

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Fabiana Oliveira de Jesus

CORPOSOLO:

**Episteme, corpo e memória na escrita de Carolina Maria de Jesus
e Maria Tereza**

Belo Horizonte
2024

Fabiana Oliveira de Jesus

CORPOSOLO:

**Episteme, corpo e memória na escrita de Carolina Maria de Jesus
e Maria Tereza**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Trânsitos Literários: produção, tradução, recepção.

Área de concentração: Literatura de Língua Portuguesa

Orientadora: Professora Doutora Terezinha Taborda Moreira

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

J58c Jesus, Fabiana Oliveira de
Corposolo: episteme, corpo e memória na escrita de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza / Fabiana Oliveira de Jesus. Belo Horizonte, 2024.
156 f. : il.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Tereza, Maria - Negrices em flor - Crítica e interpretação. 2. Jesus, Carolina Maria de - Quarto de despejo: diário de uma favelada - Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Escritoras negras. 5. Memória na literatura. 6. Corpo humano na literatura. 7. Espaço na literatura. 8. Pulsão. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(6).09

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva - CRB 6/2086

Fabiana Oliveira de Jesus

CORPOSOLO:

**Episteme, corpo e memória na escrita de Carolina Maria de Jesus
e Maria Tereza**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira - PUC Minas (Orientadora)

Prof. Dr^a Cristiane Felipe Ribeiro Araújo Cortes – CEFET Minas Gerais (Avaliadora)

Prof. Dr Marcos Antônio Alexandre – UFMG (Avaliador)

Prof. Dr^a Maria do Rosário Alves Pereira – CEFET BH (Avaliadora)

Prof^a. Dr^a. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães – PUC Minas (Avaliadora)

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2024.

Dedico aos que caminham comigo quando o sino diz ser meia-noite. E
àquele que por sete vezes me disse que o caminho é maior, é mais, muito
mais!

Licença!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as mulheres negras que vieram antes de mim, abrindo caminhos para que eu pudesse passar.

Agradeço a todos que estão envolvidos de alguma forma nesta pesquisa.

A minha orientadora, Dr^a Terezinha Taborda, por acreditar que a minha contribuição aos estudos literários tem valor e validade. Ser uma mulher negra na academia não é fácil, obrigada pela companhia.

Agradeço à Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), cujo financiamento foi fundamental para realização desta pesquisa.

Ao meu companheiro, Cacá, por ser extremamente parceiro e por cuidar de mim, de nós, quando eu não conseguia fazê-lo.

Agradeço, Mamãe e Papai, por me apoiarem com tanto respeito às minhas escolhas. Às minhas irmãs, por serem sempre companheiras. E aos meus sobrinhos, alegrias constantes em minha vida.

Aos amigos que durante esses anos lidaram com a minha distância e ainda me esperam.

À família que eu adotei em Belo Horizonte, a palavra obrigada fica pequena diante da oportunidade que me deram de buscar aquilo que eu acredito. Amo vocês! Mariana, minha gratidão à sua amizade e companheirismo é ilimitada.

A Aline e Ilza, por nos auxiliarem nesse período, sendo apoio para nossa casa.

Obrigada ao querido Marcos Alexandre, você me ajudou a construir uma trajetória de vida, meu amigo, amo você. E eu sempre serei grata. E mais, agradeço À valiosa contribuição como banca de qualificação, agradecimento que estendo à professora Dr^a Maria do Rosário, vocês abriram caminhos!

Aos amigos que fiz neste período de estudos, agradeço por cada momento compartilhado.

À Cia Bando, vocês que me ajudam a ser mais consciente do lugar que devemos assumir nesta sociedade, vocês me ajudam a ser resistência. Obrigada Déa e Rainy, por me ajudarem a perceber que eu não devo me calar.

Ao Anderson, obrigada por me guiar pela fé, por me ouvir, por não soltar a minha mão. Por indicar caminhos de escrita e dizer que vai dar certo, ainda que você nem saiba como.

A Jenny Cardoso, por me apoiar na fase mais intensa desse processo, me ouvindo, acalmando e sempre dizendo: vai dar tudo certo, Xuxu!

Ao Auliam e Luan, obrigada, meus amigos, por estarem sempre dispostos a me ajudar. Obrigada, por cada leitura, incentivo, e por compartilharem comigo seus saberes e bibliografias.

A Cris Côrtes, pela parceria cuidadosa. Pelas trocas sempre proveitosas. Obrigada por cada bibliografia, cada conversa. Você faz parte desta escrita.

