

MARIA APARECIDA CRUZ DE OLIVEIRA [autora]
ANDERSON LUÍS NUNES DA MATA [coautor]

Conceição Evaristo

infância como território político





UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Terezinha Domiciano Dantas Martins
Reitora

Mônica Nóbrega
Vice-Reitora



Editora UFPB

Geysa Flávia Câmara de Lima Nascimento
Diretora Geral da Editora UFPB

Aline dos Santos Deiró
Vice-Diretora da Editora UFPB

Rildo Coelho
Coordenador de Editoração

Conceição Evaristo

infância como território político

1ª Edição – 2026

Esta obra integra a publicação de livros digitais (e-books) do Edital 01/2025 da Editora UFPB, em regime de fluxo contínuo.

A chamada pública visa fomentar a divulgação da produção científica, literária, artística e didático-pedagógica da comunidade acadêmica da Universidade Federal da Paraíba, contemplando obras de autoria individual, coautoria ou coletâneas.

Direitos autorais 2026 - Editora da UFPB



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

O CONTEÚDO DESTA PUBLICAÇÃO, SEU TEOR, SUA REVISÃO E SUA NORMALIZAÇÃO SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES.

OS DIREITOS DE PROPRIEDADE DESTA EDIÇÃO SÃO RESERVADOS À:



Cidade Universitária, Campus I – Prédio da Editora Universitária, s/n

João Pessoa – PB CEP 58.051-970

Site: www.editora.ufpb.br

Instagram: [@editoraufpb](https://www.instagram.com/editoraufpb)

E-mail: atendimento@editora.ufpb.br

Fone: (83) 3216.7147



MARIA APARECIDA CRUZ DE OLIVEIRA [autora]
ANDERSON LUÍS NUNES DA MATA [coautor]

Conceição Evaristo

infância como território político

Editora UFPB
João Pessoa
2026

CONSELHO EDITORIAL – Editora UFPB

Portaria N° 202, de 08 de agosto de 2025 – Reitoria

Geysa Flávia C. de Lima Nascimento – Presidente | Editora UFPB

Alexandre Coelho Serquiz | Ciências da Saúde

Daniel Araújo de Macedo | Engenharias

Eduardo Rodrigues Viana de Lima | Ciências Exatas e da Natureza

Franklin Kaic Dutra-Pereira | Ciências Biológicas

Gustavo Barbosa de Mesquita Batista | Ciências Humanas

José Ferrari Neto | Linguística, Letras e Artes

Maurício Rombaldi | Ciências Humanas

Milton César Costa Campos | Ciências Agrárias

Tiago Bernardon de Oliveira | Ciências Humanas

Márcia Félix da Silva | Interdisciplinar

Viviane da Costa Freitag | Ciências Sociais Aplicadas

Catálogo na fonte: **Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba**

O48c Oliveira, Maria Aparecida Cruz de.
Conceição Evaristo : infância como território político /
Maria Aparecida Cruz de Oliveira, Anderson Luís Nunes da
Mata. - João Pessoa : Editora UFPB, 2026.
174 p. : il.

E-book.

Modo de acesso : <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press/>

ISBN: 978-65-5942-327-9

1. Literatura afro-brasileira. 2. Infância negra. 3. Crítica literária.
4. Relações raciais. 5. Memória e ancestralidade. 6. Identidade negra.
7. Escrita negra feminina. I. Oliveira, Maria Aparecida Cruz de. II.
Mata, Anderson Luís Nunes da. III. Título.

UFPB/BC

CDU 821.134.3(81).09

Como citar a publicação no todo (ABNT 6023:2018):

OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de; MATA, Anderson Luís Nunes da. *Conceição Evaristo: infância como território político*. 1. ed. João Pessoa, PB: Editora UFPB, 2026.

E-book (174 p.). ISBN 978-65-5942-327-9.

Disponível em: _____, Acesso em: __ __ __.



"Muleque, muleque
quem te deu este beijo
assim tão grandão?

Teus cabelos
de pimenta do reino?
Teu nariz
essa coisa achatada?

Muleque, muleque
quem te fez assim?

Eu penso, muleque
que foi o amor..."

Canto Negro
Solano Trindade

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
	Infância como território político.....	9
CAPÍTULO I	REPRESENTAÇÃO-EFEITO E ESTÉTICA FRATURADA NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	13
	A prosa em fratura	15
	Representação sob disputa	32
	A estética da fratura em <i>Ponciá Vicêncio</i> e <i>Becos da memória</i>	40
CAPÍTULO II	LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UM CONCEITO FRATURADO	48
	A literatura afro-brasileira e o direito à palavra.....	50
	“A arte não cabe em definições”: literatura negra, negro-brasileira ou afro-brasileira?	68
	Tendências e perspectivas fraturadas na literatura afro-brasileira	78
	A palavra sob julgamento: crítica e valor	95
CAPÍTULO III	A INFÂNCIA NOS ROMANCES DE CONCEIÇÃO EVARISTO	103
	A criança negra na literatura afro-brasileira	105
	Memória esperança: imagens da infância em <i>Ponciá Vicêncio</i> e <i>Becos da memória</i>	109
	Ancestralidade e a formação da infância negra	120
	Infância, trabalho e a liberdade imperfeita	126
	Tempo, espaço e racialização da infância negra	131
	Infância e práticas de controle do espaço social	136
	A morte simbólica da infância	147
	O retorno a <i>infans</i> : a alegoria da origem	150
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
	O lugar da infância	155
	REFERÊNCIAS	163
	SOBRE OS AUTORES	173

INTRODUÇÃO

INFÂNCIA COMO TERRITÓRIO POLÍTICO

A literatura, em sua potência de desvelamento, raramente se debruçou sobre a infância negra brasileira com a profundidade que a complexidade do tema exige. Na história da nossa produção literária, a criança negra permaneceu à margem, um vulto periférico na vasta paisagem ficcional, quando não completamente invisibilizada. É nesse vácuo de representação que a voz de Dirce Pereira do Prado, em “A infância de Daiane” (Cadernos Negros, vol. 33), irrompe com uma sentença que é um soco no estômago e um convite à reflexão: “que ideia faria de si essa criança que sempre era alvo de ignorantes? Não, apenas era considerada desajeitada” (Prado, 2009, p. 41). A narradora, ao expor a violência velada e a tentativa de suavizá-la, revela um sintoma cultural profundo: a insistência em individualizar a ferida estrutural do racismo, transformando-a em suposto “defeito” da criança negra.

Esta cena, aparentemente modesta, é a chave para a tese central deste livro: a infância não é um espaço neutro; é um território político. E não me refiro a uma metáfora, mas a uma estrutura concreta, um campo de batalha onde as subjetividades negras são forjadas, controladas e atravessadas por práticas afetivas, discursivas e institucionais que delimitam as fronteiras da

existência. É nesse território que se definem futuros, expectativas, interditos e desigualdades; é ali que se decide quem será reconhecido como criança e quem será precocemente empurrado para a vida adulta.

Ao longo destas páginas, desenvolvo o conceito de infância como território político a partir das representações literárias de infâncias negras. Por ele, entendo o espaço de disputa das subjetividades negras desde o alvorecer da vida, um lugar atravessado tanto pela violência racial sistêmica quanto pelas inesgotáveis potências de resistência, memória e reinvenção que essas crianças acionam. Nas narrativas de *Becos da memória* e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, elas não se limitam a sofrer os efeitos de um país estruturalmente desigual; pois criam frestas, reelaboram saberes ancestrais, inventam modos de estar no mundo que subvertem as narrativas hegemônicas que tentam contê-las. A infância, nesse sentido, transcende a fase idealizada e se constitui como força motriz, campo de disputa e enunciação política radical.

Rejeito, portanto, a falácia de uma infância universal, neutra ou igualitária. A infância é uma experiência racializada, historicamente produzida, que determina quem pode brincar e quem deve trabalhar; quem recebe proteção e quem é alvo de vigilância; quem é visto como promessa e quem é estigmatizado como problema. As vivências de meninos e meninas negras não são meras experiências individuais, mas respostas, por vezes silenciosas, por vezes explosivas, às estruturas que tentam moldar seus corpos, afetos e futuros.

É nesse contexto que os discursos conciliatórios de Gilberto Freyre, com sua “democracia racial” e “metades confraternizantes”, revelam sua violenta inadequação. A narrativa de “A infância de Daiane” desmantela a irrealidade freyriana com a acuidade de quem vive a estrutura: a desigualdade não é um ruído residual, mas a matéria constitutiva da experiência negra. A dor é naturalizada; a exclusão, minimizada.

Contudo, em meio ao pranto, irrompe o riso, a memória, a ancestralidade. A pergunta de Daiane à avó – “Vó, hoje tem histórias?” – e a resposta que se segue – “Claro minha Pretinha. O povo negro tem muitas histórias importantes e bonitas que as pessoas têm que saber. Na escola você não aprendeu sobre as rainhas e as princesas negras?” (Prado, 2009, p. 43), deslocam o eixo do mundo. É na contação de histórias que Daiane encontra força, que o território político da infância negra se ilumina, revelando uma genealogia de poder e beleza que a escola, representada na narrativa, tenta apagar.

Esse é o tempo do autoconhecimento, o espaço da dignidade e da positividade das identidades infantis negras. O surgimento de textos como o da Dirce Pereira do Prado (2009), não apenas aponta para a afirmação de escritores e escritoras negras, mas também para a consolidação da literatura de autoria negra como um campo autônomo, com suas próprias categorias críticas e estéticas.

As personagens infantis de Conceição Evaristo, que assumem centralidade neste estudo, encarnam, como observam Kohan e Kennedy (2000, p. 11), “a força bem como a vulnerabilidade do conhecimento não socializado, mal-interpretado ou depreciado”. Suas narrativas recusam o mito da infância idealizada e romantizada, abrindo fissuras para questionar o que se naturalizou como universal. As histórias de Daiane, Ponciá, Maria-Nova, os meninos das ruas e das casas, todos eles, interrogam as bases que estruturam o apagamento da infância negra e desestabilizam as obviedades em torno desse período da vida.

A escrita de Evaristo nasce da escuta atenta dos becos, das frestas e das sobrevivências. Em suas obras, as crianças não são meros enfeites narrativos: são o centro pulsante, o eixo do mundo, o lugar onde a violência estrutural se exhibe com clareza brutal e onde a resistência se acende com força inesperada. Evaristo nos convida a encarar a verdade que o país insiste em

evitar: o Brasil não sabe o que fazer com suas crianças negras. E, paradoxalmente, é por elas que o país ainda pode ser reinventado.

Esta obra nasce dessa constatação inadiável. Não é possível compreender o Brasil sem desvendar as formas como ele produz, disciplina e silencia suas crianças negras. Tampouco é possível compreender a literatura de autoria negra contemporânea sem reconhecer a infância como ponto de ruptura, como lugar de revelação e elaboração poética. Assim, proponho ler essas infâncias não como fases, mas como dispositivos; não como margens narrativas, mas como centros epistemológicos. Ler as infâncias como território político é uma oportunidade de reconfigurar nossa leitura da nação, expor suas fraturas mais profundas e anunciar suas potências mais revolucionárias.

É a partir desse lugar de urgência e rigor que organizo este livro. O movimento inicial revisita o debate sobre representação, articulando-o à racialização da infância. Em seguida, retomo o campo da literatura afro-brasileira, não como um rótulo identitário restritivo, mas como uma força discursiva capaz de produzir suas próprias e inovadoras categorias críticas. Por fim, examino as infâncias construídas em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, evidenciando como elas desmontam a narrativa nacional hegemônica e revelam tanto o Brasil que insistimos em não ver quanto aquele que ainda pode ser reinventado. Ler essas infâncias como território político é, portanto, um gesto crítico de reconfiguração da literatura, da infância e da própria imaginação social do país.



CAPÍTULO I

Representação-efeito e estética fraturada na literatura afro-brasileira





"Entre o acontecimento e a narração dos fatos, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E quando se escreve o comprometimento (ou não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência".

Conceição Evaristo

A PROSA EM FRATURA

Pensar a representação como uma estética fraturada constitui o ponto de partida deste capítulo. Propõe-se uma reflexão sobre o conceito de representação a partir de debates teóricos contemporâneos e de sua operação nos romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006).

Interessa compreender de que lugar de enunciação esses textos são construídos e como determinadas formulações sobre a representação explicam o processo de criação dessas narrativas, sobretudo no que se refere às personagens infantis negras, cuja presença desloca o eixo tradicional da literatura brasileira. Busca-se, ainda, explicitar em que medida o modo de representação mobilizado por essas obras afro-brasileiras rompe com convenções hegemônicas e como se realiza, nelas, o descentramento da perspectiva eurocêntrica que historicamente regulou o olhar sobre a infância e sobre os sujeitos negros.

A discussão parte de Luiz Costa Lima, em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), obra na qual o autor questiona e recusa a tradição que associa a *mimesis* à imitação. Costa Lima revisita o conceito de representação e afirma que o termo comporta duas acepções distintas. A primeira refere-se à *imitatio*, isto é, à cópia exata da realidade, concebida como externa ao discurso literário. A segunda estabelece uma relação com a *mimesis* e opera de modo diverso, pois envolve uma elaboração subjetiva do real. O próprio autor explicita:

Em sua forma classicamente secundária, representação significa a equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca. Na primeira acepção, a representação tem caráter de aspecto (objetivo). Na segunda, o do efeito (*Wirkung*)- a identificação do efeito com a resposta subjetiva é provisória. A primeira satisfaz e é requerida pelas ciências duras. A

segunda se espalha entre as ciências históricas (mais comumente chamadas humanas), alcança as situações cotidianas e inclui a resposta à obra de arte (Costa Lima, 2000, p. 98-99).

De modo mais detido, Luiz Costa Lima apresenta essas duas acepções do termo representação. Com base na dessacralização da natureza, conforme formulada por Descartes, o autor conclui que a primeira concepção de representação está vinculada a uma equivalência idealmente estabelecida, de caráter geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva. Essa definição não se relaciona com a mimesis, mas com a *imitatio*, ou com a noção de semelhança imitada. A relação entre mimesis e representação torna-se possível apenas quando se considera a segunda concepção, a chamada “representação-efeito”. Costa Lima problematiza que a ausência de distinção entre essas duas acepções mostra-se interessante e confortável apenas para aqueles que pretendem associar diretamente arte e realidade ou, em sentido oposto, para quem busca um distanciamento completo entre a representação e a realidade da obra de arte.

É na dissociação entre mimesis e imitação que Luiz Costa Lima propõe uma releitura do conceito de mimesis. Esse trabalho de repensar a mimesis, ao discutir a intuição aristotélica, implica, portanto, tratar da condição moderna do sujeito. “Só à medida que mostrássemos plausível conceber, nos modernos, outra concepção de sujeito, seria possível restabelecer a ligação procurada com a mimesis” (Costa Lima, 2000, p. 74).

A partir dessa reconsideração, estabelece-se a noção de sujeito fraturado. Como afirma o autor: “Nossa meta é apenas assinalar como é possível descobrir-se sob o *cogito* solar de um sujeito fraturado” (Costa Lima, 2000, p. 93). Em outro momento, complementa: “A unidade do sujeito kantiano implica alternativas antagônicas. Ou seja, fraturas” (Costa Lima, 2000, p. 105). Desse modo, embora se possa reconhecer uma ideia de unidade do sujeito, ela se manifesta apenas sob a forma fraturada.

Portanto, Costa Lima propõe a falência do sujeito cartesiano (solar) em contraposição ao sujeito fraturado, que não possui uma posição definida ou estável, apresentando-se como sempre variável e quase nunca alinhado com suas outras posições. Em vez disso, assume, circunstancialmente, uma delas, de acordo com o contexto em que o sujeito se encontra: “Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição a priori definida, mas assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais” (Costa Lima, 2000, p. 23). A definição do sujeito fraturado não se resume à simplificação de sua ausência de unidade e ao não controle sobre suas representações, mas envolve a ideia de uma dupla função: “apresentar e receber; produzir e suplementar”.

A ideia da falência do sujeito solar também se faz perceptível nas abordagens de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006). Sob uma perspectiva epistemológica que pode ser aproximada à de Costa Lima (2000), Hall (2006) formula os conceitos de “crise das identidades” e de “sujeito fragmentado”, ao sustentar que as identidades que, por muito tempo, estabilizaram o mundo social encontram-se em declínio. Esse processo possibilita o surgimento de novas identidades e ocasiona a fragmentação do indivíduo moderno. Assim, a “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudanças, que está deslocando as estruturas e os processos centrais das sociedades e abalando os quadros de referência que ofereciam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (Hall, 2006, p. 7).

A necessidade de evidenciar o declínio do sujeito solar (uno, imperial, originário) decorre das consequências danosas que essa concepção, dominante no pensamento moderno, produz para a compreensão da arte. Sustentar a centralidade desse sujeito implica restringir a própria noção de representação-efeito e, portanto, limitar a capacidade crítica de análise das formas estéticas. Como afirma Costa Lima:

As implicações da concepção dominante não podiam ser mais diretas: se o sujeito comanda as representações e, sendo a *mimesis* um modo de representação, ela não passaria de uma das emanações do sujeito. Mais precisamente, uma das tantas ilusões que o homem se criara, com resultado danoso para a compreensão da arte. Além do mais, para que o sujeito fosse tomado como a fonte originária das representações e, em especial, dessa representação específica, a *mimesis*, era preciso que a representação fosse entendida como uma construção equivalente a algo prévio a ela, constituindo uma espécie de maquete do mundo externo, cuja reprodução com a pretensão explícita ou tácita de seu domínio, era assim assegurada. A essa caracterização viemos a chamar de representação 1. Desta maneira era deixada como irrelevante a representação 2, i.e., a representação-efeito...(Costa Lima, 2000, p. 230).

A representação 1, mimética, especular e fundada na equivalência, confirma o sujeito unitário como centro produtor da verdade do mundo. Já a representação-efeito, relegada ao segundo plano nessa tradição, exige o reconhecimento do sujeito fraturado, atravessado por tensões históricas, sociais, afetivas e culturais que o impedem de se constituir como medida absoluta do real. A crítica de Costa Lima, portanto, desestabiliza a própria base epistemológica que sustentou a interpretação ocidental da arte e abre espaço para formas de representação que não se subordinam à lógica da imitação.

É nesse ponto que os conceitos de sujeito fraturado/sujeito fragmentado e de representação-efeito convergem para problematizar posições autorais e modos de recepção. Eles permitem interrogar, com maior precisão teórica, a autoria de Conceição Evaristo. Dessa convergência emergem perguntas fundamentais: de que lugar Evaristo fala? Qual é o seu ponto de enunciação enquanto produtora de narrativas afro-brasileiras? Quais limites e possibilidades percorrem a representação de

identidades negras? Como esse lugar de voz molda a arquitetura de suas narrativas? E de que modo as formas de representação que incidem sobre crianças negras são percebidas pelo leitor afro-brasileiro?

Essas questões evidenciam que a literatura afro-brasileira, em suas dimensões estética e política, só pode ser plenamente compreendida quando articulada ao colapso do sujeito unitário e à emergência de formas representacionais que assumem a fratura como método e potência.

Ao considerar a existência de um sujeito fraturado, aquele que não é capaz de modelar nem de manter pleno comando sobre sua própria representação, torna-se possível afirmar o caráter fragmentário da percepção autoral em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*. Pode-se também afirmar que a perspectiva representacional de Conceição Evaristo se fundamenta nas ideias de representação-efeito, entendida como aquela alicerçada nos afetos mobilizados no sujeito, isto é, na “representação atualizada por imagens afetivas” (Costa Lima, 2000, p. 114). Nessa perspectiva, “o efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa. Pode-se acrescentar que essa organização, sendo de ordem sociocultural, é relativamente independente do objeto que se apresenta” (Costa Lima, 2000, p. 115).

Ao reconhecer a existência do sujeito fraturado, aquele que não detém pleno controle sobre suas próprias representações, torna-se possível compreender o caráter fragmentário que atravessa a percepção autoral em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*. As narrativas de Conceição Evaristo não se organizam a partir de uma voz unitária ou totalizante; ao contrário, sua escrita emerge de múltiplos focos de experiência, memória e afeto, o que evidencia uma posição autoral que incorpora as fissuras e os deslocamentos próprios do sujeito moderno descrito por Costa Lima. Nesse sentido, pode-se afirmar que a perspectiva representacional de Evaristo se aproxima decisivamente do

conceito de representação-efeito, entendido como um processo de atualização afetiva desencadeado no sujeito. Como afirma Costa Lima, trata-se da “representação atualizada por imagens afetivas” (Costa Lima, 2000, p. 114), uma forma de representação que não busca a equivalência com um real anterior, mas, antes, produzir impacto, reverberação e deslocamento. O teórico esclarece ainda: “O efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa. Pode-se acrescentar que essa organização, sendo de ordem sociocultural, é relativamente independente do objeto que se apresenta” (Costa Lima, 2000, p. 115).

Nesse sentido, o efeito não depende estritamente do objeto representado, mas do modo como ele é reorganizado pelas experiências socioculturais que moldam tanto o sujeito que escreve quanto o sujeito que lê. Conceição Evaristo mobiliza essa lógica ao inscrever suas narrativas em um regime de afeto e memória coletiva que ultrapassa a individualidade e tensiona as fronteiras entre autobiografia, testemunho e ficção.

De tal modo, a mimesis deve ser compreendida como um fenômeno recepcional, cuja força não reside na reprodução de uma cena referencial, mas na atualização que essa cena provoca no sujeito. Cada ato mimético configura-se, portanto, como uma experiência singular e irrepetível, marcada pela interação entre afeto, memória e contexto sociocultural. É essa dinâmica que impede a confusão entre mimesis e *imitatio*, pois a primeira não se orienta pela cópia, mas pela expressão transformada: “uma experiência nova, provocada não por uma cena referencial, mas pela atualização/expressão da cena no sujeito” (Costa Lima, 2000, p. 98).

Vale lembrar que, ao definir o conceito de literatura afro-brasileira, que será tratado mais adiante, Eduardo de Assis Duarte (2011, p. 397) destaca o leitor afro-brasileiro como uma das variáveis centrais para a constituição desse sistema literário. Trata-se daquele a quem esses textos majoritariamente se dirigem,

ainda que isso não exclua a participação de leitores de outros grupos étnico-raciais. Ao reconhecer esse público específico, Duarte evidencia que a literatura afro-brasileira se constrói também a partir de um horizonte de expectativas situado, inscrito nas experiências históricas, culturais e políticas da negritude.

Luiz Costa Lima reafirma essa concepção de representação em *Frestas: a teorização em um país periférico* (2013), ao defender que destacar a posição do observador implica necessariamente reformular o próprio princípio de representação. Dentro desses parâmetros, ele sustenta que a representação é inseparável do sujeito, uma vez que não existe neutralidade possível por parte daquele que representa. O autor explicita:

O efeito suscitado em um sujeito por um fenômeno seja objetual – uma coisa com que nos defrontamos –, seja subjetivo – a ocupação da mente por algo presente, pela recordação ou antecipação de algo ou alguém, prazenteiro ou pavoroso. Considero, por conseguinte, que a representação – salvo nas situações-limites das condutas absolutamente robotizadas ou, se isso for possível, nas formulas cuja matematização não seja afetada pela posição do observador – está sempre acompanhada de um efeito. O que significa que a representação não se dá independentemente de quem a tenha ou que o sujeito, durante o processo de representação, a tal ponto neutralize sua singularidade, composta de razão e paixões, que venha a dispor do objeto tal qual (Costa Lima, 2013, p. 132).

A própria ficcionista faz referência à representação atualizada por imagens afetivas, ou a esse fenômeno recepional, ao falar em “escrevivência”, entendida como a consideração das marcas autobiográficas e do testemunho, ou, mais precisamente, como a interação entre escritura e experiência (Evaristo, 2007). Evaristo declara que a origem de sua escrita está associada ao acúmulo de tudo aquilo que ouviu desde a infância: “o acúmulo das

palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências” (Evaristo, 2007, p. 19). Essa declaração confirma também a formulação de Costa Lima segundo a qual a “representação-efeito não significa algo privado, mas sim um fenômeno que liga, não deterministicamente, o sujeito receptor à coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativas” (Costa Lima, 2000, p. 115–116). Assim, tanto na teorização quanto na prática literária, evidencia-se que a representação, longe de ser um ato solitário, é sempre fruto de uma operação compartilhada entre sujeito, comunidade e afeto, eixo estruturante da escrita de Conceição Evaristo.

O entrelaçamento entre o privado, o coletivo e o fragmentário manifesta-se de forma contundente na estética narrativa de *Becos da memória*. Embora a trama privilegie a perspectiva da criança Maria-Nova, a narração desloca-se constantemente para outras vozes, compondo um polifonismo fraturado que desestabiliza qualquer centro fixo de enunciação. O enredo, organizado em trechos descontínuos, e não em capítulos, funciona como um mosaico que evidencia tanto os limites da visão infantil quanto a própria precariedade das memórias sobre a vida das populações negras submetidas à segregação urbana.

Essa estrutura fraturada se estende à construção das personagens: muitas delas surgem de modo abrupto, especialmente as crianças, produzindo impacto no leitor e, em seguida, desaparecendo da narrativa. Ainda assim, permanecem simbolicamente dispersas em outras figuras do romance, como se suas trajetórias, marcadas por destinos semelhantes, reverberassem umas nas outras. O efeito é o de uma poética da interrupção, em que a incompletude não constitui falha, mas procedimento estético que traduz a descontinuidade da experiência histórica de sujeitos negros em espaços de exclusão social.

Portanto, ainda que Maria-Nova ocupe um lugar de destaque, Conceição Evaristo constrói deliberadamente um

protagonismo coletivo, no qual a fragmentação das vozes não enfraquece, mas intensifica o testemunho das comunidades negras periféricas e de suas formas de resistência.

Uma vez que o sujeito é fraturado, a representação que ele produz necessariamente se ancora em suas inclinações, afetos e lugar de voz; por consequência, sua criação artística também se configura como fraturada. Essa característica emerge com nitidez nas referências ao real que atravessam os romances aqui analisados. A perspectiva das narradoras sobre a história da escravidão, as condições de vida no pós-abolição e a experiência urbana de populações negras em situação de marginalização é construída a partir de uma tessitura marcada pela dor e pelo sofrimento. Trata-se, contudo, de uma entre muitas versões possíveis: não uma síntese totalizante, mas um recorte situado, articulado pelas condições concretas e emocionais que moldam a subjetividade da autora.

Por isso, a variação na representação deriva, precisamente, da forma como o sujeito produtor apreende e reelabora seu contexto histórico e sociocultural. O seguinte trecho de *Ponciá Vicêncio* exemplifica essa construção enunciativa, assinalada por marcas afetivas e sócio-históricas:

Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. Alguns saíam da roça, fugindo para a cidade, com a vida a faltar de miséria, e com o coração a sobrar de esperança. Ela mesma havia chegado à cidade com o coração crente em sucessos e eis no que deu. Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Uma sobra de roupas e de alimentos para compensar o salário que não bastava. Um homem sisudo, cansado, mas do que ela talvez, e desesperançado de outra forma de vida (Evaristo, 2003, p. 82).

Esse modo de representação também pode ser observado em *Becos da memória, como se vê a seguir*:

As pessoas estavam num desespero tal, que queriam de qualquer forma abreviar o sofrimento. Havia famílias que quando o caminhão de mudanças aparecia, elas mesmas se ofereciam para ir. Ficar ali se havia tornado um inferno. O bicho pesadão campeava durante todo o dia e nas noites de estrelas iluminando a terra, a fera campeava pelo tempo adentro e tudo era poeira e desespero. Havia ainda a escassez, a falta d'água. Em algumas construções do bairro vizinho, à noite, o rodante dava aos favelados algumas latas d'água. Era um exercício cansativo. Andávamos, muitas vezes, quase uma hora com uma lata na cabeça e outra pendurada nas mãos... Os que resistiam não sabiam como e por quê (Evaristo, 2006, p. 142 e 143).

O fragmento, embora traga o termo “favelados”, parte constitutiva da obra e, portanto, preservado na citação, evidencia a representação afetiva e política de um espaço de exclusão social marcado pela precariedade, pela violência estrutural e pela mobilidade forçada. A narração opera intensificando a experiência da escassez, da exaustão e da despossessão, apresentando um real não estabilizado, mas fraturado pelo olhar subjetivo das personagens que vivenciam tais condições.

Além das situações de fratura evidentes na tessitura dos romances, é fundamental observar a fratura inscrita na própria constituição subjetiva da protagonista de *Ponciá Vicêncio*. A personagem se configura como um sujeito fraturado tanto pelas limitações de sua compreensão das estruturas de dominação quanto pela persistência histórica da opressão vivida, herança escravocrata que, apesar da abolição formal, se mantém “eterna como Deus”:

Depois de andar várias horas, Ponciá teve a impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga. Várias vezes

seus olhos bisaram também a cena de pequenos, crianças que, com a enxada na mão, ajudavam a lavrar a terra. (Evaristo, 2003, p. 49).

Esse conjunto de referências decorre de um discurso produzido a partir de um lugar social específico. Trata-se de uma escolha que se constitui a partir de uma percepção situada da realidade, isto é, condicionada pela posição social ocupada por Conceição Evaristo. Sua trajetória como mulher e escritora negra, professora, ex-moradora de favela na zona sul de Belo Horizonte, ex-trabalhadora doméstica e oriunda das camadas populares, assim como sua inserção tardia no mercado formal de trabalho, incide de modo decisivo sobre sua produção literária. Torna-se evidente, portanto, que as imagens de mundo mobilizadas em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória* configuram critérios de seleção da autora, articulados aos contextos de referência forjados ao longo de sua experiência histórica e cultural.

Reitera-se que, embora a autora produza a partir de um lugar de enunciação socialmente demarcado, *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória* elaboram um diagnóstico da condição histórica dos afro-brasileiros, sem, contudo, pretender oferecer uma visão totalizante da complexidade implicada nesse processo histórico. Isso se explica pelo fato de que, em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo de apenas refratá-lo, o discurso artístico constitui uma refração da refração, isto é, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já se apresenta como texto e como discurso (Shohat; Stam, 2006, p. 264).

Ao postular a ideia do sujeito fraturado, Costa Lima (2000) evidencia o surgimento do fragmento na prosa. A perspectiva autoral de *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, voltada para a representação do cotidiano social da criança negra, não se propõe a conduzi-la à plenitude de seu sentido. Trata-se, antes, da apresentação de algumas perspectivas possíveis, e não de uma formulação totalizante da experiência das crianças negras brasileiras.

Nesse sentido, a autora não sustenta um realismo “corretivo”, descrito por Shohat e Stam como aquele que “parece se resumir a uma simples questão de identificar ‘erros’ e ‘distorções’, como se a ‘verdade’ de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e ‘mentiras’ fossem prontamente desmascaradas” (Shohat; Stam, 2006, p. 261).

A impossibilidade de apreender a totalidade do objeto também é formulada por Roland Barthes (2013), ao problematizar os limites da representação diante da alienação moderna. Para o teórico, a relação com o real se dá em um movimento instável, no qual o sujeito oscila entre a tentativa de penetrar o objeto, correndo o risco de destruí-lo, e a preservação de sua opacidade, que o devolve ainda mistificado. Tal impasse evidencia que toda apreensão do real permanece necessariamente parcial, atravessada por mediações ideológicas e históricas, o que inviabiliza qualquer pretensão de totalidade ou transparência. Nesse sentido, a literatura não pode oferecer uma representação plena do mundo social, mas apenas versões situadas, tensionadas entre descrição e explicação, objeto e saber. A escrita de Conceição Evaristo inscreve-se precisamente nesse horizonte, ao assumir a fratura como condição estética e política, recusando tanto a ilusão de um real plenamente capturável quanto o distanciamento abstrato que esvaziaria sua força crítica. Nas palavras de Barthes (2013):

É sem dúvida, na exata medida de nossa atual alienação, que não conseguimos ultrapassar uma apreensão estável do real; nós caminhamos incessantemente entre o objeto e a sua desmistificação, incapazes de lhes oferecer a totalidade: pois se penetrarmos no objeto, libertamo-lo, mas destruimo-lo; e, se lhe deixemos o peso, respeitamo-lo, mas devolvemo-lo ainda mistificado. Parece que estamos condenados, durante certo tempo, falar *excessivamente* do real. É que, por certo, a ideologia e o seu contrário são comportamentos ainda mágicos, aterrorizados,

ofuscados e fascinados pela dilaceração do mundo social. E, no entanto, é isso que devemos procurar: uma reconciliação entre o real e os homens, a descrição e a explicação, o objeto e o saber (Barthes, 2013 p. 251).

