cinco anos após sua morte, sendo, portanto, predecessora da versão brasileira, que viria apenas em 1986.

Por curiosidade, talvez, **Diário de Bitita** tem mais forte que em seus outros livros a crítica interseccional às contradições relacionadas à gênero, raça e classe, no Brasil. Pode ser que isso se deva ao fato de, desta vez, uma mulher estar à frente do projeto com duas outras. Pode ser. Passa despercebida ao leitor desatento, talvez, a ironia de Carolina ao repetir tantas vezes ao longo da obra que queria ser homem, para fazer tudo que os homens podiam fazer. Ou quando utiliza “pobres” e “negros” como sinônimos. Há que se ler Carolina do ponto de vista da invenção, da criação literária, e há de se pensar no intervalo de mais de 50 anos que separam a menina que narra desde sua “*avant-première* no mundo” até sua chegada à São Paulo, da

mulher que em pouco tempo morreria de asma, aos 77 anos. Destarte, nada é por acaso em **Diário de Bitita**. Nada é verdade, nada é mentira.

A costura **entre Diário de Bitita e Becos da memória** é pela linha escolhida pelas duas autoras: suas memórias da infância. Evaristo escreve um romance, mas com a organização textual que remete visualmente a inscrições em diário. Ao invés da ordem cronológica, pode-se dizer que a autora extrapola características do fluxo do pensamento – ordem psicológica – e escolhe como estratégia aquilo que decidi chamar de “fluxo da memória”, que ora está no passado de Tio Totó, Maria-Velha ou Negro Alírio – que a narradora apenas conheceu por meio da narração do tio, da tia ou de Bondade – ora no desfavelamento que, por sua vez, também residia no passado da autora que se confunde com a narradora, bem como com Maria-Nova que, atenta, ouvia às lembranças dos tios.

Quanto à presença de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por um escrevivência pode com(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Essa com(fusão) não me constrange (EVARISTO, 2017, sp).

A narração acima permite supor que Maria-Nova é a personagem criada por Conceição para jogar com o leitor quando se refere à menina em terceira pessoa, como a narradora onisciente que lê os sentimentos mais íntimos e as sensações corporais mais fortes – quão o banzo, a dor no peito que muitas personagens partilham – como se estivesse ela mesma no corpo das personagens. A charada quiçá se resolva quando pensamos que, ao criar uma personagem para si, a quem olha com a distância e a proximidade da narração em terceira pessoa, ela costura na narrativa a posição de que a escrita memorial é sempre uma invenção, ainda que tenha muito de verdade.

A partir dessa afirmação de Evaristo de que a literatura assinalada pela escrevivência confunde narração e autoria, trago as duas outras escafandristas desta análise: Jarid Arraes e Preciosa. A primeira, pelo eu-lírico transpassado pelas imagens poéticas que remetem à escrita performática – conceito que será expandido a seguir – e Preciosa, a personagem central do longa-metragem homônimo, dirigido por Lee Daniels, lançado no ano de 2009, contudo, que foi inspirado no romance **Push** (1996) que teve Carolina Maria de Jesus e sua relação com a escrita como inspiração.

Por limites de análise literária, escolhi analisar a personagem cinematográfica Preciosa, enquanto também a autora de si, e me esquivarei de fazer a pergunta “quanto de Ramona Lofton – nome de registro de Sapphire – há em Preciosa?” porque não me atentei tampouco a buscar quanto de cada autora há em sua criação estética, ainda que seus lugares de fala sejam estratégicos para se pensar suas obras. A intenção é buscar de que forma Preciosa se apresenta como síntese da escrita como performance ou a escrita performática presente nas outras autoras. Outras, sim, porque, assim como Maria-Nova, Preciosa é personagem-autora-narradora. Além de que, tais lugares estão no tecido da criação estética e creio na indissociabilidade de forma e conteúdo, conforme proposto por Antonio Candido (2010).

Em relação aos casos em que utilizo a poesia como *corpus*, chamo o leitor para o fato de o eu-lírico ser ele também uma personagem e um narrador. Portanto, tomarei a liberdade de utilizá-los como sinônimos, pois, poemas também contam histórias. Assumo, ainda, autoria como representante do conceito de lugar de fala, discutido previamente. Assim, em **Um buraco com meu nome** (2018), que marca a estreia de Jarid Arraes na poesia, me permitirei tal liberdade na análise da obra.

O livro é dividido em quatro partes: “selvageria”, “fera”, “corpo aberto” e “caverna” e dedicado àqueles “que nem sempre encontram matilha” (ARRAES, 2018, sp.). Nele, Jarid escancara as contradições do espaço literário brasileiro, como em “nunc obdurat et tunc curat”; enaltece grandes mulheres que lhe inspiraram a escrever, nas dedicatórias de vários poemas, bem como em poemas como “caligrafia da resistência”; além de abordar temas urgentes como abuso sexual, violência doméstica, saúde mental, dentre outros.

Cada uma delas – Preciosa, Conceição e Jarid – conversa com Carolina a seu modo, mas todas costuradas pela escrita performática. A seguir, a expansão da noção de performance, já anteriormente introduzida, e a reflexão sobre que formas ela toma em cada uma das mulheres escolhidas para este estudo.

3.2.1 Violação

Nesta seção pretendo pensar a violação a partir de dois lugares: a violação dos corpos, por meio da construção estética das imagens do abuso – em **Diário de Bitita, Becos da memória**, no poema “trilogia” de **Um buraco com meu nome**, e em **Preciosa** – e em como a narrativa desses corpos violados, quando contada a partir

de sua própria experiência ou de experiências muito próximas a si, consegue performar a violação dos vínculos performáticos estabelecidos pelo poder social, subvertendo a performance identitária imposta, por meio do que Graciela Ravetti chama de “narrativas performáticas”.

Para iniciar a reflexão sobre performance, chamo Juliana Helena Gomes Leal (2012) que, em sua tese de doutorado, faz um excelente panorama das faces que o conceito tem assumido, desde que se pôde delinear seu início, onde é possível perceber, como fio condutor, a promoção do questionamento de conceitos hierarquicamente construídos, tais como noções de literariedade:

[...] pensarei nas vantagens que o texto literário teria ao tomar emprestado, reler, testar e se atrever a fazer uso das *particularidades da dimensão orgânica e pulsátil do corpo* como forma de subverter o disciplinar, de romper com as convenções narrativas (tanto no que se refere à substância como matéria literária, quanto às formas de organização desse material na estrutura composicional da obra), de transgredir os limites entre as instâncias ficcionais (a tríade: narrador/personagem e imagem de leitor), visando construir uma espacialidade ou atmosfera polifônica que potencializa o surgimento de outras textualidades. O performático como instância ou qualificativo agregador *da alteridade, via palavra*. O performático no literário que nasce e sobrevive em função da existência de uma relação de intercâmbio comunicativo: de vozes, de experiências, de subjetividades. (LEAL, 2012, p. 25).

Essas particularidades daquilo que é orgânico, que remete à pulsão de vida e ao corpo como construção de narrativas, permite, portanto, a subversão do que está posto – cânone, formas literárias, convenções – trazendo o corpo – por meio da elaboração estética de imagens poéticas que remetam a essas pulsões – sangue, pus, lágrimas – muito presentes em Evaristo, mais até do que em Carolina; metáforas que façam com que o leitor sinta – performe – sensações corporais diversas, tais como “a carne e o coração de Jorge ferviam” (EVARISTO, 2017, p. 113) ou ainda a utilização da fome ou do paladar para diferentes fins, tais como: “A única coisa gostosa que existe é arroz-doce, doce de leite, pé-de-moleque. Pão de queijo. Será que homem é mais gostoso do que doce?” (JESUS, 2014, p. 84) e da personificação como em “as maldades que os maus praticam me causam náuseas mentais” (JESUS, 2014, p. 35).

Há muitos temas que se interseccionam nas autoras, demonstrando, também, essa polifonia mencionada por Leal. São experiências destes corpos preteridos que, chamando para sua corporeidade gritam para o leitor aquilo que todos os corpos têm em comum. Consoante com Leal, estão as postulações de Graciela Ravetti (2002) que afirma que quando algo que remete ao lugar de fala do autor, tal como “um objeto

da biografia ou do local de enunciação” – comumente ligado à experiência, portanto, ao espaço privado – chega à esfera pública – que é característica da “representação ficcional” – tais fatos e lugares são transformados política e socialmente (p. 47), tal como acontece em Jesus, Arraes e Evaristo.

Em **Diário de Bitita**, quando Carolina apresenta o pai ao leitor, após assinalar que o pai se chamava João Cândido Veloso e era de Araxá, ela narra que ele, além de tocar violão e “não gostar de trabalhar”, “tinha só um terno de roupas. Quando ela (a mãe) lavava sua roupa, ele ficava deitado *nu*. Esperava a roupa enxugar para vesti-la e sair” (JESUS, 2014, p. 14, grifo nosso). O trecho tem a primeira menção mais íntima ao corpo, quando, para dizer da pobreza dos pais, ela menciona a nudez do pai, por ter apenas um terno de roupas. A partir dessa narração, sabemos de detalhes da vida privada dos pais de Carolina, tais *experiências* privadas chegam à literatura pela caneta dos que tinham que deitar-se nus na falta de roupas limpas e, na esfera pública, são capazes de transformar – de performar – uma mudança no campo do literário, promovendo, inclusive, a partilha do sensível.

De forma semelhante, em Evaristo, há, dentre muitas outras, a história de Nazinha, a menina que havia sido vendida pela mãe. Abuso e exploração sexual infantis são trazidos para a trama a partir do ponto de vista da mãe de Nazinha, da própria menina e de Maria-Nova:

Maria-Nova, em um barraco desses há uma menina da sua idade. Quantos anos você tem? Treze. Isto mesmo, treze anos. A menina sonha. Infantis desejos, guardar na palma da mão estrelas e lua. Armazenar chocolates e maçãs. Ter patins para dar passos largos... a mãe da menina sonha leite, pão, dinheiro. Sonha remédios para o filho doente, emprego para o marido revoltado e bêbado. Sonha um futuro menos pobre para a menina. (EVARISTO, 2018, p. 37).

Bondade, que sempre compartilhava suas histórias com Maria-Nova, é quem lhe conta, também, a história de Nazinha. Ele começa dizendo que a menina tem a mesma idade que ela. A resposta de Maria-Nova quanto à sua idade se lê na própria voz do homem, e os sonhos da mãe e da menina são trazidos como se pudesse ler dentro da alma das duas. Os sonhos de uma existência infantil marcada por desejos comuns a outras infâncias – assim como os da mãe que sonha coisas concretas, como dinheiro e remédio para o filho, marcam, especialmente, de *quais* experiências se está falando – são expostos a quem escuta a história e que pode, a partir deles, ver ali

seus próprios sonhos, como é o caso de Maria-Nova, que se compadece da amiguinha:

Maria-Nova na noite em que ouviu a história de dor da outra menina dormiu e sonhou com a amiguinha. Nazinha sentia dor, sangue, sangue, sangue... era como se a vida lhe estivesse fugindo, a começar por aquele ponto entre as pernas. O homem tapou-lhe a boca e gozou tranquilo. (EVARISTO, 2018, p. 37).

Não é a narração distante sobre uma “infância roubada” simplesmente. Quem lê percorre o caminho sentido por Nazinha em seu próprio corpo, pois o que a menina sentia, além de dor, era sangue, e somos levados a sentir o sangue escorrendo entre as pernas, como se fosse vida sendo perdida, uma vez que a vida de Nazinha estava, de fato, esvaindo-se com o sangue fruto do estupro, enquanto o homem tapava-lhe a boca – silenciando seu grito, sufocando sua dor – enquanto gozava tranquilo. A intersecção entre gênero e classe (não há menção à cor de Nazinha, mas sabemos quem é a população periférica, no Brasil, portanto, é possível que se imagine raça compondo o mosaico de opressões sofridas pela menina) marca em que lugar está a mulher periférica ou, ainda, a criança periférica. Performamos, ao ler o trecho, a dor, o desespero e o sangue da menina, e não é possível que não nos sintamos parte – direta ou indireta – de sua história.