Ao Rafael Candido, Nívia Teodoro e Júnia Saraiva, por iluminarem a leitura freudiana aqui presente. A ajuda de vocês foi extremamente importante.

À professora Dr^a Raquel, pela inspiração compartilhada comigo na defesa da minha dissertação.

Aos professores da Pós-graduação em Letras da PUC Minas, foi uma alegria estar ao lado de vocês. Agradeço muito a oportunidade de aprender com cada um.

*Deito-me na Terra à noite
Vasculho o céu por dentro
Deixo o peso da cabeça escoar pra Terra
Ignoro as sandices do mundo
Faço do meu corpo o dom de ser leve
Agradeço e desejo sempre viver na paz.
Axé!*

(Tereza, 2007, p. 31)

RESUMO

A presente tese se propõe a cunhar sentidos ao neologismo *corposolo*, extraído do poema “Vida verdadeira agora”, escrito por Maria Tereza no livro *Negrices em flor*, de 2007. Partindo de uma perspectiva negra e afrodiaspórica, a investigação que deu origem a este trabalho explorou inicialmente a polissemia em torno da noção de *corposolo*, uma atenção direcionada às tensões que o conceito estabelece entre corporeidade e espaço. Em seguida, analisa seu potencial como operador teórico para compreender de que maneira as escritas de autoras negras se performam. Para isso, examina-se as poéticas de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza, buscando elementos que sustentam e aprofundam o conceito. A análise comparada revela que a produção literária de Carolina Maria de Jesus, além de apresentá-la como uma solista em seus modos de fazer literatura, torna-a precursora de uma escrita que narra o espaço não como quem o observa, mas como um corpo que é parte dele, convertendo-a em uma solista que propõe uma forma de fazer literatura. Maria Tereza, ao eleger Carolina como referência, prolonga essa escrita, dialogando diretamente com *Quarto de despejo – diário de uma favelada* (1960) e expandindo sua potência expressiva. O estudo evidencia que o *corposolo* constitui uma escrita que resgata modos de fazer e de estar no mundo que se originam no espaço matricial em África, não de forma a reproduzi-lo, e sim como uma memória guardada no sangue, no corpo. Essa parte que compõe o *corpus* das autoras são memórias do sangue que se performam no hoje, no agora e, ao se relacionar com o solo onde vivem, traduzem o seu corpo em escrita.

Palavras-chave: Mulher negra. Escrita. Performance. Memória. Espaço. Solo. Pulsão.

ABSTRACT

This dissertation aims at coining meanings for the *Corposolo* neologism, taken from the poem “*Vida verdadeira agora*”, (“true life now”) written by Maria Tereza and found in the book *Negrices em Flor* (2007). Under such perspective and departing from a black Afro-diasporic perspective, the investigation which resulted in this work first explored the polysemy around the concept of *corposolo* by drawing attention to the tensions that the term establishes between corporeality and space. Next, the reflection focuses on the idea that *Corposolo* can work as a theoretical tool employed to read/understand how the writings of some black writers are performed. In order to do that, we look for elements that give meaning to the neologism in the poetics of Carolina Maria de Jesus and Maria Tereza. This compared analysis comes to unveil that the work of Carolina Maria de Jesus, besides showcasing her as a soloist in her ways of doing literature, also makes her the forerunner of a writing style that reveals the space not as something that is observed, but as a body of its own – which turns her into a soloist who proposes a new way of doing literature. Maria Tereza, on the other hand, elects Carolina Maria de Jesus as her predecessor, and writes in a way that departs from that of the writer of *Child of the Dark: The Diary Of Carolina Maria De Jesus* (1960), but surpasses it. As a result, what can be noted is that the *Corposolo* displays itself as a type of writing that retrieves ways of doing [life] and being in the world that stem from the matriarchal space of Africa, not in such a way as to reproduce it but as a memory kept in blood, in the body. This part that makes up the writers’ *corpus* are blood memories that are performed in the today, in the now, and by relating them with the soil where they live, translate their bodies into writing.