Para delimitar a questão, retoma-se a formulação de Costa Lima acerca da relação entre sujeito fraturado e representação ao definir a mimesis: “de modo geral, podemos dizer que a mimesis supõe correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda particularizada numa obra” (Costa Lima, 2000, p. 22). Nesse sentido, *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória* não constituem a cópia de uma cópia, uma vez que, como observa Taussig, “a semelhança não é em si mesma suficiente” (apud Costa Lima, 2000, p. 22). As narrativas de Conceição Evaristo apresentam, assim, uma entre várias perspectivas possíveis sobre a experiência histórica das crianças, filhas de escravizados e de seus descendentes. Em outras palavras, a mobilização de referências ao real opera como orientação e não como modelação, reafirmando o caráter mediado, e não especular, da representação. Conforme assinala Costa Lima (2000):

Em termos Kantianos, uma representação que viabilizasse a correspondência com uma cena natural e anterior teria por consequência provocar o mecanismo próprio a um juízo determinante e terminar na regulação da lei. Ou, quando nada, seria recebida como se do primeiro tipo, sendo própria de uma experiência inferior da beleza, a ‘beleza aderente’. Portanto aquele que opta por um cenário realista é o que mais busca ou se arrisca a retirar seu receptor de uma experiência estética (Costa Lima, 200, p. 115).

Portanto, esses romances configuram uma perspectiva de realismo que não se confunde com a mera representação do real, mas se constrói a partir de uma posição realista situada da autora. Como observa Costa Lima, “porque, se a obra corta

todas as amarras com a verdade, continuará, no melhor dos casos, num mundo paralelo que [...] não permitiria ao leitor nenhuma entrada” (Costa Lima, 2000, p. 61). Por outro lado, quando o cenário se apresenta como puramente realista, corre-se igualmente o risco de esvaziar a experiência estética. É justamente no equilíbrio entre essas duas tensões que se estabelece o vínculo com o mundo empírico, condição que possibilita a leitura e a inteligibilidade do mundo ficcional. A recepção crítica de *Ponciá Vicêncio* evidencia essa inclinação da escrita de Conceição Evaristo para um efeito realista, sem incorrer em uma representação mimética ou totalizante:

Ponciá, na verdade, simboliza o espaço e o tempo de uma história contundida, de exclusão e subserviência que foi imposto ao povo afrodescendente brasileiro. Ficção e realidade se imbricam nas camadas narrativas, todavia o que vai aflorando é uma escrita tensa e densa de dizeres sofridos, numa lírica contundente (Silva, 2007, p. 73).

Embora o “mundo” apresentado em *Ponciá Vicêncio* não seja o decalque de um mundo preexistente, sua constituição se dá em diálogo com ele, do qual são extraídos os elementos que serão posteriormente reformulados por meio de uma linguagem específica:

O mundo real participa na formação de mundos ficcionais fornecendo modelos de sua estrutura (inclusive a experiência do autor), ancorando a história ficcional em um acontecimento histórico [...] transmitindo “fatos brutos” ou “realemas” culturais. [...] O material que o mundo real fornece tem que sofrer uma transformação para ser admitido no mundo ficcional: ele deve ser convertido em possíveis não-reais, com todas as consequências lógicas, ontológicas e semânticas (Jeha, 1993, p. 85).

Shohat e Stam, em *Crítica da imagem eurocêntrica*, fundamentados nas reformulações do conceito de representação propostas por Bakhtin, procuram afastar-se das noções de “verdade” e “realidade” como categorias estáveis. Ainda assim, reconhecem que a arte mantém um vínculo incontornável com o social, uma vez que é “inegavelmente social, não porque representa o real, mas porque constitui uma ‘enunciação’ situada historicamente, uma rede de signos endereçados por um sujeito ou por sujeitos constituídos historicamente a outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas” (Shohat; Stam, 2006, p. 265). Por outra via, Costa Lima (2000) também formula uma reflexão sobre o elo entre literatura e mundo, enfatizando seus desdobramentos sociais:

Como a qualquer texto literário é impossível desligar-se do antes ou do depois do texto. Se a literatura depender desse desligamento, do desligamento tanto se pode dizer que é impossível como que é desaconselhável. Em termos estritos, a literatura abstrata exigiria o cancelamento dos dicionários. Ou seja, de um povo que fala uma língua. Será exagero dizer que sua impossibilidade de abolir o resto do sujeito e mundo significa a impossibilidade de desligar-se da *mimesis*? Pois que é a *mimesis* senão uma oficina de correspondências? (Costa Lima, 2000, p. 289).

Desse modo, evidencia-se que a literatura é uma produção marcada por ideologias e discursos dirigidos a um sujeito, configurando-se como “uma representação não tanto no sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes” (Shohat; Stam, 2006, p. 265). À luz desse suporte teórico e em diálogo com as reflexões de Pitkin (1985) sobre a representação, pode-se afirmar que a representação literária é igualmente política, uma vez que a posição assumida por um autor decorre de sua concepção acerca da natureza humana e da vida pública. Assim, a representação não se constitui como um gesto arbitrário, mas

como uma prática vinculada a um horizonte político determinado. Os romances de Conceição Evaristo evidenciam essa dimensão, ao se inscreverem no âmbito de uma literatura negra comprometida com a reconstrução da imagem do afrodescendente e com a afirmação do direito de produzir e narrar a própria experiência.

Hanna Pitkin, ao examinar o conceito de representação sob a perspectiva da ciência política, rejeita as concepções ortodoxas e propõe uma mudança radical na compreensão da representação, deslocando-a de uma abordagem centrada nas intenções e nos atos individuais. Nesse sentido, o termo passa a ser concebido não como um atributo pessoal, mas como uma atividade social e, portanto, coletiva, perspectiva também defendida, no campo da teoria literária, por Costa Lima (2000) e, do ponto de vista da criação literária, por Evaristo (2007). A teórica define ainda a representação como uma responsabilidade do representante em relação às prioridades dos representados:

A representação política é, de fato, representação, particularmente no sentido de “agir em nome de” e de que isso precisa ser entendido no nível público. O sistema representativo precisa cuidar do interesse público e ser responsável perante a opinião pública, exceto quando, e na medida em que, sua não _ responsabilidade possa ser justificada em termos de interesse público (Pitkin, 1985, p. 124).

Pitkin aponta para uma crise da representação política, na medida em que as eleições se mostram instrumentos insuficientes de expressão da soberania popular. Desse modo, os partidos tornam-se cada vez menos capazes de representar opiniões, interesses e valores, sobretudo no que diz respeito às novas identidades que emergem nas sociedades contemporâneas. Essa crise da representação política parece encontrar ressonância nas representações dos negros na literatura brasileira, uma vez que tais representações se mostram pouco evidentes e carecem de

legitimidade do ponto de vista da afirmação de identidades, valores e da cultura afro-brasileira.

A autora constrói o conceito de representação como uma atividade de agir por outros e enfatiza, nessa formulação, a equivalência entre representante e representado, bem como a exigência paradoxal de que o sujeito substituído pelo representante esteja, de alguma forma, presente. Pitkin assinala ainda uma distinção fundamental ao diferenciar a representação política da representação privada, evidenciando que há um conflito irreduzível entre representante e representado na esfera política, diferentemente do que ocorre na relação privada.

Esses pressupostos, articulados às proposições de Costa Lima (2013, p. 133), segundo as quais “entre os efeitos e a declaração de sua validade se interpõe o quadro teórico, de acordo com o qual os efeitos serão examinados e então legitimados ou recusados”, conduzem-nos a retomar a questão autoral, agora sob o prisma da autorização e da legitimação. Coloca-se, assim, a interrogação acerca de quem está autorizado e legitimado a representar os afro-brasileiros. A percepção ou o efeito de real na obra de Conceição Evaristo possui “plausibilidade”? Os pressupostos relativos à história e às culturas negras mobilizados pela autora são aceitos?

Diante de uma literatura dominante, a literatura afro-brasileira recusa a ideia de fragilidade intelectual dos negros, supostamente dependente do outro, o branco, para falar por si. Trata-se de uma literatura que emerge a partir da exigência do direito a uma representação justa: uma literatura dos negros, sobre os negros e para os negros.

Ao discutir a especificidade da literatura afro-brasileira, Duarte (2008) assinala que um dos elementos que a tornam “distinta das letras nacionais” é a exigência de uma autoria negra, isto é, “uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro; e, neste caso, há que se atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades, muitas vezes

fraturadas, oriundas do processo miscigenador” (Duarte, 2008, p. 12).

Desse modo, Conceição Evaristo, na condição de mulher negra que assume o ponto de vista de uma identidade historicamente situada, detém legitimidade para representar essa experiência histórica e cultural. O lugar enunciativo a partir do qual sua escrita se constitui, o dos sujeitos oprimidos, configura-se como elemento decisivo para a inscrição de sua obra no campo da afro-brasilidade.

REPRESENTAÇÃO SOB DISPUTA

As questões discutidas na seção anterior já permitem compreender que a representação não se restringe à busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Ela se funda, sobretudo, na diversidade de percepções, uma vez que, como assinalam Shohat e Stam (2006, p. 265), “a questão, portanto, não é a fidelidade a uma realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas”. Não se trata, assim, de ser fiel a um referente dado, mas de interrogar que tipo de discurso essa representação produz.

A construção das personagens nos romances em análise evidencia claramente essa opção pela diversidade. Isso se manifesta, em primeiro lugar, na escolha de representar mulheres e homens negros em diferentes faixas etárias, crianças, jovens, adultos e idosos, bem como na encenação de personagens marcados por identidades fragmentadas e na apresentação de ambientes urbanos e rurais. Além disso, as temáticas abordadas não se restringem à denúncia ou ao lamento associados à senzala, mas se ampliam para dar visibilidade a sujeitos negros que amam, sofrem, riem e reagem. Desse modo, Evaristo pauta-se na circunscrição das margens como princípio composicional de suas personagens:

Assim, uma descrição consequente de “um outro pensamento” é a seguinte: uma maneira de pensar que não é inspirada em suas próprias limitações e não pretende dominar e humilhar; uma maneira de pensar que é universalmente marginal, fragmentária e aberta; e, como tal uma maneira de pensar que, por ser universalmente marginal e fragmentária, não é etnocida (Mignolo, 2003, p.104).

As narrativas de Conceição Evaristo seguem uma trajetória distinta da maioria dos romances, que não representam as classes populares ou, quando o fazem, o fazem de maneira exótica: “Quase sempre expropriados na vida econômica e social, aos integrantes dos grupos marginalizados lhes é roubada, ainda, a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor” (Dalcastagnè, 2012, p. 20-21). Nesse sentido, as narradoras de Evaristo assumem a função de mediar e representar uma classe social subalterna, fazendo-o por meio de um discurso centrado em personagens marginalizadas e oprimidas. Essas narradoras, portanto, exercem a função de dar voz ao outro, e tais vozes tornam-se particularmente marcantes em personagens socialmente desimportantes, como a criança, por exemplo.

A ficcionista posiciona os subalternos no centro da narrativa, de modo que até mesmo as personagens coadjuvantes ganham destaque, assumindo o papel de herói/protagonista. Esse movimento se aproxima da proposta de Walter Mignolo (2003) sobre a razão do outro e o conceito de “pluricentrismo”.

Mignolo (2003) critica a superficialidade da História, que frequentemente narra apenas a versão dos colonizadores sobre os povos colonizados, e destaca a capacidade da literatura de refletir, de forma mais abrangente, as memórias desses povos: “... Só o saber poético, ficcional, o saber literário; em resumo, o saber artístico pode descobrir-nos, compreender-nos e trazer-nos evanescentes, de volta à ressurreição da consciência” (Mignolo, 2003, p. 99). Assim, os romances de Evaristo se destacam por reescrever criticamente a história da escravidão, ao apontar a

exclusão que fragmentou a identidade cultural dos povos negros pelos ideais colonialistas.

Ainda em *Histórias locais/projetos globais - colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, Mignolo (2003), ao abordar a colonialidade do poder, esclarece que a formação latina está enraizada em um imaginário marcado pela colonização eurocêntrica, evidenciando como as ideias de certos teóricos, geradas em contextos geo-históricos específicos, são frequentemente vistas como superiores e universais:

A colonialidade do poder e a dependência histórico-estrutural implicam ambas a hegemonia do eurocentrismo como perspectiva epistemológica... No contexto da colonialidade do poder, a população dominada, nas novas identidades que lhes haviam sido atribuídas, foram também submetidas à hegemonia eurocêntrica como maneira de conhecer (Quijano explica como “índio e “negro” foram identidades homogeneizantes estabelecidas pela colonialidade de poder, apagando a diversidade das identidades “índia” e negra) (Quijano, 1997, p. 117 *apud* Mignolo, 2003, p. 85).

Dentro dessa perspectiva, Mignolo busca desconstruir a visão hegemônica tradicional eurocêntrica da ciência e do conhecimento, questionando se tais teorias mantêm o mesmo papel e a mesma relevância tanto em seus contextos de origem quanto nos espaços de circulação e deslocamento. O autor aponta para a emergência do chamado “pensamento liminar” a partir da diferença colonial, ressaltando que:

Nesse ponto, a dupla crítica é uma estratégia crucial para a construção de macronarrativas na perspectiva da colonialidade. Como tais, essas macronarrativas não estão predestinadas a enunciar a verdade que os discursos coloniais não contaram. Esse passo já está implicado na dupla crítica. Na

perspectiva da colonialidade, as macronarrativas são precisamente os lugares nos quais “um outro pensamento” poderia ser implementado, não para dizer a verdade em opção às mentiras, mas para pensar de outra maneira, caminhar para “uma outra lógica”- em suma para mudar os termos, e não apenas o contexto da conversação. Essas narrativas propiciam pensar a colonialidade, e não apenas a modernidade, de forma livre (Mignolo, 2003, p. 106).

A colonialidade do poder configura historicamente uma geopolítica do conhecimento na qual o ato de pensar é concebido como privilégio dos “iluminados”, situados em determinados lugares geo-históricos do globo. De modo análogo, ao se refletir sobre a produção literária, não surpreende que, como observa Dalcastagnè (2012, p. 18), “na narrativa brasileira contemporânea é marcada a ausência, quase que absoluta, de representantes das classes populares... é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média”. Em tal perspectiva, a literatura aparece como um privilégio das classes dominantes, negando aos grupos subalternos a possibilidade de autorrepresentação, sob o argumento de que não dominariam as técnicas da chamada “alta literatura”.

É nesse contexto que Conceição Evaristo propõe, em suas tramas, “um outro pensamento”, um outro fazer literário, que não se pretende único nem se molda aos padrões dominantes. Sua escrita opera um deslocamento do discurso literário que, por longo tempo, esteve centrado em matrizes coloniais nas quais, como observa Barbosa (1995, apud Lobo, 2007, p. 265), “não só a universalidade da literatura branca é imposta, mas o é através de sua dominação pela força”; assim, os negros “se deparam com um dilema fundamental: as técnicas e a linguagem que usam são técnicas e linguagem brancas”. Ao romper com essa lógica, Evaristo desloca-se da hegemonia e dos centros para afirmar as margens, assumindo uma voz intelectual enraizada na experiência de grupos historicamente marginalizados.

Ponciá Vicêncio e *Becos da memória* são obras que não se rendem ao olhar etnocêntrico nem reiteram o discurso do cânone hegemônico, pois não se apropriam de forma mecânica da linguagem do outro. Ao contrário, problematizam o etnocentrismo que exclui o negro tanto dos processos de letramento quanto da plena inserção social, ao mesmo tempo que se afastam deliberadamente das formas consagradas do fazer literário canônico.

Essa ruptura com o centro como referência constitui uma estratégia de resistência que evita a reprodução da lógica segundo a qual determinadas obras são canonizadas enquanto outras são relegadas a critérios hegemônicos. Como afirma Schmidt (1996, p. 21), “a postura estratégica mais rentável para descentrar o centro e reconfigurar as margens reside no processo de disjunção e deslocamento desse referencial, pois somente dessa forma poderemos assumir a nossa cultura como registro dos imaginários múltiplos que nos constituem”. É precisamente esse movimento que se observa na obra de Conceição Evaristo, cujas narrativas se constroem a partir das lentes das culturas africanas.

Em Mignolo, torna-se evidente que pensar a partir da experiência subalterna contribui tanto para a autocompreensão dos sujeitos quanto para a formulação de políticas públicas capazes de transformar relações de subalternidade. Para o autor, a literatura não deve ser concebida apenas como objeto de estudo, mas como produção de conhecimento teórico: não como simples representação de sociedades ou ideias, mas como reflexão, à sua maneira, sobre problemas de interesse humano e histórico.

Em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, o negro deixa de ser objeto e passa a ser representado como sujeito, ainda que fraturado, da literatura; deixa de ocupar o lugar de tema estereotipado para afirmar-se como autor e agente, portador de uma visão de mundo particular e, ao mesmo tempo, coletiva. Como lembra Lobo (2007, p. 326), “foi o branco que criou o negro”, e, ao se autoproclamarem como tais, os negros buscam

conscientemente “criar a si mesmos”, isto é, autorrepresentar-se e falar por si.

Esses romances inscrevem-se, ainda, no campo de uma literatura marginal, não apenas por serem produzidos por uma escritora negra que narra uma história sistematicamente invisibilizada, mas também por se situarem fora da rota comercial dominante de produção e circulação. Publicadas inicialmente pela Mazza Edições e, no caso de *Becos da memória*, em segunda edição, em 2013, pela Editora Mulheres, essas obras circulam majoritariamente em sistemas editoriais alternativos. As edições, por muito tempo, estavam esgotadas e, em geral, disponíveis apenas em sebos, raramente, ou nunca, em grandes livrarias.

Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), ao analisar as dinâmicas de visibilidade, legitimação e consagração de escritores no interior do campo literário, argumenta que a prática do escritor pode ser compreendida a partir de sua relação com o “campo de poder”, esclarecendo que, nesse espaço, o campo literário ocupa uma posição estruturalmente dominada:

Em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político (Bourdieu, 1996, p. 245-246).

“Embora o romance contemporâneo venha perseguindo reiteradamente, em seu interior, a multiplicidade de pontos de vista, do lado de fora da obra não há o contraponto; isto é, não há, no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais” (Dalcastagnè, 2012). Desse modo, o campo literário configura-se como um espaço de disputas de poder e como via privilegiada para compreender os mecanismos de eleição de determinadas

estéticas como mais prestigiadas, o que conduz à consagração de algumas obras, enquanto outras permanecem à margem. Tal consagração ocorre no interior dessas relações de poder, quando uma elite detentora de capital estabelece as regras do que deve ou não ser reconhecido como valor literário, de acordo com seus interesses simbólicos e materiais:

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico, cultural especialmente). É o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os 'burgueses' do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. (Bourdieu, 1996, p. 224)

Escritoras como Conceição Evaristo buscam afirmar uma relativa autonomia diante dessas demandas externas, ao recusarem a subordinação da obra literária à lógica do lucro e ao não vincularem sua produção a investimentos, rendimentos monetários, honrarias ou grandezas de caráter temporal e supérfluo. Nesse sentido, conforme propõe Bourdieu:

Os autores que chegam a conseguir os sucessos mundanos e a consagração burguesa (a Academia especialmente) distinguem-se tanto por sua origem social e sua trajetória quanto por seu estilo de vida e suas afinidades literárias daqueles que estão condenados aos sucessos ditos populares (Bourdieu, 1996, p. 249).

Quando se trata da produção literária feminina, o campo literário revela-se ainda mais excludente. Spivak reflete sobre essa condição de subalternidade ao formular a célebre indagação:

“Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da ‘mulher’ parece ser mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (Spivak, 2010, p. 85). Nesse sentido, o silenciamento e a invisibilidade enfrentados por escritoras negras, como Conceição Evaristo, mostram-se significativamente mais intensos do que aqueles vivenciados por escritoras brancas. O enfrentamento dessa subalternidade não se resolve por meio da fala em nome dessas mulheres, mas pela criação de estratégias que possibilitem que elas próprias sejam ouvidas.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (2004), já sinalizava a dificuldade enfrentada pelas mulheres no próprio ato da produção artística, ao afirmar que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (Woolf, 2004, p. 8). Para a autora, a problemática instaurada na criação feminina relaciona-se à concepção da feminilidade como uma “ocupação protegida”. Nessa perspectiva, a mulher é protegida no sentido de ser oprimida, resguardada e submetida a limites sociais que a aproximam simbolicamente da condição infantil.

Woolf reivindica, assim, a ruptura com essa lógica ao afirmar: “retirem-lhes essa proteção, exponham-nas ao mesmo esforço e atividades, forcem-nas a ser soldados, marinheiros, maquinistas e estivadores, e as mulheres não morrerão mais jovens, e mais depressa” (Woolf, 2004, p. 51). Transpondo essa reflexão para o campo literário, identifica-se uma reivindicação por visibilidade autoral. Não é precisamente isso que almejam as escritoras negras? Tornar-se visíveis para que possam afirmar sua potência criadora? Uma vez expostas, suas obras não “morrerão mais jovens, e mais depressa”, como frequentemente ocorre com produções da literatura afro-brasileira que permanecem à margem do mercado editorial brasileiro.

As reflexões de Spivak (2010) acerca das questões de gênero revelam-se, nesse sentido, mais amplas do que as

contribuições de Woolf (2004), na medida em que incorporam também a dimensão racial, enquanto Woolf, ao problematizar a exclusão feminina da literatura, a relaciona prioritariamente à condição de classe.

É possível compreender que, nas narrativas em análise, Conceição Evaristo rompe com a lógica de proteção e inferiorização historicamente atribuída à escrita feminina e negra. Torna-se evidente o empenho da ficcionista em enfrentar a subalternidade das escritoras negras a partir de um lugar legítimo, ancorado na perspectiva da *escrevivência*. Esse gesto afirma o potencial criador da mulher negra e pobre, especialmente por meio da personagem Maria-Nova, à qual a narradora atribui a missão de futura guardiã e registradora da memória dos povos negros.

A ESTÉTICA DA FRATURA EM *PONCIÁ VICÊNCIO* E *BECOS DA MEMÓRIA*

Sob uma perspectiva descentrada, é possível identificar, em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, estratégias consistentes de deslocamento do discurso eurocêntrico. Tais estratégias manifestam-se, sobretudo, na predominância numérica de personagens negras em relação às personagens brancas, no tratamento estético conferido a essas personagens e na adoção de um ponto de vista negro e feminino que orienta a construção narrativa. Esses elementos operam conjuntamente para tensionar os modelos hegemônicos de representação e instaurar outras formas de narrar a experiência histórica e social dos sujeitos negros.

A construção da protagonista do romance *Ponciá Vicêncio* constitui, nesse sentido, uma expressão significativa do rompimento promovido por Conceição Evaristo com as representações cristalizadas da mulher negra na literatura brasileira. Ao compor a personagem Ponciá, a autora convoca a

emergência de um novo protagonismo, que se afasta das imagens estereotipadas da submissão, da passividade e do sofrimento silencioso historicamente associadas a esse corpo social.

Evaristo recusa, assim, a recorrente representação do “choro e lamento da senzala”, rejeitando a figura da mulher negra conformada com sua condição de vida. Em seu lugar, apresenta uma protagonista que não naturaliza a ordem social imposta pela elite, tampouco aceita como legítimas as relações de exploração que estruturam seu cotidiano. Ponciá não se mostra submissa; ao contrário, sua postura é marcada pelo questionamento, configurando-se como gesto de resistência frente às dinâmicas de opressão, autoritarismo e dominação, na busca por espaços de autonomia e reinvenção de si.

Esse movimento de ruptura torna-se evidente no episódio em que a personagem decide abandonar o povoado onde nascera. A decisão, súbita e intensa, não decorre de um impulso individual isolado, mas de uma consciência crítica acerca das desigualdades estruturais que regem a vida da comunidade negra. O cansaço que acomete Ponciá não é apenas físico, mas histórico e coletivo: resulta do trabalho incessante nas terras alheias, da expropriação sistemática da produção dos negros, da perpetuação da pobreza e da concentração de riqueza nas mãos de poucos. Ao acreditar na possibilidade de “traçar outros caminhos” e “inventar uma vida nova”, a protagonista projeta-se para além do espaço que lhe foi socialmente destinado, afirmando a ruptura como forma de existência e resistência:

Quando Ponciá resolveu sair do povoado onde nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis. Cansada da

luta insana, sem glória, a que todos se entregam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo dia. Ela acredita que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E avançando-se sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia, pois tão cedo a máquina não voltaria ao povoado (Evaristo, 2003, p. 33).

Nesse gesto de partida, Evaristo desloca a mulher negra do lugar de objeto da narrativa para o de sujeito da ação, inscrevendo sua protagonista como agente de um projeto de vida que, embora marcado pela fratura e pela dor, afirma-se como recusa à imobilidade social e simbólica imposta pelo sistema colonial e pós-colonial.

Ao erigir a personagem Ponciá Vicêncio, Conceição Evaristo a inscreve fora do lugar tradicionalmente reservado à identidade feminina, concebida como fixa e aprisionada aos papéis de gênero legitimados pela ideologia patriarcal. A autora arquiteta uma mulher que transgride tais papéis, ao construir uma subjetividade feminina negra que se desloca por espaços socialmente codificados como masculinos, rompendo com a lógica da contenção, da domesticidade e da passividade historicamente impostas às mulheres negras.

Para além dessa reconfiguração do protagonismo negro-feminino, Evaristo explicita, de modo contundente, a colonialidade do poder que exclui o negro dos espaços de autonomia simbólica e material. Tal marca torna-se particularmente visível na problematização do sobrenome “Vicêncio”, compartilhado por todos os negros que habitam a vila homônima. O nome próprio, longe de funcionar como signo de pertencimento ou herança legítima, opera como vestígio da violência colonial, inscrita nos corpos e na memória coletiva:

E era tão doloroso quando grafava o acento.
Era como se estivesse lançando sobre si mesma

uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo. Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô do avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e que a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio (Evaristo, 2003, p. 29).

A narrativa, assim, constitui-se como testemunho de persistência, inventividade humana e resistência histórica. Trata-se de mulheres e homens negros submetidos à dominação estrutural, que resistem nos limites do possível, criando estratégias para conter a exploração e preservar a dignidade. Evaristo desloca o foco da narrativa para as tensões e lutas que permanecem invisibilizadas no interior da estrutura social, dedicando-se a representar sujeitos negros como agentes de formas de “resistência cotidiana”, nos termos de James Scott (2011).

Essas resistências não se organizam necessariamente como enfrentamentos diretos, mas como práticas informais, dissimuladas e pragmáticas, voltadas a ganhos imediatos e à sobrevivência simbólica. Como observa Scott, “para a maioria das classes subalternas que, de fato, tiveram historicamente escassas possibilidades de melhorar seu *status*, essa forma de resistência foi a única opção” (2011, p. 223). *É precisamente esse tipo de resistência silenciosa, persistente e inventiva que atravessa as narrativas de Ponciá Vicêncio e Becos da memória. Apropriando-se da linguagem poética em Ponciá Vicêncio, a escritora tanto apresenta a temática do sofrimento e da dor, que se repete na vida do negro a cada geração, como também, as formas de resistência aos moldes de uma lírica próxima da sua poesia.*

Ao se apropriar de uma linguagem profundamente poética em Ponciá Vicêncio, Evaristo articula, simultaneamente, a recorrência histórica da dor e do sofrimento na experiência negra e as múltiplas formas de resistência que emergem dessa condição. A prosa da autora aproxima-se de sua lírica, produzindo uma

escrita densa, simbólica e marcada por camadas de significação, como observa Barbosa:

Depois de ler Ponciá Vicêncio, passei a crer que há uma grande proximidade entre sua poesia e prosa. Se as travessias ontológicas e hermenêuticas dos seus textos narrativos parecem mais suaves do que encontramos na sua poesia, tanto em um como em outro caso, os significados embutidos nas entrelinhas são bastante complexos e acabam nos remetendo às profundas buscas que as personagens fazem de si mesma e ao questionamento do mundo ao seu redor (Barbosa, 2003, p. 11).

Trata-se, portanto, de uma narrativa que oscila entre o ficcional e o testemunhal. Embora estruturada como romance, a trama se ancora em uma experiência histórica concreta, sobretudo quando considerada a partir do lugar de voz da autora. A obra constrói uma linguagem própria, voltada à consolidação de identidades negras e à produção de reconhecimento entre leitores afrodescendentes, conforme assinala Duarte (2008).

Num contexto tão adverso, duas tarefas se impõem: primeiro a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários propostos para a população afro-descendente; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto (Duarte, 2008, p. 21).

O que se evidencia é um projeto literário comprometido com a defesa da inserção do negro nos espaços de letramento e da escrita literária, bem como com a estabilização de um espaço legítimo de enunciação, a partir do qual os sujeitos negros possam falar, ouvir-se e produzir conhecimento sobre si mesmos. Essa

reivindicação manifesta-se nas próprias personagens, que demandam participação efetiva nas decisões sociopolíticas e buscam, por meio do letramento, uma forma de emancipação intelectual.

É o caso de Luandi, irmão de Ponciá Vicêncio, cuja trajetória explicita o reconhecimento do letramento como instrumento de transformação subjetiva e coletiva:

Ele, que levava tanto tempo desejando a condição de ser soldado, em poucos minutos escolhia desfazer-se dela. Soldado Nestor, o irmão, não ia concordar com ele. Como explicar para o amigo o que ele acabava de descobrir? Assim como antes acreditava que ser soldado era a única e melhor maneira de ser, tinha feito agora uma nova descoberta. Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobria também que não bastava ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. (Evaristo, 2003, p. 127).

Ao abandonar a função de soldado, Luandi assume uma postura subversiva frente ao Estado e passa a autorizar o próprio discurso, num gesto que simboliza a recusa à alienação e a afirmação da consciência crítica. O mesmo movimento ocorre em *Becos da memória*, por meio do personagem Negro Alírio, que compreende desde cedo que o domínio da palavra é condição fundamental para enfrentar as arbitrariedades do poder local:

O homem nascera bem longe dali. Quando criança fora, até um dado momento, um moleque qualquer.

Um dia aprendera a ler. A leitura veio aguçar-lhe a observação. E da observação à descoberta, da descoberta à análise, da análise à ação. Ele se tornou um sujeito ativo, muito ativo. Não era um mero observador, um enamorado das coisas e do mundo. Era um operário, um construtor da vida (Evaristo, 2006, p. 54).

Por se tratar de uma literatura afro-brasileira, definida por Luiza Lobo como a “produção afrodescendente que assume ideologicamente essa condição, utilizando um sujeito de enunciação próprio” e que, por isso, se distingue da produção de autores brancos sobre o negro, seja enquanto objeto, tema ou personagem estereotipado (Lobo, 2007, p. 315), *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória* mobilizam uma modalidade específica de representação. Nela, em consonância com as reflexões de Roland Barthes acerca da relação entre literatura e mundo, a linguagem do escritor não se encarrega de representar o real, mas de significá-lo, de modo que o realismo deve ser compreendido como uma substância ideológica (Barthes, 2013, p. 229). Assim, o problema central não reside em uma suposta “imitação imperfeita do mundo”, mas na invisibilidade histórica de grupos sociais inteiros e no silenciamento de múltiplas perspectivas, como a dos sujeitos negros (Dalcastagnè, 2012, p. 89). Sob essa perspectiva, os romances de Conceição Evaristo revelam-se particularmente relevantes, pois sua forma de representação não apenas tensiona os limites do realismo literário, mas também contribui de maneira decisiva para o debate contemporâneo sobre a representação estética e política na literatura brasileira.

Em *Ponciá Vicêncio*, manifesta-se, sobretudo, uma voz afrodescendente que rememora a África, uma África mítica e idealizada, cujas especificidades foram progressivamente apagadas pelo distanciamento geracional da diáspora e pela violência sistemática contra as identidades culturais dos ancestrais. Essa voz, ao mesmo tempo, denuncia as condições históricas e sociais de vida dos afro-brasileiros e afirma positivamente um

sentimento de etnicidade. Trata-se de uma manifestação literária de resistência ao discurso historiográfico e literário eurocêntrico consolidado pela tradição canônica, no qual o sujeito negro figura reiteradamente como objeto, sendo representado de forma particularizada, periférica e marginal.

A opção por uma representação fundamentada nas categorias de representação-efeito e de sujeito fraturado posiciona os romances de Conceição Evaristo em um campo de pensamento deslocado em relação ao centro do discurso hegemônico. Tal perspectiva aproxima-se da reivindicação formulada por Walter D. Mignolo em torno do que denomina “um outro pensamento”, definido como “universalmente marginal, fragmentado e suplementar” (Mignolo, 2003, p. 104). O recurso ao sujeito fraturado implica a recusa de uma identidade homogênea, forjada pela colonialidade do poder, e afirma, em contrapartida, a pluralidade das identidades negras. Além disso, explicita que mesmo uma escrita ancorada na “escrevivência” não é capaz de apreender a experiência negra em sua totalidade e complexidade. O pensamento liminar, portanto, constitui-se como marca estruturante da escrita e das formas de representação em *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória*.