“Trilogia”, de Jarid Arraes, poema que está na parte “corpo aberto” de **Um buraco com meu nome**, também narra um abuso:

trilogia

a primeira vez teve gosto de sukita
as bolhas saindo pelo nariz
afogando a força da reação
transformando um corpo infantil
em corpo estático
em pedra-pomes
os buracos juntando sujeira

ele despejou em mim
todo o lixo do umbigo aos joelhos
despejou em mim
o riso culpado de quem sabia
porque ele sabia

a segunda vez teve gosto de urina
cheiro de mijo debaixo do sol
molhando a terra e evaporando
marcando o território pátrio
o líquido da madrugada
os corpos plásticos de vinho tinto

mas a terceira vez não teve gosto
minha língua despapilada
observava incrédula
era o suor dos apóstolos o púlpito
e o espetáculo das ordens
e regras

ele despejou em mim
enfeitado de gravata
concreto em sua qualidade
de santo

mas ele soube
que eu também sabia

(ARRAES, 2018, p. 116-117)

vinho barato de dois reais
dois litros de mijo na boca

Os sentidos, novamente são chamados a performar o poema. Impossível não sentir o gosto de *Sukita* na boca e não relacionar ao gosto de sêmen. As bolhas que saíam pelo nariz e afogavam a força da reação remetem ao afogar-se com líquido e permitem imaginar o sufocamento, também, da tentativa de reação da menina. Ao não poder reagir, a menina – pela menção ao *corpo* infantil – fica paralisada. Performamos, ao ler, o horror da situação.

Pedra-pomes pode remeter tanto à aspereza da situação que rasga, arranha e machuca – se imaginarmos uma pedra-pomes esfolando nossa pele – ou ao corpo da menina que – como os buracos da pedra-pomes – agora está cheio de vazios e da sujeira deixada pelo homem. A menção ao sêmen está em “gosto de sukita”; “todo o lixo do umbigo aos joelhos” – em referência às partes baixas do corpo masculino, ao pênis que despeja – em uma situação de estupro como é a que se narra – lixo em alguém que não consente ou que não pode consentir, como no poema; “urina” e “mijo”; e em “líquido da madrugada”, a partir da ideia da madrugada como escuro, escondido.

Há, também, dois momentos do poema que permitem interpretar que o estuprador é um pastor ou similar, pois, a criança percebe que o púlpito – lugar alto de onde fala um orador, comumente utilizado em igrejas – era feito do suor dos apóstolos, deixando entrever que o poder instituído socialmente é feito do sofrimento de alguns, e há a menção aos ritos e cerimônias de uma celebração religiosa quando se refere ao “espetáculo das ordens/e regras”, e não se trata de um padre, pois ele está “enfeitado de gravata/concreto em sua qualidade/de santo” e padres vestem batinas e não gravatas, enquanto alguns pastores protestantes são conhecidos por suas roupas formais. Tal leitura não impede que a figura masculina de poder – no poema descrita como vestindo uma gravata – se estenda a todas as figuras masculinas que utilizam de seu lugar de prestígio social e religioso para abusar sexualmente de crianças e mulheres.

A violência física e simbólica que se anuncia em “dois litros de mijo na boca” também permite a performance do próprio leitor, a partir das sensações corporais que podem ser sentidas. Nesta estrofe, o cheiro e o gosto de urina se misturam na descrição do espaço – que parece ser um espaço de festa acabando ou acabada, quando homens já urinaram pelos cantos – e é possível sentir o odor característico, misturado ao cheiro de vinho barato, enquanto se imagina o abuso sexual contra o

eu-lírico criança. Nesta segunda violência, o abusador tinha conhecimento de algo que o eu-lírico ainda não tinha, fato que muda na terceira repetição do abuso, uma vez que é neste terceiro momento que a vítima se dá conta de que daquilo que sofria e consegue ter um olhar crítico e consciente da situação, assinalado em “mas ele soube/que eu também sabia” e no fato de já não sentir o gosto, com a “língua despapilada”. Tal apagamento do paladar igualmente pode anunciar uma violência, uma vez que abre para a noção de silenciamento dos sentidos, a partir tanto da violência sofrida como da tomada de consciência dela.

Acredito relevante mencionar que **Preciosa** representa a libertação de um ciclo vicioso de abuso por parte dos pais a partir da aprimoração de sua relação com a escrita e com a linguagem, onde encontra o caminho para o conhecimento e a construção de sua própria subjetividade. Tal construção se apresenta, inclusive, pela fuga performada por sua imaginação, em momentos cruciais do enredo. Destacam-se: os sonhos em que ela é a estrela principal de videoclipes de sucesso ou quando imagina ser uma atriz de cinema no tapete vermelho, amada e aplaudida por todos, e as fugas performadas sempre que sua dignidade lhe é tirada, em que não pode ser sujeito de sua própria história, como na sequência que retrata os estupros recorrentes que sofria de seu pai. A sequência de cenas escolhida para ilustrar de que forma a fuga é construída, no longa-metragem, pode ser vista nos frames a seguir:

Figura 8 – O pai estupra Preciosa



Fonte: Preciosa (2009)

No primeiro frame, é possível ver seu pai com o corpo suado sobre si, enquanto a menina está deitada na cama, imóvel – como no corpo estático de “trilogia” – o quarto está escuro e tanto pela fotografia do cômodo, quanto pelo suor do pai, é provável que sintamos que aquele é um lugar abafado – abafando, também, a possibilidade de resistência. O quadro, então, se abre, deixando ver a mãe de

Preciosa ao fundo, apenas observando a situação, sem qualquer reação em favor da filha – como a mãe de Nazinha que vendera a filha:

Figura 9 – Mãe de Preciosa, ao fundo, observa o estupro, imóvel



Fonte: Preciosa (2009)

A figura da mãe de Preciosa, na porta, de onde vemos luz – inerte – apenas observando o estupro da filha, entra em cena juntamente à uma maior iluminação do quarto que permite que se veja o rosto inexpressivo da garota. Essa mesma luz, que permite que se veja a mãe, o rosto da garota e que se veja mais claramente o corpo suado do pai, é o que ilumina o buraco no teto que passa a ser o foco do olhar de Preciosa. Preciosa olha para cima e, a partir do foco da câmera, o espectador tem acesso ao que ela está vendo. O buraco começa a se abrir, lentamente:

Figura 10 – Preciosa olha o buraco no teto, que começa a se abrir



Fonte: Preciosa (2009)

Leio a cena como um jogo de imagens com o espectador, uma vez que a ideia do buraco se abrindo pode servir como metáfora à violência sofrida por Preciosa, no entanto, o jogo de luz e sombra – o quarto escuro do qual é possível sair, a partir do buraco que irrompe de luz e permite a fuga daquela situação – daquela cena. Ao se abrir por completo, permite ao espectador que veja o que sua imaginação consegue

tirar daquele momento de barbárie: ela, vestida com roupas de gala, tem holofotes sobre si, num lugar onde parece ser esperada e respeitada por todos à volta:

Figura 11 – Preciosa se imagina sob os holofotes, fugindo da situação



Fonte: Preciosa (2009)

A personagem, por meio de sua fuga imaginativa, sai do próprio corpo, não sentindo aquele momento de violência, quando não estar ali era tudo que lhe restava. A partir de uma situação que lhe viola o corpo, ao invés de performar a cena mostrando todos os detalhes corporais que simbolizam o estupro e caindo na armadilha da fetichização do mesmo, a fuga pela imaginação comporta uma mudança na maneira de mostrar e pensar a violência sexual. O único corpo que aparece seminu na cena é o corpo daquele que é culpado pelo ato – esturador – e não o da vítima. Quando o foco passa a ser a garota, ela é protagonista de uma cena na qual é tratada com dignidade e não subjugada.

As diferentes formas que o estupro assumiu nos trechos analisados estão em concordância com o que Ravetti propõe, ao analisar como o que era experiência passa a ocupar lugar na ficção, em narrativas que, subvertendo as estruturas sociais postas, chamam o leitor para que ele, também, faça sua própria performance. Nas narrativas de Jesus, Evaristo e Arraes, a menção ao corpo é necessária para que o corpo que as lê se sinta empático, uma vez que passará a experienciar – performar – tais sensações. No entanto, na narrativa fílmica, é preciso que se tome cuidado para não a-sujeitar e objetificar ainda mais a vítima de estupro, e o longa demonstra esse cuidado, como na sequência analisada.

Tais diferenças estão de acordo com o que Linda Hutcheon postula em **Teoria da adaptação** (2011), sobre os modos narrar e mostrar, pois, conforme a autora, a diferença entre a leitura da obra literária e outras mídias que seguem adiante – como é o caso do cinema – é a transição da imaginação para transição direta, de modo que

já não é possível abaixar o livro para o colo e refletir sobre como, enquanto leitores, imaginamos determinada cena ou que significação determinada narração terá em nossa reflexão sobre a leitura que fazemos. O modo narrar – característico da literatura – e o modo mostrar – característico do cinema, assumirão formas distintas de performar aquilo que se propõem, tal como acontece nas obras aqui analisadas.

Uma vez que nenhuma dessas experiências é representativa do poder dominante patriarcal, quando tais narrativas são contadas a partir de seu ponto de vista – daquelas que sofrem com a estrutura opressiva que recai sobre seus corpos – concebem mudanças nas formas sociais como esses corpos serão vistos. A costura com a obra de Carolina se dá por todas terem trazido para o campo literário a denúncia da exploração sexual de corpos marginalizados:

– Esse ordinário vive pegando no seio das meninas pobres, aperta-os e as deixa chorando, mas em mim você não vai encostar as suas mãos.

O doutor Brand interferiu:

– Você não tem educação?

– Eu tenho. O teu filho é que não tem.

– Cale a boca. Eu posso te internar.

– Para o seu filho fazer porcaria em mim, como faz com as meninas que o senhor recolhe? É melhor ir para o inferno do que ir para a sua casa.

(JESUS, 2014, p. 32).

O diálogo acima é integrante do capítulo “ser pobre” e ocorre quando Carolina estava discutindo com Humbertinho, filho de doutor Brand, juiz da cidade. No capítulo, Carolina faz diversas menções à escravidão, ao seu fim e as consequências dela, tal qual o encarceramento sem motivos da população negra. A forte menção à condição racial no capítulo destinado à condição da pobreza, expressa que “pobre” e “negro” eram sinônimos na vivência de Carolina em sua infância.

Pensando a interseccionalidade com a condição de gênero, temos, portanto, denunciada a exploração dos corpos das mulheres negras pelos brancos, execução de poder que não era imposta aos corpos masculinos, uma vez que as meninas que eram presas pelo juiz – jovens ou crianças, pela escolha de “meninas” para se referir a elas – eram violadas por seu filho. O juiz, como figura de poder instituído – tal como o homem de gravata no poema de Arraes, o homem que tinha dinheiro suficiente para comprar Nazinha, ou, ainda, o pai de Preciosa, são todos representantes do poder controlador masculino, mesmo que apresentem diferenças estruturais entre si. São todos emissários dos aparelhos ideológicos do estado, conforme Althusser (1985),

com seu poder conferido seja pela igreja, pela família ou pelo capital, todos capazes de oprimir, subjugar e violar.

No mesmo capítulo, a autora segue contando as diferentes faces da opressão sofrida:

Se o filho do patrão espancasse a filha da cozinheira, ela não podia reclamar para não perder o emprego. Mas, se a cozinheira tinha filha, pobre negrinha. O filho da patroa a utilizaria para o seu noviciado sexual. *Meninas que ainda estavam pensando nas bonecas, nas cirandas e cirandinhas* eram brutalizadas pelos filhos do senhor Pereira, Moreira, Oliveira, e outros porqueiras que vinham do além-mar. (JESUS, 2014, p. 38).

Novamente, chamo a atenção para a indistinção, em **Diário de Bitita**, entre ser pobre e ser negro. O parágrafo anterior ao descrito acima inicia com uma reflexão acerca do homem pobre, reflexão estendida neste parágrafo, quando, sabemos que ser filha da cozinheira significava ser negra. Há outra aproximação com Nazinha, a menina vendida em **Becos da memória**, pois, as meninas filhas das cozinheiras eram tão meninas que ainda “estavam pensando nas bonecas, nas cirandas e cirandinhas” quando eram brutalizadas, da mesma forma que Nazinha sonhava “ter patins para dar passos largos” quando foi vendida e estuprada.

Há, ainda, o olhar descolonizado de Carolina, que aponta que os algozes das meninas negras eram os brancos, filhos dos portugueses de sobrenomes de final ‘-eiras’, ricos, que podiam dizer a quem quisessem “você sabe com quem você está falando?”, a fim de marcar sua superioridade, com a crítica à colonização quando brinca com a rima de seus sobrenomes com “porqueira” assinalando que “vieram de além-mar”.