Key-words: Black woman, writing, performance, memory, space, solo, pulsion.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Capa do livro *Negrices em flor* (2007), com ilustração de Maria Tereza..37
- Figura 2 – Ilustração do livro *Negrices em flor* (2007) feita por Maria Tereza77
- Figura 3 – Ilustração do livro *Negrices em flor* (2007) feita por Maria Tereza 116

SUMÁRIO

ABRINDO O DIÁRIO	11
1 MULHER ESCRITA.....	16
1.1 Uma revolução chamada Carolina.....	19
2 CORPOSOLO	35
2.1 Corpo e solo.....	42
2.2 Diáspora.....	48
2.3 Partes que caminham, navegam e voam.....	60
3 EPISTEME DA RUA.....	74
3.1 Pulsão.....	96
3.2 <i>corpus</i> Carolina.....	105
4 PERFORMANCE DA ESCRITA.....	115
4.1 A voz da fome, um testemunho da história	119
4.2 Perfomance.....	133
4.3 “São Paulo camaleão feminina”	141
PÁGINA ÚLTIMA.....	145
REFERÊNCIAS.....	151

ABRINDO O DIÁRIO

Fiquei alegre olhando o livro e disse: “o que eu sempre invejei nos livros foi o nome do autor”. E li o meu nome na capa do livro. “Carolina Maria de Jesus. Diário de uma favelada. Quarto de despejo.” Fiquei emocionada. É preciso gostar de livros para sentir o que eu senti. (Jesus, 2014, p. 195)

Querido diário,

eu sempre tive uma relação amigável com a literatura, com os livros. Me lembro dos livros que mamãe lia para mim e minhas duas irmãs, principalmente quando faltava luz na pequena cidade de Sabinópolis. Era fim da década de 1980 e início da década de 1990. Me recordo ainda que, antes mesmo de começar a ler, precisei decorar um texto bastante extenso para a idade de três anos. Eu faria uma atuação em um evento para um grupo de professoras, colegas de mamãe. Essa é a minha primeira lembrança de vida. Os ensaios, mamãe decorando comigo o texto que eu ainda não sabia ler.

Minha personagem, uma sementinha que começava a brotar. Eu era um corpo que emergia do solo, uma parte do que seria uma imensa árvore. O teatro faz parte da minha vida desde então, e eu estou inclinada a dizer que esse é o primeiro motivador da minha relação com as palavras, com o texto e a cena. Minha primeira performance.

Em verdade, posso dizer que vários outros momentos desses anos de vida me trazem ao resultado/caminho que se apresenta nas próximas páginas. Não elencarei todos, mas alguns são indispensáveis e me levaram, diretamente, a estabelecer um forte laço de pesquisa, e uma pesquisa comparada entre Carolina e Tereza, ditas assim, intimamente.

Nas histórias lidas pela minha mãe e na minha primeira experiência com performance teatral, percebi que amava palavras. Entendi que queria usá-las em uma comunicação efetiva com o outro. Queria dizer da vida e do mundo. Desejava fazer das palavras um caminho que me colocasse em movimento. Além do fato de ser, desde a primeira infância, uma pessoa falante. Acredito ter sido sempre, intuitivamente, uma entusiasta dos estudos do psiquiatra Frantz Fanon, pois, segundo

ele, falar é existir para o outro. É que, nessa relação, percebo o meu desejo de existir pelas palavras.

Alguns muitos anos mais tarde, já na faculdade de letras, depois de finalizar meu curso no Teatro Universitário da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais –, encontrei um caminho para atender a minha vontade de existir por palavras, pois, quando lia os clássicos, quando atuava em espetáculos que narravam histórias clássicas, eu me divertia, aprendia e crescia como profissional das áreas que escolhi. Acontece que, ao me encontrar com uma literatura até então desconhecida para mim, entendi que podia falar de assuntos nos quais eu me via, me sentia espelhada. E em um movimento aparentemente egoísta, quis me ver, falar de mim.

Comecei a ler literaturas produzidas por mulheres negras e só assim me descobri negra. Nesse momento entendi o perigo da literatura e por que eu havia sido cerceada desse encontro ao longo dos anos.

Li Carolina Maria de Jesus, Maria da Conceição Evaristo, Maria Tereza. O estudo que aqui se segue é um estudo sobre Marias. Marias que se doaram não como a da mitologia judaico-cristã. Aquela que entregou ao mundo seu único filho, que, por sua vez, salvaria toda a humanidade. Ainda assim, acredito que possamos ler as ações das Marias estudadas aqui como uma doação. Acontece que, no caso dessas três Marias, a entrega é feita por outras vias, de outra forma.

São Marias que se propuseram a ser escrita, a escreverem seus corpos e suas trajetórias, Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza. Nos quatro capítulos que se seguem, a escrita dessas duas autoras é analisada a fim de cunhar o conceito do neologismo *corposolo*, além de propor a utilização de seus sentidos como operador de leitura teórica. Com base na leitura das vozes que se enunciam na escrita das Marias, busco compreender a escrita que produziram.