CAPÍTULO II

Literatura afro-brasileira: um conceito fraturado





"A existência de uma literatura
afro-brasileira é posterior à existência
de uma consciência negra"

(Barbosa, 1985, p.51)

A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E O DIREITO À PALAVRA

“Pode o negro falar? Expressar seu ser e existir negros em prosa e verso? Publicar? Nem sempre.” É com essas perguntas, seguidas de uma resposta incisiva, que Eduardo de Assis Duarte (2011, v. I, p. 14) inicia sua reflexão sobre a literatura afro-brasileira no primeiro volume de sua antologia crítica dedicada ao tema. Desde o início, o estudo do pesquisador evidencia que, apesar das condições históricas adversas impostas pela escravidão e por suas continuidades no período pós-abolicionista, sujeitos negros registraram, no passado, as chagas desse sistema de opressão e, no presente, seguem produzindo literatura como forma de expressão, resistência e afirmação cultural.

O fato é que, atualmente, sujeitos negros dispõem de maior espaço no campo literário para revisar e reconstituir a história, elaborar e apresentar seus próprios pontos de vista e reinscrever suas experiências históricas, sejam elas as dos sujeitos escravizados do passado ou as dos negros formalmente “livres”, porém proletarizados e marginalizados, no presente. Nesse movimento, ampliam-se também as possibilidades de representação social, que passam a contemplar figuras diversas, como o malandro, o trabalhador, o negro de classe média, entre outras.

Mais do que isso, a literatura afro-brasileira tem registrado, de forma recorrente, a saga de sujeitos negros que resistem às múltiplas formas de exclusão em uma sociedade historicamente estruturada para homens brancos. Se antes essa escrita se manifestava de modo mais esparso, hoje ela se organiza de maneira mais sistemática. Como observa Ianni, “o negro já articula uma linguagem literária própria. Rompe o discurso da cultura oficial e se manifesta como um elemento de resistência à sua

marginalização social”, criando “uma cultura literária emergente que expressará esse renascimento do negro” (Ianni, 2011, p. 195).

Cabe reafirmar que a escrita de homens e mulheres negros não surge de forma espontânea nem sempre contou com visibilidade no campo literário brasileiro. Trata-se de uma produção que foi, gradualmente, conquistando espaço ao longo do tempo. Como observa Ianni, “como tema e sistema, ela se desloca aos poucos da história social e cultural brasileira, adquirindo fisionomia própria, destacando-se da história do povo brasileiro. Desloca-se e desencanta-se pela originalidade e força do movimento social do negro” (Ianni, 2011, p. 194).

Trata-se, portanto, de uma literatura forjada e profundamente vinculada ao movimento social negro, uma escrita que, ao transcender o tempo presente, revisita um passado historicamente silenciado e evidencia, de modo mais nítido, “as relações entre a Colônia, o Império e a República; lança raízes na África; busca o quilombo e Zumbi; manifesta-se no protesto e na revolta” (Ianni, 2011, p. 194). Nesse amplo horizonte histórico e simbólico, que atravessa épocas e continentes, emergem categorias centrais como o negro, a negritude, a negricia, o *éthos* cultural, a comunidade e a própria ideia de uma nacionalidade afro-brasileira.

É a partir dessa acepção que os romances *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, se inscrevem de maneira decisiva nesse processo, ao acrescentarem novas camadas à “procura de raízes culturais africanas” e à construção de um *éthos* cultural que nasce de uma busca dramática de reencontro com a memória africana (Moura, 1980, apud Ianni, 2011, p. 195–196).

Assim, sob diferentes estratégias narrativas, as produções romanescas aqui analisadas constituem tentativas de refletir, expressar e organizar uma consciência negra. Ianni (2011) reforça essa compreensão ao afirmar que a literatura, além de expressar, também organiza dimensões fundamentais da consciência

social do negro, configurando-se como uma forma singular e privilegiada de elaboração simbólica:

A literatura não só expressa como também organiza uma parte importante da consciência social do negro. Ao lado da política, da religião e outras formas de consciência, ela é uma forma singular, privilegiada, de expressão e organização das condições e possibilidades da consciência do negro. Conforme a figuração histórica, a situação social, a conjuntura política, os meios de expressão disponíveis, o horizonte intelectual do escritor, as manifestações da consciência do negro polarizam-se nesta ou naquela direção: fatalismo, e resignação, quilombismo e messianismo, denúncia e crítica social, protesto e revolta. Essas e outras polarizações estão presentes em boa parte da poesia e prosa. E refletem as inquietações, as reivindicações, as buscas de alternativas, o sentimento do mundo, que se espriam por todos os recantos da vida de indivíduos, famílias, grupos e classes; e atravessa a história da sociedade brasileira (Ianni, 2011, p. 196).

É a partir dessa perspectiva que este capítulo se propõe a conceituar a produção literária em que o sujeito negro se coloca em evidência. Pretende-se, assim, apresentar o conceito de literatura afro-brasileira, discutir sua nomenclatura e refletir sobre as polêmicas que atravessam a autoria, a temática, o ponto de vista, a linguagem e a constituição do universo recepcional dessa literatura ainda em processo de consolidação (Duarte, 2011). Busca-se, desse modo, abrir espaço para diferentes posicionamentos críticos; contudo, ainda que se trate de um debate em construção, também se assume o compromisso de defender as abordagens teóricas consideradas mais consistentes para a delimitação do termo.

A discussão parte da posição de Edmilson de Almeida Pereira, apresentada em *Panorama da literatura afro-brasileira* (1995). Ao afirmar que “a identidade da Literatura Brasileira está

ligada a uma tradição fraturada, característica das áreas que passaram pelo processo de colonização”, o autor oferece um ponto de partida fundamental para a compreensão da literatura afro-brasileira. Ao reconhecer a fratura como elemento constitutivo da literatura brasileira, torna-se possível adotar um “critério pluralista, estabelecido por uma orientação dialética”, capaz de situar a literatura afro-brasileira como uma das faces da literatura brasileira, entendida, por sua vez, como uma unidade formada por múltiplas diversidades (Pereira, 1995, p. 1).

Essa formulação aproxima-se das considerações de Eduardo de Assis Duarte (2011), para quem a literatura afro-brasileira se constitui a partir do desvio em relação ao padrão hegemônico, na medida em que “questiona e abala a trajetória e a linearidade da historiografia literária canônica”. Tal perspectiva evidencia que a consolidação desse campo literário ocorre em confronto direto com os critérios excludentes que historicamente orientaram a escrita da história literária no Brasil.

Durante longo período, os historiadores da literatura brasileira negligenciaram a produção de escritores afrodescendentes, com raras exceções, como nos casos de Machado de Assis, Lima Barreto e Cruz e Sousa, autores que, ainda assim, raramente foram reconhecidos enquanto escritores negros. Nesse contexto, o trabalho crítico e historiográfico desenvolvido por Eduardo de Assis Duarte configura-se como uma fratura dessa tradição historiográfica, ao reincorporar ao campo literário obras e autores silenciados. Entre eles, destacam-se precursores como Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Lino Guedes, Auta de Souza, Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus, bem como escritores contemporâneos como Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Ana Maria Gonçalves, Márcio Barbosa, Paulo Lins e Conceição Evaristo, entre outros.

Duarte (2011) entende a literatura afro-brasileira como uma literatura suplementar¹: uma produção que se inscreve no interior da literatura brasileira por compartilhar a mesma língua e processos expressivos, mas que permanece à margem do projeto literário nacional hegemônico, historicamente comprometido com a construção de uma ideia homogênea de nação. Trata-se, portanto, de uma literatura que desenvolve um projeto próprio: o de edificar uma escrita produzida por afrodescendentes, marcada pela denúncia do etnocentrismo que excluiu, por séculos, a autoria negra do cânone literário.

Essa literatura apresenta-se, assim, como contestação às representações cristalizadas do negro na literatura brasileira e como reivindicação de um regime de verossimilhança ancorado nas experiências históricas e sociais dos próprios sujeitos negros. Nesse sentido, a literatura afro-brasileira fratura o projeto romântico da literatura nacional: enquanto expressão da diversidade, ela não busca simplesmente complementar o sistema literário brasileiro, mas integrar-se a ele em condição de diferença crítica, conforme sintetiza Duarte:

1 “O conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa – abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. Esta espécie da suplementariedade determina, de uma certa maneira todas as oposições conceituais nas quais Rousseau inscreve a noção de natureza na medida em que deveria bastar-se a si mesma.

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa... Acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é exterior, fora da positividade à qual se ajunta estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele. Diferentemente do complemento, afirmam os dicionários, o suplemento é uma “adição exterior”... O suplemento é a imagem e a representação da natureza. Ora, a Imagem não está nem dentro nem fora da natureza. Portanto, o suplemento também é perigoso para a razão, para a saúde natural da razão” (Derrida, 1973, p. 177,178,183).

Assim temos uma produção que está dentro da literatura brasileira, porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está fora porque, entre outros fatores não se enquadram na “missão” romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afrodescendentes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na diferença que questiona e abala a trajetória e a linear historiografia literária canônica. (Duarte, 2008, p. 22).

A problematização da historiografia literária brasileira, na perspectiva de Cuti (2010), está diretamente relacionada ao surgimento de leitores negros, autores negros e personagens negros, cuja presença tensiona o sistema literário ao promover a incorporação de elementos culturais de origem africana tanto no plano temático quanto formal. Segundo o autor, esse movimento implica “a incorporação dos elementos culturais de origem africana no que diz respeito a temas e formas, traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigmas crítico-literários, bem como nas noções classificatórias e conceituais das obras de poesia e ficção” (Cuti, 2010, p. 11). Nesse sentido, pode-se falar também no surgimento de uma crítica literária com essas características, a qual, articulada ao Movimento Negro Unificado (MNU), fundado em 1978, foi decisiva para que “a vertente da literatura negra brasileira se descongele da omissão ou do receio de dizer sua subjetividade” (Cuti, 2010, p. 28).

Enquanto Duarte (2011) denomina esse processo como o surgimento de uma literatura suplementar, operando com a noção de suplemento ou adição ao sistema literário nacional, Cuti (2010) o define como um “veio da literatura brasileira”, ou seja, a literatura negro-brasileira². Nessa concepção, a literatura negro-brasileira constitui-se como uma de suas faces ou aspectos constitutivos, em consonância com a leitura pluralista proposta por Pereira (1995).

Ao reconhecer a minimização histórica das conquistas da população negro-brasileira e a persistência de um projeto de nação centrado na branquitude, esse “veio da literatura brasileira” consolida-se como uma forma de denúncia da exclusão do sujeito negro enquanto cidadão pleno. Trata-se de uma escrita que se pronuncia a favor da inclusão simbólica e política do negro na narrativa nacional. Como afirma Cuti, “a literatura negro-brasileira, do sussurro ao grito, vem alertando para isso, ao buscar seus próprios recursos formais e sugerir a necessidade de mudanças de paradigmas estético-ideológicos” (Cuti, 2010, p. 12), em contraposição às formas europeias consagradas. A dificuldade de conferir visibilidade a esse veio literário decorre justamente de seu potencial de rasura e transbordamento em relação à estética literária dominante.

Cuti (2010) também apresenta um panorama das formas pelas quais a literatura canônica construiu representações caricaturais do sujeito negro antes da emergência da proposta de rasura promovida pela literatura afro-brasileira. Ao analisar um texto de Nelson Rodrigues, publicado na imprensa brasileira em 1957, o autor evidencia como o negro foi reiteradamente mobilizado como objeto do discurso crítico, reforçando estereótipos e desigualdades simbólicas no campo literário. O fragmento citado por Cuti afirma:

2 As questões referentes às diferenças nas nomenclaturas que definem a literatura de autoria negra serão abordadas em outra sessão deste capítulo, de antemão cabe dizer que nesta pesquisa optou-se pelo uso da expressão “literatura afro-brasileira” utilizada especialmente por Duarte (2011).

Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fomenta em nós dia e noite. Acho o branco brasileiro um dos mais racistas do mundo (Rodrigues *apud* Cuti, 2010, p.19).

Em uma leitura rápida e pouco problematizadora, o texto de Nelson Rodrigues pode parecer um discurso de denúncia em favor do negro, sobretudo pelo uso recorrente do termo “preto(s)” e pela crítica explícita ao racismo na sociedade brasileira. Essa aparente visibilidade do sujeito negro, no entanto, não se sustenta quando se observa atentamente a posição enunciativa que estrutura o texto. Conforme aponta Cuti, ao realizar uma autocrítica do preconceito racial, Nelson Rodrigues acaba por forjar um “sujeito étnico branco”, uma vez que escreve sobre o negro para outro branco, constituindo com este último um “nós” racializado. Nessa configuração discursiva, “o negro é objeto da autocrítica, é a respeito dele que se escreve. Não é o negro que dirige a palavra nem é a ele que a palavra é dirigida” (Cuti, 2010, p. 20).

Desse modo, a autorização para falar e para ouvir permanece restrita ao sujeito branco, enquanto ao negro sequer é concedido o direito de confirmar ou contestar essa representação. O texto de Nelson Rodrigues, ainda que denuncie práticas racistas, acaba por reafirmar uma ideologia que deslegitima o sujeito negro como agente de reflexão sobre suas próprias experiências. O privilégio da fala branca, nesse caso, institui no discurso tanto o racismo estrutural quanto a simulação de um ideário de “democracia racial”. O negro é reiteradamente posicionado como o “outro”, diferente, inferiorizado, incapaz de ser autor de sua própria história, de ser destinatário de sua própria narrativa ou de estabelecer uma relação de interlocução efetiva no texto. Ele figura apenas como tema e objeto, instrumentalizado

para a autolegitimação moral do sujeito branco, em uma forma específica de racismo à brasileira.

Essa leitura não tem como objetivo desconsiderar o caráter relativamente transgressor do texto de Nelson Rodrigues no contexto histórico em que foi produzido, mas, sobretudo, evidenciar os limites de suas estratégias discursivas de representação do negro, bem como os racismos implícitos que permanecem abafados sob a aparência de denúncia.

Em contraponto a essa configuração discursiva, marcada pela construção de um “nós branco”, Cuti apresenta o texto do poeta negro Luiz Gama, publicado em 1859, no livro *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, no qual o sujeito negro assume plenamente o lugar de enunciação:

Desculpa, meu amigo
Eu nada te posso dar
Na terra que rege o branco
Nos privam até de pensar.

Ao peso do cativoiro
Perdemos razão e tino,
Sofremos barbaridades
Em nome do Ser Divino!!
(Cuti, 2010, p. 19)

Nos versos de Luiz Gama, não se observa o recuo para uma “abstração” da identidade negra, como ocorre no texto de Nelson Rodrigues. Ao contrário, a identidade do sujeito negro é sustentada até o fim do poema, tanto no plano da enunciação quanto no da recepção. Gama não apenas apresenta um sujeito étnico negro, como também dirige o discurso a ele, construindo uma comunidade imaginada de interlocução. Configura-se, assim, um “nós negro”, articulado por um eu enunciador e por destinatários que compartilham uma mesma base de identidade biossocial, no caso, o povo negro. Ainda que o termo “negro” não apareça explicitamente no poema, o conjunto de elementos

intra e extratextuais aponta inequivocamente para esse sujeito coletivo racializado.

Nesse sentido, os textos de Nelson Rodrigues e de Luiz Gama aproximam-se apenas no reconhecimento da existência do racismo, mas divergem radicalmente quanto ao lugar de fala, à estrutura da enunciação e às formas de representação do sujeito negro.

A representação do negro no poema “Negros”, de Solano Trindade (2008), inscreve-se igualmente nessa perspectiva afirmativa da identidade negra, em diálogo com a tradição inaugurada por Luiz Gama. Contudo, diferencia-se ao tensionar essa identidade, apresentando-a atravessada por contradições históricas, sociais e políticas. O poema recusa qualquer noção essencialista ou homogênea de negritude, ao distinguir, de maneira contundente, entre opressores e oprimidos no interior do próprio grupo racial:

Negros

Negros que escravizam
E vendem negros na África
Não são meus irmãos

Negros senhores na América
A serviço do capital
Não são meus irmãos

Negros opressores
Em qualquer parte do mundo
Não são meus irmãos

Só os negros oprimidos
Escravizados
Em luta por liberdade
São meus irmãos

Para estes tenho um poema
Grande como o Nilo

(Trindade, 2008, p. 41)

Ao estabelecer critérios ético-políticos para a constituição desse “nós negro”, Trindade desloca a identidade negra do plano puramente racial para uma dimensão histórica e material, vinculando-a à experiência da opressão e à luta por emancipação. Assim, o poema não apenas afirma a identidade negra, mas a reinscreve como categoria dinâmica, relacional e marcada por conflitos, ampliando o horizonte crítico da literatura afro-brasileira ao articular raça, classe e resistência.

Trindade não apresenta apenas o negro vitimado, mas também aquele que vitima os seus. O poema revela-se particularmente significativo ao evidenciar a subjetividade negra como não homogênea nem idealizada, mostrando que o sujeito negro pode tanto optar pela luta coletiva em favor da liberdade quanto desviar-se desse ideal grupal e alinhar-se às posições de opressão. Assim, o texto não se limita à denúncia dos “não-irmãos”, mas avança ao explorar as múltiplas identidades negras, ressaltando, sobretudo, sua condição humana, constituída por escolhas, contradições e conflitos éticos.

Ainda no que se refere ao panorama tradicional da representação do negro na literatura brasileira, Cuti descreve um processo recorrente de eliminação ou abstração da personagem negra nas narrativas canônicas. Segundo o autor, essa eliminação “passa a ser um elevado código de princípios: ou a personagem morre, ou sua descendência clareia. A evolução do negro no plano da ficção só pode ocorrer no sentido de se tornar branco, pois a ‘afro-brasilidade’ pode sobreviver sem o negro” (Cuti, 2010, p. 34–35). Em contraposição a essa lógica excludente, a literatura afro-brasileira afirma-se como um espaço de ruptura, ao demarcar “um ponto diferenciado de emanção do discurso, o ‘lugar’ de onde fala” (Cuti, 2010, p. 25).

Nesse sentido, Luiza Lobo define a literatura afro-brasileira a partir de uma mudança fundamental em relação aos estudos anteriores sobre o negro:

O principal aspecto que indica uma mudança significativa entre os estudos sobre o negro realizados no passado e os que apareceram nesta década de 1980 é o fato de que o negro deixa de ser objeto e passa a sujeito da literatura e da própria história; deixa de ser tema (inclusive como estereótipo) para ser autor, com uma visão de mundo própria. Assim poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afro-descendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (Lobo, 2007, p. 315).

Na categoria das personagens, o estilo de Conceição Evaristo caracteriza-se pelo expurgo dos estereótipos, aspecto que se evidencia de modo particular na construção das personagens infantis. Como será desenvolvido no próximo capítulo, essa opção estética e política sinaliza uma forma de conscientização crítica acerca da condição histórica e social da criança negra brasileira, afastando-se das representações sedimentadas que tradicionalmente a reduziram à marginalidade, à invisibilidade ou à vitimização passiva.

Em uma perspectiva mais ampla, essa produção literária problematiza o discurso colonial orientado pelo apagamento de histórias e culturas que extrapolam os limites de uma tradição hegemônica e branca. Ao tensionar esse paradigma, a literatura afro-brasileira afirma-se como um desvio em relação ao cânone, não no sentido de ruptura formal isolada, mas como reconfiguração do olhar, da voz e dos critérios de representação.

Para fundamentar essa especificidade, Duarte (2011) sintetiza os principais elementos identificadores da literatura afro-brasileira, destacando a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público leitor como eixos estruturantes desse campo literário:

Para além das discussões, alguns elementos identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou um lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (Duarte, 2011, p. 385).

Influenciado pela concepção de Octávio Ianni (1988), Duarte (2011) sustenta que o negro ou o sujeito afrodescendente, no âmbito da literatura afro-brasileira, não deve ser compreendido apenas como “sujeito afrodescendente, no plano do indivíduo”, mas como expressão de um “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (Ianni, 1988, p. 209). Trata-se, portanto, de uma abordagem que desloca o foco do indivíduo isolado para uma subjetividade situada, coletiva e historicamente constituída. Nessa perspectiva, o afrodescendente, enquanto tema literário, não se reduz à figuração identitária, mas se configura como operador de memória, experiência e historicidade. O tema, assim, constitui-se como um dos fatores que contribuem para o pertencimento de um texto ao campo da literatura afro-brasileira.

A eleição dessa temática decorre da intencionalidade política e estética do projeto literário afro-brasileiro, voltado ao resgate da história da diáspora negra no Brasil, à denúncia da escravidão e de suas permanências estruturais, bem como à reelaboração simbólica de figuras históricas como Zumbi dos Palmares (Duarte, 2011, p. 386). Para além da tematização do sujeito negro, essa literatura incorpora tradições culturais como a religiosidade, o mito, a lenda e o imaginário coletivo, frequentemente ancorados na oralidade e na memória ancestral. Em narrativas como as de Conceição Evaristo, observa-se a mobilização de uma memória multifacetada, fundamental para a

construção das personagens e para a constituição de uma escrita que se organiza pela afetividade, pela escuta e pela partilha de experiências. Soma-se a isso, na ficção contemporânea, a inscrição dos espaços socialmente ocupados pela população negra, o subúrbio, a favela, as periferias urbanas, como cenários que possibilitam a problematização da exclusão, da precariedade, do racismo estrutural e das formas de sobrevivência e resistência (Duarte, 2011).

É importante destacar que Duarte (2011) não propõe uma exigência temática rígida ou totalizante para a literatura afro-brasileira. A imposição de um conteúdo exclusivo, centrado apenas nas condições históricas de opressão, poderia restringir a liberdade criativa e empobrecer a experiência estética. Do mesmo modo, o crítico não interdita a possibilidade de autores não negros abordarem a temática da negritude. Desse modo, a temática afro-brasileira não deve ser analisada isoladamente, mas articulada a outros elementos constitutivos, como a autoria e, sobretudo, o ponto de vista ou lugar de enunciação (Duarte, 2011, p. 387).

Nesse contexto, a autoria se apresenta como um dos critérios mais debatidos na definição da literatura afro-brasileira. Embora à primeira vista possa sugerir uma vinculação a fatores biográficos ou fenotípicos, a noção de afrodescendência defendida por Duarte ultrapassa uma compreensão biológica ou racial. Trata-se de uma construção identitária, em consonância com os aportes do pensamento contemporâneo sobre identidade e diferença (Bhabha, Spivak, Said, Hall), na qual a autoria se manifesta como uma posição discursiva historicamente situada (Duarte, 2011, p. 33). Assim, mais do que a origem racial do autor, importa o modo como o texto evidencia um lugar de fala e uma perspectiva que se reconhece vinculada à experiência afrodescendente.

Duarte (2011) alerta que a abertura para uma literatura afro-brasileira de autoria branca pode implicar o risco de um reducionismo temático, circunscrevendo essa produção ao

chamado “negrismo”, entendido como o uso de temas relacionados à população negra independentemente do lugar de enunciação. Essa problemática se evidencia quando se observa que autores como Castro Alves, apesar de sua centralidade na denúncia da escravidão, não são enquadrados como escritores afro-brasileiros, ao passo que escritores afrodescendentes, como Marilene Felinto, não reivindicam essa classificação nem a incorporam a seus projetos literários.

Diante disso, o crítico ressalta os riscos de uma leitura excessivamente sociológica da obra literária, que condicionaria a interpretação do texto a fatores externos, como cor da pele ou posição social. A autoria deve ser compreendida como uma constante discursiva integrada à materialidade do texto, de modo que o lugar de enunciação se manifeste na própria tessitura narrativa. Em consonância com essa perspectiva, Lobo (2007, p. 253-254) afirma que não é a cor da pele, isoladamente, que define a literatura afro-brasileira, mas a presença de uma convicção ideológica articulada por um sujeito de enunciação que se reconhece vinculado à negritude.

Assim, para Duarte (2011), a autoria é elemento central na definição da literatura afro-brasileira justamente por evidenciar a interação entre escritura e experiência. Essa relação pode se manifestar tanto como compromisso identitário e comunitário quanto como resultado de uma formação estética e intelectual específica. Em muitos casos, o escritor afro-brasileiro assume a função de mediador de experiências coletivas, reatualizando, no campo literário, a tradição africana dos *griots*.³ *Essa mediação, contudo, não se dá a partir de um sujeito pleno ou totalizante, mas de um sujeito fraturado, cuja escrita se constrói a partir de fragmentos de memória, afeto e vivência.*

É nesse horizonte que se insere a noção de escrevivência, formulada e reivindicada por Conceição Evaristo. Ao destacar

3 A última parte deste livro irá explicitar as ideias que envolvem a figura do *griot* na literatura afro-brasileira e mais especificamente nos romances de Conceição Evaristo.

as marcas autobiográficas, o testemunho e a interação entre escrita e experiência, a autora explicita uma prática literária que se aproxima da ideia de representação-efeito, na medida em que sua escrita não busca reproduzir o real, mas atualizá-lo afetivamente no leitor. Em *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita* (2007), Evaristo afirma:

Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma para outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias. Como ouvi conversas de mulheres!... creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro (Evaristo, 2007, p. 19).

Essa escrita, fundada na escuta, na memória coletiva e na fratura do sujeito, consolida-se como eixo estruturante da literatura afro-brasileira contemporânea e como chave interpretativa para a leitura de *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*.

Do mesmo modo que a temática não pode ser dissociada da autoria, esta também deve ser articulada ao ponto de vista. Nesse sentido, parte-se do pressuposto de que a literatura é discurso, e que a cor da pele do autor só adquire relevância “enquanto tradução textual de uma história própria e coletiva” (Duarte, 2011, p. 390).

O “ponto de vista” autoral constitui o terceiro elemento indicado por Duarte (2011) para a caracterização da literatura afro-brasileira. Ele funciona como marcador do lugar de fala do autor, da dimensão axiológica identificável no texto e das escolhas linguísticas mobilizadas na representação do sujeito negro. Assim, não é possível enquadrar uma obra nesse campo apenas com base na ascendência africana do autor ou na presença do negro como tema. Faz-se necessária a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura e às condições de existência desse segmento da população, bem como às problemáticas que o atravessam (Duarte, 2011, p. 391).

Segundo Duarte, o momento de maior afirmação desse ponto de vista na literatura afro-brasileira ocorre com a série *Cadernos Negros*. Seus autores assumem uma ruptura com a estética dominante, reivindicam a vez e a voz de uma África silenciada pela hegemonia branca e afirmam positivamente a negritude. A partir da metáfora do renascimento das cinzas, esses escritores constroem um discurso próprio, deslocam modelos europeus, superam a lógica da assimilação e rompem com o discurso do colonizador. Nesse processo, “a perspectiva afro-identificada configura-se enquanto discurso da diferença e atua como elo importante dessa cadeia discursiva” (Duarte, 2011, p. 394).

A linguagem constitui-se, igualmente, como elemento fundamental na caracterização da literatura afro-brasileira. Para Duarte, “a linguagem é, sem dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário”, de modo que a afro-brasilidade se manifesta também por meio de um vocabulário vinculado a práticas linguísticas de origem africana, incorporadas ao processo transculturador brasileiro (Duarte, 2011, p. 394). Trata-se de uma literatura marcada por ritmos, entonações e escolhas semânticas próprias, que frequentemente operam por ressignificação e tensionam as normas hegemônicas da língua.

Esse deslocamento em relação ao discurso colonial implica a projeção de uma nova ordem simbólica, capaz de promover uma reversão de valores (Bernd, 1988, p. 109-110). O que está em jogo é um processo de reterritorialização da cultura negra e de contestação do discurso dominante. Termos historicamente associados à negatividade passam a ser reinscritos de modo afirmativo, e a adoção de uma linguagem desvinculada dos “contratos de fala” hegemônicos assume, assim, um sentido político explícito (Duarte, 2011, p. 397).

Por fim, a constituição de um público leitor específico também se apresenta como elemento distintivo da literatura afro-brasileira. Não se trata apenas de produzir textos que tematizem o negro, mas de construir uma literatura que dialogue diretamente com leitores afrodescendentes, considerando seu horizonte de expectativas. Para alcançar esse público, os escritores lançam mão de estratégias de circulação não convencionais, frequentando saraus periféricos, eventos acadêmicos, rodas de rap e outros espaços de sociabilidade cultural.

Esse projeto pode parecer utópico, sobretudo por incidir sobre um campo complexo como o da formação do hábito e do gosto pela leitura, especialmente entre um público majoritariamente situado em contextos de vulnerabilidade socioeconômica. Ainda assim, os escritores assumem duas missões centrais: ampliar o acesso à literatura afro-brasileira, possibilitando que o leitor se reconheça em novos modelos de representação da identidade negra; e enfrentar o desafio de dialogar com esse horizonte recepcional, combatendo o preconceito e a discriminação sem incorrer no simplismo ou no maniqueísmo panfletário (Duarte, 2011, p. 398).

Na perspectiva de Duarte, é a articulação entre esses cinco elementos, temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público, que legitima e confirma a existência da literatura afro-brasileira. Tais fatores operam como constantes discursivas e configuram-se como critérios diferenciadores e pressupostos teórico-críticos para

a leitura e análise dessa produção. Isso implica reconhecer que a literatura afro-brasileira não se distingue da literatura brasileira apenas por suas características ou por sua missão político-cultural, mas também pelo próprio modo de apropriação crítica da obra.

Publicações como *Axé*, *Cadernos Negros* e *Quilombo de Palavras* exemplificam produções que assumiram conscientemente uma escrita de ruptura e reivindicaram o direito de serem nomeadas como afro-brasileiras. Para Bernd, “o fato de assumirem essa nomeação, conscientemente, pode ser interpretado como um sinal de que os negros estão querendo criar a si mesmos e que uma das etapas desse processo seria justamente a de particularizar sua escritura, conferindo-lhe feição própria” (Bernd, 1988, p. 21).

No âmbito das publicações individuais, Conceição Evaristo destaca-se entre os escritores que explicitam e afirmam seus vínculos étnicos e culturais com a herança africana. A autora assume de modo consciente um projeto literário afro-brasileiro e mobiliza traços discursivos que a situam em um universo de valores socioculturais distintos daqueles historicamente legitimados pelas elites brancas. Sua escrita transforma esses valores em matéria literária e a insere em um grupo de autores “cuja produção se distingue no panorama literário da segunda metade do século e que já pode ser classificada como afro-brasileira, pois apresenta temas, linguagem e, sobretudo, pontos de vista marcados pelo pertencimento étnico e pelo propósito de construir um texto afro-identificado” (Duarte, 2011, v. 1, p. 37).

“A ARTE NÃO CABE EM DEFINIÇÕES”: LITERATURA NEGRA, NEGRO-BRASILEIRA OU AFRO-BRASILEIRA?

A produção literária voltada à experiência negra, seja por sua temática, por seus personagens ou pelo lugar de enunciação

de seus autores, não apenas admite diferentes definições críticas, como também é nomeada por distintas nomenclaturas ao longo da tradição acadêmica brasileira. Em Duarte (2011), assim como nos estudos de Florentina de Sousa e Maria Nazaré Lima (2006), observa-se a predominância do termo *literatura afro-brasileira*, atualmente um dos mais recorrente entre pesquisadores da área. Octávio Ianni (2011) e Zilá Bernd (1988), por sua vez, optam pela designação *literatura negra*, enquanto o crítico e escritor Cuti (2010) propõe o uso da expressão *literatura negro-brasileira*, por exemplo.

Convém reiterar que, nesta pesquisa, por razões de posicionamento epistemológico, adota-se o termo *literatura afro-brasileira*. Tal escolha, contudo, não implica a exclusão das demais nomenclaturas, que serão mobilizadas ao longo do capítulo, considerando-se seus contextos de formulação, seus alcances conceituais e suas implicações ideológicas.

Ao problematizar a busca por uma nomenclatura ideal, tornam-se particularmente relevantes as reflexões de Cuti em entrevista concedida a Duarte (2011). Para o autor, as definições literárias são sempre provisórias e insuficientes, uma vez que a arte resiste à fixação conceitual: “Não considero tão importantes as definições de literatura. Todas elas serão cambiantes. A arte não cabe em definições. Extrapola, deslimita” (Cuti, 2011, p. 45). Desse modo, ainda que se opte por determinada denominação, reconhece-se que toda nomeação implica limites e reducionismos, embora algumas se revelem mais politicamente e criticamente adequadas do que outras.

Apesar desse posicionamento relativamente flexível quanto ao ato de nomear, Cuti adota uma postura crítica contundente em relação ao termo *literatura afro-brasileira*. Segundo o autor, essa nomenclatura seria menos abrangente e menos engajada do que *literatura negra*, sobretudo por atenuar conflitos históricos e simbólicos inscritos na experiência negra. Para Cuti, o termo “negro” carrega uma densidade semântica e

política significativamente maior, ao passo que “afro-brasileiro” tende a operar como um conceito conciliador, esvaziado de tensão: “parece uma questão de tom, mas não é apenas isso. A palavra ‘negro’ é muito mais polissêmica e contundente. ‘Afro-brasileiro’ é um termo apaziguado de conflitos, lembra conceito forjado em gabinete. Muito menos rico que aquele” (Cuti, 2011, p. 60).