Nesse sentido, é possível afirmar que tais obras estão, cada qual à sua maneira, dentro daquilo que Ravetti chama de narrativas performáticas. A autora explica que escritoras e escritores performáticos, farão uso do performativo como ilocutório, conforme proposto por Austin, quando palavras performam ações concretas sobre o real, e Ravetti alia Foucault a Austin, quando aponta que “a representação discursiva e a política definem com antecipação o critério que confere existência aos sujeitos mesmos” configurando, desta forma, performance. Ela aponta para duas expressões complementares entre si:

- a) Vínculos performativos – que são “instâncias do poder estabelecido como formas aceitas de interpelação” e definem, a partir do discurso performativo

oficial, quais são as formas aceitas de existência dos sujeitos. Impedem, desta forma, “os atos de emancipação efetiva” (RAVETTI, 2002, p. 48-49). Na literatura, tais vínculos aparecerão, como já vimos anteriormente, quando de mulheres se espera que sejam donas de casa, de mulheres negras que sejam empregadas domésticas, de homens negros que sejam bandidos, e de homens brancos que estejam nas profissões de maior prestígio social.

- b) Narrativas performáticas – são apontadas por Ravetti como sendo decisivas para que se questionem os vínculos performáticos, uma vez que, a partir do reconhecimento da capacidade performativa do discurso do poder, quando se atenta para o que ele determina nas ações dos sujeitos – especialmente aqueles que fogem da identidade dominante – é possível que se criem estratégias de subversão de tais faculdades de manutenção do *status quo*.

Dentre as estratégias de subversão entendidas como narrativas performáticas, a literatura figura como um espaço no qual é possível performar pontos de fuga das identidades impostas pelo poder dominante. Quando Carolina Maria de Jesus se professa escritora, negando ser apenas personagem secundária e subalterna em narrativas outras, ela modifica a experiência de outras mulheres negras – tal como Evaristo e Arraes – abrindo a possibilidade de performar via escrita outros lugares sociais para si, modificando realidade concreta e literária, permite que a personagem principal de um filme ganhador do Oscar seja uma garota gorda, mãe solo de duas crianças, aos 16 anos de idade e moradora da periferia. A fuga performada por Preciosa quando de seu abuso pode ser também lida como metáfora ao que a autoria permite, por meio dessas narrativas performáticas que agirão sobre o real. A presença de tais narrativas traumáticas na literatura, permite que escapem, de certa maneira, da condição de objeto.

3.2.2 O roubo da caneta

nunc obdurat et tunc curat

1439 lugares
e eu era a única negra

há espíritos fortes que falam
de racismo

mas se atente
ao movimento

dos furtos clássicos
históricos e afinados

entre todas essas que versam
um papel me foi restado

[eu quebrei
em mil pedaços]

eu deveria estar feliz
mas beatriz eu só queria
escolher uma poesia
beatriz eu só queria

enquanto assistem carmina burana	quantas negras eu questiono o que escrevem essas negras	como todas as poetas as negras também surtam
[eu quebro]	o primeiro ato	mas o primeiro ato
o primeiro ato é o roubo	é sempre um trato	é sempre uma pergunta
quero escrever coisas outras pássaros vaginas janelas o clima as lentes o detergente	assinei esse papel de única e exceção e agora minhas frases são fronteiriças	onde estão as negras onde estão as negras
roubaram de mim de você desse lápis desse teclado a escrita da poesia qualquer	e beatriz eu só queria escrever sobre as paredes os olhares e as cadeiras os baralhos os abismos	[onde estão as negras] <i>Para beatriz nascimento</i> (ARRAES, 2018, p. 84- 85)
enquanto o cérebro encurta o circuito a medicação tropeça enquanto sou como todas as outras poetas	1439 lugares e eu era a única negra	
fui roubada	eu deveria estar feliz porque ocupei esse espaço montei essa ocupação solitária de uma bandeira parda	
quero sofrer como todos os loucos e das palavras que surtam peneirar a estética		

O poema acima, de Jarid Arraes, inicia com o que parece ser a menção a um teatro, pois, além da menção aos “1439 lugares”, há a referência à ópera de Carl Orff, baseada na compilação de poemas medievais, Carmina Burana, uma vez que o título contém versos que compõem a primeira estrofe do poema “O Fortuna”. O título significa, em latim, “ora cura, ora oprime”, ideia reforçada pela imagem da roda da fortuna que emoldura o espetáculo em suas exposições. Também há a menção direta à cantata, quando o eu-lírico aponta haver “espíritos fortes que falam/de racismo/enquanto assistem carmina burana”. Uma mulher negra ocupa esse espaço solitário e historicamente elitista.

A construção do poema a partir dessa imagem do teatro, quando essa mulher se percebe sozinha, permite a analogia com a ocupação do espaço literário, uma vez que as mulheres negras que o ocupam, o fazem de um lugar solitário, como aquela que é a única negra entre 1439. A analogia se expande no momento em que afirma que “o primeiro ato/é o roubo” e a escrita ou o direito de escrever está dentre aquilo que lhe foi roubado, e este roubo é também duplo, uma vez que lhe foi furtado o direito

a ocupar aquele espaço e, quando o ocupa, por ser exceção, lhe é sonogado, por consequência, o direito à “poesia qualquer”, a escrever além da pergunta que é também o primeiro ato, o questionamento de porque nesse espaço há tão poucas mulheres negras, e porque essa intersecção – mulher e negra – se faz tão difícil de acontecer na literatura, ou no ofício da poesia.

Quais são os “furtos clássicos/teóricos e afinados” aos quais é preciso estar atenta? A caneta foi roubada. É possível roubá-la de volta? Em quais outros lugares se dá esse roubo? Se o teatro fosse uma escola, seria menos branco? Pensemos juntos. Construí essa digressão a fim de ilustrar a relação que pretendo estabelecer por meio da expressão que tomo emprestada de Arraes: o roubo da caneta como ação de duplo sentido que ora oprime e ora cura, em reflexões acerca da escola e da escrita.

Parto agora para **Diário de Bitita**, quando Carolina narra que sua relação com a escola foi conturbada, de início:

Eu não preciso aprender a ler. É que eu estava revoltada com os colegas de classe por terem dito quando eu entrei:
 – Que negrinha feia!
 Ninguém quer ser feio.
 (JESUS, 2014, p. 125).

O espaço escolar aparece como um lugar que não abarca a identidade de Carolina, onde seus colegas a chamam de feia – e por feia entenda-se aquilo que se distancia do padrão eurocêntrico de beleza – e, como pontua, “ninguém quer ser feio”, ou seja, todos queremos pertencer aos espaços que ocupamos. A relação com a escola seguia difícil, como quando a professora lhe deu reguadas nas pernas, após a interpelação:

– A senhora está ficando mocinha, tem que aprender a ler e escrever, e não vai ter tempo disponível para mamar porque necessita preparar as lições. Eu gosto de ser obedecida. Está ouvindo-me dona Carolina Maria de Jesus!
 Fiquei furiosa e respondi com insolência:
 – O meu nome é Bitita.
 – O teu nome é Carolina Maria de Jesus.
 Era a primeira vez que ouvia pronunciar o meu nome.
 – Eu não quero esse nome, vou trocá-lo por outro.
 E a professora deu-me umas reguadas na perna, parei de chorar.
 (JESUS, 2014, p. 127).

Carolina menina, que ainda mamava, não se identifica com aquele espaço e continua indo apenas “porque o comparecimento era obrigatório”. A professora

aparece, neste momento, como uma figura rígida que gosta de ser obedecida e impõe à Carolina um nome que ela sequer conhece ou se reconhece, no entanto, mais tarde, Jesus relembra que a professora insistia para que aprendesse a ler e lhe “dirigia um olhar tão carinhoso”, no entanto, Carolina “implorava” à mãe para que não a levasse à escola, pois “achava tão difícil aprender a ler” (JESUS, 2014, p. 127). O espaço escolar é descrito da seguinte forma por Jesus:

No ano de 1925, as escolas admitiam alunas negras. Mas quando as alunas negras voltavam das escolas, estavam chorando. Dizendo que não queriam voltar à escola porque os brancos falavam que os negros eram fedidos. As professoras aceitavam os alunos pretos por imposição. Mas se o negro não passava de ano, as mães iam procurar as professoras e diziam:
 – A senhora não deixou meu filho entrar no segundo ano porque ele é negro, mas ele já sabe ler e escrever o a-b-c. Os filhos de Júlio Barges passaram de ano, as netas de José Afonso também. (JESUS, 2014, p. 42-43).

A narradora, então, aponta que as professoras não respondiam às mães, no entanto, depois, entre si, diziam:

– Os abolicionistas, veja o que fizeram! Essa gente agora pensa que pode falar de igual para igual. Eu, na época da abolição, tinha mandado toda essa gente repugnante de volta para a África (JESUS, 2014, p. 43).

A fala das professoras reforça o cunho inventivo da obra, uma vez que escuta conversas ocultas das professoras, assumindo, em momentos como esse, a postura de narrador onisciente, ainda que a narração seja em 1ª pessoa. Quando se faz necessário afirmar que, em 1925, as escolas “admitiam alunas negras” a ideia de que o acesso à educação não era – como ainda não é – universal e que, provavelmente, pouco tempo antes, havia escolas que não admitiam alunas negras. O acesso à educação, para mulheres negras, enfrenta dois entraves históricos: a restrição tanto a mulheres quanto a negros. Ser uma “aluna negra” deste modo, como desvela o excerto, era enfrentar, além dos obstáculos históricos, a opressão simbólica.

Nem alunas, nem alunos negros eram bem-vindos no espaço escolar, confirmando que se apresentava como a representação do poder social, econômico e cultural que os oprimia, tal qual na afirmação de que, mesmo sabendo ler e escrever, não passavam de ano, como filhos de outros pais – brancos – que, sabendo as mesmas coisas, eram aprovados. Ainda que seja uma característica de narrador onisciente, quando apresenta a quem lê o que as professoras pensavam sobre famílias negras fazerem parte da comunidade escolar, essa criação, provavelmente,

remete ao que Carolina observava no comportamento das mestras, bem como do senso comum vigente.

Ainda que sua relação com sua professora tenha sido controversa, pois, ora a professora lhe atemorizava e cobrava obediência, ora demonstrava que acreditava em seu potencial, até mesmo indo atrás de Carolina, quando esta faltava, a escola, enquanto instituição, aparece de forma bastante negativa na obra. Aprender, contudo, aparece como a chance de acessar conhecimento e pensamento crítico, em vários momentos da narrativa. O que me permite afirmar que o espaço escolar era expulsivo para as alunas e alunos negros, todavia, que acessar o conhecimento promovido por ela – aliado ao que tinham de leitura da realidade – era a razão para insistirem.

No mesmo sentido, está o excerto a seguir, de **Becos da memória**, no qual Negro Alírio, ainda jovem testemunhara o assassinato de um Zica, família que era conhecida pelo hábito do “suicídio”, uma vez que vários “Zicas” eram encontrados boiando no Rio das Mortes, após dias desaparecidos. Os Zicas, no entanto, não se suicidavam, eram assassinados pelos capatazes de Coronel Jovino, que tinha interesse em comprar a terra que os Zicas não queriam vender. Coronel Jovino, com medo de matar o menino, mandou que a professora de seus filhos o ensinasse a ler.

Assinalo a relação entre poder e narrativa presente na narração do parágrafo anterior: a morte dupla dos Zicas revela como quem detém o poder econômico – homens, brancos, possuidores do capital – também detém o poder sobre quais histórias serão contadas, assim, podem apagar seus crimes e apagar a memória dos assassinados, deixando-os sem sepultura, tal como apontado por Gagnebin (2006, p. 47) e permitindo, por meio de sua impunidade, a repetição dos crimes. Em Jesus, tal relação também é marcada, inclusive pelo encarceramento da população negra:

E os anos foram passando. O que preocupava era a infelicidade dos pretos. Quando ocorria um crime ou roubo, os pretos eram os suspeitos. Os policiais prendiam. Quantas vezes eu ouvia os maiores dizendo:
 – Negros ladrões, negros ordinários.
 Eles diziam:
 – Não fomos nós.
 Notava os seus olhares tristes.
 Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. (JESUS, 2014, p. 95).

O racismo estrutural da sociedade é escancarado nos dois trechos, quando *quem* detém a verdade é narrado. Negros eram apontados como os suspeitos imediatos de furtos, e Jesus expõe, desta maneira, o poder branco de decidir quais

identidades eram destinadas aos sujeitos negros. Em ambas obras, as narrativas se apresentam como os “vínculos performativos” de Ravetti, que determinam não apenas quais narrativas estão destinadas a cada sujeito, mas produzem resultados concretos, tais como a morte e o encarceramento dos sujeitos. Carolina narra que até sua identidade era imposta pelos meninos brancos, que lhe apontavam como diferente, a chamando de “negrinha fedida”. A menina sentia a tristeza dos que – como ela – eram atingidos pelo racismo estrutural que lhes negava o direito à identidade e à existência digna.