Esta tese é, ainda, uma continuidade da pesquisa feita para escrita da dissertação *Negrices em flor*, de Maria Tereza: *uma reflexão sobre a escrita da mulher negra*. A obra *Negrices em flor* (2007) consiste em uma coletânea de poemas escritos por Maria Tereza, autora paulistana que faleceu em abril de 2010, aos 37 anos. Uma multiartista que empregava em sua escrita todas as formas de arte e vida que vivenciava, como a música, o teatro e as artes visuais.

Durante a escrita da dissertação, a poesia de Maria Tereza foi se revelando, além de visceral e vigorosa, uma ótima ferramenta de leitura das literaturas produzidas por mulheres negras brasileiras. Os poemas de *Negrices em flor* abordam, de modo geral, o próprio ato de escrever, os processos da escrita, da composição das palavras e da interação corpo/escrita.

Maria Tereza apresenta esses elementos de várias formas em seus versos. Um deles, não trabalhado amplamente na dissertação, são os neologismos que cria, a exemplo de: afrorústica, frutoflorificantes, corposolo, entre outros. Com a conclusão da dissertação, pareceu-me oportuno tratar esses neologismos como conceitos.

Outro ponto observado no desenrolar dos estudos voltados à dissertação, e que agora, na elaboração desta tese, se torna ainda mais relevante, é como a autora revela, em seus versos, suas referências de leitura e as autoras que elege como precursoras, em especial, sua relação com a escrita de Carolina Maria de Jesus.

Na relação dessas duas Marias, busco uma terceira para me auxiliar nas construções de sentidos aqui elaborados. Para ler e entender o caminho teórico que essas escritas percorrem, Maria da Conceição Evaristo é outra importante inspiração. A autora não só empresta seus versos, contos e romances, como auxilia com um aparato teórico, sobretudo, a partir dos conceitos que cunha, como a escrevivência (2020). E, nesse caso especificamente, na leitura que faz da obra de Carolina Maria de Jesus.

Assim, no primeiro capítulo, abordo o *corposolo*. Para a definição do conceito desse neologismo, utilizo Audre Lorde (1977)¹ e Leda Maria Martins (2011), que favorecem compreender como essa escrita se comporta, de onde ela parte, quais essências busca e os caminhos ancestrais que traça no hoje. Além disso, recorro a Walter Benjamin (1994) para definir o tipo de narrador que se encontra nas escritas de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza. E entendendo *corposolo* como uma escrita performática, visito as teorias de Graciela Ravetti (2002) e suas definições sobre narrativa performática.

¹ Seu poema “Poesia não é luxo”, estudado nesta pesquisa, foi traduzido por Tatiana Nascimento dos Santos em sua tese de doutorado voltada aos estudos de tradução. Cf. SANTOS, Tatiana Nascimento dos. **Letramento e tradução no espelho de Oxum**: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

No segundo capítulo, reflito sobre *corposolo* pensando-o em partes. Nesse sentido, ao separar as palavras corpo e solo, estudo seus sentidos polissêmicos buscando ler as relações com o solo a partir da trajetória dos povos em diáspora. Essa leitura é feita com base no poema “Vida verdadeira agora”, de Maria Tereza, do qual o neologismo *corposolo* foi extraído. Nesse capítulo, há uma breve análise dos versos, destacando, principalmente, seus contrapontos.

Para explorar esses aspectos, visito o pensamento de Nego Bispo (Bispo dos Santos, 2023) e sua visão dos modos de vida fora da colonização. Beatriz Nascimento (2021), com sua definição de quilombo, também contribui para pensar o corpo do *corposolo* como um quilombo. Nesse capítulo há ainda uma discussão acerca da definição de diáspora, isso porque o neologismo estudado faz parte do que Maria Tereza define como diáspora, permitindo um diálogo entre a definição da autora e a do sociólogo Stuart Hall (2003). Ambos pensam a África como significante. E nessa comparação entre os versos e a teoria, é possível perceber que, apesar das distintas formas de expressão, ambos pensam a sociedade separando-a entre o multicultural e multiculturalismo.

No terceiro capítulo me dedica a refletir sobre a importância do desejo de escrita na conceituação da escrita do *corposolo*. Esse desejo tem um caráter pulsional, o que torna pertinente recorrer à definição de pulsão proposta pelo psicanalista Sigmund Freud (1939/2021), a fim de compreender como essa teoria se relaciona com as escritas aqui analisadas. O termo também aparece em “Vida verdadeira agora”, quando o eu lírico sugere “familiarizar-se com seu desejo de pulsão maior” (Tereza, p. 29).