Nessa perspectiva, embora o termo *afro-brasileira* sugira uma ideia de abrangência e inclusão, ele pode, paradoxalmente, fragilizar a identidade textual dessa produção, além de contribuir para sua folclorização, nos moldes de certa tradição modernista. Para Cuti, tal nomenclatura tende a diluir as especificidades da experiência negra e a banalizar as lutas históricas dos descendentes africanos, configurando, assim, uma inadequação ideológica:

Incluir pessoas que se recusaram e recusam a identidade negra em um conjunto que afirma e reafirma essa identidade parece-me uma estratégia inadequada. Se, por um lado, aumenta o número de escritores, e, conseqüentemente, uma certa respeitabilidade (quem não quer incluir um Mário de Andrade, um Machado de Assis, um Jorge de Lima, uma vez que são autores de renome), por outro fragiliza a identidade textual, além de ser, também, um aval para o veio folclorizante do tipo modernista, que deitou profundas raízes na produção cultural brasileira, além de banalizar toda a saga da descendência africana, escamoteando os conflitos que dela fizeram e fazem parte até hoje. O sentido de amplitude que a expressão “afro-brasileira” possa ter é caracterizado pela conotação dissolvente da identidade negra (Cuti, 2011, p. 62).

Então, nesse parecer, o termo *afro-brasileiro* é compreendido como uma tentativa de amenizar os desequilíbrios e conflitos que a categoria *negro* pode suscitar em uma sociedade que se constrói discursivamente sob o mito da democracia racial. Para Cuti, a adoção dessa nomenclatura mais conciliadora opera como

um mecanismo de ocultamento de uma “guerra sem testemunha”, ao diluir os embates raciais que estruturam a formação social brasileira. O autor argumenta que “um afro-brasileiro não necessita ser necessariamente negro. Ele pode ser mestiço ou branco, o que em certa medida é o mesmo. A polarização criativa perde seu impulso, a crítica ao racismo também. A renúncia à branquitude perde seu sentido” (Cuti, 2011, p. 60).

Tal posicionamento, no entanto, apresenta-se excessivamente rígido e excludente, ao desconsiderar os contextos históricos e sociais de produção de determinados escritores, bem como outras formas legítimas de militância intelectual e política, como no caso de autores como Machado de Assis. A radicalidade da crítica de Cuti ao termo *afro-brasileira* torna-se ainda mais evidente quando o autor manifesta seu apego à vinculação estrita do prefixo *afro* ao continente africano, entendendo-o como um deslocamento simbólico que apartaria essa produção do campo da literatura brasileira. Essa perspectiva é explicitada quando Cuti afirma:

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “afro-brasileiro” e “afrodescendente” são expressões que induzem a discreto retorno a África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de uma vertente negra, um mero apêndice da literatura africana (Cuti, 2010, p. 36).

Nesse ponto, a crítica de Cuti evidencia uma concepção de identidade literária fortemente ancorada na afirmação política do termo *negro*, mas também revela limites ao não reconhecer que a noção de *afro-brasilidade*, tal como mobilizada por

parte da crítica contemporânea, não implica necessariamente um deslocamento excludente ou uma subalternização dessa produção, podendo, ao contrário, operar como categoria de articulação entre pertencimento nacional, memória diaspórica e experiência histórica específica.

As considerações de Cuti revelam um certo purismo etimológico que desconsidera a apropriação já consolidada do prefixo *afro* no português brasileiro para designar um campo semântico mais amplo, que inclui, de modo central, a negritude. Parece não ser plenamente considerado pelo autor o fato de que o prefixo *afro* remete aos múltiplos deslocamentos históricos dos povos africanos para o Brasil e de que a experiência da diáspora africana permitiu a ampliação de sua carga semântica. Trata-se de um termo que, ao mesmo tempo em que se ancora na África, encontra-se deslocado dela, reapropriado e ressignificado em outros contextos culturais e nacionais, no caso, o brasileiro. Desse modo, o uso do prefixo *afro* não pode ser compreendido como mecanismo de silenciamento dessa literatura suplementar, tampouco como forma de minimizá-la em relação à literatura brasileira, nem ainda como indício de que ela se configure como apêndice das literaturas africanas.

Cuti sustenta que vincular a produção negro-brasileira aos termos *afro-brasileira* e *afrodescendente* implicaria transformar essa vertente literária em um “mero apêndice da literatura africana”. Tal argumento pressupõe, ainda que de modo implícito, que apenas autores brancos poderiam ser tomados como representantes legítimos da literatura brasileira. Nessa lógica, a adoção do prefixo *afro* passaria a significar um afastamento silencioso da literatura negro-brasileira em relação ao campo literário nacional, produzindo um efeito de exclusão simbólica. No entanto, essa leitura ignora que a noção de afro-brasilidade, tal como mobilizada por parte da crítica contemporânea, não rompe com o pertencimento nacional, mas o complexifica, ao articular experiência histórica, memória diaspórica e identidade cultural.

Além dessas questões controversas, Cuti acrescenta novos problemas ao afirmar que o uso do termo *afro* poderia também resultar em um reducionismo da própria literatura africana, dadas a diversidade e a complexidade dos sistemas literários do continente. Segundo o autor, a designação continental apagaria as singularidades nacionais e estéticas, funcionando, inclusive, como estratégia de mercantilização cultural. Essa posição é explicitada quando ele afirma:

Atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate o racismo brasileiro. E não se assume como negra. Ainda a continentalização africana da literatura é um processo desigual se compararmos com outros continentes. Países com a sua singularidade estético-literária são colocados sob um mesmo rótulo. A diversidade africana mais uma vez é negada. Como um navio tumbeiro literário são misturadas as literaturas para venda em outras partes do mundo. Essa negação das singularidades nacionais enfatiza ainda a dominação global, com roupagem de um tráfico, agora de livros. Africanos de hoje, em particular os literatos, ciosos da busca de reconhecimento cultural de suas nacionalidades, incluindo aí os africanos brancos, tendem a rejeitar uma identidade continental para suas obras, preferindo a caracterização nacional baseada na noção territorial geográfica (Cuti, 2010, p. 36 e 37).

Embora a crítica de Cuti chame atenção, de modo pertinente, para os riscos da homogeneização cultural e da mercantilização das identidades literárias, ela incorre em um deslocamento problemático ao transferir tais impasses para o uso do termo *afro-brasileiro*. Ao fazê-lo, acaba por desconsiderar a potência política e epistemológica dessa categoria enquanto marca de pertencimento diaspórico e de reinscrição crítica da experiência negra no interior da literatura brasileira.

A escolha de uma nomenclatura que contenha o substantivo *negro* constitui, para Cuti, uma forma de resguardar a noção de negritude, entendida como “a dimensão do ser-negro-no-mundo”. Considerando que, ainda hoje, os negros são “hostilizados em qualquer parte do mundo”, o crítico sustenta que não se pode abrir mão dessa dimensão mais ampla da identidade negra, uma vez que ela “fortalece e conforta” (Duarte, 2011, p. 60). Nessa perspectiva, Cuti considera essa opção terminológica a mais adequada, pois a presença da palavra *negro* “amplia o horizonte da identidade textual da nossa literatura, pois não tergiversa” (Duarte, 2011, p. 61).

Essa posição, contudo, difere daquela defendida por Eduardo de Assis Duarte (2011), que compreende o termo *literatura afro-brasileira* como mais apropriado justamente por seu caráter abrangente e menos diretamente militante. Para Duarte, essa denominação favorece o trabalho de pesquisa e de ensino, além de possibilitar a inclusão de produções literárias cujos autores não assumiram explicitamente uma postura política em relação às questões étnico-raciais no Brasil, como ocorre, por exemplo, em parte da obra machadiana. Nesse sentido, o uso da nomenclatura proposta por Cuti, ao enfatizar o termo *negro*, pode ser percebido como excessivamente “militante”, o que, no campo literário, tende a produzir efeitos problemáticos na avaliação estética da obra, uma vez que a noção de engajamento costuma ser associada, de modo reducionista, a uma suposta menor preocupação formal.

A posição de Duarte encontra respaldo nos estudos de Souza e Lima (2006), que defendem o uso do termo *literatura afro-brasileira* em razão de sua maior capacidade de inclusão de autores que não explicitam, em seus textos, a denúncia do racismo ou a resistência negra. Tal defesa fundamenta-se na compreensão de que a literatura é um trabalho com linguagem e não precisa ser pensada como o puro reflexo do mundo:

Nessas criações, nem sempre a denúncia da exclusão é direta, e, em algumas delas, a questão nem mesmo aparece. Essa celebração da presença africana em rituais preservados pela cultura brasileira está também na obra de alguns autores afro-descendentes. Esses últimos defendem que tanto os mecanismos de preconceito e exclusão quanto à resistência a esses mesmos mecanismos não precisam ser tratados de forma explícita na produção artística. Literatura, dizem muitos escritores, é um trabalho de linguagem e não pode ser pensada como puro reflexo do mundo em que vivemos (Souza e Lima, 2006, p. 37).

Vale retomar as reflexões de Maria Nazareth Soares Fonseca no artigo *Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?* (2006). Embora o título do texto não explicita de imediato uma preferência pela nomenclatura *literatura afro-brasileira*, o desenvolvimento argumentativo da autora conduz explicitamente a essa opção. A relevância de suas contribuições reside, sobretudo, no método adotado, que consiste em apontar as ideologias subjacentes tanto ao termo *literatura negra* quanto à expressão *literatura afro-brasileira*. A partir desse exercício comparativo, tornam-se evidentes os fundamentos de sua escolha.

No que se refere à denominação *literatura negra*, Fonseca observa que o termo está fortemente vinculado às lutas pela conscientização da população negra, buscando atribuir sentido aos processos de formação identitária de grupos historicamente excluídos do modelo social dominante. Nesse percurso, destaca-se o esforço de reversão das imagens negativas associadas ao termo “negro” ao longo da história: trata-se de uma nomenclatura que se articula diretamente à militância política e à afirmação identitária (Fonseca, 2006, p. 23–24).

Em consonância com Eduardo de Assis Duarte (2011), Fonseca (2006) aposta na expressão *literatura afro-brasileira* como

aquela que melhor explicita o conceito de literatura suplementar. Para a autora, essa denominação apresenta maior densidade semântica, uma vez que “procura assumir as ligações entre o ato criativo que o termo ‘literatura’ indica e a relação dessa criação com a África, seja aquela que nos legou a imensidão de escravizados trazidos para as Américas, seja a África venerada como berço da civilização” (Fonseca, 2006, p. 24).

Em síntese, Fonseca compreende que a expressão *afro-brasileira* se revela mais produtiva do ponto de vista crítico por não reduzir a complexidade das questões que orbitam em torno dessa produção literária. Ao contrário, ela enfatiza a pluralidade como traço constitutivo da cultura brasileira (Fonseca, 2006, p. 38). Já a denominação *literatura negra*, embora politicamente potente, tende a operar como uma categoria mais restritiva, por sugerir uma ênfase maior no engajamento político em detrimento da dimensão propriamente literária. Essa posição é sintetizada pela autora ao afirmar que:

Nesse sentido, a expressão “literatura afro-brasileira” parece seguir uma tendência que se fortalece com o advento dos estudos culturais. O uso de expressões como “afro-brasileiro” e “afrodescendente” procura diluir o essencialismo contido na expressão “literatura negra” e transpor a dificuldade de se caracterizar essa literatura sem assumir as complexas discussões suscitadas pelo movimento da Negritude em outro momento histórico (Fonseca, 2006, p. 23-24).

Nesse contexto, a escolha da nomenclatura *literatura afro-brasileira* revela-se teoricamente mais consistente por possibilitar a compreensão do fenômeno literário em sua complexidade histórica, estética e simbólica, sem subordinar a legitimidade da obra a um único modo de inscrição identitária. Tal perspectiva dialoga diretamente com o que Pierre Bourdieu (1996) compreende como a relativa autonomia do campo literário, no qual a produção simbólica não se reduz nem à lógica econômica

nem a determinações externas de ordem moral ou política, ainda que com elas dialogue de maneira tensa e conflituosa.

A obra de Conceição Evaristo constitui um exemplo elucidativo dessa posição. Ao mesmo tempo em que suas narrativas se ancoram profundamente na experiência histórica e social da população negra brasileira, elas não se deixam aprisionar por uma nomeação identitária rígida. A autora constrói personagens, vozes narrativas e estruturas ficcionais que operam como formas de resistência simbólica, deslocando o centro do discurso literário sem que isso implique submeter o texto a um programa ideológico fechado. Trata-se de um gesto estético que, nos termos Bourdieu (1996), afirma a autonomia relativa da obra, ao mesmo tempo em que intervém criticamente no espaço social.

À luz dessa compreensão, a crítica de Cuti (2010) à nomenclatura *afro-brasileira* pode ser problematizada não como equívoco teórico absoluto, mas como uma posição que, ao enfatizar a centralidade do termo “negro” como marcador identitário incontornável, tende a restringir o horizonte interpretativo da literatura produzida por autores negros no Brasil. Ao condicionar o reconhecimento da dimensão reivindicatória da obra à presença explícita dessa designação, corre-se o risco de reduzir a diversidade das estratégias estéticas e discursivas que historicamente têm sido mobilizadas para tensionar o racismo estrutural e as hierarquias simbólicas do campo literário.

Assim, a literatura afro-brasileira pode ser compreendida não como um apagamento da negritude, mas como um espaço de negociação simbólica no qual memória, ancestralidade, experiência diaspórica e invenção estética se articulam de maneira plural. Essa categoria permite abarcar tanto textos de denúncia explícita quanto obras que operam pela via do deslocamento, da ambiguidade e da sutileza formal, procedimentos que, longe de enfraquecer a crítica social, ampliam suas possibilidades de inscrição no campo literário e no debate acadêmico.

TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS FRATURADAS NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Ao ser interpelada por Duarte (2011) acerca dos elementos constitutivos da literatura afro-brasileira e de sua distinção em relação à literatura *tout court*, Conceição Evaristo aponta como indispensáveis a esse discurso: a afirmação explícita, no texto ou em sua estética, de um pertencimento étnico; a inscrição de uma ancestralidade africana; o deslocamento da matriz eurocêntrica em favor da elaboração de um contradiscurso; a revisão crítica do passado de escravização dos africanos e de seus descendentes no Brasil; a denúncia do racismo e das injustiças sociais; e, por fim, o elemento mais controverso, a autoria negra (Evaristo, 2011, p. 114).

Sobre essa premissa, Ianni (2011) oferece uma importante ratificação. Para o autor, a literatura negra é aquela em que o negro figura como tema sob múltiplos enfoques, constituindo-se como “o universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (Ianni, 2011, p. 184). Nessa formulação, torna-se explícito que “a literatura negra é aquela desenvolvida por um autor negro [...] que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que lhe dizem respeito: religião, sociedade, racismo. Ele tem de se assumir como negro” (Ianni, 2011, p. 185).

Essa compreensão aproxima-se das formulações de Lobo (2007), para quem a literatura afro-brasileira contemporânea apresenta um caráter marcadamente confessional, assumindo um perfil existencial e um projeto de reconstrução da história do negro brasileiro. Trata-se, portanto, de uma escrita dotada de linguagem própria e de uma especificidade estética e ideológica que a distingue no interior do sistema literário.

Nessa perspectiva, Lobo defende a necessidade de “arrancar a literatura afro-brasileira do seu reduto dentro da

literatura em geral, que a trata como tema folclórico, exótico ou como estereótipo”, enfatizando que ela deve ser produzida, efetivamente, por afro-brasileiros (Lobo, 2007, p. 331). A autora reafirma, assim, que “só pode ser considerada literatura afro-brasileira [...] aquela criada por afrodescendentes que assumem ideologicamente sua identidade” (Lobo, 2007, p. 340).

Para Lobo, a inclusão de textos de autores brancos, ou de escritores que não assumam um pertencimento étnico, implicaria a diluição do caráter afro dessa literatura, além de enfraquecer o projeto político-estético que a sustenta. Retirar da literatura afro o traço da negritude significaria, segundo a autora, reinseri-la em uma produção generalista na qual se confundiria “com a imensa quantidade de obras de autores brancos que falam sobre negros, quer de modo consciente, quer inconsciente, frequentemente sob o viés do estereótipo” (Lobo, 2007, p. 328).

Tomada de forma menos crítica, essa posição poderia conduzir à exclusão de autores como Cruz e Sousa e Machado de Assis do campo da literatura afro-brasileira, uma vez que suas obras não rompem explicitamente com os modelos europeus nem declaram, no texto, um pertencimento étnico. Nesse sentido, os critérios elencados por Evaristo e Ianni serviriam, como observa Lobo (2007), sobretudo para a classificação de determinados autores contemporâneos, já que o contexto histórico de escritores do século XIX não favorecia uma escrita de afirmação direta, exigindo estratégias discursivas mais veladas.

A escrita de Machado de Assis, frequentemente interpretada como distanciada da questão racial, pode ser compreendida menos como recusa identitária e mais como uma forma de resistência sutil e estratégica. Outros autores do mesmo período adotaram caminhos distintos, como Luiz Gama, que assumiu explicitamente sua identidade negra e publicou poemas de cunho abolicionista. Em contrapartida, essa postura contribuiu para sua exclusão da historiografia literária oficial, mantendo-o à margem do cânone.

Importa destacar que a escolha por uma escrita de identificação étnica indireta não se restringe a estratégias de inserção ou permanência no campo literário. Há autores contemporâneos, como Marilene Felinto, que, embora representem de forma contundente os dilemas da população negra brasileira, especialmente da mulher negra, como em *As mulheres de Tijucoapao* (1980), recusam a filiação de suas obras à literatura afro-brasileira ou à literatura feminina, reivindicando apenas o reconhecimento como escritoras da literatura brasileira (Duarte; Fonseca, 2011). Tal posicionamento pode ser compreendido como o receio de uma marginalização canônica decorrente da associação a categorias consideradas minoritárias.

Na contramão dessa lógica excludente, Ianni propõe uma leitura mais flexível ao afirmar que uma das operações ideológicas da literatura negra consiste justamente em resgatar seus autores fundadores de interpretações simplificadoras, demonstrando como suas obras extrapolam o tempo histórico em que foram produzidas e contribuem para o repensar da relação entre arte e sociedade, literatura e consciência. Desse modo, o autor admite a inclusão de escritores precursores que, embora não tenham rompido formalmente com as matrizes eurocêntricas, participam da constituição desse sistema literário.

Essa perspectiva fundamenta-se na necessidade de libertar Cruz e Sousa da metáfora exclusiva da brancura simbolista; Machado de Assis, da imagem cristalizada do fundador da Academia Brasileira de Letras; e Lima Barreto, do rótulo de escritor menor ou meramente suburbano (Ianni, 2011, p. 185-186). Trata-se, assim, de redimensioná-los no interior da literatura brasileira, contribuindo para a consolidação da literatura negra enquanto tema e sistema.

Nessa chave de leitura, Machado de Assis pode ser compreendido simultaneamente como um clássico da literatura brasileira e da literatura negra, talvez pelas mesmas razões. Para além do domínio da linguagem e da qualidade estilística, haveria

um elemento fundamental que sustenta essa dupla inscrição: uma visão de mundo profundamente paródica, capaz de tensionar criticamente as estruturas sociais e raciais de seu tempo (Ianni, 2011, p. 188).

A exclusão de Machado do campo da literatura negra decorreria, portanto, menos de sua obra e mais de um método de leitura inadequado. Como afirma Ianni, é preciso “aderir ao espírito de sua ficção, entrar em sua visão de mundo”, pois é nela que se encontram os nexos e significados que revelam as marcas, conscientes ou não, de pertencimento étnico, seja pela presença explícita do negro, seja por sua ausência estratégica (Ianni, 2011, p. 188-189).

Ainda no debate sobre a autoria da literatura afro-brasileira, a posição de Conceição Evaristo, enquanto ficcionista e crítica, ancora-se na experiência e no fazer literário. Em entrevista a Duarte, a autora afirma:

Eu sou uma escritora brasileira, mas não somente. A minha condição de brasileira agrega outras identidades que me diferenciam: a da mulher, a de negra, a de oriunda de classes populares e outras ainda, condições que marcam que orientam a minha escrita, consciente e inconscientemente. Nesse sentido, não tenho receio algum em não só afirmar a existência de uma literatura afro-brasileira, como ainda me encaixar no grupo de autoras/es que criam um texto afro-brasileiro. E ainda asseguro a existência de um texto feminino negro, ou afro-brasileiro, como queiram. O meu texto se apresenta sob a perspectiva, sob o ponto de vista de uma mulher negra inserida na sociedade brasileira (Evaristo, 2011, p. 114).

Além de apostar na noção de *escrivência* como elemento fundamental para a legitimação da autoria negra na literatura afro-brasileira, acrescida, ainda, da dimensão de gênero, Conceição Evaristo chama atenção para a amplitude e a complexidade desse

campo literário, ao reivindicar a existência de uma literatura afro-brasileira feminina. Nessa perspectiva, *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória* não se configuram apenas como obras da literatura afro-brasileira, mas como produções inscritas especificamente no âmbito da literatura afro-brasileira feminina. Tal deslocamento amplia a complexidade da própria nomeação dessa literatura suplementar e evidencia a necessidade de critérios pluralistas para a configuração do sistema literário brasileiro.

Se a literatura afro-brasileira se constitui, sobretudo, a partir do ponto de vista que estrutura o texto, é possível afirmar que esse ponto de vista se origina em um sujeito autoral concreto. Ainda que o autor crie narradores para assumir tal perspectiva, é dele que parte o gesto inaugural da criação literária. Nesse sentido, Evaristo destaca que o ponto de vista de um escritor branco, por mais elaborado que seja do ponto de vista técnico e construtivo, não alcançaria plenamente uma perspectiva equivalente, permanecendo mais distante de uma experiência efetiva de verossimilhança. Ao mesmo tempo, a autora ressalta que “não basta ao escritor ou à escritora ser negro ou negra para produzir uma literatura negra”, indicando que a identidade racial, por si só, não garante a inscrição automática da obra nesse campo.

As escolhas autorais que orientam a criação literária, como a construção das personagens, do enredo e o uso da linguagem, estão, portanto, intrinsecamente vinculadas ao lugar de enunciação do escritor ou da escritora, bem como às suas experiências enquanto sujeito histórico e social. É nesse ponto que Evaristo problematiza a ideia de uma autonomia absoluta do texto literário em relação ao sujeito que o produz, ao afirmar:

O sujeito autoral da escrita – aquele que cria o texto – é isento de qualquer participação nesse mesmo texto? O texto nasce de quem? Explicitando melhor: para mim, a autonomia da literatura afro-brasileira em relação ao sujeito autor/a é relativa, e muito. O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é sujeito

autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que, quando escrevo, sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvinculo de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal *intransferível* (Evaristo, 2011, p. 115).

Fica entendido que, para Evaristo, a condição étnica e de gênero, entre outras marcas identitárias, engendra uma experiência distinta daquela vivenciada pelo homem branco, uma vez que a experiência pessoal atua como fator determinante na criação estética, isto é, orienta o ponto de vista do texto. Desse modo, a escrita do negro distingue-se da escrita do branco, pois as experiências do primeiro, partilhadas coletivamente, reverberam na construção da obra literária. Como afirma a autora, “a exploração que os negros vivem é uma realidade que o artista branco repudia, ele recusa ser o agente, pois essa realidade se situa fora dele, ele a vê por meio de um filtro, de um julgamento moral ou por uma empatia racial” (Evaristo, 2011, p. 116).

É justamente a partir desse “elemento vital na constituição de uma literatura afro-brasileira, a autoria” que Conceição Evaristo se distancia do posicionamento da crítica Zilá Bernd (1988) quanto aos marcadores estilísticos da literatura negra. Para Bernd:

Nesse sentido é preciso sublinhar que o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciativo que se quer negro. Assumir a condição negra e anunciar o discurso em primeira pessoa parece ser o aporte maior trazido por essa literatura,

constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos (Bernd, 1988, p. 22).

A crítica acrescenta, assim, um outro viés à problematização do cânone literário, ao propor a centralidade de um “eu enunciador que se queira negro”, especialmente no campo da poesia. Esse eu lírico, em busca de uma identidade negra, instaura um novo regime discursivo, uma verdadeira semântica do protesto, ao subverter um esquema em que o negro ocupava a posição de Outro. Ao deslocar-se de objeto a sujeito do discurso, o negro passa a narrar a própria história a partir de seu ponto de vista (Bernd, 1988, p. 50).

Bernd também propõe a construção textual de uma nova ordem simbólica, em oposição às percepções estereotipadas, sejam elas negativas ou aparentemente positivas. Nesse sentido, a literatura converte-se em um espaço de desconstrução das simbologias cristalizadas, buscando reverter os referentes historicamente associados à negatividade do negro e ressignificá-los sob um viés afirmativo. Trata-se, segundo a autora, de uma verdadeira reversão de valores, entendida como um movimento de demolição de verdades que negam o negro, substituindo-as por outras que afirmam e exaltam sua condição humana (Bernd, 1988, p. 86).

Por fim, Bernd introduz a noção de uma “epopeia negra”, compreendida como a revisão da história do povo negro e o esforço de preenchimento das lacunas deixadas pela historiografia tradicional. Tal proposta reafirma a literatura como espaço privilegiado de reconstrução simbólica, memória coletiva e reinscrição histórica.

No que se refere às noções de “nova ordem simbólica”, “reversão de valores” e “construção da epopeia negra”, entendida, de modo mais preciso, como um processo de revisão histórica, observa-se um relativo consenso entre os estudiosos da literatura afro-brasileira. Em contrapartida, a proposta de um “eu enunciador que se quer negro” tem sido problematizada por parte da crítica,

como se evidencia nas reflexões de Duarte (2011) e Conceição Evaristo (2011).

Ainda em diálogo com esse marcador estilístico da literatura negra proposto por Zilá Bernd, a emergência de um sujeito de enunciação que se assume e se afirma como negro, Cuti, em entrevista a Duarte (2011), pondera que tal formulação, embora relevante, não é suficiente. Para o crítico, trata-se de um ponto de partida importante por contemplar um elemento fundamental da literatura afro-brasileira: a produção discursiva a partir de um lugar identitário específico. Contudo, essa perspectiva revela-se limitada ao não incorporar a figura do narratário, entendido como um leitor ideal, capaz de redimensionar suas experiências de leitura a partir desse discurso. Cuti chama atenção, assim, para a necessidade de investigações acerca da recepção da literatura afro-brasileira, sobretudo porque ela vem formando leitores em espaços nos quais anteriormente inexistiam práticas sistemáticas de leitura literária (Cuti, 2011, p. 48).

Segundo Cuti, o escritor branco enfrenta uma limitação empática estrutural para representar a experiência negra; por outro lado, o próprio escritor negro pode incorrer em processos de autocensura durante a criação literária (Cuti, 2011, p. 53). Essa autocensura se manifesta, especialmente, quando o autor projeta o branco como leitor ideal de sua obra. Tal dinâmica já era intuída por Luís Gama, conforme assinala Cuti, nos versos: *“Desculpa, meu amigo / eu nada posso te dar / na terra que rege o branco / nos privam até de pensar”* (Gama apud Cuti, 2011, p. 53). Para o crítico, esses versos evidenciam a consciência do poeta acerca do travamento do pensamento provocado pela expectativa de um destinatário branco, o que limita a liberdade expressiva do autor negro.

Nesse sentido, a literatura voltada prioritariamente para leitores negros cria uma condição de liberação subjetiva no próprio gesto da escrita, ao permitir que o autor se reconheça em um horizonte de recepção sensível às suas dores, experiências e

formas de ver o mundo. A percepção da escuta e do acolhimento, frequentemente vivenciada em eventos literários e espaços coletivos de leitura, reforça esse vínculo entre produção e recepção, ampliando o potencial comunicativo do texto.

É a partir dessa perspectiva que Cuti compreende a literatura negro-brasileira como uma oportunidade singular de reflexão para os leitores, na medida em que mobiliza convicções, fantasias e afetos pessoais. Embora a subjetividade negra seja intransferível, ela se torna comunicável pela partilha de um conteúdo humano comum, acessível por meio de movimentos empáticos e cognitivos. Tal processo, segundo o autor, exige do escritor um trabalho análogo ao do ator, que precisa incorporar o outro em sua interioridade para dar verossimilhança à interpretação. No contexto brasileiro, Cuti observa que muitos escritores brancos perderam, e ainda perdem, a possibilidade de oferecer experiências literárias mais densas por se recusarem a habitar, não apenas simbolicamente, mas afetivamente, o lugar do negro. Os preconceitos, nesse sentido, não apenas atravessam as relações sociais, mas participam ativamente da conformação da personalidade autoral e do próprio estilo literário (Cuti, 2010, p. 87–88):

Dessa maneira, a literatura negro-brasileira surge para leitores como uma singular oportunidade de reflexão relativa às suas convicções e fantasias pessoais. A subjetividade negra é intransferível, mas ela é comunicante pela semelhança de seu conteúdo humano. Por essa via da semelhança e por um movimento empático e cognitivo do outro, podemos arrendá-los de forma convincente, parecendo verdade nossa interpretação. Afinal, os atores realizam isso com treino e técnicas. O escritor, para mergulhar no universo do diferente, necessita atuar como um ator na escrita, como se o outro fosse. No Brasil, os escritores brancos poderiam ter oferecido ao seu público tais experiências, mas perderam e perdem essa oportunidade por

se negar estar não na pele, mas no coração de um negro e, a partir daí realizar seu texto. É que os preconceitos também têm sua profundidade e participam da moldagem da personalidade e até do estilo (Cuti, 2010, p. 87-88).

Cuti considera esses elementos fundamentais para que a literatura negra não sofra bloqueios já em seu momento inaugural. Quando tais condições não se efetivam, segundo o autor, a escrita passa a operar como “um exercício de fazer malabarismos metafóricos para se esconder”. O objetivo maior desse fazer literário seria, portanto, o destravamento, tanto da escrita negra quanto, em perspectiva mais ampla, do próprio campo literário brasileiro. Para Cuti, à medida que esse destravamento se realize com maior desenvoltura, cria-se também a possibilidade de liberar outros escritores brasileiros para uma empatia mais profunda com o universo subjetivo do negro (Cuti, 2011, p. 54).

Zilá Bernd, por sua vez, compreende que a literatura negra deve manifestar-se no texto por meio de uma “consciência de um existir negro” (Bernd, 1988, p. 22), e não pela cor da pele do escritor. Em sua concepção, os valores dessa literatura passam pela ruptura com modelos de escritura impostos pela hegemonia branca e pela apropriação de novas formas de expressão, sem que isso implique um afastamento do contexto literário brasileiro. Trata-se, assim, de um processo de desconstrução de um mundo simbolicamente edificado a partir de uma única perspectiva, a branca, com vistas à ressignificação e à releitura do próprio universo cultural.

Desse modo, a legitimação da literatura negra, para Bernd, deve ser assinalada exclusivamente pelo “modo negro de ver e de sentir o mundo” e pela utilização de uma linguagem marcada, tanto no plano vocabular quanto simbólico, pelo empenho em resgatar uma memória negra historicamente silenciada (Bernd, 1988, p. 22). Nesse aspecto, sua posição aproxima-se, em certa medida, das formulações de Duarte (2011) e de Conceição Evaristo

(2011), sobretudo no reconhecimento da centralidade do ponto de vista na constituição dessa literatura.

Entretanto, em entrevista a Duarte (Bernd, 2011, p. 149–150), a crítica explicita um afastamento mais nítido dessas perspectivas ao retomar o binarismo proposto por David Brookshaw em *Raça e cor na literatura brasileira* (1983), apontando-o como sintomático. Para Bernd, a separação rígida entre autores brancos e negros configuraria uma prática racista, por implicar divisões e classificações arbitrárias. Nessa direção, ela observa que, em contextos como o angolano, privilegiou-se a valorização da identidade nacional, e não a segmentação cultural (Bernd, 2011, p. 149). Em oposição a esse binarismo, a autora propõe que seja o “eu enunciador que se quer negro” o critério definidor de um poema ou texto como negro. Assim, a literatura negra, em sua concepção, não é necessariamente aquela produzida por autores negros, mas aquela cuja evidência textual manifesta tal posicionamento, independentemente da etnia do escritor.