De forma semelhante, o preconceito racial é estetizado em **Preciosa**, uma vez que na narrativa fílmica, sua identidade é contraposta ao padrão estético eurocêntrico. Na cena que segue, Preciosa está se arrumando para seu primeiro dia na *Each one teach one*, e se vê refletida no espelho. No entanto, a imagem que aparece é a de uma garota branca e loira – daquelas que “merecem ser amadas e respeitadas”, como a personagem comenta em outro momento do filme.

Figura 12 – Preciosa se vê como uma garota branca, no espelho



Fonte: Preciosa (2009)

A garota branca, loira, magra e de traços finos no espelho é a estetização simbólica do preconceito que recai sobre Preciosa enquanto representante de todas as garotas negras e gordas, que ouvem, diariamente, que não se encaixam no padrão imposto e que a imagem que veem refletida no espelho é feia, não-aceita e indigna de amor e respeito.

A garota loira no espelho é a mulher que comumente é protagonista no cinema e na literatura, reforçando a ideia, já presente em Evaristo e Jesus, de quem pode contar a própria história ou quem pode ocupar o espaço escolar, visto que Preciosa se arrumava para ir à escola. Imagino relevante lembrar que, em **Becos da memória**, coronel Jovino enviara Negro Alírio menino à escola para silenciar o garoto,

quando afirmou que sua intenção era trazê-lo para o seu lado, ele queria que Negro Alírio performasse a cena do espelho em **Preciosa** de outra maneira: que se visse como branco por meio do acesso a esse espaço notadamente branco. Negro Alírio, no entanto, utiliza os conhecimentos proporcionados pelo coronel para fortalecer as leituras que já fazia de sua experiência:

O próprio inimigo o fizera mais forte. O próprio inimigo o ensinara a ler. E ele aprendera mais do que lhe fora ensinado. Sabia ler o que estava e o que não estava escrito. Sabia ler cada palmo da terra, cada pé de cana, cada semente de milho. Sabia mais ainda, sabia ler cada rosto de irmão seu. (EVARISTO, 2017, p. 63).

A história de Negro Alírio, por quem Maria-Nova se apaixona, faz jorrar identificação nela e caracteriza, dentro da narrativa, uma imagem importante para se pensar a narrativa testemunhal de anonimato, conforme Jameson (2006), que será abordada adiante, uma vez que no texto de Evaristo ecoam muitas vozes que leem a realidade. A sensação da menina, quanto à história recém contada por Bondade, é a seguinte:

Maria-Nova ouvia a história que Bondade contava e, por mais que quisesse conter a emoção, não conseguia. [...] Bondade vivia intensamente cada história que narrava, e Maria-Nova, cada história que escutava. Ambos estão com o peito sangrando. [...] a menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela herdou de Mãe Joana, de Maria-Velha, de Tio Totó, do louco Luisão da Serra, avó mansa, que tinha todo o lado direito do corpo esquecido, do bisavô que tinha visto os sinhôs venderem Ayaba, a rainha. Maria-Nova, talvez, tivesse o banzo no peito, Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto, o que doía mesmo e Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas, no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. A ferida do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. (EVARISTO, 2017, p. 62-63).

Após o em trecho acima, a relação entre ouvir histórias e aprender a ler é trazida para a narrativa, pois tanto ela quanto o Homem – que ela sabia ser Negro Alírio – quando pequenos, tinham o desejo de aprender a ler. Ela rememora que ganhava livros de Tio Tatão e que tanto Maria-Velha quando Mãe-Joana sabiam ler. A tia – Maria-Velha – aprendera a ler com os missionários, de forma bastante parecida ao que acontece com Carolina, uma vez que ela frequentou uma escola espírita, o colégio Alan Kardec (JESUS, 2014, p. 125). Já Mãe-Joana havia aprendido sozinha, nas casas em que trabalhava, “talvez, por isso o seu grande desejo e esforço para

que os filhos aprendessem a leitura. Todos foram para a escola” (EVARISTO, 2017, p 64).

Destarte, aprender a ler e aparece como motivo para frequentar a escola, não para se apagar no espaço branco, mas para que pudessem performar um novo caminho. A mudança, em **Diário de Bitita**, ocorre quando Carolina, enfim, por medo, aprende a ler e começa a ler os nomes das lojas, assim como tudo que pudesse ser lido ao seu redor. Como sua casa era “pobre”, uma vizinha lhe empresta o livro **A escrava Isaura**:

Eu, que já estava farta de ouvir falar na nefasta escravidão, decidi que deveria ler tudo o que mencionasse o que foi a escravidão. Compreendi tão bem o romance que chorei com dó da escrava. Analisei o livro. Compreendi que naquela época os escravizadores eram *ignorantes*, porque *quem é culto não escraviza, e os que são cultos não aceitam o jogo da escravidão*. Era uma época de tête-à-tête porque uma pessoa culta prevê as consequências dos seus atos. Os brancos retirando os negros da África não previam que iam criar o racismo no mundo, que é problema e é dilema. Eu lia o livro, retirava a síntese. E assim foi duplicando o meu interesse pelos livros. Não mais deixei de ler (JESUS, 2014, p. 129).

A ideia de conhecimento – ser culto – aparece no trecho não como a ideia de partilhar dos mecanismos do poder institucionalizado, mas como ter noção da consequência de seus atos, tendo em vista o bem comum. Portanto, Jesus critica aqueles que, estando no poder, o utilizavam para subjugar outrem. A leitura, aliada ao que já conhecia por ouvir seu avô contar sobre a escravidão, faz com que Carolina acesse o conhecimento de mundo possível pela literatura e deixe de odiar a escola – Carolina passa a pertencer ao lugar quando toma posse da arte da palavra. Tanto que, posteriormente, quando precisou deixar a escola, o fez com “pesar” (p. 131). A conotação negativa da escola – enquanto instituição de controle social e espaço de privilégio branco – é vencida por aquilo que pode oferecer de subversão – a chance de acessar outras leituras por meio dos códigos oferecidos pelo ambiente escolar. Tal conhecimento não é apenas recebido de forma acrítica, mas aliado à sua experiência e às histórias que ouviam.

Escreve-se como performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos coletivos quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nessa “escura era da globalização” [...] escreve-se como um performer quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos. [...] escreve-se como um performer quando se consegue subtrair

da vida o que esta tem de jogo, de macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações. (RAVETTI, 2002, p. 65-66).

Pois ocupavam aquele espaço com as histórias que ouviam de seus ancestrais, ouvindo os gemidos que ecoavam. Junto aos conhecimentos aprendidos na escola, tinham as histórias transmitidas pela oralidade por aqueles que, devido a um projeto de país estruturalmente racista, não sabiam ler nem escrever.

Tinha uma negrinha, Isolina, que sabia ler. Era solicitada para ler as receitas. Eu tinha uma inveja da Lina! E pensava: “Ah, eu também vou aprender a ler se Deus quiser! Se ela é preta e aprendeu, por que é que eu não hei de aprender?”.

Ficava duvidando das minhas possibilidades porque os doutores de Coimbra diziam que os negros não tinham capacidade. Seria aquilo perseguição? [...] qual era o mal que os negros haviam feito aos portugueses? Por que é que eles nos odiavam, se os negros eram pobres e não podiam competir com eles em nada? Aquelas críticas eram complexos na mente do negro.

Mas havia o senhor Manoel Nogueira que encorajava os negros. Dizia:

– Senhor Benedito manda os seus filhos à escola. É bom saber ler. (JESUS, 2014, p. 46-47).

Novamente Carolina demonstra como sua identidade era marcada como a Outra¹⁴, por meio das interpelações brancas sobre ela, tornando seu processo de construção identitária mais doloroso, uma vez que o olhar colonial dos portugueses, a quem chama ironicamente de “doutores de Coimbra”, lhe faziam duvidar de que poderia aprender a ler. Fato modificado pela identificação com Isolina. No trecho, Carolina parece se contradizer, pois, expõe seu desejo apropriar-se da habilidade leitora e a inveja que sentia de Lina, no entanto, no capítulo que dedica à escola, na primeira página, anuncia que não precisava aprender a ler. Contudo, conforme discutido, o que afastava Carolina da escola era exatamente a opressão simbólica que sofria no espaço. “Saber ler”, no sentido do excerto, significa “poder acessar” o conhecimento. Tanto é que as histórias de Senhor Benedito, o avô de Carolina, puderam ser contadas por meio da menina, que, ao ir à escola e acessar o conhecimento e apoderar-se dos códigos ali ensinados. Mais tarde, contou as histórias do avô sobre a escravidão, em **Diário de Bitita**:

Os oito filhos do meu avô *não sabiam ler*. Trabalhavam nos labores rudimentares. O meu avô tinha desgosto porque seus filhos não aprenderam a ler, e dizia:

– Não foi por relaxo de minha parte. É que na época que os seus filhos deveriam estudar não eram franqueadas as escolas para os negros. Quando

¹⁴ (BHABHA, 1998).

vocês entrarem nas escolas, estudem com devoção e esforcem-se para aprender.

E nós, os netos, recebíamos as palavras do vovô como se fossem um selo e um *carinho*.

O meu avô era um vulto que saía da senzala alquebrado e desiludido, reconhecendo que havia trabalhado para enriquecer o sinhô português. [...]

– *O homem que nasce escravo, nasce chorando, vive chorando e morre chorando*. Quando eles nos expulsaram das fazendas, nós não tínhamos um teto decente, se encostássemos num canto, aquele local tinha dono e os meirinhos nos enxotavam. [...]

No mês de agosto, quando as noites eram mais quentes, nos agrupávamos ao redor do vovô para ouvi-lo contar os horrores da escravidão. Falava do Palmares, o famoso quilombo em que os negros procuravam refúgio. O chefe era um negro corajoso de nome Zumbi. Que pretendia libertar os pretos (JESUS, 2014, p. 60-61, grifos nossos).

No excerto, Carolina traz as palavras e experiências do avô para o campo literário e é possível estabelecer a bonita travessia política executada pela menina que, apesar do opressivo espaço escolar, se apropriou dos códigos da leitura e, por tanto ouvir falar em escravidão, o primeiro livro que leu foi **A escrava Isaura**, no qual pode estabelecer relações, conforme aparece na página 129. Aprende a escrever e inscreve a experiência de alguém que sobreviveu à escravidão, como seu avô. Carolina é, como aponta Maya Angelou em **Still I rise** (2013) “the dream and the hope of the slave”.¹⁵

Deste modo, pensando o passado colonial, Ravetti aponta a narrativa performática como uma característica da América Latina, por sempre haver um passado a ser revolvido:

[...] ademais do campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como uma linguagem consolidada, como uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heroico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou como projeto a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença com significação *a futuro* e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado (RAVETTI, 2002, p. 52).

Esse futuro como a possibilidade da reescrita do passado está presente em Jesus e em Evaristo por meio da chamada de responsabilidade para o revezamento das memórias e da existência. Da mesma forma que o avô de Carolina deixa, de certa forma, de ser “um vulto que saía da senzala alquebrado e desiludido”, pois conseguira, além de “trabalhar para enriquecer seu sinhô português”, ser fundamental para que a neta aprendesse a ler, escrever e se tornasse uma escritora; em **Becos da memória**, Maria-Nova recebe de Tio Tatão o conselho de “deixar explodir tudo de bom” que

¹⁵ “O sonho e a esperança dos escravos” (tradução nossa).

houvesse em si, pois, “as pessoas morrem, mas não morrem, continuam nas outras”. Tal conselho é lembrado quando a menina presencia a morte de Filó Gazogênia:

– Menina, o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertam na vida de cada um de nós, que consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos.

Lá estava Maria-Nova de olhos, ouvidos e coração bem abertos, tomando em si os últimos movimentos de vida-morte de Filó Gazogênia. (EVARISTO, 2017, p. 111).

Assim como o avô de Carolina se realiza também por meio do conselho dado à neta, de que aprendessem a ler, a morte de Filó Gazogênia faz com que Maria-Nova pense na leitura, no aprender como uma forma de não morrer. O conselho do tio apresenta esse futuro por vir, a chance de reescrever um horizonte diferente daquele encontrado até então. Na fala do personagem, é possível ver a crítica às condições de existência de pessoas negras, uma vez que hoje são “*supostamente* livres”. A chamada aos sentidos do leitor se dá pela afirmação de que “os gemidos estão sempre presentes”, apontando para a lamentação ou resposta à dor. Pode-se pensar que as vozes dos que sofreram antes de si – no passado em ruínas, que carece de recuperação - estão presentes no momento do agora, quando a menina pode questionar a identidade que lhe é imposta pelo poder social e escrever para si uma história diferente, na qual seja protagonista e tenha sua voz – que ecoa outras vozes – escutada, com vistas a um futuro diferente.