Ao entender que o desejo pulsional é um desejo do corpo, analisei como esse corpo que deseja ser escrita se desloca e se relaciona com o solo/espço – pensado geograficamente –, já que o solo também está na raiz de seu sentido. Para ler a literatura e o espaço nas obras de Carolina Maria de Jesus e, conseqüentemente, na de Maria Tereza, recorro aos estudos de Luís Alberto Brandão (2021) sobre as representações do espaço na literatura, bem como à sua leitura do filósofo e historiador Michel Foucault, quando define o corpo utópico e as heterotopias.

No quarto capítulo, discuto o corpo atemporal, abordando a “corpa negra” que se apresenta nas literaturas das autoras, com suas diferenças e semelhanças. E,

considerando toda a produção de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza, foi oportuno pensar a literatura de trauma, juntamente com Márcio Seligmann-Silva (2005). Retomo a professora Graciella Ravetti para ler/reler trechos das obras sob o olhar da performance, mas, dessa vez, pensando nas escolhas que as autoras fazem, ou seja, analisando o que elas desejam performar em sua escrita bastante pessoal, ao mesmo tempo que coletiva.

Para concluir, aponto caminhos possíveis do *corposolo* como ferramenta de leitura das literaturas produzidas por mulheres negras e considerando a necessidade de ampliar os estudos sobre o conceito e as autoras analisadas.

1 MULHER ESCRITA

Leite de coco, arruda, azeite de oliva, arroz de todos os tipos, caldos de feijões e lentilhas, farofas inesquecíveis, assados inigualáveis, até receitas de soja com soja, tapioca cuscuz, mexidinhos providenciais, bolinhos de roupa velha, aquela saudade tesada, água de coco, suco de carambola fresquinho, açai, fruta-pão, vatapá, mandioca com açúcar, milhões de beijos espalhados pelo corpo inteiro, desejo imenso de realização total, toque de bate-folha, banho de ervas, de espuma, de rosas! Água, muita água. Café da manhã para todo mundo, juntos se puderem. Preocupação sem dor, coçar-se ao sol, olhar pro passado e viver bem o presente, amar e comer o próximo, poesia da boa pra alimentar, fé na vida, aquele bolo de banana, aquele abraço que você vai dar ou ganhar e aquele beijo que nunca se repete. Viagens e viagens e vivência, a grande luz da negra infância, o território do respiro, a conta do tempo, o mugido da vaca, o rato que mora na sua casa e você nunca viu, as bênçãos e os imprevistos, a chuva repentina num dia ensolaríssimíssimo que você só sai para caminhar, as lágrimas de Dasdô, os gritos infantis e os berros dos bebês, o objetivo, a potencialidade, a dificuldade, a superação e a carne que é fraca? Firma o espírito! Pão quente de graça, manteiga em promoção e a camisinha que não apareceu na festa? Pu! Maçã, pera, banana, ameixa, suco de laranja e garapa em pleno meio dia... Pastéis assados de palmito, de berinjela, de espinafre de tudo de bom que houver... nham! Risotos imemoriais a prova, as prova, ui, ui, ui, um dia após o outro, ala o pessoal da capoeira sempre delícia de tudo, todo ogan é zoiúdo e sonso. Salve! O trem das onze já passou, o dinheiro não dá pro pê-e-fê já a fome dura o mês inteiro. Tá chegando o dia ou alguém, esforço pra se livrar da doença, pra conseguir um trabalho, pra terminar aquele poema que veio no ar e quase partiu ao mar, dizer amor opa, aterrar é difícil mas não impossível. Tem sexta-feira que é o começo de tudo. Ah, do mel não podemos esquecer e também da farinha de mandioca nem da cachaça e da pimenta vermelha, comunicação viu?

Olha, tenha consigo sempre uma muda de roupa branca.

Axé!

(Tereza, 2007, p. 56-57)

Uma receita, uma fórmula, até mesmo um conselho. Saberes adquiridos na vivência cotidiana, que, por sua vez, são compartilhados pelo exercício da escrita. Ao lermos a epígrafe acima como oferta de receita, observamos um corpo negro enunciador que se oferta, e (se) oferta como escrita. Que se envolve na alquimia da produção de alimentos que constitui a sua experiência, que partilha sua experiência a partir do que o corpo viveu e tem de memória, e oferta escrita. Que “firma seu espírito” por meio de palavras escritas.