Ao sustentar essa perspectiva, Zilá Bernd acaba por incorrer em um equívoco crítico relevante: o de reduzir a literatura negra, prioritariamente, a uma denúncia genérica de sistemas de exclusão, ao mesmo tempo em que aproxima, de maneira problemática, a experiência histórica dos negros brasileiros à de brancos de outras nacionalidades que também teriam vivenciado processos de marginalização cultural. Tal equiparação dilui as especificidades do racismo estrutural e da experiência histórica da população negra no Brasil, como se a condição racial não intensificasse, e não qualificasse de modo singular, os processos de exclusão.

Ao reafirmar que o essencial seria a sensibilidade do artista para captar a dor do outro, Bernd relativiza a centralidade da experiência racializada, sugerindo que não seria necessário possuir pele negra para expressar sofrimento, exclusão ou violência histórica. Essa posição a distancia frontalmente das

formulações de Conceição Evaristo, especialmente da noção de escrevivência, ao afirmar:

Na verdade, a grande marca identitária da literatura negra brasileira é a denúncia de um sistema infundável de exclusões pelas quais passam o negro e sua cultura, vitimados pelo estigma de ter vivido a diáspora e a traumática experiência da escravidão. A abolição não resolveu este problema, criando outros. Ora, brancos também foram excluídos em determinadas culturas em diferentes situações históricas, tendo sido as culturas de que eram portadoras minimizadas e secundarizadas no interior do sistema de que participavam. Logo, para expressar dor, sofrimento, exclusão, o importante é a capacidade do autor de ouvir esse rumor discursivo e de captar com sua sensibilidade as queixas de sua comunidade. Independentemente da cor da pele, o verdadeiro artista é o que capta e expressa o que de essencial aflige a humanidade: sofrimento, amor, morte, perdas, ganhos. Ter que recorrer à foto do autor ou a sua carteira de identidade para saber se ele é ou não negro não deveria ser a preocupação principal do crítico (Bernd, 2011, p. 153).

Ainda em entrevista a Eduardo de Assis Duarte, Zilá Bernd afirma que a exigência da presença de um *eu enunciador que se declare negro* como condição para a existência da literatura negra mostra-se operante sobretudo no campo da poesia. Segundo a crítica, na prosa essa exigência torna-se problemática, uma vez que há a mediação da instância do narrador, o que acabaria por restringir o olhar do crítico. Nas palavras da autora: “Esse critério do eu enunciador é válido unicamente para a poesia e, mesmo assim, muitas vezes a afirmação identitária negra pode se manifestar de modo muito sutil” (Bernd, 2011, p. 151).

Enquanto Conceição Evaristo sustenta a defesa de uma consciência negra explícita e claramente demarcada no texto

literário, Zilá Bernd compreende que a vinculação à identidade negra pode ocorrer de forma mais velada, muitas vezes situada no plano do não dito. Essa concepção decorre da crença da teórica de que cabe ao leitor a tarefa de produzir sentidos e interpretações possíveis, de modo que uma linguagem elaborada, metafórica e indireta teria maior força estética e maior circulação no campo literário do que textos marcadamente engajados ou de viés panfletário.

Para ilustrar esse posicionamento, Bernd menciona a prosa poética de Edmilson Pereira, observando que “é muito difícil encontrar uma frase representativa da resistência negra”, pois a potência do poema não reside em enunciados isolados, mas no conjunto da enunciação, “naquilo que se lê em filigrana, nas alusões e na força da linguagem metafórica” (Bernd, 2011, p. 151).

O poema a seguir exemplifica esse modo sutil e, ao mesmo tempo, incisivo da poesia de Pereira (2002). A partir de uma voz afrodescendente implícita no discurso, articulada a uma temática afro-brasileira e a um ponto de vista identificável, o texto prescinde de referências diretas a símbolos afro para denunciar a exploração histórica do corpo negro como fundamento da riqueza branca:

Ouro Preto

roteiro de interpretação

Ao contemplar o barroco das igrejas
e a rouquidão do ouro, o visitante olhar
não funde o corpo ao tempo: outeiros
tão escuros e não compreende o silêncio
de um totem antes jamais percebido.

O barroco não é o cansaço do ouro
mas o direito do explorado corpo.

(Pereira, 2002, p. 39).

Além de divergir de Conceição Evaristo quanto à centralidade da autoria na definição da literatura afro-brasileira, Zilá Bernd afasta-se também da possibilidade de se pensar uma

literatura afro-brasileira feminina. Para a crítica, o que estaria em jogo não seria a posição identitária do autor, mas sua capacidade sensível de representação. Segundo Bernd, “a sensibilidade não tem cor. Isso vale igualmente para o gênero: se há determinadas marcas identitárias que fazem com que a gente possa falar de escritura feminina, penso que um homem pode descrever a alma feminina com igual nível de sensibilidade. Um poder inquestionável para esse caso é Marcel Proust” (Bernd, 2011, p. 153). Mais uma vez, sua perspectiva se contrapõe frontalmente à noção de *escrevivência* formulada por Evaristo, que articula experiência, memória e identidade como fundamentos da criação literária.

No debate acerca da definição da literatura afro-brasileira, observa-se, contudo, que as formulações de Duarte (2011) e Evaristo (2011) têm encontrado maior ressonância no campo crítico. Um exemplo dessa convergência pode ser identificado nas reflexões de Cuti (2011), para quem o aspecto decisivo dessa literatura consiste em “localizar uma desconstrução a partir do lugar de onde parte o discurso”. Trata-se, portanto, de um deslocamento que não se limita ao plano temático ou formal, mas que incide diretamente sobre a posição de enunciação.

É nesse ponto que Cuti introduz um elemento decisivo à discussão: o leitor. Para o crítico, a desconstrução não se efetiva apenas por meio da produção de contradiscursos no texto, mas também pela redefinição de sua relação com o universo recepcional. Assim, a literatura afro-brasileira pressupõe a inscrição de um narratário negro, concebido como interlocutor implícito e como possibilidade de um “leitor ideal negro” (Cuti, 2011, p. 46).

Nessa perspectiva, a existência da literatura afro-brasileira está diretamente vinculada à formação de um público leitor negro. O desafio central dessa produção consiste, portanto, em conquistar esse leitor, criando condições para que, pela via da rebeldia estética e discursiva, se transforme o “repertório” do leitor brasileiro, que precisará reconhecer a existência de uma

linguagem negra (Lobo, 2007, p. 269). Para tanto, a estratégia reside na construção de narrativas em que o negro ocupa o centro da representação e nas quais o texto produza identificação com esse leitor ideal.

No que diz respeito à autoria, Cuti aproxima-se de modo significativo da noção de *escrevivência* proposta por Evaristo, ao afirmar que escrever literatura negra implica um processo de despojamento da brancura, movimento que, segundo ele, vem sendo realizado pelos escritores negros. Embora o escritor branco possa tematizar o negro, sua criação ainda estaria limitada por uma ausência de distensão psicológica que inviabiliza uma empatia mais profunda: “O leitor negro não passa em seu horizonte criativo. A subjetividade intransferível ainda continua sem o exercício empático por parte de autores brancos” (Cuti, 2011, p. 46).

Cuti defende, assim, a existência de uma estética literária negra em oposição a uma estética branca ou ocidental. A literatura negra seria o espaço de reinvenção do sujeito negro, de modo que ele deixe de se reconhecer exclusivamente a partir das imagens e definições impostas pelo olhar branco. Nesse processo, a literatura negra acaba também por desestabilizar a centralidade simbólica do branco, “minando seus pés de barro, sua prepotência de simbolizar toda a humanidade”. Ao afirmar que “criar é ir além da preocupação com o outro” e que “criar quilombos quase nunca exigia a destruição da casa-grande”, Cuti sugere que essa literatura não propõe a supressão da tradição canônica, mas reivindica seu lugar como literatura suplementar, fundada na resistência, que se realiza, sobretudo, pelo próprio ato da produção literária (Cuti, 2011, p. 57).

Octávio Ianni (2011), em *Literatura e consciência*, oferece uma leitura histórica que contribui para a compreensão dessa dinâmica. Para o autor, a literatura negra não surge de forma imediata ou plenamente autônoma, mas constitui-se ao longo do tempo, em um processo gradual de afirmação e visibilidade.

Ela se manifesta tanto “por dentro” quanto “por fora” da literatura brasileira: o primeiro movimento pode ser associado a autores hoje canonizados, como Cruz e Sousa, enquanto o segundo remete a produções marginais que assumem explicitamente o estatuto de uma literatura suplementar. Nas palavras de Ianni:

A literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma o curso do tempo. Não surge de um momento para outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por atores, obras, temas, invenções literárias. É um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas e invenções literárias. É um movimento, um devir, no sentido de que se forma e transforma. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura, surge a literatura negra, como um todo com perfil próprio, um sistema significativo. Um sistema no sentido de “obras ligadas por denominadores comuns”, com “notas dominantes” peculiares desta ou daquela fase, deste ou daquele gênero (Ianni, 2011, p. 183).

Para Ianni (2011), a literatura negra caracteriza-se por um conjunto de denominadores que ultrapassam os elementos internos do texto, como língua, temas e imagens, e se organizam também a partir de “elementos de natureza social e psíquica”. Entre esses elementos destacam-se: os produtores literários, que possuem, em alguma medida, consciência de seu papel histórico e cultural; os receptores, responsáveis por validar a existência e a circulação da obra; e o mecanismo transmissor, entendido como a linguagem ou o estilo literário, que articula esses polos. Nessa perspectiva, Ianni concebe a literatura negra como um “sistema aberto, em movimento, diferenciado; por vezes contraditório, que se desenvolve e se recria” (Ianni, 2011, p. 184).

Convém destacar que, no que se refere aos elementos “receptores” ou “destinatários”, conforme apontado por Ianni (2011) e Cuti (2010), o leitor branco não é excluído desse circuito,

ainda que o leitor negro desempenhe papel central na legitimação da literatura negra. O leitor branco é convocado pela possibilidade de realizar uma releitura do mundo, de si mesmo e do Outro, a partir da experiência do estranhamento, como explicita Cuti:

Nós estamos possibilitando ao leitor branco a possibilidade do estranhamento, fundamental para a literatura. Quando um leitor branco pega um texto e não se vê como referência, não se vê como referência do destino do texto, ele passa a ter uma experiência muito mais profunda do que essa coisa habitual de que eu sou o centro de tudo. Então ele passa a enxergar o mundo por outra ótica. Ou seja: “o Outro existe, o Outro me vê com seus próprios olhos”. Acho isso importante. E quando eu falo de branco, eu não estou falando do branco epidérmico, estou falando até de um negro que se sente branco, que está arraigado a essa brancura, que no fundo é um desejo neurótico de não ser negro, e que vem do branco (Cuti, 2011, p. 67).

Assim, tanto Ianni (2011) quanto Cuti (2011) reconhecem a importância de um receptor negro para a literatura negra, sem, contudo, desconsiderar a presença do leitor branco. Essa abertura não se justifica apenas como estratégia de consolidação no campo literário, mas, sobretudo, como possibilidade de promover uma conscientização mais ampla, de brancos e negros, acerca da capacidade do sujeito negro de expressar o mundo por meio de um discurso próprio, autônomo e legitimado.

Até este ponto, foram apresentadas diferentes perspectivas críticas sobre a autoria da literatura afro-brasileira: aquelas que defendem a necessidade de uma autoria negra; as que admitem a autoria de sujeitos brancos ou negros, desde que assumam um eu enunciativo que se queira negro; e, por fim, a posição que aqui se mostra mais consistente, segundo a qual a autoria se vincula a um sujeito afrodescendente não apenas no sentido fenotípico, mas sobretudo no âmbito de uma identidade negra

construída histórica e culturalmente, identidade essa que pode, ou não, manifestar-se de forma explícita no texto.

A PALAVRA SOB JULGAMENTO: CRÍTICA E VALOR

No que diz respeito às escolhas que orientam a criação narrativa, a literatura afro-brasileira tem sido, não raramente, acusada de privilegiar o componente sociológico em detrimento do estético, isto é, de valorizar o conteúdo ideológico em prejuízo da elaboração formal. Tal acusação revela-se problemática, uma vez que parte de uma dissociação artificial entre estética e ideologia. Como observa Cuti, “nenhuma legitimação é apenas estética. No mais das vezes, é ideológica” (Cuti, 1987, p. 156).

Essa afirmação desloca o debate ao evidenciar que o estético e o ideológico não constituem esferas autônomas ou excludentes. A tentativa de compartimentação entre forma e conteúdo frequentemente opera como estratégia de desqualificação de produções literárias marcadas por engajamento político, sugerindo que tais textos careceriam de valor artístico. Nessa perspectiva, torna-se improcedente questionar a qualidade estética da literatura afro-brasileira a partir de parâmetros que desconsideram sua especificidade histórica e discursiva, sobretudo porque, nesse corpus, o elemento sociológico não apenas informa o texto, mas participa ativamente de sua constituição formal, funcionando também como princípio estético.

Luiza Lobo, em *Crítica sem Juízo* (2007), contribui para essa discussão ao refletir sobre o lugar do estético na poesia negra. Para a autora, nesse contexto, deve-se considerar menos a noção tradicional de “qualidade” e mais a de “oportunidade”, entendida como emergência histórica e cultural de uma voz até então silenciada. Assim, o valor político e cultural do texto tende a ser privilegiado em relação a critérios estéticos consolidados, uma vez

que a própria tomada de posição política pode ser compreendida como uma forma de estética. Trata-se, portanto, da irrupção de uma literatura suplementar que desloca e reconfigura a lógica daquilo que Lobo denomina “dialética do corpo da linguagem”:

Focalizando a literatura afro que surgiu desde a década de 1970 como uma possibilidade de releitura cultural, percebe-se que, nesta fase, **não** importa sua qualidade, mas sim sua oportunidade. Noutros termos, até o momento, é o movimento ideológico que ele carrega para as consciências que torna um documento importante, para além dos estereótipos e independe de sua qualidade. É o próprio sintoma de sua emergência que altera a dialética do corpo da linguagem, que passa a expressar uma nova mensagem, pois inverte a ordem do colonizador e introduz novos parâmetros na discussão da cultura nacional (Lobo, 2007, p. 268, grifos da autora).

Nesse sentido, a literatura afro-brasileira não apenas amplia o repertório temático da literatura nacional, mas tensiona seus próprios critérios de avaliação estética, ao evidenciar que forma, conteúdo e posição histórica constituem dimensões indissociáveis do fazer literário.

Ao afirmar que a literatura afro-brasileira necessita, ou historicamente necessitou, mais de *oportunidade* do que de *qualidade*, Luiza Lobo (2007) não reduz essa produção a um exercício meramente ideológico, desprovido de elaboração literária, como se seu valor residisse apenas no engajamento político e não nos procedimentos de representação e enunciação textual. Tal leitura simplificadora desconsidera o alcance de sua formulação. O que Lobo propõe, na verdade, é a criação de condições históricas e institucionais para o desenvolvimento dessa literatura, ainda marcada por processos sistemáticos de exclusão. Como observa a autora, trata-se de um movimento análogo ao que ocorreu, e ainda ocorre, com a literatura de

autoria feminina. Nessas circunstâncias, o critério estético não pode anteceder a própria afirmação da literatura afro-brasileira, sob pena de funcionar como um filtro repressivo que inviabiliza sua produção e circulação: Está no mesmo caso a literatura de autoria feminina. O critério estético, portanto, tem de ser posterior à própria afirmação da literatura afro, sob pena de, em caso contrário, agir como filtro repressor à sua produção (Lobo, 2007, p. 340).

A discussão acerca dos critérios estéticos conduz, inevitavelmente, à reflexão sobre a noção de valor e sobre os processos sociais que legitimam determinadas obras em detrimento de outras. Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (1994), problematiza a ideia de valor a partir de seu caráter transitivo, ao compreender a arte como um campo marcado pela mutabilidade histórica, ainda que frequentemente regulado por concepções hegemônicas, ocidentais e etnocêntricas. Para o crítico, os julgamentos de valor estão intrinsecamente vinculados àquilo que se reconhece como literatura e ao que se exclui dessa categoria. Não se trata, portanto, de afirmar que um texto precisa ser “belo” para ser literário, mas de pertencer ao tipo de beleza legitimado por um determinado sistema cultural: “não necessariamente no sentido de que estilo tem de ser ‘belo’ para ser literário, mas sim de que tem de ser do tipo considerado belo” (Eagleton, 1994, p. 11).

Desse modo, a própria definição de literatura apoia-se em uma concepção instável e normatizadora, sujeita a deslocamentos históricos. Eagleton ressalta que a classificação de um texto como literário é sempre provisória e atravessada por disputas simbólicas (Eagleton, 1994, p. 13). Os juízos de valor que constituem o campo literário são historicamente variáveis e mantêm relação direta com as ideologias sociais dominantes, na medida em que expressam “os pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (Eagleton, 1994, p. 17). Assim, os critérios estéticos mobilizados para qualificar uma obra como “boa”, “ruim” ou mesmo “não literária” não são neutros:

respondem a interesses de poder e funcionam como instrumentos de legitimação cultural. Em determinada conjuntura histórica, como observa Eagleton, esses critérios revelam-se de maneira particularmente explícita:

Os critérios do que se considerava literatura eram, em outras palavras, francamente ideológicos: os escritos que encerravam os valores e “gosto” de determinada classe social eram considerados literaturas, ao passo que uma balada cantada nas ruas, um romance popular, e talvez até mesmo o drama, não o eram. Nessa conjuntura histórica, portanto, o “conteúdo de valor” do conceito de literatura era razoavelmente auto-evidente (Eagleton, 1994, p. 19).

Em vias de ruptura com estruturas herdadas de uma linguagem literária anterior e de introdução de uma discussão acerca dos critérios de especificidade literária, a literatura afro-brasileira inscreve-se em um campo de tensão produtiva. Como observa Pereira (1995, p. 2), “a marca de nossa identidade literária pode estar no reconhecimento dessa fratura, que nos coloca no intervalo entre a aproximação e o distanciamento das heranças da colonização”. Nesse sentido, a literatura afro-brasileira empenha-se precisamente em operar essa transitividade, esse deslocamento crítico, ao questionar valores literários autoritários e ao afastar-se da concepção da escrita como prática exclusivamente individual.

Tal perspectiva contrasta de modo direto com as formulações de Harold Bloom (1995), para quem o estético constitui uma preocupação estritamente individual, desvinculada de determinações sociais ou históricas. Em sua concepção, o valor estético só pode ser apreendido pela concordância com a autoridade do gênio, erigido como instância suprema e universal do julgamento literário. Ao reduzir o estético a uma experiência solipsista, Bloom desconsidera os atravessamentos ideológicos que estruturam tanto a produção quanto a recepção da literatura.

Jaime Ginzburg, em *Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura* (2004), identifica nas formulações de Bloom a consolidação de uma lógica narcísica que “opera em direção à delimitação precisa da incongruência entre ego e alteridade” (Ginzburg, 2004, p. 106). Para o crítico, trata-se de uma teoria autoritária não apenas por insistir na conservação de valores canônicos excludentes, mas também por sustentar barreiras sociais incompatíveis com princípios democráticos, ao defender a autonomia do cânone e rejeitar sistematicamente abordagens críticas relacionadas à raça, etnia e gênero.

Posições autoritárias como as de Bloom (1995) ajudam a compreender os mecanismos históricos de exclusão que relegaram ao silenciamento obras fundamentais da literatura brasileira. Um exemplo emblemático é o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859. Apesar de ser o primeiro romance de autoria feminina publicado no Brasil, o primeiro romance abolicionista brasileiro e, ainda, o primeiro romance afro-brasileiro, além de superar o ponto de vista hegemônico na representação do negro, em contraste com obras como *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães (Martin, 1988, p. 9), *Úrsula* permaneceu por décadas fora da historiografia literária nacional. Esse apagamento evidencia que nem mesmo a ruptura estética e temática foi suficiente para garantir sua legitimação crítica, reforçando a ideia de que a exclusão historiográfica do escritor negro está profundamente articulada à sua exclusão social.

Ao insistir que a legitimação de um texto como literário atende sempre ao interesse de determinados grupos, Terry Eagleton (1994), apoiando-se em John M. Ellis, recorre à conhecida metáfora do “mato”. Assim como o mato integra um conjunto variado de plantas que, conforme a subjetividade do jardineiro, não se ajustam à lógica do jardim, a literatura constitui um conjunto heterogêneo de textos que passam a ser valorizados por razões específicas. Essas razões, inicialmente não explicitadas, são posteriormente esclarecidas por Eagleton: dizem respeito a

quem define quais textos possuem valor e quais critérios orientam essa seleção.

Quem garante que o “mato” arrancado não seja igualmente valioso, ainda que portador de valores distintos daqueles das plantas preservadas? Seguindo essa lógica seletiva, permanecem os textos que representam interesses hegemônicos. A metáfora evidencia o caráter social do texto literário e as finalidades que lhe são atribuídas no interior das práticas humanas. Eagleton, assim, conclui que não há precisão essencial na definição do que seja literatura, literatura boa ou literatura ruim, pois: “Literatura é, nesse sentido, uma definição puramente formal, vazia. Mesmo se pretendermos que ela seja um tratamento não pragmático da linguagem, ainda assim não teremos chegado a uma ‘essência’ da literatura, porque isso também acontece com outras práticas linguísticas, como as piadas” (Eagleton, 1994, p. 10).

No que concerne à distinção entre literatura dotada ou não de valor estético, é elucidativa a reflexão de Antoine Compagnon, ao lembrar, a partir de Gadamer, que “a obra de arte não é um cavalo de corrida: sua finalidade principal não é apontar um vencedor”. Assim, “o valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura” (Compagnon, 1999, p. 255). A dificuldade em definir a literatura, portanto, não é um problema da obra em si, mas da crítica e da teoria, entendidas como formas historicamente situadas de leitura.

Eagleton (1994, p. 1) relativiza a responsabilidade da teoria ao lembrar que, desde a publicação de *A arte como artifício*, de Viktor Shklóvski, ocorreram profundas transformações nos conceitos de “literatura”, “leitura” e “crítica”. Ainda assim, o crítico atribui a persistência dessas tensões ao fato de que tais revoluções teóricas não alcançaram de maneira efetiva um número significativo de especialistas, pesquisadores e leitores.

É nesse contexto que se pode localizar a base da tensão em torno da leitura da literatura afro-brasileira. Torna-se necessário

interrogar quais critérios estéticos estão sendo mobilizados por determinados leitores e críticos e, sobretudo, se tais critérios estão, de fato, isentos de ideologia. O que frequentemente se observa é a compreensão equivocada de que o elemento sociológico da literatura afro-brasileira impediria sua realização estética, como se sua função fosse exclusivamente refletir o problema racial brasileiro. No entanto, como ressalta Cuti, trata-se de uma visão reducionista: “Entretanto, há muita beleza em vários textos, capazes de levar o leitor a uma experiência profunda de prazer, pelo que trazem de arranjo, harmonia e inusitada linguagem” (Cuti, 2011, p. 59).

Em defesa da compreensão do político como escolha estética legítima, Eagleton (1994) afirma que o problema das teorias literárias não reside em seu caráter político, mas na recusa em reconhecer essa dimensão:

As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente “técnicas”, “auto-evidentes”, “científicas” ou “universais”, doutrinas que um pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de pessoas, em momentos específicos” (Eagleton, 1994, p. 210).

Em tempos de desconstrução e de negociação de uma literatura suplementar, torna-se indispensável rediscutir o lugar do valor estético. Tal valor não pode ser pensado de forma isolada, como instância autônoma ou neutra, mas precisa ser compreendido em associação a outros valores: históricos, ideológicos, culturais e políticos. Cabe ao leitor estar apto e atento a operar essa articulação entre o estético e o ideológico, bem como entre outras noções que constitui o texto literário. Caso contrário, corre-se o risco de recair em um idealismo abstrato, isto é, em uma concepção de estético estrito que busca suas certezas

em um “mundo das ideias” à maneira platônica, pressupondo a existência de formas puras ou de critérios universais capazes de determinar, de modo absoluto, o que é ou não belo (Cutí, 2011, p. 59).

Nessa perspectiva, o argumento que procura rebaixar a literatura afro-brasileira, ou qualquer outra literatura emergente, sob a alegação de ausência de valor estético mostra-se insustentável. Tal crítica ignora que o estético não se opõe ao ideológico, mas se constitui também a partir dele. Na obra de Conceição Evaristo, por exemplo, para além de uma posição ideológica claramente assumida, os romances apresentam procedimentos estéticos consistentes e complexos. Destacam-se, entre eles, o tratamento singular conferido às personagens negras, especialmente às personagens infantis; a forma como a autora organiza o universo simbólico da criança negra; os efeitos estéticos produzidos por essa infância racializada; e o lirismo que permeia a escrita como estratégia de negociação do próprio conceito de infância.

Esses elementos revelam que a literatura afro-brasileira não apenas reivindica um lugar no campo literário, mas o faz por meio de uma elaboração formal que tensiona e amplia os parâmetros tradicionais de valor estético. Tais questões serão aprofundadas no próximo capítulo, no qual se propõe uma análise mais detida da obra de Conceição Evaristo, buscando evidenciar a força estética e a potência significativa da literatura afro-brasileira no espaço literário contemporâneo.



CAPÍTULO III

A infância nos romances de Conceição Evaristo





Das crianças vergôntecas dos escravos,
Desamparadas, sobre o caos, à toa
E a cujo pranto, de mil peitos bravos,
A harpa das emoções palpita e soa.

...

As pequeninas, tristes criaturas
Ei-las, caminham por desertos vagos,
Sob o aguilhão de todas as torturas,
Na sede atroz de todos os afagos.

...

(Cruz e Souza. Cruz e Souza obras
completas, 2008, p. 291- 292)

A CRIANÇA NEGRA NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

“A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior que a categoria seguinte (negros)” (Dalcastagnè, 2012, p. 173). A partir dessa afirmação e com base no que foi discutido no capítulo anterior, bem como no que foi analisado nos romances de Conceição Evaristo, é possível afirmar que o conceito de literatura afro-brasileira rasura e rompe com essa lógica de representação, ao abrir espaço e dar voz a homens negros, mulheres negras e, de modo singularmente poético na obra de Conceição Evaristo, à criança negra, seja ela menina ou menino. Ao fazê-lo, essa literatura desloca regimes tradicionais de visibilidade e reinscreve a infância negra como território político de disputa simbólica, historicamente negado pela tradição literária brasileira.

Para sustentar essa afirmação, impõe-se a seguinte questão: como é representada a infância de crianças negras na literatura afro-brasileira contemporânea? Esse questionamento orienta as análises desenvolvidas neste capítulo. A necessidade do estudo parte da constatação de que as representações de crianças são raras na literatura brasileira, sobretudo quando se trata de personagens infantis negras. Essa ausência torna-se ainda mais acentuada quando se consideram as crianças negras do sexo feminino. Segundo a pesquisa de mapeamento das personagens da literatura brasileira contemporânea, realizada por Regina Dalcastagnè em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), dos 258 romances estudados, apenas 6,4% (30) das personagens femininas são crianças, enquanto entre as personagens masculinas esse número alcança 7,9% (61).

A pesquisa evidencia a problemática dessas representações ao demonstrar que, mesmo dentro dessa pequena porcentagem,

poucos personagens infantis apresentam vestígios de negritude. Das personagens brancas, 74 aparecem na infância; já as personagens infantis negras somam apenas nove entre o total de personagens negras. A dimensão de gênero torna-se ainda mais relevante quando se observa que, entre essas nove crianças negras, a menor parte corresponde a meninas, considerando que a mesma pesquisa aponta para um número significativamente maior de personagens masculinos em relação às femininas na literatura brasileira contemporânea.

Os romances de Conceição Evaristo confirmam esses dados estatísticos ao mesmo tempo em que os tensionam criticamente. Em *Ponciá Vicêncio*, surgem dois meninos, o pai de Ponciá e Luandi, e apenas uma menina, a própria Ponciá. Em *Becos da memória*, o número de meninos é ainda maior: Negro Alírio, irmão de Nazinha, Beto, Zé, Nico, Toinho, Brandino, Zuim, Tutuca e Jorge da Marta, em contraponto à aparição de apenas seis meninas: Maria-Nova, Nazinha, Menina Catita, Ayaba, Tita e Fuizinha. Interessa observar, contudo, que, embora esses romances apresentem numericamente mais meninos, são as meninas que assumem maior centralidade narrativa. Em *Ponciá Vicêncio*, é a menina Ponciá quem ocupa o lugar de protagonista; em *Becos da memória*, apesar da ausência de um protagonismo rigidamente definido, percebe-se a menina Maria-Nova envolvida em quase toda a trama, sendo grande parte da narrativa conduzida por sua perspectiva.

Ainda assim, conforme aponta a pesquisa de Dalcastagnè, a presença de personagens infantis na literatura brasileira contemporânea constitui exceção. Como já exposto, a figuração da criança ocupa um lugar nitidamente periférico na tradição literária nacional, o que contribui para a quase inexistência de crianças negras protagonistas. De modo geral, as crianças aparecem como personagens secundárias, cuja função se restringe a compor ou explicar a trajetória do personagem adulto.

Não há, portanto, espaços expressivos na literatura para a representação da criança enquanto sujeito de fala, nem licença para que possa narrar a si mesma e ser efetivamente ouvida. Suas falas são frequentemente consideradas insignificantes e, nas ordens discursivas (Foucault, 1996), a criança ocupa um patamar inferior. Em geral, aparece apenas como vestígio, uma vez que não se representa nem narra sua própria história. Como observa Mata (2010, p. 12), “a criança não é reconhecida como escritor. Sendo o ofício do escritor apresentar diferentes pontos de vista, é mediada pela voz do adulto que a voz da criança, ou uma ideia de infância, vai poder ser lida na literatura”.

Nesse contexto, a literatura afro-brasileira emerge como uma força estética e política capaz de tensionar essa lógica, ao permitir que seus escritores atuem como agentes sociais que conferem visibilidade à infância negra. O projeto estético-político dessa literatura, discutido no capítulo anterior, caracteriza-se por um forte caráter visibilizador, que busca reinscrever sujeitos historicamente silenciados. Ainda assim, impõe-se a questão acerca dos limites dessa representação: até que ponto a literatura afro-brasileira consegue representar os discursos sociais infantis e construir imagens da criança negra coerentes com as experiências vividas por ela?

Desde já, é possível afirmar que as crianças negras narradas na literatura afro-brasileira de Conceição Evaristo são construídas como atores históricos, capazes de reagir, engendrar tensões e produzir momentos de escape como formas de resistência às opressões vivenciadas. Essas crianças ocupam, assim, um lugar ativo dentro do território político da infância, conforme delineado na Introdução deste livro.

É a partir dessas considerações que este capítulo se propõe a examinar a figuração do espaço social (Certeau, 1998) da infância nos romances *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, explicitando o modo como a romancista utiliza a estetização da memória

(Halbwachs, 1990) para colocar a criança negra em cena e construir uma representação do infantil inserida em disputas simbólicas.

Parte-se da premissa de que as definições de infância emanam de processos sociais e discursivos, consolidados em leis, políticas e práticas institucionais que, ao mesmo tempo em que produzem comportamentos vistos como tipicamente “infantis”, também geram formas de resistência a esses modelos. Assim, a infância aqui discutida é compreendida como uma construção histórica e cultural, portanto socialmente variável:

‘A criança’ não é uma categoria natural ou universal, determinada simplesmente pela biologia. Nem é algo que tenha um sentido fixo, em cujo nome se possa tranquilamente fazer reivindicações. Ao contrário, a infância é variável - histórica cultural e socialmente variável. As crianças são vistas – e veem a si mesmas – de formas muito diversas em diferentes períodos históricos, em diferentes culturas e em diferentes grupos sociais. Mais que isso: mesmo essas definições não são fixas (Buckingham, 2006, p. 10).

Como demonstrado, além de fundamentar-se nessas variações históricas e culturais, esta pesquisa parte da ideia de que o significado de infância está sujeito a constantes processos de luta e negociação, tanto no discurso público quanto nas relações cotidianas. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é evidenciar como as narrativas de *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória* redesenham as histórias das crianças negras, conferindo-lhes uma identidade ressignificada, ao negociar suas formas de representação dentro do espaço literário.

O ponto fulcral da discussão mantém-se ancorado na constatação de que as infâncias retratadas nesses romances compartilham as marcas da herança escravocrata, afastando-se de concepções idealizadas de infância, como aquelas formuladas por Philippe Ariès (1981). Embora situadas em espaços geográficos

distintos, *Ponciá Vicêncio* no meio rural e *Becos da memória* no espaço urbano da favela, essas infâncias compartilham um mesmo espaço social: o da exclusão e da discriminação. São narrativas que se constroem a partir de um olhar comprometido com a denúncia da exclusão da criança negra, assumindo um lugar de fala implicado na experiência da dor do outro.