Maria-Nova atende ao pedido do tio e põe seus sentidos a serviço desse trabalho de revezamento da narrativa traumática, conforme exposto por Gagnebin (2006) e abre seus olhos, ouvidos e coração para tomar para si os últimos suspiros de Filó Gazogênia e passá-los adiante, agora como Conceição Evaristo, a quem Jarid Arraes dedica “caligrafia da resistência”, junto a Amelinha Teles. O poema de Arraes é prova de que o pedido de Tio Tatão foi atendido, uma vez que Maria-Nova, atenta, escutou tais experiências e as transformou em vivências possíveis na literatura, estendendo suas mãos para que pés cansados pudessem também cruzar o abismo. Essa responsabilidade política é, portanto, performática, uma vez que:

O performático pode ser considerado como uma forma privilegiada da política no que tem de “cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social (BHABHA, 1998, p. 48) a manter viva uma tradição pelo movimento paradoxal

de reformulação permanente, de sustentar um sentido de identidade cujo vazio produz vertigem, formas de memória que, a partir da pessoal, configuram a coletiva, reinventando o passado como tomada de posse do presente. (RAVETTI, 2002, p. 62).

Carolina está, assim como Maria-Nova, de olhos, ouvidos e coração bem abertos às narrativas que lhe cercam, pois, apesar de dizer que não é preciso perguntar, ela está atenta às histórias contadas, como no trecho: “Cheguei à conclusão de que não necessitamos perguntar nada a ninguém. Com o decorrer do tempo vamos tomando conhecimento de tudo” (JESUS, 2014, p. 14), quando descobre informações sobre seu pai, por meio da escuta de conversa da mãe com outras pessoas. Em outro momento, a narradora comenta que sua mãe falava pouco com ela, tal qual a mãe de Maria-Nova.

Ouvir histórias era algo muito marcante na infância de Carolina e, ainda que de forma diferente, a narrativa das outras personagens passa por aquilo que criou daquilo que ouvia. A principal diferença entre **Diário de Bitita** e **Becos da memória** é o foco narrativo, uma vez que, na obra de Evaristo, até Maria-Nova – que supomos ser Conceição – é narrada em terceira pessoa, ao passo que Jesus conta sua história em primeira pessoa. Essa diferença no foco narrativo afeta a percepção que cada uma tem das histórias que conta, pois, enquanto o narrador de **Becos** é onisciente, sente com cada personagem, em **Diário** tudo passa pela percepção que Carolina – marcada por sua narração em 1ª pessoa – tem de cada história, mas ainda assim, assume a postura de narrador onisciente em determinados momentos. Na concepção de escrevivência conforme apontado por Evaristo anteriormente, na qual a escrita das memórias passa pela experiência de quem as testemunhou, defendendo que ambas as obras são o olhar de testemunha de suas autoras, no entanto, a forma como ele chega ao leitor é o que as diferencia.

Um exemplo que marca essa diferença de 1ª e 3ª pessoa se dá no trecho a seguir, no qual é narrado o momento em que Maria-Nova aprendera sobre a “Libertação dos Escravos” na escola:

Na semana anterior, a matéria estudada em História fora a “Libertação dos Escravos”. Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já estava acostumada com as perguntas e com as constatações da menina. Esperou. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, *ela teria para contar muitas vidas*. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma

condição de vida. Fitou a única colega negra da sala e lá estava a Maria Esmeralda entregue à apatia. Tentou falar. Eram muitas as histórias, nascidas de uma outra história que trazia vários fatos encadeados, consequentes, apesar de muitas vezes distantes no tempo e no espaço. Pensou em Tio Totó. Isto era o que a professora chamava de homem livre? [...] pensou nas crianças da favela: poucas, pouquíssimas, podia-se contar nos dedos as que chegavam à quarta série primária. E entre todos, só ela estava ali numa segunda série ginásial, mesmo assim fora da faixa etária, era mais velha dois anos que seus colegas. [...]

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

Quando afirma que, sobre o assunto, precisaria de “muitas vidas”, em contraposição a aulas ou dias, a narradora assinala a experiência necessária para se compreender o tema, bem como a multiplicidade de vozes – e gemidos – que precisariam se deixar ouvir. Há além de si, apenas uma colega negra, marcando, na construção do espaço da cena – quase inteiro branco – o racismo estrutural que se fazia presente e consequente desde a escravidão. Faz ecoar, também, o apresentado no texto de Jesus e é importante que se note que 32 anos separa o nascimento das duas autoras e o espaço escolar continuava hegemonicamente branco. O espaço escolar aparece, novamente, como um lugar que não abarca a experiência da aluna negra, marcado em “era diferente de ler aquele texto”, deixando claro que apenas o conhecimento formal da escola não dava conta daquelas narrativas, uma vez que carecia daquelas experiências. A travessia ocorre, no entanto, quando Maria-Nova pensa, a partir daquela falta, que poderia, um dia, escrever essa história, passando para o papel tudo aquilo que estava já escrito não apenas em sua mente, mas “cravado e gravado no seu corpo, na sua alma”.

Essa escrita que remete ao corpo fala sobre a experiência sentida como testemunha direta. Escrever sobre si é reinventar a identidade, questionando os lugares sociais pré-determinados. Em **Preciosa**, há uma escola que se dedica a essa escrita da experiência: *Each one teach one*¹⁶, e que trabalha com estudantes que apresentam dificuldades nas habilidades de escrita e leitura, se distinguindo da escola conteúdista e distante da realidade – e experiência – dos alunos, aprimorando tais habilidades por meio da escrita de si.

¹⁶ Cada um ensina um.

Quando Preciosa chega à sala de aula na nova escola, a sequência de cenas também reflete o que aquele momento significa para a relação que a protagonista terá com a linguagem, bem como com o papel desta em sua vida: a porta da sala se abre e uma luz ofuscante invade a cena, enquanto Blu Rain, a professora, aponta o lugar que Preciosa deve sentar-se:

Figura 13 – Preciosa entra na sala de aula da escola alternativa e a luz estoura a imagem



Fonte: Preciosa (2009)

Esta imagem da professora lhe indicando o lugar permite a leitura de um novo caminho à frente e é exatamente isto que a entrada naquela sala de aula irá representar no enredo, pois, é lá que aprende a ler e escrever para ser capaz de contar e recriar sua história. Ainda nesta sequência, ela se utiliza da linguagem metafórica para afirmar que todas que ali estavam pareciam estar vendo a luz ao fim do túnel após um longo período de escuridão, ideia reforçada pelo jogo de luz de cena. Desta forma e exatamente naquele lugar – a escola alternativa em que aperfeiçoariam a função escrita – começa a enxergar uma nova história possível para si, deixando clara a forte influência da escrita na obra.

Dessa relação íntima e transformadora com a escrita, nasceu a personagem Preciosa, e a garota de dezesseis anos teve sua história contada também nos cinemas. As duas obras se unem pelo elo da escrita e, de acordo com o que Gilles Deleuze propõe em seu texto **O ato da criação** (1989), ideias em cinema são diferentes de ideias em literatura, porém, a adaptação acontece quando tais ideias fazem eco entre as mídias. Dessa forma, Lee Daniels, o diretor de **Preciosa** tinha ideias que faziam eco às que Sapphire e Jesus tinham em suas obras. Conforme Deleuze:

Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou àquele domínio. Trata-se ou de uma ideia em romance, ou de uma ideia em filosofia, ou de uma ideia em ciência. E obviamente *nunca é a mesma pessoa*

que pode ter todas elas. As ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma ideia geral. (GILLES DELEUZE, 1989 sp).

O eco não se restringe, portanto, à relação entre Carolina e Preciosa, pois faz ecoar a ideia de uma escola em que a experiência marginal *r.exista*: para além de resistir ao espaço escolar para acessar o conhecimento formal proporcionado por ela, existir e ser o protagonista das narrativas. A ideia de representar uma performance improvável por meio da escrita toma diferentes formas nas personagens, entretanto, Preciosa representa a urgência da voz, de representação, de dizer/escrever quem se é anunciadas em Carolina e Maria-Nova. São a urgência de se ver e se criar como personagens. A escrita desta forma, e, mais especificamente, a escrita de si é a ideia que faz eco nas obras.

As três personagens elaboram sua fuga para além dos muros da marginalidade social e linguística por meio da escrita. Assim, as personagens resistem ao decidirem que seu desempenho com a linguagem não está atrelado à norma padrão da língua, ao não aceitarem as imposições sociais que supõem que deveriam calar-se e contentarem-se com o anonimato de voz.

Preciosa não é a história de superação de uma garota que venceu na vida por seu esforço e conquistou grandes feitos sob a ótica capitalista: é apenas a narrativa de uma garota negra, periférica, grávida do segundo filho fruto dos constantes estupros que sofre de seu próprio pai, que mal sabe ler e escrever, mas que aprende o conhecimento de si mesma por meio do aperfeiçoamento dessas duas simples habilidades: leitura e escrita e, que nesse meio termo, se descobre portadora do vírus HIV, transmitido pelo pai abusador.

A personagem não emagrece, nem conquista o garoto popular da escola: ela sai de lá, no início do filme, e não volta mais. Preciosa, em nenhum momento, passa a se encaixar nos padrões sociais e culturais esperados de todos, sem piedade, mas segue com um acesso precário à educação formal, se considerados os parâmetros que se esperam dos estudantes. Essa narrativa que quebra com o esperado de um filme hollywoodiano pode ser relativa à influência de Carolina Maria de Jesus na construção da personagem e tais características narrativas podem ser interpretadas como exemplares do que Fredric Jameson (2006) aponta como “narrativa testemunhal de anonimato”:

O que tenho em mente, então, é um tipo bom de anonimato, o que continua dúbio, uma vez que a própria palavra sugere ausência de nome e de rosto, a indistinção da multidão[...]. Em um dos trabalhos contemporâneos mais importantes sobre autobiografia, Phillipe Lejeune relaciona essa forma à peculiaridade lingüística do nome próprio enquanto tal: mas o anonimato no sentido em que eu estou usando o termo, o anonimato dessa contra-autobiografia, que é, entre outras coisas, a obra testemunhal, constitui então, nesse sentido, não uma perda do nome, mas a multiplicação dos nomes próprios. (JAMESON, 2006, p. 121).

Deste modo, Jameson reforça que as histórias que não são contadas pelo discurso oficial, tal qual aparece em Benjamin (2012) – na história sendo contada sempre pelos vencedores – e Rancière (2009) – histórias preteridas podem fazer parte do tecido narrativo, e a escrita em diário aparece como uma das formas possíveis de inserção do testemunho no campo literário. Enquanto a relação de Carolina com a escrita é narrada em meio a seu cotidiano, exposta, de forma pessoal, pela autora, o primeiro contato do espectador com a escrita particular de Preciosa é nos letreiros iniciais do filme, em que informações técnicas do filme são decodificadas para a escrita/fala desviada da norma culta da personagem, que também é algo característico de Carolina, porém, em menor intensidade:

Figura 14 – Letreiros iniciais do filme Preciosa (2009)



Fonte: Preciosa (2009)

Os dois frames acima chamam atenção pela subversão da ordem consolidada da escrita, remetendo à oralidade específica do contexto social de Preciosa: “Le dans tinmin” e “evryfin is a gif of th unvrss” são pronúncias possíveis do que está escrito entre parênteses – “Lee Daniels Entertainment” e “Everything is a gift from the universe” – no entanto, são socialmente estigmatizadas. O longa já inicia sua decisão política ao tomar a pronúncia como o que aparece em tamanho maior na tela e deixar a versão convencionalizada em letras bem menores e entre parênteses, em acordo com o que Ravetti pontua sobre o que considera ser a escrita performativa:

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente (RAVETTI, 2002, p. 48-49).