O que lemos acima se assemelha bastante ao que, em Yorubá, é chamado de ebó, ou seja: uma oferenda, um sacrifício, uma troca de elementos com os orixás. Nessa cosmogonia, os orixás são entendidos tanto como entidades quanto como a

própria natureza. É que um alimento oferecido ao santo é deixado na natureza para que ela se alimente. Assim, a matéria outrora subtraída é, em parte, devolvida à natureza. Se retiramos da terra a mandioca, devolvemos a farofa feita da farinha de mandioca como um agradecimento, como retorno e partilha. Nesse ciclo nada se perde, homem e natureza se conectam, pois se alimentam das mesmas coisas. Dentro dessa espiral, cuidar do espaço é cuidar de si.

Esse ebó que se transforma em escrita pelo poema narrativo de Maria Tereza é uma expressão de autocuidado, é alimento para o próprio corpo, para o espírito, para o solo. É a expressão do desejo de se querer/fazer bem, ao mesmo tempo que diz ao próximo: siga comigo. Isso significa “amar e comer o próximo”, ou seja, quem segue comigo é amor, mas é também alimento.

Essa relação antropofágica traduz uma ação, um movimento do corpo em direção ao outro e ao solo, a qual é performatizada em escrita – no caso do texto da epígrafe, em uma narrativa que se constrói como um conselho. Uma narração que caminha em direção ao outro, porque esse narrador que se enuncia é também um aconselhador: “tenha sempre consigo uma roupa branca” (Tereza, 2007, p. 57). Ao assumir esse posicionamento de transmitir aos seus interlocutores informações e conselhos, o texto nos lembra o narrador pensado por Walter Benjamin (1994), quando o filósofo nos diz que a verdadeira natureza da narrativa é ter uma dimensão de utilidade. Em função disso, dirá Benjamin, o narrador é aquele que sabe dar conselhos.

O ensaísta aponta que a função de narrar está em vias de extinção. Segundo seus estudos e percepções, o narrador tem sua sobrevivência ameaçada quando perde a prática de comunicar experiências, quando a sociedade deixa de partilhar experiências, quando aconselhar se torna coisa do passado. Benjamin (1994) afirma que:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter a sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história. (Sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (Benjamin, 1994, p. 200)

Mas o narrador que nos escreve no texto que abre este capítulo compartilha sua experiência – e está vivo. Sua escrita é um resgate da arte de narrar, já que ele a

constrói como forma de compartilhamento de sua verdade e sabedoria, adquiridas através e a partir do seu corpo, pelo gesto de seguir a receita de “olhar para o passado, viver bem o presente” (Tereza, 2007, p. 57). E ao pensar em viver bem o presente, conforme nos sugere sua escrita, abre-se caminho para viver o futuro, para continuar.

Podemos ainda ler a narrativa aqui analisada com Audre Lorde, que em 1984 publica um texto que, segundo tradução de Tatiana Nascimento, intitula-se “Poesia não é um luxo”, apontando que, para mulheres negras, a poesia “é uma necessidade vital de nossa existência” (Santos, 2014, p. 133).

A poesia seria, portanto, uma iluminação das ideias que estão, até que se escreva, sem nome, à espera do nascimento. Mas essas palavras foram, antes de tudo, sentidas e, aqui nos cabe acrescentar, vividas. É uma “destilação da experiência da qual brota poesia verdadeira pare pensamento (*sic*) como sonho pare conceito, como sentimento pare ideia, e conhecimento pare (precede) entendimento” (Lorde *apud* Santos, 2014). É a mulher negra escrevendo como quem transborda todos os silêncios impostos, todas as repressões sentidas.

Mas quanto mais vamos entrando em contato com nossa consciência de vida ancestral, não europeia, como uma situação a ser experienciada e com a qual interagir, nós aprendemos mais e mais a cultivar nossos sentimentos, e a respeitar aquelas fontes secretas de nosso poder de onde vem conhecimento verdadeiro e, portanto, ações duradouras vêm. (Lorde *apud* Santos, 2014, p. 133)

Retomemos: “olhar para o passado, viver bem o presente” (Tereza, 2007, p. 57), é o que estamos lendo até aqui na escrita de Maria Tereza. Uma escrita que pensa o passado, a “infância negra”, como um momento iluminado, território a ser retomado. Explora a cosmogonia afrodiaspórica a fim de torná-la referência para viver bem no presente, pois é uma escrita que se detém no agora. Cria imagens no tempo presente. É um pensamento *afrorústico*.