Para sustentar essa análise, mobilizam-se os aportes teóricos de Halbwachs (1990) no que se refere à memória; Ariès (1981) e Rousseau (1995), com suporte de Ferretti (2004), para a discussão sobre infância; Certeau (1998) no debate sobre espaço social; e A. Hampaté Bâ (2010) e Mello (2009) para fundamentar a presença da oralidade nas narrativas, entre outros autores que subsidiam as questões discutidas ao longo do capítulo.

MEMÓRIA ESPERANÇA: IMAGENS DA INFÂNCIA EM PONCIÁ VICÊNCIO E BECOS DA MEMÓRIA

A literatura afro-brasileira, especialmente a produzida na contemporaneidade, pode configurar-se como uma (re)significação das memórias individuais das personagens negras e das memórias coletivas. Trata-se de narrativas em que se revisa o passado histórico por meio de figurações afirmativas das identidades afro-brasileiras e se desconstroem representações negativas das marcas identitárias. Nesse sentido, a memória opera como um eixo estruturante da narrativa e como um dispositivo político fundamental para a inscrição da infância negra enquanto território político de disputa simbólica, conforme proposto na Introdução deste trabalho.

Em *Becos da memória*, esse jogo discursivo encontra-se desde o título, que faz o prenúncio de uma narrativa memorialística, e é reforçado pelas imagens das capas, presentes nas duas edições da obra. O paratexto visual também dialoga com o conceito de memória. É sugestivo observar que, ao escolher essas capas, a

autora entrega uma chave de leitura que não é necessariamente um quesito obrigatório ao leitor, pois ele pode ou não seguir as pistas iniciais, uma vez que a própria narrativa conduz, de forma orgânica, à questão da memória individual e coletiva.

Em uma leitura atenta, é possível concatenar as imagens das capas à memória dos afrodescendentes. Isso ocorre tanto pelo uso do filtro sépia, que desloca os sujeitos representados do tempo presente para o passado, quanto pela visualização das fotografias que remetem à questão geracional. A autora também sinaliza sua concepção de *escrivência* ao expor fotos pessoais. Algumas remetem à sua própria infância, como a primeira imagem da segunda edição, em que Conceição Evaristo aparece com vestes de um cerimonial católico; outras expõem familiares de diferentes gerações: a criança, o adulto e o idoso. Essa exibição geracional pode ser compreendida como um modo de colocar em cena, com acentuada verossimilhança simbólica, personagens de uma história apagada.

De modo simbólico, as vozes do ontem são representadas pela figura dos idosos; as imagens dos adultos evidenciam as vozes do presente; e as imagens das crianças evocam a ideia de ressonância, o eco da “vida-liberdade”, as vozes do futuro. A escolha por essa representação geracional parece anunciar e marcar o conceito de infância relacionada à esperança, entendida aqui como uma potência política e histórica da infância negra.

A narrativa confirma a impressão sugerida pelas capas, pois a protagonista Maria-Nova encontra-se exposta às “pedras pontiagudas” presentes nas histórias de dor narradas por Tio Totó, Maria-Velha e Bondade. Ela solicita que lhe contem histórias tristes e verdadeiras: “Queria saber o que havia atrás, dentro, fora de cada barraco de cada pessoa” (Evaristo, 2013, p. 50). Ouvir esses relatos significa, para Maria-Nova, a incorporação da história dos seus e o reconhecimento dessa história como também sua, pois a dor dos antepassados passa a ser sentida

por ela. Assim, Maria-Nova estabelece seus primeiros contatos com a identidade negra.

Na narrativa, algumas personagens adultas: Tio Totó e Maria-Velha, personagens compreendidas como sábios, como Bondade, e até mesmo o jovem sindicalista Negro Alírio, por apresentarem características como a de sábios, contadores de histórias, conselheiros e, em certos momentos, mentores espirituais, podem ser lidas como referências aos *griôs* ou *griots*⁴ mais especificamente aos “griots genealogistas”, conforme descrito por Hampaté Bâ (2000, p. 193). Exercendo as funções de contadores de histórias, historiadores ou poetas, ou, muitas vezes, as três simultaneamente, essas personagens parecem guardar aspectos das tradições africanas, funcionando como representantes dos traços relacionais da identidade coletiva. Por essa razão, estabelecem forte identificação com a comunidade, pois, como afirma Mello (2009), “é a figura sobre a qual recaem a estima e o apreço das novas gerações”.

Cabe esclarecer que se trata apenas de uma referência ao real, uma vez que os romances, conforme apresentado no primeiro capítulo, configuram uma perspectiva de realismo que não corresponde à representação direta do real empírico, mas a uma construção ficcional orientada por uma perspectiva realista. Afinal, se a obra rompesse completamente com todas as referências ao real, não permitiria uma entrada possível para o leitor. É com base nessa concepção de representação que se busca compreender as personagens dos romances em questão.

4 Nas culturas africanas, “existem várias categorias e nomes distintos para os contadores de histórias, de acordo com a cultura que representam. São os *dialis*, os *kpatita*, os *ologbo*, os *arokin*, que reviveram, nas histórias que contavam a memória da cultura de África. Os *jeliya* são *griots* em especial na Gâmbia e no Senegal; são os transmissores da tradição Bambara, Senufo e Mali que dialogam com as tradições Bantu e Dahomery, cuja narrativa é feita em baixo da copa de uma árvore, ao som da kora. Os *Koyaté*, na Guiné (no Noroeste africano), são os responsáveis por zelar pela memória coletiva e pela conciliação do grupo ao qual pertencem e, assim, preservar, por meio da oralidade, a história do continente e o equilíbrio da sociedade. Os *Djeli, Jali*, na cultura mandingue, realizam uma série de funções importantíssimas, como a preservação da história e do conhecimento mandingue; sua palavra se faz presente em cerimônias como casamentos, funerais, iniciações, mediações de relações pessoais de diversos tipos, contando histórias, tocando o kora e cantando. Os *akpalôs, duelis* e *alôs* são contadores de história na cultura nagô” (Mello, 2009, p. 149-150).

Desse modo, não se afirma que essas personagens sejam, de fato, griotes, mas que é possível compreendê-las por meio dessa referência, estabelecendo um vínculo com o mundo empírico para a leitura do mundo ficcional.

As explicações de Amadou Hampaté Bâ em *Tradição viva* (2010) contribuem para esclarecer essa possibilidade de leitura. Ao discutir o que são as tradições orais, as visões que elas veiculam, os conhecimentos ou ciências que se pretende transmitir e quem seriam os transmissores qualificados, Hampaté Bâ (2010) identifica dois grupos tradicionais responsáveis pela transmissão das histórias e culturas africanas: os “tradicionalistas”; “em Bambara, chamam-nos de *Doma* ou *Soma*, os ‘conhecedores’, ou *Donikeba*, ‘fazedores de conhecimento’; em funali, segundo a região de Silatigui, *Gando* ou *Tchiorinke*, palavras que possuem o mesmo sentido de ‘conhecedor’” (p. 174-175), e os “griôs”, pertencentes à casta dos *Dieli* ou dos *Woloso* (p. 178).

O autor esclarece ainda que não se deve confundir os “tradicionalistas-doma” com os “griôs-dieli”. Os primeiros são guardiões dos segredos da gênese cósmica e das ciências da vida, dotados de memória prodigiosa, atuando como arquivistas dos fatos passados transmitidos pela tradição e dos acontecimentos contemporâneos. Enquanto se ocupam das ciências ocultas e esotéricas, os griôs envolvem-se com “a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, [que] são privilégios dos griots, espécie de trovadores ou menestréis” (Hampaté Bâ, 2010, p. 193).

No que se refere à pretensão da fala, Hampaté Bâ, (2010) estabelece uma diferença significativa entre tradicionalistas e griôs. Os tradicionalistas falam em nome do Deus Maa Ngala, criador do universo, simbolizando o *Maa*, interlocutor de Deus e primeiro homem, e nunca desviam suas falas do fundamento da expressão: “Aquilo que Maa Ngala diz é!” (Hampaté Bâ, p. 172). Os griôs, por sua vez, após proferirem suas narrativas, deixam claro que se trata da visão humana sobre a veracidade de Maa Ngala,

isentando-se da responsabilidade absoluta pela verdade: “Isso é o que o dieli diz!” (Hampaté Bâ, p. 196).

O que fica implícito nessas expressões é que, enquanto os tradicionalistas mantêm um compromisso rigoroso com a veracidade, pois transmitem o conhecimento herdado da cadeia dos ancestrais sem colocar em dúvida a legitimidade da fala, atuando como interlocutores do divino, os griôs não se submetem à mesma disciplina da verdade. “Mais do que todos os outros homens, os tradicionalistas-doma, grandes ou pequenos, obrigam-se a respeitar a verdade. Para eles, a mentira não é simplesmente um defeito moral, mas uma interdição ritual cuja violação lhes impossibilitaria o preenchimento de sua função” (Hampaté Bâ, p. 176-177). Em contrapartida, a tradição permite aos griôs “travestir ou embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir o público. O griot, como se diz, pode ter duas línguas” (Hampaté Bâ, p. 178). Eles podem recorrer ao cinismo, brincar com o sagrado e não mantêm compromisso com a discrição ou com o respeito absoluto à “verdade”. Ainda assim, a tradição aceita suas invenções, sem se deixar enganar, pois, como se afirma, eles possuem a “boca rasgada” (Hampaté Bâ, p. 193).

Esse panorama permite identificar, na obra de Conceição Evaristo, o resgate das tradições orais por meio da referência simbólica aos griôs. A escolha dessa figura, em detrimento do tradicionalista, pode indicar a posição da autora em relação ao que considera uma forma ideal de representação: aquela que não se compromete com a verdade absoluta, mas que busca apresentar uma perspectiva situada da realidade. As personagens que evocam os traços dos griôs, Tio Totó, Maria-Velha, Negro Alírio e Bondade, apresentam às crianças histórias da África, dos negros trazidos para o Brasil e das dificuldades da vida cotidiana, passada e presente, sempre em tom perspectivado. Os fatos não são expostos como autoritários ou únicos, mas como uma leitura possível da experiência histórica do negro escravizado e de seus descendentes.

Além disso, é possível afirmar que o próprio engenho narrativo sinaliza para uma postura próxima à do griot. O termo, nesse caso, pode ser compreendido como uma categoria que descreve a narradora das obras, em uma licença que não pretende ser realista. Tanto em *Becos da memória* quanto em *Ponciá Vicêncio*, as narradoras, contadoras de histórias, parecem considerar a presença do outro, sugerindo a expectativa de serem ouvidas. Contam histórias dos povos negros na esperança de conquistar a atenção de um público específico. O arranjo dos textos em fragmentos, em vez de capítulos, assim como as repetições de palavras e frases, marcas da interferência da memória, reforçam a vinculação das narrativas às tradições orais. Ainda que o termo *griot* seja utilizado de forma mais generalista, quase mitológica, ele desloca o eixo da tradição ocidental para uma tradição não ocidental, inscrevendo histórica e culturalmente as narradoras dos romances de Evaristo.

As atuações de Bondade, Tio Totó, Maria-Velha e Negro Alírio como guardadores da memória coletiva adquirem expressiva importância para a representação das tradições orais, “porque traz consigo a memória profunda que cuida da compreensão do tempo histórico e sua relação com o espaço” (Mello, 2009). De modo sintético, são eles os responsáveis por transmitir às crianças a memória de uma história silenciada, memória que afirma e fortalece a identidade negra:

Com o tempo, a família transmite à criança uma memória – de onde venho, como sou, como serei – que não é exatamente a construída por ela, nem poderia ser. O aspecto importante é que a criança incorpora aquela história como sendo também sua: sua história é a de sua família, sua memória constrói-se de relatos dispersos, numa etnografia real e/ou imaginária que engloba fotos, móveis, objetos pessoais, etc. Por meio da linguagem elabora-se uma memória baseada em fatos dispersos, efêmeros, repetitivos, de concretude esfacelada pelo tempo, mas portadora de um simbolismo que

leva à afirmação da singularidade do “clã” como lugar de uma identidade que a ele transcende (Nunes, 2003, p. 35-36).

Essa forma de relatar o passado configura o resgate das tradições orais das culturas africanas, frequentemente abordado pela literatura afro-brasileira. Nas narrativas em estudo, esse registro simboliza não apenas a tentativa de trazer à consciência uma história e preservar uma cultura, mas também funciona como um dispositivo socializador, capaz de integrar um povo a um tempo e espaço culturais específicos. A arte de contar é, portanto, a arte de fortalecer, pois “assim como a fala de Maa Ngala animou as forças cósmicas que dormiam estáticas em Maa, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas” (Bâ, Hampaté, 2010, p. 193). A função dos contadores nos romances é, precisamente, a de potencializar essas forças latentes nas crianças:

Função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade (Mello, 2009, p. 149).

Essa incorporação das identidades negras por meio do recontar também se manifesta na protagonista mirim de *Ponciá Vicêncio*, que só tem acesso à cultura de seus ancestrais por meio das histórias narradas por sua mãe, a griote Maria Vicêncio. É relevante destacar que, nas culturas africanas, “existem mulheres contadoras de histórias que têm habilidade para cantar e recitar versos, são as griotes, chamadas *djelimusso*, na cultura mandingue” (Mello, 2009, p. 150). Assim, tanto a presença de Maria Vicêncio em *Ponciá Vicêncio* quanto a de Maria-Velha em *Becos da memória*, na condição de griotes, evidenciam a tendência de Conceição Evaristo de inscrever, em suas narrativas, marcas de uma escrita feminista.

Do mesmo modo que nas tradições orais africanas, nas narrativas afro-brasileiras de Conceição Evaristo estabelece-se uma relação estreita entre palavra, saber e preservação das culturas negras. As personagens Ponciá Vicêncio e Maria-Nova simbolizam a tentativa de preservação da memória dos afrodescendentes. Ainda na infância, figuram como o “herói privado” contra o aniquilamento da memória positiva de seus ancestrais, assimilando essa trajetória como um “futuro inevitável”:

Provavelmente, na vida adulta repetirá a memória aos filhos e à sua *entourage*. O aspecto específico do discurso que se constrói em sua história é transformar vidas comuns, banais, em elementos de uma história da vida privada em que valores positivos são absolutamente priorizados, transformando indivíduos comuns em heróis. Essa memória positiva, transmitida pela família, passa a ser o lugar positivo de sua vida. Constitui-se também, no lugar da permanência, garantindo elementos à construção do herói privado contra o aniquilamento de seus ancestrais, de suas gerações referenciais (Nunes, 2003, p. 36).

A poesia de Conceição Evaristo retoma esse mesmo discurso romanesco no que se refere à construção da infância.

Desse modo, a lembrança, em ambos os gêneros, simboliza uma tentativa de resistência e se apresenta como a proposição de uma memória significativa para as gerações futuras de negros. Trata-se de uma memória que resulta das vozes do ontem e se projeta como referência para as vozes do hoje. É a ressonância, os ecos da “vida-liberdade”, nos quais a criança figura como promessa de esperança capaz de transformar uma história marcada pelo silêncio, pela invisibilidade e pela dor, como se pode observar nos trechos do poema “Vozes-mulheres” (Evaristo, 2008, p. 10-11), da obra *Poemas da lembrança e outros movimentos*:

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

...

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

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

A voz da criança, nesse poema, refere-se à esperança de reconhecimento social e à construção de uma nova versão da história do povo negro. Deposita-se na criança a expectativa de que ela fará ressoar as vozes historicamente emudecidas e silenciadas. São elas os “heróis” do futuro, responsáveis por ecoar as memórias de resistência negra. Afinal, enquanto o sofrimento permanecer vivo na memória dos pequenos, estes buscarão,

ainda que pela força do desejo, a criação de outros destinos possíveis para si.

Nesse sentido, as crianças serão protagonistas no processo de “recompor o tecido cultural africano que se desteceu pelos caminhos, recolher fragmentos, traços, vestígios, acompanhar pegadas na tentativa de reelaborar, de compor uma cultura de exílio refazendo a sua identidade de imigrante nu” (Evaristo, 2010, p. 132). A infância vai sendo desenhada por Conceição Evaristo como uma potência politizadora do grupo.

Essa dimensão aparece de forma mais explícita em *Becos da memória*, obra em que a escrita, ou mesmo a literatura, é apresentada como o instrumento capaz de municiar a criança, Maria-Nova, para resistir às opressões e inscrever a história do povo negro, agora narrada por aqueles que efetivamente a conhecem, os afrodescendentes: “Sim, ela iria adiante. Um dia, e agora e agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, aos silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova, um dia, escreveria a fala de seu próprio povo” (Evaristo, 2010, p. 161). Maria-Nova parece reunir a potência para exercer duas funções simbólicas: a de “tradicionalista” e a de “griot”, como se observa no seguinte trecho: “Maria-Nova, à medida que aprendia, tornava-se mestra dos irmãos menores e das crianças vizinhas. Maria-Nova crescia, lia, crescia” (Evaristo, 2010, p. 62).

Já em *Ponciá Vicêncio*, a memória dos negros se perpetua por meio da arte com o barro, prática compartilhada pela protagonista e sua mãe. O Vô Vicêncio representa a memória individual e, ao mesmo tempo, coletiva, que a menina eterniza em sua produção artística, uma vez que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Halbwachs, 1990, p. 51). O boneco de barro, o homem de braço cotó, materializa as marcas deixadas pela escravidão no corpo negro; entretanto, a arte em si constitui também uma memória de resistência, uma

memória positiva da coletividade africana escravizada no Brasil e de seus descendentes. Trata-se de uma prova de que o negro não apenas simboliza a força que ajudou a construir o Brasil, mas também sua arte e sua cultura:

Os ofícios artesanais são os grandes vetores da tradição oral. Na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la uma vez que tudo é considerado vivo (Bâ, Hampaté, 2010, p. 185).

Enquanto alguns teóricos apontam que “o universo infantil guarda especificidades que o caracteriza como área *sui generis* nos estudos sociológicos. *Sui generis* porque a sociedade lhe permite o lugar do que não tem voz, daquele que não tem fala” (Nunes, 2003, p. 27), nas criações de Conceição Evaristo a criança é valorizada justamente por sua capacidade de ouvir e ressoar a alteridade:

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, libertam-se 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 (Evaristo, 2013, p. 103).

Fica evidente, nas narrativas, que a liberdade individual, seja de Maria-Nova, de Ponciá ou de qualquer outra criança, pode simbolizar uma conquista coletiva. Trata-se da realização de todo um povo, de uma vitória individual que se estende à coletividade:

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que eu ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que do instrumento comum nem todos aproveitem do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (Halbwachs, 1990, p. 51).

Nas narrativas, a memória coletiva e a memória individual se fortalecem mutuamente, pois uma atua como suporte da outra. A identidade individual constrói-se a partir da identidade coletiva e, juntas, constituem um espaço de afirmação da identidade negra. Nesse processo, a criança emerge como guardiã em potência dessa memória, o herói simbólico contra o extermínio da memória positiva de seus ancestrais.

ANCESTRALIDADE E A FORMAÇÃO DA INFÂNCIA NEGRA

A partir da leitura de que há uma referência aos griots por meio de algumas personagens e das narradoras das tramas, impõe-se uma questão central: o que justifica o uso das tradições africanas nessas narrativas e em que medida a leitura dessas obras a partir dessas referências pode ser considerada legítima? As respostas a essas questões já foram parcialmente apresentadas, quando se afirmou que tais narrativas deslocam o foco da tradição

ocidental para uma tradição “não-ocidental”. Trata-se de textos que rompem com a lógica eurocêntrica e centralizadora segundo a qual determinadas literaturas, produzidas a partir de estéticas específicas, seriam superiores e universais. Nesse movimento, afastam-se das perspectivas epistemológicas hegemônicas e operam a partir de um gesto de descentramento, mais especificamente de uma perspectiva “suplementar”, uma vez que, conforme lembra Derrida, “diferentemente do complemento, afirmam os dicionários, o suplemento é uma ‘adição exterior’... O suplemento é a imagem e a representação da natureza. Ora, a imagem não está nem dentro nem fora da natureza. Portanto, o suplemento também é perigoso para a razão, para a saúde natural da razão” (Derrida, 1973, p. 183). Assim, essas narrativas situam-se fora do que é tradicionalmente autorizado pelas normas literárias canônicas, justamente por recorrerem aos seus próprios espaços culturais, historicamente marginalizados do ponto de vista do centro.

A alusão à figura do griot, representada por personagens e narradores, não constitui, entretanto, o único registro relevante das culturas africanas nas narrativas de Conceição Evaristo. Em *Ponciá Vicêncio*, por exemplo, destacam-se ainda dois outros elementos simbólicos de grande força: o arco-íris ou cobra celeste, referência ao orixá Oxumaré, e a figura da mulher descrita como alta, fina, transparente e vazia.

Os adjetivos “vazia” e “transparente”, atribuídos à mulher vista e admirada pela menina Ponciá no milharal, suspendem as ordens e a lógica da racionalidade ocidental, pois, dentro dessa lógica, uma mulher não poderia ser simultaneamente “vazia” e “transparente”. Desse modo, a denotação dessa figura mítica permite uma aproximação analógica e suplementar com as reflexões em torno do conceito de “Neutro”, discutido por Barthes (2003), não como chave explicativa das cosmologias africanas, mas como instrumento crítico capaz de evidenciar o modo como determinadas imagens literárias burlam paradigmas hegemônicos, uma vez que tal conceito remete àquilo que “burla

o paradigma” (Barthes, 2003, p. 16). Antes de aprofundar o que Barthes compreende por “Neutro”, torna-se necessário justificar essa aproximação como um recurso interpretativo que opera no campo da crítica literária, sem subordinar as referências africanas a categorias europeias.

O Neutro, segundo Barthes, “suspende as ordens, as leis, as cominações, as arrogâncias, as intimações, o narcisismo, as exigências. Ele transgride a doxa do senso comum, a violência do preconceito (ele não é branco nem é preto). O neutro desvia a regra da normalidade, o estabelecido, o preestabelecido”. É precisamente esse movimento de suspensão e desvio que parece ocorrer com a mulher vazia e transparente, na medida em que ela rompe com a norma da normalidade instituída. Nesse sentido, essa figura pode ser lida como símbolo de uma cultura que rompe com a “normalidade” imposta pela racionalidade eurocêntrica, as culturas negras, e, simultaneamente, como metáfora de um rompimento com uma literatura previamente estabelecida, ao inscrever no texto uma lógica simbólica que não se submete aos regimes tradicionais de visibilidade e representação.

Pode-se afirmar, assim, que essa mulher não é nem o preto nem o branco, entendidos como categorias rigidamente fixadas pelo imaginário social. Não é branca porque se encontra distante da positividade historicamente associada à branquitude; tampouco é negra no sentido da negatividade que o termo, muitas vezes, carrega socialmente, negatividade que não corresponde ao que a “mulher transparente” efetivamente representa. Há, portanto, uma reivindicação de uma denominação que escapa à lógica classificatória racionalista, exigindo uma leitura que reconheça a complexidade simbólica dessa figura.

Para avançar nessa compreensão, é necessário aprofundar as reflexões de Barthes (2003) acerca do Neutro. O autor estabelece uma correspondência mítica entre o incolor e o Neutro, explorando os valores simbólicos investidos na oposição entre colorido e incolor. A cor estaria associada à festa, à riqueza e às

classes superiores, enquanto o Neutro, representado por tons grisalhos ou camafeus, remeteria à cotidianidade e à uniformidade social. Nesse sentido, Barthes observa que, na Idade Média, as cores vivas estavam vinculadas ao dinheiro e ao luxo, ao passo que o “Neutro é associado miticamente, se não à pobreza, pelo menos ao não dinheiro, à não pertinência da oposição riqueza/pobreza” (Barthes, 2003, p. 107).

Entretanto, Barthes destaca ainda que o “incolor”, ou o Neutro, possui um “verso”: uma superfície principal, rica, brilhante e colorida, geralmente ocultada, enquanto o reverso, aquilo que se mostra, é o lado exposto. Assim, há um lado transparente e um lado oculto; o oculto é rico, enquanto o transparente pode ser percebido como pobre, dependendo da posição de quem observa. Diante disso, o autor formula a seguinte indagação: “Será que o Neutro é realmente uma superfície fraturável, separável, atrás da qual haveria riqueza, cor, sentido forte?” (Barthes, 2003, p. 108). A mulher transparente e vazia de Conceição Evaristo pode ser lida como a representação dessa fratura: a fratura de uma ideia cristalizada acerca dos povos negros e de suas culturas.

A mulher vista por Ponciá apresenta quatro qualificações reveladoras dessa fratura: alta, fina, vazia e transparente. Os predicativos “alta” e “fina” alinham-se à lógica da racionalidade, ao reverso, enquanto “vazia” e “transparente” constituem o desvio dessa lógica, aquilo que não é exposto, que não é plenamente visível, mas que existe. Trata-se, como afirma Barthes, do “momento do ainda não”. O Neutro, enquanto “qualificante”, “cola-se a um substantivo, a um ser, ele ‘gruda’ no ser... ele sela o ser como uma imagem imobilizadora” (Barthes, 2003, p. 112). Não seria essa, precisamente, a imagem historicamente atribuída aos negros brasileiros? A imagem do escravizado não permanece inerte, fixa e irremovível, “eterna como Deus” (Evaristo, 2003, p. 50)? Para Barthes, contudo, essa imagem permanente “muda sutilmente de aspecto dependendo, talvez de sentido, segundo a inclinação do olhar do sujeito” (Barthes, 2003, p. 109). Isso indica que o Neutro não corresponde necessariamente a uma imagem

pobre ou essencialmente depreciada, podendo constituir um valor forte e ativo.

Por meio da simbologia da mulher transparente, Conceição Evaristo afirma o valor e a riqueza das culturas negras, riquezas que não são imediatamente visíveis, mas que existem e podem ser reconhecidas por aqueles que compartilham, ou desejam compartilhar, da mesma consciência crítica da menina Ponciá.

A presença do arco-íris na narrativa parece representar o verso do Neutro figurado pela mulher transparente. O arco-íris pode ser lido como símbolo de riqueza das culturas negras e da resistência dos povos negros, contrapondo-se ao reverso da transparência. Marcelo Costa Nunes e Rafael Alves, em *Oyé Orixá: Umbanda e a síntese dos princípios do branco, do vermelho e do negro* (2009), oferecem uma definição que contribui para compreender o arco-íris/Oxumaré como a positividade desse movimento:

‘O engendrado das águas que manifesta toda a beleza e todo o movimento’. A exaltação do poder criador e transformador. O princípio divino que assegura a evolução e a continuidade da existência por meio do Princípio da Beleza convertido em aperfeiçoamento e regeneração (Nunes e Alves, 2009, p. 132).

Segundo Pierre Verger (1986), as lendas de Ifá narram que Oxumaré era um *babalaô* (adivinho e sacerdote) que nem sempre foi rico, tendo atravessado períodos de escassez e, por isso, sido alvo de desprezo. Oxumaré era explorado por Olofin, o rei de Ifé, “seu principal cliente. Consultava-lhe a sorte de quatro em quatro dias, mas o rei remunerava seus serviços com extrema parcimônia e Oxumaré vivia num estado de semipenúria” (Verger, 1986, p. 70). A leitura da narrativa de *Ponciá Vicêncio* à luz dessa mitologia permite perceber que a referência a esse orixá no romance reforça, simultaneamente, a denúncia da exploração histórica dos povos

negros, herdeira direta da lógica escravocrata, e a afirmação da força simbólica do negro para resistir a tais formas de opressão.

A aparição do arco-íris na narrativa assume, assim, um valor simbólico central, configurando-se como emblema da força, da resistência e das tentativas de mobilidade do negro, à semelhança do percurso vivido por Oxumaré. Conforme descreve Verger, “sua chegada final à glória e ao poder é simbolizada pelo arco-íris, que, quando aparece, faz as pessoas exclamarem: ‘Ora, ora, eis Oxumaré!’”. Tal imagem evidencia que o orixá é universalmente conhecido e que, “como a presença do arco-íris impede que a chuva caia, demonstra também a sua força” (Verger, 1986, p. 70). Desse modo, a recorrência do arco-íris, símbolo da riqueza e da abundância, pode ser lida como arquétipo da força cultural e da potência histórica do povo negro.

Entretanto, o simbolismo de Oxumaré não se restringe à ideia de riqueza ou ascensão. Enquanto serpente, Oxumaré é também o símbolo da continuidade e da permanência, pois, segundo a tradição, enrola-se em torno da terra para impedir que ela se desagregue. Sua presença sinaliza, portanto, a reconstrução e a preservação das histórias e dos povos negros historicamente fragmentados e dispersos. Nesse sentido, pode-se ainda compreender Oxumaré como alegoria de uma escrita afrodescendente que atua como meio de preservação e continuidade da memória coletiva. A criança, nesse processo, assume papel central: é ela a protagonista da recomposição do tecido cultural africano, aquela que recolhe fragmentos, vestígios e narrativas para refazer e reinscrever a identidade negra.

Assim, o neutro, tal como formulado por Barthes, pode ser compreendido como uma categoria ética que permite superar a marca intolerável do sentido ostensivo e do sentido opressivo. Não é difícil, portanto, reconhecer que as narrativas de Conceição Evaristo se encontram imbricadas nesse neutro, entendido aqui como gesto de suspensão e desvio das classificações fixas. Ao mobilizar as lentes das culturas negras e ao questionar a visão

depreciativa tanto dessas culturas quanto dos próprios povos negros, Conceição Evaristo burla os paradigmas ocidentais da literatura e firma sua escrita nas bases do descentramento, isto é, no campo do suplemento, reinscrevendo a infância negra como território político, de resistência simbólica e de reinscrição histórica.

INFÂNCIA, TRABALHO E A LIBERDADE IMPERFEITA

Um dos principais filósofos do Iluminismo, Jean-Jacques Rousseau, em *Emílio, ou da Educação* (1995), afirma que as crianças enfrentam restrições à sua liberdade desde o nascimento, simbolizadas, inicialmente, pelos limites de movimento impostos por faixas e panos que envolvem seus corpos, e, posteriormente, pelos entraves instituídos pelas estruturas sociais. A infância, embora concebida como o espaço natural da liberdade, encontra-se desde cedo atravessada por formas de contenção física, simbólica e institucional.

A protagonista de *Ponciá Vicêncio*, no entanto, é apresentada, em um primeiro momento, pela narradora como uma criança livre dessas amarras iniciais: sem faixas, dotada de força corporal e capaz de realizar movimentos autônomos. A narrativa destaca o poder de deslocamento e a ânsia por liberdade da menina Ponciá, que se configura como símbolo da vontade de andar, de circular e de buscar autonomia: “Um dia, a mãe com ela nos braços estava de pé junto do fogão a lenha, olhando a dança do fogo sob a panela fervente, quando a menina veio escorregando mole. Veio forçando a descida pelo colo da mãe e pondo-se de pé, começou as andanças” (Evaristo, 2003, p. 16).

Conceição Evaristo dialoga, nesse ponto, com a formulação de Rousseau (1999, p. 55), segundo a qual é necessário “dar às crianças mais verdadeira liberdade e menos domínio, deixar que façam por si mesmas e exijam menos dos outros”. Ao iniciar seus

primeiros passos, Ponciá passa a depender menos do outro, e essa “força” inaugura não apenas o movimento físico, mas também o início do desenvolvimento do conhecimento e das condições para a autogovernança. Todavia, ao longo da narrativa, torna-se evidente que essa autonomia inicial vai sendo gradativamente esvaziada, à medida que à menina se revela sua condição histórica de descendente de escravizados.

Para Rousseau, a liberdade infantil é um dado natural da criança, mas tal naturalidade é progressivamente violada pelas instituições e pelo preconceito. A fragilidade socialmente imposta limita essa liberdade, tornando impossível a felicidade infantil, uma vez que, segundo o filósofo, a criança só pode ser feliz quando faz o que deseja e não quando está submetida ao desejo do outro. À luz dessa perspectiva, pode-se afirmar que a situação das crianças negras escravizadas ou descendentes de escravizados é ainda mais complexa. Presas às marcas profundas da escravidão, essas crianças encontram-se distantes da possibilidade de felicidade, pois suas necessidades ultrapassam em muito suas forças de realização. A narrativa, assim, figura uma condição de “liberdade imperfeita” para as crianças negras, conforme explica Rousseau:

Antes que os preconceitos e as instituições humanas alterem nossas tendências naturais, a felicidade das crianças, bem como as dos homens, consiste no emprego de sua liberdade; mas essa liberdade, nas primeiras, é limitada pela fraqueza. Quem quer que faça o que deseja é feliz, se se basta a si mesmo: é o caso do homem vivendo em seu estado natural. Quem quer que faça o que deseja não será feliz se suas necessidades ultrapassarem as forças: é o caso da criança no seu estado. As crianças não gozam, mesmo em seu estado natural, senão uma liberdade imperfeita, semelhante a de que gozam os homens na sociedade (Rousseau, 1999, p. 68).