Há semelhanças entre Ravetti e Jameson, pois, a narrativa testemunhal de anonimato proposta por ele também performa a quebra de expectativas, trazendo sujeitos invisibilizados pelo poder social para o centro de narrativas de prestígio, tal como o cinema. Logo após, há uma cena rápida de sonho de Preciosa, a tela fica escura e ouve-se “My name is Claireece Precious Jones...”, levando o expectador a não ver nada além da tela escura, fazendo com que preste atenção na narração de Preciosa, como se ali, naquele momento, se estivesse lendo os diários da garota e temos, portanto, um referente explícito à si – seu nome próprio, como em Jameson. No entanto, na forma como a garota segue a apresentação, questionando, inclusive, a ordem de narração do diário, é perceptível a quebra da norma social vigente. Abaixo, o início de **Push**, tal qual é lido no longa:

My name is Claireece Precious Jones. I don't know why I'm telling you that. Guess 'cause I don't know how far I'm gonna go with this story, or whether it's even a story or why I'm talkin'; whether I'm gonna start from the beginning or right from here or two weeks from now. [...] So, OK, it's Thursday, September twenty-four 1987 and I'm walking down the hall. I look good, smell good-fresh, clean. It's hot but I do not take off my leather jacket even though it's hot, it might get stolen or lost. Indian summer, Mr Wicher say. [...] First day he say, "Class turn the book pages to page 122 please." I don't move. He say, "Miss Jones, I said turn the book pages to page 122." I say, "Mutherfucker I ain't deaf!" (SAPPHIRE, 1996, p. 4-5).¹⁷

Preciosa se apresenta e interage com o leitor. Narra, então, fatos cotidianos e, em meio a eles, reflete sobre o futuro do diário, se a história que começa a contar irá longe ou não, ou se é, de fato, uma história ou o porquê de estar escrevendo/falando. Da mesma forma, no longa, a relação com o leitor também é performada: o que escreve no diário é apresentado ao expectador por meio da fala da personagem, concomitante às cenas, pois o filme começa com a apresentação da garota, em *off*,

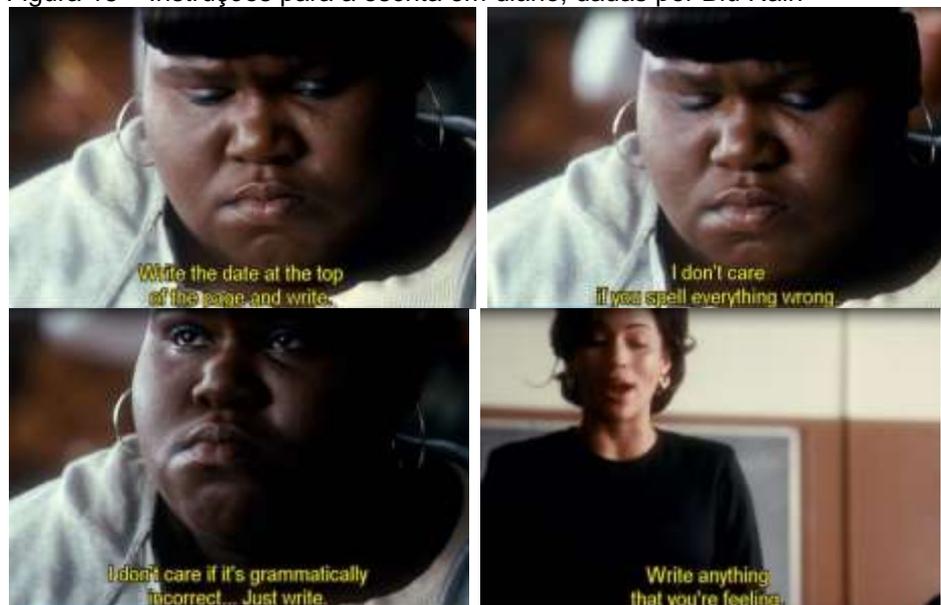
¹⁷ Meu nome é Claireece Precious Jones. Eu não sei porque estou te contando isso. Acho que é porque eu não sei quão longe vou ir com essa história, ou se é uma história mesmo ou porque tô falando; se vou começar do começo ou daqui duas semanas. [...] então, OK, é terça, 24 de setembro de 1987 e tô andando no corredor. Tô bem, cheiro bem, limpa. Tá quente mas eu não tiro minha jaqueta de couro mesmo estando quente, posso perder ou podem roubar. Verão indiano, o Mr Wicher diz. [...] Primeiro dia, ele disse "Turma, abra o livro na página 122, por favor." "Eu não me mexo. Ele diz, "Senhorita Jones, eu disse abre na página 122." "Eu digo "Filho-da-puta eu não sou surda!" (tradução nossa).

enquanto a narrativa cotidiana descrita no livro é representada de maneira cinematográfica, simultaneamente.

Preciosa têm sua relação com a escrita mediada por Blu Rain, a professora. Essa relação não se inicia, de fato, com a escrita: ela, antes de escrever, toma a voz – fala pela primeira vez em sala de aula, e sente o tempo presente com a frase “it makes me feel here¹⁸”. Após um momento em que deseja voltar a sentar nos fundos da sala, como fazia na outra escola, ela assume sua voz e sua posição à frente da classe e diz, em voz alta, sua voz e seu nome.

Após a resposta de Preciosa – a de que se sente *ali* –, Blu Rain determina que todas abram seus diários e comecem a escrever. Entendo que essa é a ficcionalização da mediação que a personagem da professora exerce entre a garota e sua escrita. Como se pode perceber nas cenas que seguem, é Blu Rain quem apresenta às alunas – incluindo Preciosa – as características do gênero diário íntimo: que se deve iniciar com a data, no topo da página, bem como que devem escrever seus sentimentos e impressões pessoais no mesmo.

Figura 15 – Instruções para a escrita em diário, dadas por Blu Rain



Fonte: Preciosa (2009)

Note-se que Blu Rain aponta para o fato de não haver necessidade de adequação gramatical e ortográfica – apenas que escrevam, da mesma forma como o fazia Carolina, sem sequer questionar sua não-obediência à norma padrão, algo que

¹⁸ Faz com que eu me sinta aqui (tradução nossa).

me permite lembrar o *status* de construto social da ligação entre norma padrão e literatura e que a escrita, como pontuou Conceição Evaristo anteriormente, é uma demanda de todos. A escola aparece – mais do que um espaço de controle social – como um espaço de possibilidade de transgressão.

Cada qual a seu modo, escrevem outra história, apontando as limitações do espaço escolar que não absorve todas as experiências presentes ou ausentes, apresentando outras formas de fazer conhecimento – anteriormente apontado por Kilomba (2016) como um direito branco – a partir da escrita de sua experiência marginal. A menção à oralidade – de se escrever como se fala – pode ser visto, também, como uma metáfora às várias vozes que ecoam nas obras, na possibilidade dessas experiências preteridas se verem, também, na literatura.

As mãos de Carolina, ao escrever seus diários, ao responder à essa demanda de seu corpo pela escrita, também se estendem para que outros protagonismos se pensem no âmbito literário, tal como se vê em *Preciosa*. Ela, tampouco morre, como apontava o tio de Maria-Nova, pois, continua em outras pessoas, não apenas como os gemidos que ecoam, mas como quem explodiu em realizações, ainda que limitadas pela força esmagadora do poder dominante, contudo que conseguiram fazer com que sua experiência modificasse, de certa forma, existências possíveis de seu corpo na criação estética.

Da mesma forma como pontuei no primeiro capítulo, baseada em Eagleton, o literário é sempre em detrimento de algo marcadamente não-literário, e o que é conhecimento e o que vale ser conhecido também atesta a exclusão do que não vale ser estudado, conforme Kilomba e quem decide é quem se beneficia da exclusão. Assim, para finalizar, gostaria de pontuar algumas reflexões a partir de Jarid Arraes, que, em **Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordeis** (2017) afirmou querer passar a limpo a história que apagou violentamente tudo o que lhe parecia conveniente:

Antes de chegar à idade adulta, nunca tinha ouvido falar de uma mulher negra que tivesse feito algo de importante na História. *Durante toda a minha vida escolar* e até mesmo nos conteúdos midiáticos de que me recordo, *nunca me falaram de mulheres negras que fizeram grandes coisas pelas humanidade ou que lutaram batalhas contra a escravidão no Brasil.*

Adulta, descobri nomes avulsos enquanto pesquisava sozinha, tentando resgatar minhas origens afrobrasileiras. *O esquecimento dessas mulheres negras me fez decidir criar uma coleção de cordeis intitulada Heroínas Negras na História do Brasil.* Durante quatro anos, cavei, pesquisei e escrevi biografias em poesia de cordel e vi essa coleção se tornando um sucesso estrondoso. Usados em escolas por todo o Brasil, até mesmo na biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos, *meus cordéis das*

Heroínas Negras têm cumprido o seu papel de contar histórias que tentaram apagar, mas que sobrevivem, nos representam e inspiram até hoje (ARRAES, 2017, sp.).

Na obra, que conta com 15 dessas heroínas, o cordel dedecado a Carolina é o terceiro. Arraes aponta, na orelha do livro, que sua vida escolar tampouco teve como protagonistas mulheres negras. Sua subversão é, como nas outras três integrantes do *corpus* desta análise, por meio da escrita. Ela também reconhece o espaço escolar como não abarcando sua experiência de mulher negra e, por meio da poesia, decide reescrever essa história, reencenando um passado que carece de ressignificação. Por meio dos cordeis, reincreve histórias apagadas.

Neste primeiro momento, farei reflexões a partir das rimas presentes em cinco estrofes selecionadas, que estão numeradas de acordo com sua seleção e disposição abaixo, para facilitar a reflexão que segue. Escolhi as rimas por sua importância dentro da poesia de cordel, bem como pelas estruturas de sentido que são construídas a partir do jogo da sonoridade.

Carolina

(1) *Mais um livro ela escreveu
Casa de Alvenaria
Cheio de relatos seus
Sobre a vida que mudava
E o que mais lhe aconteceu.*

(2) *Mas aí já não gostaram
Por imensa hipocrisia
Pois Carolina contava
Os males da burguesia
E o amargo do esquecimento
Logo mais se chegaria*

[...]

(3) *Recomendo que pesquise
Muito mais dessa escritora
Que era mãe, era poeta
Era forte inspiradora
[...]*

(4) *Por racismo e elitismo
Pouco dela hoje se fala
Mas tamanho preconceito
Seu legado jamais cala
É por isso que eu lembro
E meu grito não entala*

(5) *Carolina eternamente
Uma imensa inspiração
Uma força grandiosa
E também validação
A mulher negra escritora
Que despeja o coração*

(ARRAES, 2017, p. 41-42).

Escolhi essa estrofe sobre de **Casa de alvenaria** para encabeçar a seleção, pois creio que a obra marca a travessia política de Carolina, como pontuei anteriormente. Arraes afirma que o livro falava “sobre a vida que mudava e o que mais lhe aconteceu”, as duas palavras que rimam na estrofe são “escreveu” e “aconteceu”, e a partir delas se estabelece a ligação entre escrita, memória e construção estética

discutida até aqui. No verso que segue, há a lembrança que a recepção da obra foi afetada pela “imensa hipocrisia”, e no emprego das duas palavras fica explícito o posicionamento da autora, contrário à essa estrutura desigual e mentirosa. A forma escolhida pela cordelista para acertar as contas com a história que apagou essas mulheres é coerente com aquilo que se propõe a fazer, uma vez que cordéis, como gênero representante da literatura popular, não favorecem o elitismo academicista e burguês que estrutura nossa literatura.

Nesta segunda estrofe, há três palavras que rimam entre si, nesta ordem: “hipocrisia”, “burguesia” e “chegaria”. A hipocrisia é o motivo pelo qual o “amargo do esquecimento” *chegaria* até Carolina, e ambas estão ligadas ao fato de Carolina narrar os “males da burguesia”, sendo “burguesia” o centro do parágrafo e de sentido, por ser ela quem, hipócrita, promove o esquecimento da autora. Arraes, deste modo, reforça por meio da consonância uma das questões principais que envolve a escrita de Jesus.

Dentre as estrofes selecionadas, há duas que contêm 2 palavras que rimam, e são exatamente as que falam de Carolina como escritora de si e a partir disso, inspiradora. A rima da 3ª estrofe é composta por “escritora” e inspiradora”. Aponto que tais estrofes – de número um e de número três – reforçam seu papel como escafandrista que encontrou a mensagem que Carolina jogou ao mar, pois ao *narrar seu cotidiano*, Carolina ocupou seu espaço político como escritora e inspirou outras mulheres à margem do sistema literário brasileiro a também escreverem.

A 4ª estrofe traz duas rimas diferentes, compostas por 2 e 3 palavras. “Racismo” e “elitismo”, presentes na primeira linha, e, posteriormente, “fala”, “cala” e “entala”, e eu gostaria de pontuar que há duas mensagens que podem ser interpretadas da estrofe: uma é aquela do primeiro plano, em que racismo e elitismo são os motivos pelos quais pouco se fala de Carolina, todavia que não são suficientes para calar seu legado (de Carolina) ou entalar seu grito (de Arraes). Se tomadas as palavras que rimam à parte, no entanto, a denúncia do legado do racismo e elitismo é também exposta, como aquilo que *fala* (no sentido de ditar as regras literárias) e que *cala* (podendo ser lida como silenciamento) e *entala*, impedindo de atravessar obstáculos ou transcender perigos, já pontuados por Anzaldúa anteriormente¹⁹.