Audre Lorde elabora suas reflexões pensando em poesia. Nosso convite é para que, além de pensar esse gênero, possamos refletir sobre o próprio processo de escrita, sobre o fazer literário, sobretudo porque é esse espaço que a escrita que aqui estudaremos invoca. “Leite de coco ...” é também uma reflexão sobre a elaboração de pensamento e conhecimento, assim como em “Poesia não é um luxo”:

Os patriarcas brancos nos disseram: penso, logo existo. A Mãe negra dentro de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: eu sinto, portanto eu posso ser livre. Poesia cunha a linguagem para expressar e empenhar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade. (Lorde *apud* Santos, 2014, p. 133)

Cunhar a linguagem como expressão, atender à demanda de outro tipo de elaboração de conhecimento, essas reflexões de Lorde, escritas na década de 1970, permitem-nos ler Maria Tereza, que virá anos depois. Audre Lorde fala de um lugar que nos é muito familiar, embora seja uma poetisa estadunidense, já que leu, ao longo de sua vida, o capitalismo e sua sociedade.

Pensando no Brasil, entendemos que esse modo de se derramar em uma escrita de um corpo negro, que pode narrar-se não somente como quem viu, mas também como quem viveu, como quem é solo, alimento, ancestralidade e presente, materializa-se em propostas estéticas como as de Maria Tereza. Sua escrita conquista espaço não somente como resultado das vazões de sua autora, mas também é inspirada por aqueles/as que vieram antes, a quem a autora elegeu como precursores/precursoras. Entre outras referências, como a musical, que lemos em “Leite de coco...”, que encontramos em “o trem das onze já partiu” (Tereza, 2007, p. 56), destacamos Carolina Maria de Jesus, por ser uma autora que sonhou essa liberdade e provocou uma revolução ao criar sua escrita, ao mesmo tempo nela se criando.

1.1 Uma revolução chamada Carolina

Pensar a escrita de mulheres negras é buscar uma elaboração de sentidos construída nas ausências. É caminhar pelas vias de palavras que não foram ditas/discutidas, mas que, por força, desejo e resiliência, se transformaram em palavras escritas. É buscar inserir nas narrativas histórias, estudos/pesquisas, corpos, existências e perspectivas que não foram pronunciadas antes, que não figuram nos clássicos da literatura. É algo que está na ordem do não dito, mas que é/foi vivido de forma muito particular e, ao mesmo tempo, também é/foi vivido de forma coletiva. Um corpo individual que se deixa encontrar e que se familiariza com outros indivíduos, outros corpos.

Esse corpo/escrita é solo, negro e feminino, entendido em si e seus desejos, mas enxerga o desejo de outros corpos negros e femininos e se relaciona com eles. Entende suas necessidades e acaba por escrever enunciando, por meio de sua voz, várias outras vozes, as vozes de várias outras mulheres negras.

Essas reflexões nos levam a pensar com *A fina lâmina da palavra*, onde Leda Maria Martins (2011) aponta, logo no início de sua escrita, que atualmente existe uma atenção mais singular voltada para a escrita negra. Essa atenção se dá não só no âmbito da crítica, mas também os escritores têm voltado seus olhos para essas produções. A autora disserta sobre a ideia de uma grafia da negrura. Para Martins, “voz e a grafia afro-brasileira” são os elementos que constituem essa literatura (Martins, 2011, p. 279). E o que isso significa? Qual seria essa grafia? A resposta: memória do saber e da experiência, estética e ontológica.

Martins discute, ainda, as implicações que se originam do fato de a nossa escrita literária ter se baseado na europeia, o que limou, por exemplo, o que já era produzido pelos povos originários brasileiros e por aqueles vindos das diversas nações africanas. Outro ponto importante destacado por Martins é nos lembrarmos sempre de que, já no século XIX, existiam escritores na contramão do contexto sociocultural, que já grafavam a literatura pelas lâminas afro-brasileiras. Trata-se de uma escrita que acontecia, mas não encontrava espaço de apreciação. É preciso, obviamente, destacar que os escritores tiveram contextos para escrever que eram muito diversos entre si, ou seja, não havia uma produção comum. Porém, ainda que suas escritas não tenham gerado um forte movimento coletivo, sua existência reforça a ideia de que só agora estamos conseguindo avançar em estudos, teorias e na criação de conceitos relativos à escrita afro-brasileira.