Sem possibilidade de reação, quando humilhado pelo coronelzinho, o pai de Ponciá, ainda menino, sente o desejo de

abandonar as terras do Senhor Vicêncio e lutar por uma vida melhor. No entanto, a sociedade conformou o homem negro à condição infantilizada, tornando-o mais fraco, “não somente tirando o direito que lhe tinha sobre suas próprias forças, como também as tornando insuficientes. Eis porque seus desejos se multiplicam na fraqueza da infância e eis o que faz a fraqueza da infância em relação ao adulto” (Rousseau, 1999, p. 67).

Em *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*, Jean Starobinski rememora a infância de Rousseau a partir das noções de “parecer” e “malefício da aparência”, definindo-a como uma “perturbação brutal”. O crítico reconstrói o episódio traumático em que Rousseau é injustamente acusado de quebrar um pente, fato ao qual atribui importância decisiva, pois, segundo o próprio filósofo, “desde esse momento teria deixado de gozar de uma felicidade pura” (Starobinski, 1991, p. 19).

Esse episódio, o incidente do pente quebrado, provoca, segundo Starobinski, uma verdadeira “catástrofe (a queda)”, responsável por destruir a pureza da felicidade infantil. A partir daí, a injustiça surge como experiência concreta, e a infelicidade passa a ser um fato ou uma possibilidade permanente. “Essa lembrança tem o valor de um arquétipo: é o encontro da acusação injustificada; Jean-Jacques parece ser culpado sem o ser realmente” (Starobinski, 1991, p. 19). A infância, então, divide-se entre um antes e um depois da queda: o tempo da felicidade e o tempo da infelicidade.

Ferretti (2004) reafirma a leitura de Starobinski ao destacar o incidente do pente quebrado como a passagem de um estado a outro. Para a autora, a infância corresponde inicialmente ao período da inocência e da felicidade; entretanto, ainda dentro da infância, essa felicidade se esvai, tornando-se perturbada. A queda destrói a pureza da felicidade infantil e inaugura a possibilidade da injustiça e da infelicidade. Assim, as crianças atravessam duas fases: um primeiro momento de felicidade e um segundo de perda dessa felicidade (Ferretti, 2004, p. 34).

O episódio vivido pelo pai de Ponciá, ainda menino, apresenta semelhanças com o caso de Rousseau. Ele é visto injustamente como escravizado, judicialmente não o era, mas socialmente, ou na “aparência”, nos termos de Starobinski, tudo conspirava para lhe imputar tal condição. Era obrigado a brincar com o coronelzinho: “era o cavalo onde o mocinho galopava” (Evaristo, 2003, p. 17). O problema da aparência se agrava quando o coronelzinho exige que o menino abra a boca para que pudesse urinar dentro.

Inicia-se, então, o processo de crise da infância desse filho de escravizado. Como consequência, ocorre a descida de um “véu” entre o menino e ele mesmo: ele “oculta sua natureza primeira, sua inocência”, tal como observa Starobinski ao analisar Rousseau (1991, p. 22). A desconfiança em relação ao sinhozinho torna impossível qualquer vínculo de amizade. As palavras de Starobinski descrevem com precisão essa situação: “Os outros o desconhecem: o eu sofre sua aparência como uma denegação da justiça que lhe seria infligida por aqueles pelos quais queria ser amado” (Starobinski, 1991, p. 21).

O evento marca o início de uma “perturbação”, de um conflito infantil, inaugurando “uma nova era de consciência”. Essa nova etapa se define pela descoberta essencial de que, pela primeira vez, “a consciência tem um passado” (Starobinski, 1991, p. 21). O menino passa a perceber sua condição de servidão e questiona o pai e a si mesmo: “Se eram livres, por que continuar ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos?” (Evaristo, 2005, p. 14).

No momento em que a felicidade infantil lhe escapa, o menino reconhece o valor infinito dessa felicidade interdita a uma criança pobre, negra, sem território próprio e descendente de escravizados. A inocência se desfaz, e seus olhos passam a enxergar, com clareza, uma realidade que sempre existiu:

Todos os vícios de nossas infâncias corrompiam nossa inocência e enfeitavam nossas brincadeiras. Até o campo perdeu aos nossos olhos esse atrativo de doçura e de simplicidade que chega ao coração. Parecia-nos deserto e sombrio; como que se cobria de um véu que nos ocultava-lhe as belezas. As almas não se encontram mais e têm prazer em ocultar-se. Tudo está perturbado, e a criança punida descobre essa incerteza do conhecimento de outrem, que se lamentará” (Starobinski, 199, p. 20).

Esse processo parece se repetir na construção da protagonista Ponciá. Ela atravessa as duas fases da infância descritas por Rousseau: a da inocência/felicidade e a da transparência/infelicidade. A narrativa expõe a menina a uma oscilação entre deslumbramentos e medos. O próprio nome Ponciá Vicêncio, que ela percebe como “vazio e distante”, carrega a reminiscência do poder do Senhor Coronel Vicêncio, dono de terras e de homens.

O brincar, antes elemento constante da vida de Ponciá, vai sendo progressivamente interdito. A menina se mostrava satisfeita em ser criança, em existir na plenitude de sua infância. Contudo, o desencantamento se instala com o fim da fantasia: a infância é interrompida quando o pai lhe retira o direito de brincar, ao cortar o milho, espaço simbólico de liberdade e imaginação. A partir daí, angústias recorrentes conduzem Ponciá a um estado de negação de si e de sua identidade. Restam-lhe o trabalho artesanal com o barro e o choro.

A infância, curta e abruptamente interrompida, conduz a menina precocemente à vida adulta, marcada por introspecção, angústia, silêncio e afastamento, dos outros e de si mesma. O paraíso perdido da infância inocente e feliz dá lugar à revelação da condição social, configurando, assim, a “quedada”. É nessa chave que se compreende a representação da “liberdade imperfeita” em *Ponciá Vicêncio*.

Conceição Evaristo, portanto, constrói suas personagens infantis, a menina Ponciá, o pai de Ponciá quando menino e o jovem Luandi sob o signo dessa liberdade limitada, fraturada e socialmente condicionada. Crianças que, desde cedo, experimentam o peso da história, do trabalho e da desigualdade, e cuja infância se encontra atravessada pela herança traumática da escravidão.

TEMPO, ESPAÇO E RACIALIZAÇÃO DA INFÂNCIA NEGRA

Apesar do reconhecimento histórico-social do conceito de infância, tal como formulado por Philippe Ariès (1981), as narrativas contemporâneas vêm propondo a problematização desse dispositivo, chegando, em alguns casos, à tese de seu enfraquecimento ou mesmo desaparecimento. Ganha relevância, nesse contexto, a ideia de que a infância, conforme concebida pela tradição moderna, já não se apresenta como categoria estável na ficção contemporânea. Como observa Mata, “não é de se admirar, portanto, que, entre as imagens da infância veiculadas pela literatura, já surjam aquelas que apostam numa não-infância para as crianças” (Mata, 2010, p. 77).

Um retorno às reflexões do historiador Philippe Ariès, em *História social da criança e da família* (1981), contribui para a compreensão dessa questão. O estudo demonstra que a infância é socialmente apreendida e construída a partir de discursos historicamente situados, definidos por enunciações culturais específicas. Nesse sentido, como ressalta Kramer, “desde que Ariès publicou, nos anos 1970, seu estudo sobre o aparecimento da noção de infância na sociedade moderna, sabemos que as visões sobre a infância são construídas social e historicamente: a inserção concreta das crianças e seus papéis variam com as formas de organização social” (Kramer, 2003, p. 85–86).

Dessa forma, entende-se que os elementos que interferem na configuração da infância estão profundamente vinculados às características sociais e culturais dos grupos humanos. Não há, portanto, uma infância única e homogênea, mas múltiplas infâncias, cujas formas de socialização se modificam conforme o tempo e o espaço social. Os estudos histórico-antropológicos apontam a infância como uma dimensão fundamental da construção social, permitindo visualizar determinadas formas de organização do mundo social. Como destaca Pinto, “uma observação fundamental que deve ser feita é a de que o conceito de infância, contrariamente ao que se passa ao nível do senso comum, está longe de corresponder a uma categoria universal, natural, homogênea e de significado óbvio” (Pinto, 1997, p. 63).

Nas sociedades pré-modernas, não havia uma concepção específica de infância, uma vez que a criança não era reconhecida como categoria social distinta. Conforme esclarece Corazza:

As crianças são as grandes ausentes da história simplesmente porque, no chamado “passado” – da Antiguidade à Idade Média –, não existia este objeto discursivo a que chamamos “infância”, nem essa figura social e cultural chamada “criança”, já que o dispositivo de infantilidade não operava para, especificamente criar o “infantil”... Não é que não existissem seres humanos pequenos, gestados, paridos, nascidos, amamentados, crescidos – a maioria deles mortos, antes de crescerem –, mas é que a eles não era atribuída à mesma significação social e subjetiva (Corazza, 2002, p. 81).

O surgimento da noção de infância só se torna possível a partir das transformações que acompanham a passagem para a sociedade moderna. Antes disso, o percurso social das crianças era marcado pela discriminação, marginalização e exploração. Essa marginalização manifesta-se, inclusive, na arte medieval, que desconhecia a infância ou não demonstrava interesse em concebê-la enquanto categoria específica. Desse modo, a Idade

Média, segundo Ariès (1981), não apresentava um sentimento em relação à criança, pois esse sentimento é de natureza social, e não simplesmente afetiva.

Na Modernidade, por sua vez, emergem sentimentos específicos em relação à infância. O primeiro deles refere-se ao apego à criança pequena e à sua particularidade, expresso sobretudo na brincadeira e na distração, sentimento que Ariès denomina “paparicação”:

Um sentimento superficial da criança – a que chamei de “paparicação” – era reservado à criancinha em seus primeiros anos de vida, enquanto ela ainda era uma coisinha engraçadinha. As pessoas se divertiam com a criança pequena como um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato (Ariès, 1981, p. 10).

O segundo sentimento, distinto do primeiro, surge fora do âmbito familiar e é formulado pelos representantes mais influentes da sociedade moderna, como eclesiásticos, juristas e moralistas. Esses agentes recusam a criança como mero objeto de divertimento e passam a concebê-la como um ser frágil, que deve ser preservado e disciplinado:

O segundo, ao contrário, proveio de uma fonte exterior à família: dos eclesiásticos ou dos homens da lei, raros até o século XVI, e de um maior número de moralistas no século XVII, preocupados com a disciplina e a racionalidade dos costumes. Esses moralistas haviam-se tornado sensíveis ao fenômeno outrora negligenciado da infância, mas recusavam-se a considerar as crianças como brinquedos encantadores, pois viam nelas frágeis criaturas de Deus que era preciso ao mesmo tempo

preservar e disciplinar. Esse sentimento, por sua vez, passou para a vida familiar (Ariès, 1981, p. 163).

É a partir dessa concepção moderna que a infância passa a ser compreendida como uma fase da vida distinta, que exige cuidados específicos, diferentes daqueles destinados aos adultos. As crianças passam a ser percebidas como sujeitos dotados de particularidades próprias, inaugurando-se, assim, o conceito moderno de infância. “O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil” (Ariès, 1981, p. 99).

Entretanto, tais representações são construtos históricos e sociais, profundamente constituídos por relações de classe, raça e poder. Nesse sentido, são contingentes e acompanham as transformações do tempo social. Diante disso, torna-se pertinente questionar a presença efetiva do dispositivo infantil nas meninas e meninos negros das narrativas em análise, considerando o tempo e o espaço social em que essas personagens estão inseridas.

As representações da infância em *Becos da memória* e *Ponciá Vicêncio* distanciam-se do conceito moderno de infância apresentado por Ariès (1981). Nessas narrativas afro-brasileiras, a infância figura como alegoria de um tempo e espaço social marcados pela marginalização, discriminação e exploração, de modo que a proteção idealizada em torno da criança burguesa não alcança as crianças herdeiras de uma história de escravidão.

Assim como ocorria nas sociedades pré-modernas, percebe-se, nessas narrativas, a fragilidade, ou mesmo a ausência, de dispositivos capazes de produzir o infantil. O “dispositivo infantil não opera para, especificamente, criar a infância” (Corazza, 2002, p. 81). Essa condição aproxima a infância negra das narrativas de Evaristo das formas sociais anteriores à consolidação da infância moderna, ainda que em um contexto histórico distinto.

Cabe, portanto, reiterar a questão: o sentimento contemporâneo de infância, herdado da modernidade, constitui-

se como uma prática associada à classe social e à raça? O dispositivo infantil alcança as crianças pobres e negras das narrativas afro-brasileiras para produzir o infantil? Ou a infância permanece como um privilégio da experiência burguesa e, portanto, branca?

Em *Ponciá Vicêncio*, as crianças surgem trabalhando na roça, auxiliando os pais e as mulheres na colheita, ou recolhendo barro no rio para a produção artesanal. São escassos os vestígios de proteção, cuidado sistemático com a saúde, educação e bem-estar. O canto de Maria Vicêncio, o contar das histórias ancestrais para a filha Ponciá e a cena da menina no colo constituem raros momentos de acolhimento afetivo.

Em *Becos da memória*, as crianças aparecem, em sua maioria, afastadas do convívio familiar: estão nas ruas brincando de bola e de gude, pedindo esmolas, lavando roupas nas torneiras públicas ou cuidando do lar e dos irmãos menores. Observam-se, assim, poucos sinais de proteção e afeto familiar.

O mapeamento das personagens infantis de *Becos da memória* revela duas situações distintas. De um lado, encontram-se personagens submetidas à violência extrema, como Fuizinha, espancada pelo pai; Brandino, criança paraplégica obrigada a pedir esmolas para sustentar a família; e Nazinha, vendida pela própria mãe para fins sexuais. De outro, surgem personagens que expressam gestos de cuidado e afeto, como Tonho, Bondade, Tio Totó e Maria-Velha.

Essas duas posturas demonstram o cuidado das narradoras em apresentar uma infância complexa, que escapa às representações simplificadoras frequentemente atribuídas às crianças negras e pobres. Há crianças violentadas, exploradas e maltratadas, mas também aquelas que recebem afeto da família e da comunidade.

No entanto, o aspecto mais problemático evidenciado por Evaristo não é a ausência de afeto, mas a negação sistemática da proteção institucional. O segundo sentimento da infância, aquele

ligado à preservação, à educação, à saúde e à garantia de direitos, não se efetiva para as crianças negras. As instituições falham em garantir moradia, expulsam famílias das favelas, interrompem trajetórias escolares e negligenciam a alimentação e a saúde.

Essa realidade encontra eco em *Quarto de despejo* (2005), de Carolina Maria de Jesus. Embora os filhos de Carolina recebam intenso afeto materno, são privados de qualquer proteção social efetiva. Assim, a literatura afro-brasileira evidencia um paradoxo central: há cuidado individual e comunitário, mas ausência quase total de amparo institucional.

Dessa forma, o tempo e o espaço social das crianças negras nas narrativas analisadas revelam uma infância fraturada, situada à margem do modelo moderno e profundamente atravessada pelas heranças da escravidão, da pobreza e do racismo estrutural.

INFÂNCIA E PRÁTICAS DE CONTROLE DO ESPAÇO SOCIAL

Para abordar as práticas do espaço, torna-se fundamental a fundamentação proposta por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* (1998), sobretudo no que se refere à sua conceituação de lugar e espaço. Segundo o filósofo e historiador, um lugar corresponde a uma ordem que dispõe elementos em relações de coexistência, enquanto o espaço se constitui a partir da prática desse lugar. Como afirma Certeau, “em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres” (Certeau, 1998, p. 202). Nessa perspectiva, o espaço adquire um caráter existencial, uma vez que “a existência é espacial”; isto é, existir implica praticar um lugar, e o modo como esse lugar é praticado define o espaço social ocupado pelo sujeito no mundo.

Considerando a premissa de que “as práticas de espaço tecem com efeito as condições determinantes da vida social” e de

que “todo relato é um relato de viagem – uma prática de espaço” (Certeau, 1998, p. 175), faz-se necessário observar o “processo de apropriação do sistema topográfico” (Certeau, 1998, p. 177) traçado pelas crianças de *Becos da memória* e *Ponciá Vicêncio*. Tal observação permite identificar os espaços sociais ocupados por essas personagens infantis e compreender de que modo esses espaços contribuem para a construção ou reafirmação de suas identidades.

Para Certeau (1998), embora exista uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades e proibições, há sempre a figura do caminhante, que atualiza, desloca e reinventa essas possibilidades. “Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois idas e vindas, as variações ou as imposições da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais” (Certeau, 1998, p. 177). É precisamente esse movimento que se observa na comunidade da favela em *Becos da memória*. Seus moradores já haviam sido despejados de outros espaços e, ao constituírem a nova favela, reinventam práticas espaciais; contudo, novamente se veem ameaçados pela expulsão promovida pelas autoridades responsáveis pela organização oficial do espaço urbano.

Tanto em *Becos da memória* quanto em *Ponciá Vicêncio*, as crianças transitam entre espaços de “possibilidade” e espaços de “proibição”. Essas personagens ultrapassam “os limites que as determinações do objeto fixaram para seu uso” ou, em determinadas situações, transformam o significativo espacial em outra coisa. Por um lado, recusam-se a circular em espaços definidos pela ordem instituída; por outro, buscam ampliar o campo dos possíveis, criando caminhos considerados ilícitos ou não previstos. Como sintetiza Certeau, o caminhante “seleciona, portanto” (Certeau, 1998, p. 178).

Em *Becos da memória*, a personagem Maria-Nova ressignifica o espaço da favela, forçando a “transgressão do limite”, pois “desobedece à lei do lugar e acaba por representar à partida

a lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador, ou a fuga de um exílio, de qualquer maneira a ‘traição de uma ordem’” (Certeau, 1998, p. 202). Essa resignificação ocorre porque a menina percorre a favela com um olhar sensível à beleza da comunidade: sente prazer em circular pela “torneira de baixo”, observa o cotidiano das pessoas, participa das rezas e festejos coletivos. Para Maria-Nova, a favela constitui um espaço de positividade, e não apenas de decadência, pois é ali que seu povo tenta refazer a própria história.

A transgressão da ordem espacial intensifica-se quando a menina passa a frequentar um espaço que, no tempo da narrativa, não lhe era permitido: a escola. Maria-Nova, nesse sentido, aproxima-se da figura do caminhante descrita por Certeau (1998), pois atualiza possibilidades espaciais e tensiona os limites impostos.

Dois espaços específicos chamam atenção na narrativa: a “torneira de cima” e a “torneira de baixo”. Maria-Nova demonstra preferência pela “torneira de baixo”, que se configura como espaço da fartura e do lúdico. Ali havia mais água, o que permitia lavar roupas com maior frequência; as tarefas domésticas tornavam-se mais rápidas, e o local também funcionava como espaço de brincadeira. Próxima à casa da menina, a torneira possibilitava o encontro com outras crianças, a convivência sob o pé de amora e a proximidade com o botequim da Cema, onde ganhava doces. Esse espaço figurava, assim, o percurso da alegria.

Embora circulasse nesse espaço lúdico, Maria-Nova não deixava de perceber a precariedade da vida comunitária: “pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado” para aqueles descendentes africanos. Já a “torneira de cima” assume, na narrativa, a simbologia do sofrimento. A menina a frequentava quando desejava confrontar-se com a dureza da realidade da favela, sobretudo a vivenciada pelas mulheres: “a torneira, a água, as lavagens, os barracões de zinco, papelões, madeiras e lixo. Roupas das patroas que quaravam

ao sol. Molambos nossos lavados com o sabão restante. Eu tinha nojo de lavar o sangue alheio. E nem entendia e nem sabia que sangue era aquele” (Evaristo, 2013, p. 29).

A circulação de Maria-Nova entre esses dois espaços antagônicos simboliza a resistência negra e a capacidade criativa de inventar espaços para além do imposto ou permitido. Ao mesmo tempo em que a “torneira de cima” representa o sofrimento, ela também funciona como espaço de esclarecimento e de tomada de consciência racial: evidencia a hierarquia social que coloca o negro “embaixo” enquanto uma elite branca permanece “em cima”, esmagando-o. A possibilidade de ressignificar a “torneira de baixo” emerge, então, como estratégia de sobrevivência e dignidade.

Maria-Nova caminha errante pela favela em busca de um lugar. Ao ampliar suas experiências espaciais, busca um espaço de reconhecimento e de afirmação das identidades negras. As reflexões de Certeau (1998) ajudam a compreender esse movimento:

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensadas pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quando, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade, existe somente um popular de passantes, uma rede de estados tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências dos próprios, um universo de locações frequentadas por um não-

lugar ou por lugares sonhados (Certeau, 1998, p. 183).

Ao tratar da retórica da caminhada, Certeau (1998) observa que “o caminhante constitui com relação à sua posição, um próximo e um distante, um cá e um lá” (Certeau, 1998, p. 178). Para Maria-Nova, o “cá” é a favela, espaço permitido; o “lá” é a escola, espaço de transgressão, onde se misturam brancos e negros. Contudo, quando a favela passa a interessar à oficialidade, os moradores são expulsos, e Maria-Nova deixa a escola, já que sua moradia futura se torna incerta. Impõe-se, assim, uma nova caminhada, exigindo a invenção de outros lugares.

Um terceiro espaço parece, então, necessário. Mas que espaço estaria reservado a essas crianças? Como negociar a emergência de mais um lugar possível? Quem disse que o homem negro não deseja raízes, pertencimento e estabilidade? A recorrente ausência de espaço revela-se como um grito denunciador do não espaço social. O negro não tem lugar assegurado na favela, tampouco na favela seguinte; não o tem na roça, pois ela pertence ao Coronel Vicêncio; tampouco o terá na rua, espaço onde sua presença é constantemente vigiada e percebida como ameaça, como sujeira que macula a ordem.

Diante desse quadro, impõe-se a pergunta fundamental: onde é o lugar do negro na sociedade brasileira? E, por extensão, onde é o lugar do negro na literatura brasileira? A literatura produzida por sujeitos negros encontra espaço de legitimação no campo literário nacional? Ou permanece circunscrita a uma margem simbólica, constantemente tensionada entre visibilidade e silenciamento?

Tudo indica que, assim como a infância negra, o espaço social do negro configura-se como o da alheidade, um espaço outro, deslocado, provisório, sempre condicionado pela lógica da exclusão. Trata-se de uma presença que existe, mas não se fixa; que circula, mas não se enraíza; que ocupa, mas não pertence plenamente. Nesse sentido, a narrativa evidencia que a luta pelo

espaço é também uma luta por reconhecimento, memória e existência social.

A narrativa de *Ponciá Vicêncio* inicia-se pelo relato do espaço, entendido como o lugar praticado pela menina Ponciá. O rio constitui o primeiro espaço exercido por ela: é ali que retira o barro para o trabalho artesanal realizado junto à mãe, transformando um lugar associado ao labor em um espaço de convivência, aprendizado e criação. Em seguida, a narrativa apresenta a roça, espaço no qual a menina tinha acesso aos adorados pés de pequi, aos pés de coco-de-catarro, às canas e ao milharal. É especialmente nesse último que o espaço assume uma dimensão lúdica e imaginativa, pois “divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas e, quando davam o vento, dançavam. Ponciá corria e brincava entre elas” (Evaristo, 2003, p. 13).

Quase em meados da narrativa, destaca-se um terceiro espaço expressivo: a escola montada por missionários católicos que passavam pelo povoado, espaço que inaugura para Ponciá um deslocamento simbólico e social, ao introduzi-la em uma instância institucional marcada por outras formas de saber, disciplina e circulação.

No que se refere aos espaços das “possibilidades” e aos espaços das “proibições”, observa-se que o primeiro e o segundo espaços frequentados pela menina Ponciá são espaços permitidos. Ambos estão, inicialmente, vinculados a atividades do trabalho; no entanto, a personagem os transforma em espaços lúdicos e de conhecimento de si. O rio, nesse sentido, não se configura apenas como um lugar praticado para o trabalho com o barro. A menina ressignifica essa atividade, convertendo-a em uma experiência prazerosa e lúdica.

Além disso, o espaço do rio adquire um valor singular no processo de autoconhecimento da personagem, pois é nesse lugar que Ponciá, pela primeira vez, entra em contato com o próprio corpo e vivencia a descoberta da sexualidade:

Estava com uns onze anos talvez. Tinha acabado de passar por debaixo do arco-íris. Apavorada, deitou-se do outro lado no chão, e começou a apalpar o corpo para ver se tinha sofrido alguma modificação. Quando tocou lá entre as pernas, sentiu um ligeiro arrepio. Tocou de novo, embora sentisse medo, estava bom. Tocou mais e mais lá dentro e o prazer chegou apesar do espanto e receio (Evaristo, 2003, p. 24).

Além de conhecer o próprio corpo e vivenciar a descoberta da sexualidade, Ponciá mobiliza o espaço como lugar de questionamento do nome e da identidade. A personagem percebe que, em sua assinatura, inscreve-se a reminiscência do poderio branco, herança simbólica da dominação que constitui sua história familiar. Ao sonhar com outro nome, inaugura-se um movimento de negação do espaço até então praticado, pois a menina passa a aspirar novos caminhos, desejando selecionar outros lugares e escapar da demarcação lícita e obrigatória que lhe foi imposta.

Esse processo ocorre, significativamente, à beira do rio, espaço já ressignificado pela personagem, onde o gesto de enunciar o próprio nome revela uma crise identitária profunda, marcada pela sensação de não pertencimento e pela experiência do vazio:

Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina, tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém (Evaristo, 2003, p. 19).

A cena evidencia que o nome, longe de ser apenas um signo identificador, funciona como marca de um pertencimento negado. Ao não se reconhecer no próprio nome, Ponciá experimenta a condição de “inominada”, o que reforça a dimensão simbólica da exclusão e do esvaziamento identitário. Assim, o espaço do rio torna-se também o lugar da crise e da consciência, no qual a personagem percebe a necessidade de ruptura com a ordem que a nomeia, a fixa e a limita.

De modo semelhante, o pai de Ponciá, personagem que permanece sem nome, ainda na infância, após ser obrigado a engolir a urina do mocinho, o sinhô-moço com quem era forçado a passear pelas terras do Coronel, brincar e atender a todas as suas vontades, passa a protestar, ainda que de forma incipiente, contra sua condição de descendente de escravizados. Nesse momento, emerge o desejo de uma ruptura espacial e social que, no entanto, não se concretiza.

A violência sofrida provoca uma fissura na consciência infantil do personagem, explicitada na cena em que a humilhação física se converte em questionamento existencial e social:

Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas. Naquela noite teve mais ódio ainda do pai. Se eram livres, por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de ouros lugares e trabalhos? Um dia perguntou isso ao pai, com jeito, muito jeito. Tinha medo dos ataques dele (Evaristo, 2003, p. 17).

O episódio marca o despertar de uma consciência crítica diante da aparente contradição entre a liberdade jurídica e a permanência em um espaço de subjugação. O desejo de “arribar”, de buscar outros lugares e trabalhos, revela a aspiração por uma mobilidade espacial e social negada ao personagem, reforçando a dimensão simbólica do espaço como instância de aprisionamento.

Assim como ocorre com Ponciá, o espaço vivido pelo pai, ainda menino, não se apresenta como lugar de pertencimento, mas como território imposto, no qual a violência cotidiana inviabiliza qualquer possibilidade concreta de escolha ou deslocamento.

Outro espaço significativo percorrido por Ponciá é aquele que, para algumas crianças, simboliza o trabalho, como ocorre com seu irmão Luandi, que trabalhava na roça ao lado do pai. Para Ponciá, entretanto, esse mesmo espaço assume outra configuração: transforma-se em espaço do lúdico, da imaginação e da experiência sensível da infância.

Os trajetos percorridos por Luandi, por Ponciá e por Maria-Nova, assim como por outras personagens infantis das narrativas aqui analisadas, posicionam essas crianças na condição de estrangeiras, tal como definida por Julia Kristeva (1994). A partir dessa condição, as personagens vivenciam aquilo que a autora denomina consciência da diferença, sem, contudo, avançarem para o estágio que Kristeva identifica como o término do sentimento de estrangeiridade, isto é, o reconhecimento de que todos são igualmente estrangeiros. Como afirma Kristeva:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros rebeldes e às comunidades (Kristeva, 1994, p. 9).

Afirmar que todos são estrangeiros implicaria admitir uma condição comum e, de certo modo, igualitária. Contudo, tal reconhecimento não se efetiva nas narrativas analisadas. O espaço social ocupado pelos meninos e meninas negras, e a

consciência que têm desse lugar, não lhes permite reconhecer que o menino branco, os coronelzinhos das casas-grandes, seja igualmente desajustado ou estrangeiro. Ao contrário, a assimetria estrutural impede essa equiparação, pois, nessas narrativas, o Outro é sempre o negro em relação ao branco.

Ao representar crianças negras como estrangeiras, as narradoras das tramas tensionam diretamente a questão formulada por Julia Kristeva (1994): o estrangeiro, que figurava como inimigo nas sociedades primitivas, teria desaparecido na sociedade moderna? Ao considerar as crianças de Conceição Evaristo como “estrangeiras”, no sentido de ocuparem a posição do Outro, reconhece-se que essas crianças negras continuam a ser percebidas como ameaça à ordem social branca. Assim, a estrangeiridade não apenas persiste, como se reinscreve sob novas formas de exclusão, vigilância e violência simbólica e física.

Essa condição torna-se particularmente evidente em *Ponciá Vicêncio*, quando o pai de Ponciá tem seu processo inicial de apreensão da leitura abruptamente interrompido pelo coronelzinho. Este, ao subestimar a capacidade intelectual do menino negro, revela, ao mesmo tempo, um temor latente: o medo de que a criança, ao acessar o letramento, desenvolvesse consciência crítica acerca de sua própria opressão. A interrupção do aprendizado não decorre apenas do preconceito racial, mas do reconhecimento implícito de que o saber representa uma ameaça à manutenção das hierarquias sociais herdadas da escravidão:

A humilhação sofrida pelo personagem não se restringia ao sequestro da cidadania e ao letramento. Mesmo no período posterior à Lei Áurea, a criança negra, além de servir de montaria para o filho do patrão, tem ainda que aparar com a boca o mijo do sinhô-moço... A passagem explícita o dialogismo do texto com a tradição literária afro-brasileira e retoma a cena de Machado de Assis em que o menino Brás Cubas faz do escravo Prudêncio seu cavalo de brinquedo, ampliando-a, porém, para

um nível inédito de violência (Campos e Duarte, 2011, p. 210).

O menino negro Alírio, em *Becos da memória*, por sua vez, também é percebido como uma ameaça pelo Coronel Jovelino. Diferentemente do que ocorre em *Ponciá Vicêncio*, o coronel não nega explicitamente à criança o acesso às letras; ao contrário, em um gesto estrategicamente calculado, contrata uma professora particular para o menino. Tal atitude, longe de configurar uma concessão benevolente, opera como uma forma sofisticada de controle e dissimulação da opressão exercida sobre a criança. Trata-se de uma diplomacia aparente, que neutraliza o potencial subversivo do letramento ao mantê-lo sob vigilância direta do poder branco e senhorial, impedindo que o saber se converta em instrumento de emancipação.

Fica evidente, assim, que, nesses romances, a infância é figurada como espaço da alheidade e da outredade, condição de ser o outro, aquele que se encontra sistematicamente excluído das esferas de poder econômico, social e político. Tal exclusão se manifesta de modo transversal em distintas dimensões da vida social: cultura, economia, epistemologia, estética, ética, jurídica e política (Kohan, 1999, p. 62). A infância negra, nesse sentido, é marcada por uma experiência de deslocamento permanente, na qual o acesso aos direitos fundamentais é constantemente mediado, interrompido ou condicionado.

Essa condição de alheidade e outredade é ainda perceptível na própria etimologia da palavra *infância*, que remete à ideia daquele que não possui linguagem, aquele que não fala. No entanto, o que se observa nas narrativas afro-brasileiras analisadas é precisamente o oposto: personagens infantis que falam, narram, questionam e, sobretudo, demonstram consciência de sua própria fala. São crianças que, mesmo situadas em posições de silenciamento social, produzem discurso, memória e sentido, tensionando a concepção tradicional de infância como ausência

de voz e reafirmando sua condição de sujeitos históricos e simbólicos.

A MORTE SIMBÓLICA DA INFÂNCIA

Neste momento, pretende-se analisar os traços narrativos que evidenciam o encurtamento e/ou, simbolicamente, a morte da infância, considerando-se não apenas a ausência do sentimento moderno de infância apontado por Ariès (1981), mas, sobretudo, a compreensão da infância como território político, isto é, como espaço de inscrição das relações de poder, de raça, de classe e de historicidade social. A morte simbólica da infância, nessas narrativas, não se configura como evento individual ou episódico, mas como resultado de uma estrutura social que nega às crianças negras o direito à infância enquanto experiência protegida, lúdica e temporalmente prolongada.