¹⁹ Ver capítulo 1.

Já na 5ª estrofe, o fato de Carolina ter sido “*inspiração*” é complementado pelo sentido de “*validação*”, “a mulher negra escritora que despeja o *coração*”, e a rima é composta por essas três palavras transcritas em itálico. A partir dessa leitura, bem como do fato de Carolina estar entre as três primeiras homenageadas do livro, é possível perceber que também ecoou em Arraes a obra de Carolina. A escrita performática de Jarid extrapola os cordéis e, em “caligrafia da resistência”, poema da parte “caverna”, de **Um buraco com meu nome** também aborda, por meio da poesia, a ocupação do espaço literário por mulheres negras, explorando a corporeidade enquanto performance literária.

Abaixo, *caligrafia*:

caligrafia da resistência

(1) queria ter essas mãos
que se estendem
e curam passagens
como pontes
para pés hesitantes
como água
para banho quente
e vermelho

(2) mãos
puras de certeza
e sangue

(3) queria ter essas
mãos
que escrevem
a caligrafia da resistência
os discursos que
irão e continuarão
exclamando cheios
de força
jorrando
identificação

(4) essas mãos
de quem costurou
buracos de bala
arrancou dentes
podres
encheu potes de
pus
transformou
choro em
vinho
multiplicou pães
e feixes
botou fogo
em tudo

(5) e pôs o corpo
ardendo
em círculos
de dança

*para conceição evaristo
e amelinha teles*

(ARRAES, 2018, p. 142-143)

Passo, agora, a costurar caligrafia da resistência ao cordel dedicado à Carolina. Jarid comenta sobre desejar ter essas “mãos que escrevem a caligrafia da resistência”, e faz isso construindo, a partir da menção à essas mãos “que se estendem” a imagem de mãos e braços estendidos em oferenda e abrigo e que, a partir desse gesto, se transformam em ponte para aqueles que estão cansados, talvez carecendo de identificação – podendo ser aproximada, portanto, à quinta estrofe do cordel de Carolina, na qual essa “mulher negra escritora/que despeja o coração” é

chamada de inspiração e validação. Chamo a atenção para essas mãos e braços estendidos como a validação permitida por todas aquelas que, antes dela, fizeram caverna para que a mulher negra pudesse existir na literatura.

Partindo das mãos como sinédoque, representando não apenas o corpo todo, como também o sujeito daquele corpo – as mãos representando Conceição Evaristo e Amelinha Teles e outras escritoras que, as estendem, fazem pontes e escrevem a resistência – há diversas menções no poema à corporeidade e a elementos que remetem às características biológicas do corpo, tais como: sangue, choro, dentes, pus; ou ainda “jorrando” que pode ser ligado à ideia do sangue que jorra, como “uma força grandiosa” (5ª estrofe do cordel) “ou costurar buracos de bala” uma vez que tais buracos estariam certamente em corpos de pessoas, pessoas negras, em sua maioria, como se lê tanto nos excertos de **Diário de Bitita** e **Becos da memória** trazidos anteriormente.

A palavra “mãos” é presente em todas as estrofes, exceto na última que contém a palavra “corpo”, reforçando, quiçá, a sinédoque construída, a partir da menção ao todo – corpo – na estrofe final do poema. Inclusive, na terceira estrofe, a presença da palavra “jorrando” como uma alusão ao jorrar de sangue remetendo à identificação – como algo tão visceral – com referência àqueles “discursos que irão e continuarão/exclamando cheios de força”, é o único complemento corporal de “mãos”, mas talvez o mais forte do poema. A identificação – que jorra desses discursos – dessa escrita – representa não apenas a resistência, presente no título do poema, mas também pulsão de vida, sendo o ato de escrever visceral e inerente à condição humana, visto que o que nos diferencia dos demais animais é, além de indicador e polegar em pinça, a capacidade de elaborar a linguagem.

A imagem poética da escrita como uma dessas coisas que jorram tais quais fluidos corporais é impactante, e possível de ser inferida, uma vez que o título do poema é “caligrafia da resistência” e caligrafia pode ser entendida como o ofício da escrita, e a parte do corpo que escreve são as mãos, as primeiras linhas após o título trazem essas mãos desejadas pela eu-lírico “que se estendem/e curam passagens/como pontes/para pés hesitantes/como água/para banho quente/e vermelho”, trazendo várias construções estéticas que podem remeter a sensações corporais. O sentido de “mãos que se estendem” é desviado e elas se transformam em pontes. Há a união entre sinédoque, representando as pessoas cansadas, em

cujos corpos estão tais pés, e personificação, pois, tais pés cansados hesitam – característica humana.

Esses pés cansados parecem querer que esses caminhos difíceis e tristes valham a caminhada e que possam eles, também, carregar corpos e mãos que podem escrever. O banho quente e o abrigo oferecido por essas mãos que escrevem a resistência é acalento, mas também é, fundamentalmente, pertencimento ao espaço de produção de sentido.

Desta forma, poder escrever – vendo que outras iguais a si escrevem – é o banho quente e as mãos estendidas em pontes. O direito à escrita é o que pede esse corpo: deixar fluir a vida, pois a identificação com essas autoras que vieram antes jorra – como jorra o sangue, como jorra o gozo, como jorra o choro. Essas mãos, tais como as de Conceição, Amelinha e Carolina permitem que esses novos corpos – tais como o de Jarid – ardam “em círculos de dança”, e esses corpos que podem, enfim, relaxar após um caminho tão injusto querem mais que descanso, querem poder pulsar como devem pulsar, arder com a arte, representada pelo termo “dança” no poema.

Ainda na ideia de identificação e pertencimento, o poema abaixo, de Jesus, parte da coletânea **Antologia Pessoal** (1996), também publicados postumamente, mostra o primeiro encontro de Carolina com a poesia. A formação literária de Carolina não diferiu muito da nossa – minha e sua, leitora ou leitor – que ambos lemos muito mais homens que mulheres, muito mais brancos que negros. Assim, ela narra que não olvida aquele dia, nem a emoção que sentiu, e aponta Gonçalves Dias como seu autor predileto:

O exilado

Eu não esqueço aquele dia:
A primeira vez que li
Era uma linda poesia
E a emoção que senti

O meu autor predileto
O imortal Gonçalves Dias
Eu lia com muito afeto
Os seus livros de poesias

Pobre poeta exilado
Na terra que não é sua

Sente saudades dos prados
Das nossas noites de lua.

Minha terra tem brilhante
Nosso céu é cor de anil
O poeta lá mui distante
Tem saudades do Brasil.

O que fez o Gonçalves Dias
Para ser um exilado?
Será que escrever poesias
É pecado?

(JESUS, 1996, p. 160)

Gonçalves Dias, de fato, foi exilado e escreveu os belos versos mencionados por Jesus acima. No entanto, se tomarmos, especialmente, o título do poema, sua primeira estrofe, o décimo verso e a última estrofe, é possível pensar, também, que Carolina estivesse falando de si mesma. Pelo título, o exílio se anuncia, no entanto, ela inicia falando de si mesma e de seu encontro com a poesia e não do poeta exilado, especificamente. Pode ser que seu primeiro encontro com a poesia, representado por esse livro do qual ela fala na primeira estrofe, tenha sido com a autoria de Gonçalves Dias, assim como pode ser que não, pois, não é possível afirmar com certeza que ela estava se referindo ao poeta abolicionista, uma vez que primeira e segunda estrofes podem se complementar ou não.

Após mencionar o exílio do poeta, o eu-lírico reforça o sentido de exílio com “na terra que não é sua”. Essa terra pode ser o espaço da literatura enquanto criação estética por meio da palavra, ou o pertencimento a este espaço – uma terra que, tradicionalmente, não é de mulheres negras. E o que permite tal relação é a última estrofe, uma vez que nela Carolina questiona “O que fez o Gonçalves Dias/Para ser um exilado/Será que escrever poesias/É pecado?”, aliada à ironia sagaz e sutil de Carolina que em **Diário de Bitita** repetiu inúmeras vezes a vontade de ser homem, criticando a desigualdade de gênero, ou, ainda, questionando as bases do racismo estrutural no Brasil.

Há outros poemas com menção a Gonçalves Dias e, dentre eles, um pode ser trazido para reforçar a interpretação proposta:

(5) Ninguém amou a poesia
 Certamente mais do que eu
 Nem mesmo Gonçalves Dias
 Nem Casimiro de Abreu
 (JESUS, 1996, p. 211).

Deste modo, a pergunta “será que é pecado escrever poesias” pode se referir não apenas ao poeta homenageado, mas a si mesma. Pode ser que não seja pecado escrever poesias quando se é branco, homem e não se é pobre. Apesar de a alusão à natureza ser presente já em “Canção do exílio” poema retomado por Jesus, a escolha pela ideia de “terra que não é sua”, se entendida dentro da interpretação proposta acima, reforça algo comum na autoria de Carolina: a menção ao espaço e à natureza como metáforas, e seria, por consequência também compreensível no

sentido exposto por Arraes em “caligrafia da resistência”. Talvez, esses pés estejam hesitantes e esses corpos cansados, por haverem estado em exílio por tempo demais.

Existir na literatura exige de mulheres negras mais esforço que qualquer outra pessoa que não esteja nessa intersecção de gênero e raça, e retomo, novamente, sem a intenção de parecer repetitiva, o aviso de Anzaldúa dado na introdução: os obstáculos estão postos e é impossível transcendê-los – há que se fazer a travessia na esperança de não precisar repeti-la (ANZALDÚA, 1987, p. 165). Tal travessia é feita por meio da escrita que se propõe performática, que subverte as estratégias de controle do poder dominante, que se apropria da leitura e a faz aliada de suas histórias ancestrais, que ocupa a escrita e escreve no papel as marcas que traz no corpo.

A travessia é feita quando as mãos se estendem e curam passagens, como Carolina e Conceição, quando narram suas infâncias tão parecidas; ou quando chegam à *hollywood* com Preciosa, que ficcionaliza de forma tão delicada a síntese e o poder transformador da escrita; ou, ainda, como Jarid, que concretiza esse revezamento da escrita, quando, no final de **Heroínas Negras Brasileiras**, dedica três páginas com estrofes pautadas, em linhas vazias, para que a leitora ou o leitor escreva seu próprio cordel sobre uma mulher negra que tenha marcado a (sua) história.

O meu cordel escrevi sobre você, Jarid.

CONSIDERAÇÕES (NUNCA) FINAIS

Procurei pensar, nesta tese, sobre como Carolina Maria de Jesus, enquanto fenômeno literário subverte o espaço hegemonicamente branco, masculino e economicamente privilegiado da sociedade e literaturas brasileiras. A autoria é fator importante para se pensar quais experiências são narradas na literatura, no entanto, ela reflete, também, uma sociedade que é estruturalmente racista, classista e sexista. Uma multiplicidade de experiências é subjugada a uma série de distorções na literatura, enquanto não ocupa os espaços sociais de produção de sentido e de decisão, conforme Kilomba (2016) e Ranciére (2009), tanto é que sequer houve pudor nas falas de Audálio Dantas e Ivan Cavalcanti Proença, quando revelaram sua concordância com um sistema literário desigual.

Desta forma, a presença branca, masculina e dotada de poder econômico denota a ausência das identidades dissonantes, como é o caso da mulher negra. Daí que, conforme Derrida (1975) e Kilomba (2016), o sistema de diferenças e oposições binárias representa uma hierarquia violenta que privilegia uns, enquanto oprime violentamente outros. Enquanto rostos brancos e masculinos ocupam massivamente os espaços de produção de sentido, tomada de decisões e representações, rostos negros aparecem nos jornais, assassinados, encarcerados e esquecidos pelo e com a anuência do estado. E, nesse sentido, um dos dados mais impactantes do primeiro momento deste estudo, talvez tenha sido o eco entre as pesquisas apresentadas por Carneiro (2017) e Dalcastagnè (2014) – quando revelam que ser negro, muitas vezes é ser pobre, na realidade concreta e na literária – e em Diário de Bitita e Becos da memória, quando Jesus e Evaristo trazem para a criação literária as contradições mais doloridas da sociedade brasileira.

Destarte, por meio da discussão sobre o lugar de fala, conceito que remete diretamente à experiência e suas relações com a autorização do discurso, de acordo com Ribeiro (2017), se demonstrou a importância da presença de mulheres negras, como Carolina Maria de Jesus, na literatura brasileira, uma vez que essa presença diz que esse espaço não é só aquele espaço branco e distante, mas sim que contar histórias sobre si, sobre as experiências comuns a grupos historicamente postos às margens, discursiva, estética, social e política, é também possível e que, desta forma, a literatura é direito de todos. Audálio Dantas e Ivan Cavalcanti Proença, de forma 120

infeliz, representam aqueles que querem que este espaço continue como está. Como está, ele ainda é racista, sexista e classista.

No entanto, não dizem abertamente isso. Disfarçam seus preconceitos com base em critérios supostamente objetivos, supostamente estéticos, supostamente acadêmicos. Supostamente, porque tais critérios são criados e perpetuados por quem ocupa o espaço privilegiado de produção de sentido. São esses homens brancos de elite que determinam o que é estético, em detrimento do que não é. Não são critérios objetivos, pois, conforme Kilomba, objetivo é apenas o que é construído dentro da epistemologia branca. Objetivo é o que perpetua a ordem racista. Subjetivo é tudo aquilo que pode ser subalternizado, por meio dos vínculos performativos, conforme apresentado por Ravetti (2002), tudo o que o poder social decide como deve performar sua identidade.

Deste modo, a presença de uma mulher negra, pobre, periférica, mãe solo, trabalhadora, na literatura, diz a outras mulheres negras, trabalhadoras, periféricas, que este espaço também pode ser delas. Assim, elas narram suas experiências, a partir de seu lugar de fala. Tornam o espaço literário um pouco menos racista, um pouco menos sexista, um pouco menos classista. Deixam o lugar de estereótipo da empregada doméstica ou da prostituta, e passam a narrar inclusive a empregada doméstica e a prostituta, mas de um ponto de vista muito mais próximo da experiência dessas mulheres. São sujeitos, não mais objetos.

Chimamanda Adichie, em **The danger of a single story**, já apontava que é pela possibilidade de contar as próprias histórias que podemos recuperar a dignidade perdida no apagamento do discurso dominante, quando este nos resume a objetos. São as histórias que contaram de nós que nos colocam às margens, e é contando nossa própria história que podemos sair dela. Que podemos questionar em nome de qual centro, se imagina essa margem.

É nesse sentido que a reflexão teórica apresentada nos dois primeiros capítulos, anuncia a discussão sobre performance e sob qual viés ela é pensada nesta tese. Por performance, a partir de Derrida (1988 e 1991) e Austin (1991), entendi aquilo que, por meio do discurso – da palavra – pode agir sobre o real. Expandi a ideia, com base em Ravetti (2002), para pensar as narrativas que se põem a questionar as limitações discursivas de existência, sendo, portando, performáticas as narrativas que transformam e subvertem o *status quo* social.

Assim, ao escrever sua experiência na literatura, Carolina Maria de Jesus subverte o lugar coadjuvante ou figurante da mulher negra, se tornando sujeito da enunciação sobre si. Conta sua própria história, age sobre o real, subverte o real. Inspira outras mulheres. Traz junto Conceição e Jarid. Inspira Preciosa. Que também contarão outras histórias. Que também chamarão outras depois de si. A ocupação literária é uma ocupação política, como bem pontuou Evaristo (2010) e Ranciére (2009).

Perpetuar, por meio da escrita, a memória de um passado violento, que se estende para um presente desigual e anuncia um futuro em que pouca coisa muda, é o primeiro passo para pensar um futuro diferente, conforme discutido por Gagnebin (2006). Essa escrita que tem também os gemidos de todos aqueles que o discurso dominante matou cem vezes, concreta e simbolicamente, como os avós e tios de Carolina e Conceição, permite, por meio da perpetuação da memória que, pelo menos a morte simbólica seja de certa forma revisitada, e sem essa revisita, nenhuma mudança pode ser vislumbrada.

A escolha dos temas “violação” e “roubo da caneta” se deu pelo fato de simbolizarem a escrita performática, pensada também a partir do corpo, unindo as reflexões sobre os corpos que carregam as experiências mais pesadas e como, por meio da escrita, performam a subversão dessa ordem. O corpo feminino, em especial o corpo negro, assume diferentes narrativas em Carolina e nos encontros estabelecidos com as outras obras. Carolina fala a partir da denúncia direta e clara, carregada de ironia e coragem, sem meias palavras, levando quem lê para dentro de seu raciocínio lógico. Já Conceição e Jarid falam a partir do corpo, com menções aos fluidos corporais, como o sangue – presença forte em Evaristo, não apenas em Becos da memória – ou nas sinédoques e metáforas – características também de Arraes.

Por fim, a personagem Preciosa é a representação estética do que essas duas mulheres negras – Conceição e Jarid – também ecoam de Carolina. A escola alternativa, na obra cinematográfica, encena o que a escola representou para as brasileiras: um espaço para aprender a ler e escrever, a fim de ter acesso aos códigos nos quais se escreve sobre o mundo. Partindo da escola regular como um espaço que também oprime em nome do poder dominante, tiram dela o que lhes fará também subvertê-la: as habilidades de leitura – aliada ao olhar crítico com o qual já liam o mundo ao seu redor, como Carolina ao comentar sua leitura de **A escrava Isaura**, em

Diário de Bitita, ou **Negro Alírio**, em **Becos da memória** – e escrita, permitindo escrever e inscrever sua experiência no campo literário.

A partir do exposto acima, é possível afirmar que a escrita de Carolina é representante das narrativas performáticas, aquelas que permitem pensar as identidades além das performances esperadas pelo poder social e que, a partir dessas construções, promovem mudanças na ordem do social. E, como anunciado pela metáfora do escafandrista em **O papel e o mar** (2010), sua obra segue tal qual um rizoma deleuziano a estabelecer linhas de fuga desterritorializadas, tais quais ervas daninhas, pois cresce no entre-lugar onde nada se supõe inteiro e atrelado a intenção de um sentido uno. Do contrário, é no encontro de um dia qualquer entre dois esquecidos pelo discurso da história oficial, que se pode depreender – como num ponto entre tantos outros – caminhos subterrâneos de resistência à branquitude classista da literatura brasileira.

Na cena final da obra de Luiz Antonio Pilar, Carolina coloca, dentro de uma garrafa, o papel que havia escrito e joga a garrafa ao mar, ao que é interpelada pelo Almirante Negro: “um dia um escafandrista encontra a gente”. Tive a intenção de buscar, como outras escafandristas antes de mim, caminhos possíveis nessas linhas de fuga que permitem desterritorializar a literatura brasileira, uma vez que, a partir da ocupação do espaço literário, Carolina consegue pensar um novo caminho para si, além de trazer à cena as vozes de seus antepassados que sobreviveram nas histórias que reconta. Avisa aos que vem depois de si que é possível ocupar este espaço, que a escrita é uma demanda de todos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O Artista Como Representante. In: **Notas Sobre Literatura**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 151-164.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Letramento, 2018.
- ANDRADE, Leticia Pereira de. **O diário como utopia**: Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008.
- ANGELOU, Maya. **And still I rise**. Hachette UK, 2013.
- ANZALDÚA, Gloria. Speaking in tongues: A letter to third world women writers. **This bridge called my back**: Writings by radical women of color, p. 165-174, 1987.
- ARRAES, Jarid. **As lendas de Dandara**. Editora da Cultura, 2016.
- _____. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. Pólen, 2017.
- _____. **Um buraco com meu nome**. Pólen, 2018.
- ARRUDA, Aline Alves. **Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito**. 262 f. Tese de Doutorado (Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- AUSTIN, John. **How To Do Things With Words**, 2nd Edition, ed. J.O. Urmson and M. Sbisá. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- AZEREDO, Mônica Horta. **A representação do feminino heróico na literatura e no cinema**: uma análise das obras Quarto de despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para todos e para ninguém (Marcos Prado), De salto alto e Tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar). 346 f. Tese (Doutorado em Literatura) — Doutorado com Convenção de Co-Tutela Internacional de Tese, Universidade de Brasília/Université Européenne de Bretagne, Brasília/Rennes, 2012.
- BARBOSA, Sirlene; PINHEIRO, João. **Carolina**. São Paulo: Veneta, 2016.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2014.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Editora, 2010
- CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, 2014.

_____. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de hoje**, v. 42, n. 4, 2007.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Belo Horizonte: Ed. Horizonte, 2017.

_____. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 20, p. 33-77, 2002.

_____. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 31, p. 87-110, 2008.

DANIELS, Lee. **PRECIOSA: uma história de esperança**. Estados Unidos: Lee Daniels Entertainment, 2009.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DAWSLEY, Sayonara Lima. **A escrita de si em A Cor Púrpura, de Alice Walker e Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus**. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

DE JESUS, Carolina Maria. **Antologia pessoal**. Editora UFRJ, 1996.

_____. **Diário de Bitita**. São Paulo: Editora SESI-Serviço Social da Indústria, 2014.

_____. **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1961.

_____. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2007.

_____. **Meu estranho diário**. São Paulo: Xamã, 1996.

_____. Onde estaes felicidade. **Fernandez, R. e Dinha (Org.)**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

_____. **Meu sonho é escrever – Contos inéditos e outros escritos**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Trad. de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **O ato de criação.** *Folha de São Paulo*, v. 27, p. 4, 1989.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **A farmácia de Platão.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1968.

_____. **Gramatologia.** Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Limited Inc.** Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. **Without alibi.** Stanford: Stanford University Press, 2002.

EAGLETON, Terry. O que é literatura. **Teoria da Literatura**, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória.** Pallas Editora, 2017.

_____. Entrevista a Bárbara Araújo, do blog **Blogueiras Feministas** em 30/09/2010. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2011/11/conceicao-evaristo/>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

FARIAS, Tom. **Carolina: uma biografia.** Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

FERREIRA, Amanda Crispim. **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães.** 114 f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras – Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.

FASSON, Ivana Brocate. **Na cozinha, o duro pão; no quarto, a dura cama: um percurso pelos espaços na obra de Carolina Maria de Jesus.** 158 f. Dissertação de pós-graduação. Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil platôs-vol. 1.** São Paulo: Editora 34, 2011.

HORTA AZEREDO, Mônica. **A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de Despejo, diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para Todos e para Ninguém (Marcos Prado), De Salto Alto e Tudo sobre Minha Mãe (Pedro Almodóvar).** 2012. Tese de Doutorado. Université Rennes 2.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAMESON, Fredric. Espaço e imagem. **Teoria do Pós-Moderno e Outros Ensaios.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba**. Centro Cultural de São Paulo, 2016.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

LEVINE, Robert M. The cautionary tale of Carolina Maria de Jesus. **Latin American Research Review**, v. 29, n. 1, p. 55-83, 1994.

LIMA, Luiz Costa. Representação em Mímesis. In: _____. **Mímesis: Desafio ao Pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 229 – 289.

PILAR, Luiz Antonio. **O papel e o mar**. Rio de Janeiro: Lapilar produções, 2010.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, p. 45-68, 2002.

_____. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, p. 31-62, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34. 2009.

Revista Forum. **Professor diz que obra de Carolina Maria de Jesus não é literatura e provoca embate no RJ**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/professor-diz-que-obra-de-carolina-maria-de-jesus-nao-e-literatura-e-provoca-embate-no-rj/>> Acesso em: 20 out. 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento Editora e Livraria LTDA, 2018.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é Literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). **Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 19, n. 31, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. São Paulo: Livraria F. Alves Editora, 1976.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2012

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SANTOS, Marcela Ernesto dos. **Mulher e negra: as memórias de Carolina Maria de Jesus e Maya Angelou**. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94065>>. Acesso em: 20/12/2018

SAPPHIRE. **Push**: A novel. Nova Iorque: Singapore Books, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. **Mimesis e expressão**, p. 364-380, 2001.

_____. (2008). **A literatura do trauma**. *Revista Cult*, (23), 43.

_____. O local do testemunho the place of testimony. **Tempo e argumento**, v. 2, n. 1, p. 03-20, 2010.

SILVA, Fernanda Felisberto da. **Escrevivências na Diáspora**: escritoras negras, produção editorial e suas escolhas afetivas. Uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Maya Angelou e Zora Neale Hurston. Tese de Doutorado. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito = literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. 448 f. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2011.

SISCAR, Marcos. A desconstrução de Jacques Derrida. **Teoria literária**, Maringá, Ed. da UEM, p. 151-160, 2003.

SPIVAK. Gayatri Chakravorty. Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TED TALKS. **Chimamanda Adichie: the danger of a single story**. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt> **Acesso em: 22/01/2018.**

WOOLF, Virginia. Trad. de Bia Nunes de Sousa. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.