Um caso emblemático é o do menino Beto, em *Becos da memória*. A narrativa constrói a imagem de uma criança submetida a um processo de envelhecimento precoce. Com a mãe presa e o avô paraplégico, o garoto assume responsabilidades próprias do mundo adulto: cuida da casa, dos irmãos e do trabalho necessário à sobrevivência do grupo familiar. Tal deslocamento evidencia que o espaço da infância, para Beto, é rapidamente capturado pelas exigências materiais e sociais da vida adulta.

O resultado não poderia ser outro: “o menino estava envelhecido! Perdera todas as feições de criança! Estava adulto, muito adulto. Em poucos meses, sete somente, o menino parecia que ganhara anos e anos de vida” (Evaristo, 2013, p. 148). A infância de Beto é interrompida de modo abrupto e violento; o menino que até então era reconhecido como criança passa a ocupar, sem transição, o lugar social do adulto. A morte simbólica da infância, nesse caso, revela-se como um mecanismo político

de sobrevivência forçada, imposto a sujeitos racializados e socialmente vulnerabilizados.

Essa configuração dialoga com a definição de dor apresentada por Rousseau (1999, p. 23), segundo a qual o ser humano experimenta tanto a dor física quanto a dor da alma, sendo esta última a mais devastadora. Para o filósofo, “o destino do homem é sofrer em qualquer época”, mas “felizes os que só conhecem na infância os males físicos”. Nas narrativas de Conceição Evaristo, contudo, a infância negra é atravessada precocemente pelas dores da alma, ligadas à responsabilidade, à perda, à violência e à injustiça social, o que inviabiliza qualquer idealização rousseauiana de uma infância protegida.

Essa perspectiva é aprofundada na figura de Nazinha, também em *Becos da memória*. Diferentemente de Beto, cuja dor está associada ao excesso de responsabilidades, Nazinha vivencia uma violência que atinge diretamente sua integridade física e subjetiva: a menina é vendida pela própria mãe e passa a ser explorada sexualmente (Evaristo, 2013, p. 57–58). Aqui, a infância não apenas se encerra simbolicamente, mas é deliberadamente sacrificada como moeda de troca no interior de uma lógica de sobrevivência extrema.

A mãe de Nazinha, ao impor à filha uma experiência adulta e violenta, age em desacordo com o princípio rousseauiano segundo o qual “ninguém tem o direito, nem mesmo o pai, de mandar a criança fazer algo que não lhe é útil” (Rousseau, 1999, p. 68). Ao contrário, “dando-lhe maior necessidade do que ela tem, não aliviando sua fraqueza, antes a aumenta” (Rousseau, 1999, p. 68), a mãe contribui para a anulação do lugar social da criança. Tal gesto, no entanto, não pode ser lido apenas como falha moral individual, mas como expressão de uma estrutura social que coloca mulheres e crianças negras em posições extremas de vulnerabilidade.

Nesse sentido, a infância aparece como território político justamente porque sua preservação ou destruição não depende

apenas da vontade individual, mas das condições históricas e materiais impostas aos sujeitos. A ordem social racializada define quais infâncias podem ser protegidas e quais podem ser sacrificadas.

A reflexão de Ferretti (2004) contribui para esse entendimento ao mobilizar o conceito rousseauiano de “ilustração”, entendido como a saída da infância por meio da autonomia do pensamento. Para o autor, a infância se encerra quando o sujeito passa a agir sem a condução do outro, assumindo uma posição discursiva própria: “a saída do homem de sua minoridade pela qual ele mesmo é culpado” (Ferretti, 2004, p. 23). Contudo, nas narrativas de Evaristo, a saída da infância não ocorre por escolha autônoma, mas por imposição social.

Negro Alírio, em *Becos da memória*, representa um caso singular. Diferentemente de Beto e Nazinha, sua saída da infância se dá pela apropriação da linguagem e do conhecimento. Ao aprender a ler, o menino rompe com a submissão esperada pelo Coronel Jovelino e passa a ocupar um lugar de liderança: “o moleque havia virado homem, uma espécie de líder do povoado”. A linguagem torna-se, aqui, instrumento político de deslocamento subjetivo.

Ferretti (2004, p. 11) observa que sair da infância é “dar um giro no campo da palavra e da linguagem e, portanto, uma outra posição subjetiva”. Esse giro discursivo é o que permite a Negro Alírio transformar a infância negada em potência política, ainda que tal processo o retire prematuramente do tempo infantil.

Em *Ponciá Vicêncio*, a morte simbólica da infância manifesta-se de forma contundente no episódio do corte do milharal. O espaço lúdico da menina é destruído, encerrando as experiências associadas à puerícia. A partir desse momento, Ponciá passa a compartilhar as dores e as injustiças do mundo adulto, vivenciando o trabalho, a opressão e o silenciamento. A infância, enquanto tempo de proteção e experimentação, é interrompida.

A construção dessas personagens infantis evidencia que, nos romances de Conceição Evaristo, a infância é sistematicamente cerceada por uma ordem socioeconômica e racial que não reconhece as crianças negras como sujeitos dignos de proteção. A infância, enquanto território político, revela-se, assim, como espaço de disputa: sua morte simbólica denuncia a continuidade das estruturas de exclusão herdadas da escravidão e reinscritas no presente.

O RETORNO A *INFANS*: A ALEGORIA DA ORIGEM

Rousseau associa a noção de infância à ideia de um estado ao qual se pode retornar, concebendo-a não apenas como uma etapa cronológica, mas como uma condição política e socialmente produzida. Para o filósofo, “éramos feitos para sermos homens; as leis e a sociedade nos mergulharam novamente na infância” (Rousseau, 1999, p. 23). Tal formulação sugere que a infância pode ser imposta como forma de subalternização, isto é, como retorno forçado a uma condição de dependência, heteronomia e silenciamento.

A leitura que Ferretti faz de Lacan amplia essa compreensão ao definir a infância como “um estado do qual se deve sair e ao qual se pode retroceder ou permanecer nele, sem avançar” (Ferretti, 2004, p. 24). Nessa perspectiva, a infância deixa de ser apenas uma fase inicial da vida para configurar-se como um lugar simbólico e político, marcado por disputas em torno da linguagem, da autonomia e da possibilidade de enunciação.

Em *Ponciá Vicêncio*, observa-se tanto a saída antecipada da infância quanto o retorno a ela. A saída manifesta-se quando a criança perde, ao longo da narrativa, os elementos que simbolizam sua inocência: o direito de brincar, a proteção, o cuidado e o espaço do lúdico lhe são progressivamente negados. A infância, nesse sentido, distancia-se da personagem, não por maturação

natural, mas por imposição social. Já o retorno ocorre quando, após uma experiência frustrada na cidade, Ponciá passa a ocupar a posição de um “sujeito sobre o qual se deve agir” (Ferretti, 2004, p. 24), sendo conduzida pelo irmão e pela mãe de volta às águas. Esse retorno à infância não representa um reencontro com a inocência, mas um retrocesso simbólico, uma reinscrição na condição de *infans*.

Alegoricamente, essa dinâmica de saída e retorno à infância revela-se central para a compreensão das narrativas de Conceição Evaristo. Ao recorrer aos principais estudos sobre a infância, evidencia-se uma incompletude conceitual, pois “não há uma palavra que contemple o significado real de infância” (Kohan, 2007). Tal lacuna não é neutra: a exclusão da infância começa pela exclusão da palavra, questão que remonta à tradição clássica. Segundo Kohan, essa exclusão já se delineia no pensamento grego:

Percebemos, então, que a etimologia latina da palavra “infância” reúne as crianças aos não-habilitados, aos incapacitados, aos deficientes, ou seja, a toda uma série de categoria que, encaixadas na perspectiva do que ela “não têm”, são excluídas da ordem social. Dessa maneira a infância está marcada desde a sua etimologia por uma falta não menor, uma falta que não pode faltar, uma ausência julgada inadmissível, a partir da qual uma linguagem, um direito e uma política dominantes consagram uma exclusão. Em razão de um falta, a infância ficou fora, assim como à deficiência, a estrangeiridade, a ignorância e tantos outros faltosos (Kohan, 2007, p. 101).

Diferentemente da concepção kantiana, em que a infância é associada à minoridade, entendida como vida sem razão, obscura, sem conhecimento ou representação, “oposto das luzes, a falta de resolução e coragem no uso das próprias capacidades, a consagração da heteronomia” (Kohan, 2007, p. 109), as narrativas

de Conceição Evaristo deslocam esse entendimento. As narradoras apresentam infâncias em que “a criança é um outro marginalizado, deveríamos dizer o primeiro outro marginalizado, já que a infância sempre vem antes do ciclo da vida” (Kohan, 1999, p. 11). Trata-se, portanto, de uma infância situada nas margens, mas dotada de potência discursiva.

Nesse sentido, as narrativas constroem espaços simbólicos para que as vozes infantis negras sejam não apenas enunciadas, mas também efetivamente escutadas e respondidas. O resultado é a elaboração de romances que pensam a infância de crianças negras como um problema social e político, interrogando criticamente o lugar que lhes é historicamente destinado tanto na sociedade brasileira quanto no campo literário. As análises dos romances conduzem à consideração de que a estética romanesca de Conceição Evaristo privilegia de modo consistente a representação da infância, sem, contudo, velar as dificuldades e violências que atravessam a experiência das crianças negras. Sua obra se destaca, sobretudo, pela recusa em tratá-las como meras vítimas sociais, optando por uma negociação da representação que preserva traços constitutivos do caráter infantil. Essa perspectiva distancia-se da concepção de “infância protegida” formulada por Ariès, ao mesmo tempo em que se afasta da ideia de uma infância passiva, definida pela ausência de “linguagem” (Agamben, 2005)⁵, de consciência social ou conhecimento.

Nesse sentido, os trajetos das personagens infantis de Conceição Evaristo ultrapassam a dimensão individual e passam a simbolizar a história de uma coletividade: os povos negros brasileiros, historicamente tratados como infantes, ou seja, como sujeitos sem razão plena, sem autonomia e sem legitimidade para a palavra. Assim como a infância foi concebida, ao longo

5 A infância em Agamben é pensada como ausência e busca da linguagem sem origem: “A aposta da infância é que, ao contrário, seja possível uma experiência da linguagem que não seja simplesmente uma sigética ou uma insuficiência dos nomes, mas da qual se possa, ao menos até certo ponto, indicar a lógica e exhibir o lugar e a fórmula” (Agamben, 2005, p. 13). A infância é o lugar que privilegia o silêncio, “o não-poder-dizer da infância” (Agamben, 2005, p. 77).

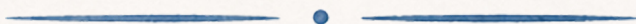
da tradição ocidental, a partir da falta, falta de linguagem, de racionalidade, de capacidade política (Ariès, 1981; Agamben, 2005; Kohan, 2007), a população negra também foi inscrita em uma lógica de negatividade, inferiorização e incompletude em relação ao branco. Crianças e negros, portanto, foram posicionados em um mesmo regime de exclusão simbólica e social, definidos pelo que supostamente não possuem.

As narrativas analisadas denunciam esse retorno forçado do negro à condição de infans, imposto pela escravidão e perpetuado por suas heranças estruturais. Contudo, ao mesmo tempo, subvertem tal lógica ao reinscrever essas personagens no campo da resistência, do reconhecimento identitário e da consciência histórica. Ao representar crianças negras em seu estado primeiro de felicidade, liberdade e imaginação, as narradoras evocam alegoricamente um tempo anterior à experiência traumática da escravidão. A queda da infância, nesses romances, figura o momento da violência histórica que inaugura a condição de subalternidade; já o retorno ao infans simboliza a insistência de uma sociedade racista em manter o negro em um lugar de tutela, silenciamento e dependência.

Entretanto, essa alegoria não se reduz ao lamento ou à nostalgia da senzala. Ao contrário, as narrativas de Conceição Evaristo constroem espaços para que as vozes infantis sejam não apenas enunciadas, mas também escutadas e respondidas. As crianças que emergem nesses romances falam, pensam, agem e interpretam o mundo, contrariando tanto a concepção de infância protegida e idealizada (Ariès, 1981) quanto a ideia de uma infância destituída de linguagem e de consciência (Agamben, 2005). Trata-se de infâncias marcadas pela precariedade, mas também pela potência ética e política.

Dessa forma, a estética romanesca de Conceição Evaristo privilegia a infância não como ausência, mas como presença; não como incapacidade, mas como força. As crianças negras não são representadas apenas como vítimas sociais, mas como

sujeitos que produzem sentidos, constroem memória e elaboram estratégias de resistência. Seus percursos narrativos funcionam como metáfora da trajetória histórica dos povos negros brasileiros, que, mesmo violentamente infantilizados, não se conformaram com a ordem social imposta nem se assimilaram passivamente a ela. Assim, essas obras se afirmam como referências fundamentais para a construção de novas concepções de infância no contexto pós-colonial, ao mesmo tempo em que reposicionam o lugar do negro na literatura e na história brasileira.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O LUGAR DA INFÂNCIA

O que levaria determinadas
mulheres, nascidas
e criadas em ambientes não letrados,
e quando muito,
semi-alfabetizados, a romperem com
a passividade da leitura
e buscarem o movimento da escrita?

Conceição Evaristo

A partir do percurso analítico trilhado nos romances de Conceição Evaristo, em consonância com os objetivos que orientaram esta pesquisa, constatamos que a temática da infância não apenas se apresenta como elemento recorrente em sua produção romanesca, mas constitui de modo significativo grande parte de sua obra literária. Esse enfoque manifesta-se também em sua poesia e em seus contos, como se pode observar, por exemplo, no conto *Olhos d'água*, publicado nos *Cadernos Negros*, volume 28 (2005):

Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nos dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha (Evaristo, 2005, p. 29).

O ponto de convergência dessas infâncias reside nas dificuldades sociais vivenciadas por meninos e meninas afrodescendentes e nas formas de resistência por eles engendradas. Desse modo, a infância, tal como representada nas narrativas de Conceição Evaristo, não se configura apenas como uma etapa biológica da vida, mas como um território político, organizado por relações de poder, raça, classe e exclusão social.

Nesse sentido, este livro propôs-se a interrogar as pretensões das narradoras dessas tramas ao tecerem a infância de crianças negras, bem como a examinar quais configurações de infância são apresentadas nas narrativas, a fim de compreender que discursos são produzidos a partir dessas infâncias e como

tais discursos tensionam concepções hegemônicas de infância, literatura e sujeito social. Ao colocar em cena crianças negras marcadas pela experiência da colonização e colonialidade, as narrativas deslocam a infância do campo da idealização burguesa para o campo do conflito social, evidenciando-a como espaço de denúncia, memória e resistência.

Diante das análises realizadas, torna-se possível afirmar que a representação das personagens infantis negras, nos romances de Conceição Evaristo, não se limita a uma tematização recorrente, mas constitui um princípio estruturante de sua escrita. A infância, nesses textos, opera como eixo crítico a partir do qual se desestabilizam narrativas nacionais homogêneas e modelos literários consagrados, evidenciando os limites de um imaginário que historicamente excluiu o sujeito negro de sua elaboração simbólica.

Ao inscrever a experiência infantil negra no centro da narrativa, essas obras deslocam o olhar do leitor para formas de existência marcadas pela desigualdade, mas também pela invenção, pela memória e pela resistência. Assim, a literatura analisada não apenas representa a infância negra, mas a utiliza como chave interpretativa para pensar a história social brasileira, revelando como raça, classe e infância se entrecruzam na produção de subjetividades e na organização dos espaços sociais e literários.

Desse modo, o estudo confirma que a estética romanesca de Conceição Evaristo não apenas rompe com tradições hegemônicas, mas propõe um outro modo de narrar, no qual a infância negra deixa de ocupar um lugar residual para assumir uma função crítica, política e epistemológica no interior da literatura brasileira contemporânea.

O modo de representação adotado pelas narradoras evidencia a impossibilidade de neutralidade do sujeito enunciador, uma vez que as narrativas se constroem a partir de um lugar de fala socialmente demarcado. Tal posicionamento, contudo, não implica uma adesão mimética ao real, nem sua simples

reprodução ou espelhamento. O discurso literário opera como uma mediação simbólica, constituindo-se como “a refração de uma refração”, isto é, como uma elaboração estética de um mundo sócio-ideológico já instituído por discursos e interpretações (Shohat e Stam, 2006, p. 264).

Nesse sentido, embora a perspectiva autoral se volte para a experiência social cotidiana da criança negra, a representação não se pretende totalizante nem exaustiva. O que se oferece são recortes, pontos de vista situados, que recusam tanto a generalização quanto a lógica de um realismo “corretivo”, tal como definido por Shohat e Stam (2006), e afirmam, em seu lugar, uma escrita consciente de seus limites, de sua posição e de sua potência política.

A utilização de referências ao real opera, nos romances de Conceição Evaristo, como orientação e não como modelação direta da experiência empírica. Trata-se, portanto, de uma perspectiva de realismo que não se confunde com a representação imediata do real, mas que se estrutura a partir de um ponto de vista realista situado, ancorado na experiência histórica e social da autora. A referência ao real constitui, ainda, uma estratégia por meio da qual essa literatura se posiciona discursivamente e constrói a entrada de seu leitor ideal, o leitor afro-brasileiro, no universo ficcional.

A constituição da ficção Conceição Evaristo se realiza, como a própria autora explicita, em diálogo contínuo com o mundo preexistente, do qual são extraídos elementos que passam por um processo de reelaboração estética mediado por uma linguagem singular, marcada pela memória, pela oralidade e pela experiência vivida:

E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou, por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encenar. Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida

em que, às vezes, se (com) fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração dos fatos, algumas coisas se perdem e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (Evaristo, 2011, p. 10).

É justamente por meio desse vínculo com o mundo empírico, entendido não como dado bruto, mas como experiência mediada, que se torna possível a leitura do universo ficcional, uma vez que ele fornece os modelos de sua estrutura narrativa, incluindo a própria experiência autoral inscrita na escrevivência. Os romances delimitam, assim, um espaço e um tempo marcados por uma história formada por exclusões e subserviências, nos quais ficção e realidade se imbricam numa escrita de forte densidade lírica, capaz de inscrever o sofrimento histórico sem abdicar da elaboração estética e da potência crítica.

Em relação ao ideal de infância tramado por Conceição Evaristo nas narrativas analisadas, observa-se um distanciamento significativo das concepções propostas por Agamben (2005), sobretudo no que se refere ao “não-poder-dizer da infância” (p. 77), entendido como um lugar de silêncio, de ausência de linguagem e de suspensão da experiência. Nos romances *Becos da memória* e *Ponciá Vicêncio*, a infância não se configura como um espaço de mutismo ou de incompletude simbólica; ao contrário, as personagens infantis negras são representadas como sujeitos dotados de força expressiva, consciência e capacidade de enunciação.

A análise minuciosa dessas narrativas evidencia que tais personagens dispõem, em princípio, de liberdade e autonomia, com espaço para falar, agir e interpretar o mundo que as cerca. Contudo, essa liberdade não se realiza plenamente, pois o espaço social que essas crianças ocupam, constituído por instituições excludentes e pelo preconceito racial, dissipa e restringe essa potência inicial. Instaure-se, assim, o que se pode denominar uma “liberdade imperfeita”, na qual a espontaneidade própria do infante é continuamente cerceada. A infância, nesses contextos, é marcada por necessidades que excedem o poder de realização das personagens, afastando-as da promessa de felicidade que tradicionalmente acompanha as representações idealizadas do infantil.

O que se narra, portanto, é a trajetória de crianças que desenvolvem uma consciência precoce de sua condição social: percebem as estruturas de subserviência que as atravessam, interrogam as razões da desigualdade e, ainda assim, preservam a capacidade de reconhecer, e desejar, a felicidade, mesmo quando esta se encontra associada a espaços interditos ao infante negro e pobre. Nesse momento, a infância se distancia e a inocência se esgarça, sendo interrompida no instante em que a consciência social se impõe como experiência inevitável.

Desse modo, as representações da infância em *Becos da memória* e *Ponciá Vicêncio* afastam-se também do conceito moderno de infância formulado por Ariès (1981), fundado na ideia de proteção, cuidado e suspensão das responsabilidades sociais. A infância afro-brasileira figurada por Evaristo constitui-se como alegoria de um tempo e de um espaço social marcados pela marginalização, pela discriminação e pela exploração, nos quais o ideal burguês de infância protegida mostra-se inviável para crianças herdeiras de uma história de escravidão e de exclusão estrutural. Falta-lhes, como observa Mata (2010, p. 77), o dispositivo social capaz de instituir plenamente o infantil, razão pela qual essas narrativas apostam na figuração de uma

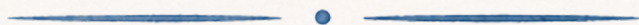
“não infância”, não como ausência de experiência, mas como excesso de realidade.

O discurso inscrito nessa infância figurada por Conceição Evaristo opera como metáfora de um processo histórico mais amplo, no qual a sociedade brasileira constrói o homem negro como semelhante ao infante: alguém a quem se subtrai o direito pleno sobre as próprias forças e cuja potência é continuamente tornada insuficiente. Assim como a infância, o espaço social reservado ao negro é o da alheidade, da outredade. Os povos negros brasileiros foram reiteradamente percebidos como infantes, desprovidos de razão e de coragem, ou forçados a retornar a essa condição por meio da escravidão e de seus prolongamentos históricos. A identidade negra, nesse contexto, foi sistematicamente associada ao negativo, ao inferior, à diferença ou à falta em relação ao branco. Desse modo, tal como as crianças, os negros foram inscritos numa lógica do déficit, definidos a partir do que “não têm” e, por isso mesmo, excluídos da ordem social.

É nesse sentido que as tramas analisadas denunciam o retorno forçado e compulsório do negro à condição de infante. Contudo, ao mesmo tempo em que expõem esse mecanismo de subalternização, as narrativas de Conceição Evaristo operam um gesto de deslocamento fundamental: retiram o negro desse lugar imposto e o reinscrevem no espaço da resistência, do reconhecimento identitário e da consciência histórica. A infância, longe de ser apenas o lugar da carência, converte-se em território de elaboração crítica, de memória e de enfrentamento simbólico.

Essas narrativas objetivam, ainda, criar espaços para que essas vozes infantis não apenas apareçam, mas adquiram centralidade, encontrando condições para serem ouvidas, respondidas e legitimadas. O resultado é a construção de tramas que pensam a infância de crianças negras como questão social, histórica e política, problematizando os espaços que lhes são destinados e interrogando as formas de exclusão que os sustentam.

Assim, as infâncias apresentadas por Conceição Evaristo desafiam a tradição literária ao deslocarem o foco da idealização para a materialidade das condições sociais, oferecendo elementos decisivos para pensar a experiência de ser criança negra no Brasil. A autora não reforça a exclusão; ao contrário, revela, a partir dela, a capacidade de resistência inscrita na infância. Portanto, a literatura afro-brasileira de Conceição Evaristo propõe pensar a infância não a partir da falta, mas da presença; não como negação, mas como afirmação; não como incapacidade, mas como força. Trata-se, enfim, de uma escrita que restitui à infância negra sua potência simbólica, histórica e política, encerrando o percurso crítico deste livro com a afirmação de que, mesmo nos espaços mais interditados, a resistência insiste em nascer.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2ª edição – Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.

HAMPATÉ BA, Amadou. A tradição viva. In: Ki-ZEBO, Joseph (Editor), *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. – 2ª edição Ver. – Brasília: UNESCO, 2010.

BARTHES, Roland. *O Neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 7ª edição – Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BARBOSA, Marcio. Questões sobre Literatura Negra. In: *Reflexões sobre a Literatura Afro-Brasileira*. Quimlombhoje, São Paulo, Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, 1985.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Prefácio. In: Conceição Evaristo. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. Depoimento. In: DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v.4, p.149-157.

BLOOM, H. *O cânone ocidental*. São Paulo: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BROOSKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUCKINGHAM, David. *Crescer na Era das Mídias: após a morte da infância*. Tradução de Gilka Girardello e Isabel Orofino. Florianópolis. 2006.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CORAZZA, Sandra Mara. *Infância e educação – era uma vez – quer que conte outra vez?* Petrópolis: Vozes, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímisis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Fresta: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto. Editora PUC-Rio, 2013.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

CUTI. Depoimento. *In: DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011, v.4, p. 45-70.

CUTI. Fundo de Quintal nas Umbigadas. *In: I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros (org.). Criação Crioula, Nu Elefante Branco*, São Paulo: Imesp, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte/ Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *In: Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. V. 4 - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *In: Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 31- Brasília, janeiro/junho, 2008, p. 11-22.

DUARTE, Eduardo de Assis. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. *In: Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (Precursores)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Organizadores). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 4 v., 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltersir Dutra; revisão João Azenha Jr. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. – 1ª reimpressão – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 2ª edição. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

EVARISTO, Conceição. "Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira" In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre a poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010, p.132-142.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio(Org.). *Representações Performáticas brasileiras: teorias, práticas e interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. Depoimento. In: DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011, v.4, p.103-116.

EVARISTO, Conceição. Mineiridade. Eu-mulher. Os sonhos. Vozes-mulheres. Fluida lembrança. Negro-estrela. In: *Cadernos Negros 13: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1990, p. 29-36.

EVARISTO, Conceição. Di Lixão. Maria. In: *Cadernos Negros 14: contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1991, p. 9-15.

EVARISTO, Conceição. "Recordar é preciso". Menina. Brincadeiras. Pão. Meu corpo igual. Favela. Filhos na rua. Pedra, pau, espinho e grade. Bus. Meu rosário. Stop. In: *Cadernos Negros 15: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1992. p. 17-24.

EVARISTO, Conceição. Duzu-Querença. In: *Cadernos Negros 16: contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1993. p. 29-37.

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: *Cadernos Negros 18: contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1995. p. 17-26.

EVARISTO, Conceição. Malungo, brother, irmão. A noite não adormece nos olhos das mulheres. A escrever... In: *Cadernos Negros 19: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1996. p. 23-27.

EVARISTO, Conceição. Todas as manhãs. Os bravos e serenos herdarão a terra. Para a menina. Se à noite fizer sol. M e M. Tantas são as estrelas... In: *Cadernos Negros 21: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 32-39.

EVARISTO, Conceição. Quantos filhos Natalina teve? In: *Cadernos Negros 22: contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1999. p. 21-28.

EVARISTO, Conceição. De mãe. Da velha à menina. Da menina, a pipa. Do menino, a bola. Da esperança, o homem. *In: Cadernos Negros 25: poesia*. Organizadores: RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio. São Paulo: Quilombhoje, 2002. p. 36-43.

EVARISTO, Conceição. Beijo na face. *In: Cadernos Negros 26: contos*. Organizadores: RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio. São Paulo: Quilombhoje, 2003. p. 11-18.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. Ayoluwa, a alegria do nosso povo. *In: Cadernos Negros 28: contos*. São Paulo: Quilombhoje, 2005. p. 29 -39

EVARISTO, Conceição. Zaita esqueceu de guardar os brinquedos. *In: Cadernos Negros 30: contos*. Organizadores: RIBEIRO, Esmeralda e BARBOSA, Márcio. São Paulo: Quilombhoje, 2007. p. 35-42.

FERRETTI, Maria Cecília Galletti. *O infantil Lacan e a modernidade*. Petrópolis- RJ: Vozes, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª edição. São Paulo: Global, 2003.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso – Aula inaugural no College de France*. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *In: Revista de Letras*, nº 44(1) - São Paulo, 2004, p. 97-111.

HALBWACHS, M. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IANNI, Octávio. *Literatura e Consciência*. Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, CEAA/Universidade Candido Mendes, n. 15, p. 208-217, jun. 1988.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. In: *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. V. 4 - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JEHA, Julio. (1993) Mimese e mundos Possíveis. *Revista Signótica*, v. 5, n. 1. p. 79-90. Disponível em: <https://sl1nk.com/oefwP>. Acesso em 11 agosto 2013.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2005.

KOHAN, Walter O. *Infância, estrangeiridade e ignorância – ensaios de filosofia e educação*. Belo Horizonte, Autêntica, 2007.

KOHAN, Walter e KENNEDY, David (organizadores). *Filosofia e infância: Possibilidades de um encontro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

KRAMER, Sonia. "Infância, cultura contemporânea e educação contra a barbárie". In: BAZÍLIO, Luiz Cavalieri; KRAMER, Sonia. *Infância, educação e direitos humanos*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 83-106.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOBO, Luiza Leite Bruno. *Crítica sem juízo*. 2ª Rio de Janeiro: Garamond, Ed. Revista, 2007.

MARTIN, Charles. Uma rara visão de liberdade. *In*: REIS, Maria Firmino dos. Úrsula. 3ª edição. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1988.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina: EDUEL, 2010.

MELLO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. *In*: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (organizadores). *Griot- culturas africanas: linguagem, memória e imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NUNES, Ferreira Brasilmar. *Sociedade e Infância no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

NUNES, Marcelo Costa e ALVES, Rafael. *Oyé Orixá: Umbanda e a síntese dos princípios do branco, do vermelho e do negro*. Brasília: Casas da Musas, 2009.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Zeozório Blues: obra poética 1*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. "Panorama da literatura afro-brasileira". *In*: *Literafro: o portal da literatura afro-brasileira*, 2022 [1995]. Disponível em: <https://sl1nk.com/M13MR>. Acesso em 02 dez. 2025.

PITKIN, Hanna Fenichel. *El concepto de representación*. Tradução de Ricardo Montoro Romero. Madrid: Centro de Estudios constitucionales, 1985.

PINTO, Manuel. A infância como construção social. In: PINTO, M. e SARMENTO, M. *A crianças, contextos e identidades*. CEI, Minho, 1997.

PRADO, Dirce Pereira do. *A infância de Daiane*. In: Cadernos Negros. Volume 32: contos afro-brasileiros/ Organizadores RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. – São Paulo: Quilombhoje, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da Educação*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Câne e contra-câne: nem aquele que é o mesmo e nem este que é Outro. In: *O discurso crítico na América Latina*. CARVALHAL, Tânia Franco. Porto Alegre: IEL/ED. Unisinos, p. 115- 121, 1996.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e Representação*. Tradução de Mário Soares. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

SILVA, Assunção de Maria Sousa. "Ponciá Vicêncio, memórias do eu rasurado". In: DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. (Org.). *Alguma prosa ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 73-83, 2007.

SOUZA, Cruz e. *Cruz e Souza obras completas*. Organização e estudos: Lauro Junkes. Vol. I – Jaraguá do Sul: Avenida; 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura Negra Literatura Afro-brasileira: como responder à polêmica?* In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Organizadoras). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

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

STAROBINSKY, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo. Ediouro : Editora Segmento Farma, 2008.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

VERGER, Pierre. *Orixás*. São Paulo: Círculo do Livro/Corrupio, 1986.

SOBRE OS AUTORES

ANDERSON LUÍS NUNES DA MATA

Professor Associado de Teoria da Literatura na Universidade de Brasília (UnB), ingressou como docente em 2011. É membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura, atuando como professor, pesquisador e orientador de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Graduado em Letras (2003), mestre em Literatura (2006) e doutor em Literatura (2010) pela UnB, desenvolve pesquisas no campo da literatura brasileira contemporânea, com ênfase em temas como infância, representação da nação, o conceito de representação e o ensino de literatura na escola e na universidade. Entre 2025 e 2026, atua como pesquisador visitante no Department of Portuguese and Brazilian Studies da Brown University. Realizou pós-doutorado na Università di Bologna (2019), com pesquisa sobre a obra de João Gilberto Noll. É membro do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (CNPq) desde 2002 e do GT Literatura Brasileira Contemporânea da ANPOLL desde 2013. Contato: amata@unb.br.

**MARIA
APARECIDA CRUZ
DE OLIVEIRA**

É professora de Literatura na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB (2009), mestrado em Literatura (2015) e doutorado em Literatura (2019) pela Universidade de Brasília (UnB). Atua na área de Letras, com ênfase em Representação Literária Contemporânea, desenvolvendo pesquisas nos campos do feminismo decolonial, da literatura afro-brasileira, das representações da infância. Integra o Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea, coordenado pela professora Dra. Regina Dalcastagnè. É coautora de *Ana Maria Gonçalves: antologia crítica* (2020), autora de *Meninas negras no romance afro-brasileiro* (2021) e organizadora da obra *Diálogos entre tradição e contemporaneidade: língua, literatura e cinema* (2024).

Contato: maricruzdeoliveira@gmail.com.



Título CONCEIÇÃO EVARISTO: INFÂNCIA
COMO TERRITÓRIO POLÍTICO

Autora Maria Aparecida Cruz de Oliveira

Coautor Anderson Luís Nunes da Mata

Projeto de diagramação e Capa Wellington Costa Oliveira

Imagem da capa Banco de imagens Freepik.com, manipuladas
com IA e edição no Photoshop

Formato/ Tamanho e-book (PDF – 15x24 cm)

Tipografia Myriad Pro e Gobold Uplow

Número de páginas 176