Mas o que mais nos chama a atenção na reflexão de Martins é como a intelectual fala sobre a dicção feminina que pulsa nos textos das mulheres negras, que vão se construindo como objeto cortante, como fina lâmina. Martins, em suas argumentações, relembra uma entrevista da escritora paulistana Miriam Alves, concedida em 1995, na qual ela defendia que:

[...] Não precisa estar falando de chibata, escravidão, para escrever literatura negra. A arte é libertadora, libertação. A minha arte é engajada comigo. Eu sou o quê? Eu sou negra, mulher, mãe solteira, empresária, filha, funcionária, militante [...]. (Alves, 1995, p. 971 *apud* Martins, 2011, p. 287)

Nessa dicção feminina, a nossa atenção se volta, sobretudo, para quando Alves diz “A minha arte é engajada comigo”, ou seja, sua arte é um modo de existir expresso na literatura, por meio do qual ela mostra suas angústias, desejos e dores. A escritora nos revela, por essa afirmativa, a sua escrita solista e seu desejo de se expressar e existir pela literatura.

A escrita é, portanto, uma forma de se estabelecer/ser no mundo. É um projeto de liberdade, comum ao fazer artístico de autoras como essas das quais estamos tratando. No caso da escrita de mulheres negras, vemos um movimento de busca pela liberdade, de procura de alívio de dores antigas, como as herdadas da escravidão. No poema abaixo, por exemplo, lemos:

Rigidez

A rigidez dos dias faz ainda coro no lombo
De crianças que trabalham como bichos
De meninas emputecidas sem leitura
De moleques pau pra toda obra em qualquer esquina
Esses, estas todas mesmo que ainda imaginam
Como seria saber pronunciar bem e entendendo
Palavras escritas
Até poesia
(Tereza, 2007, p. 49)

A dor ainda ressoa nesses corpos. Negros e negras ainda são vistos de forma animalizada, mas encontram na poesia, na escrita literária, uma forma de ressignificação de suas existências na sociedade. Pronunciam palavras que dão outros contornos a esses corpos. Que revelam sua episteme. E essa literatura, essa escrita, segundo Martins, revela um outro Brasil. Uma escrita que se performa como rearranjo da memória. E é nesses ambientes de memória que o corpo se transveste em letra e esculpe uma produção literária singular:

É no corpo mesmo da escrita que este outro Brasil se performa e se instala, e que a arte se quer também como ofício de transfiguração, de rearranjo da memória e da história, figurando uma outra poética da memória, memória do ser mulher, memória do corpo-mulher, memória de um corpo-linguagem de dicção feminina. (Martins, 2011, p. 288)

Não temos o intuito de afirmar que todas as mulheres negras escritoras apresentarão características dos sentidos que estamos construindo em suas escritas, mas nosso desejo é explorar a ideia de que apontar essas formas de fazer é também um modo de ler muitas dessas escritoras, principalmente, a partir da década de 1970, especificamente, a partir de Carolina Maria de Jesus e seu diário *Quarto de despejo – diário de uma favelada* (1960).

E por que dizemos após o lançamento desse *best-seller*? Pelo fato de ser essa obra o primeiro livro publicado pela autora, o que a divulgou para a crítica literária e o público leitor, e fez seu nome ser dito e ouvido. E isso é de extrema importância para sua carreira, além de ser um fator relevante para a literatura brasileira. É a partir dessa obra que Carolina Maria de Jesus é percebida como uma escritora de lâmina afiada, que reescreve sua memória/história e sua experiência. E mais, escreve sua leitura sobre os espaços pelos quais transita, inaugurando uma forma crítica de produzir literatura em que antes se julgava haver apenas silêncio. O corpo-livro espalhou-se de forma significativa, divulgando seu projeto de escrita. E aqui nos cabe pensar novamente com Leda Martins, que afirma que:

A tradição letrada exige certas condições específicas de produção e de recepção para seu exercício, condições essas também desfavoráveis ao negro africano e a seus descendentes. A escrita carece de leitores e de interlocutores. (Martins, 2011, p. 281)

E, de fato, podemos hoje pensar na trajetória de Carolina de Jesus porque ela foi lida e circulou pelo ambiente das publicações, ou seja, foi lida por uma crítica e por um público leitor constituídos por pessoas brancas. Porém, é pelos olhos de suas semelhantes que sua escrita encontra dimensão e profundidade. A recepção se torna, além de tudo, uma inspiração. Conceição Evaristo, em sua fala na abertura da Festa Literária das Periferias - Flup Digital 2020,² em uma mesa online que contou com a participação de Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina, divaga sobre suas percepções acerca das contribuições que Carolina de Jesus faz à literatura brasileira, bem como reflete sobre os seus modos de fazer. Um dos pontos trazidos por Evaristo nessa fala

² Cf. <https://www.youtube.com/live/9d-H6HoMn5E?si=jYPxVgckkBK6qJ10>. Acesso em 5 mar. 2025.

é, justamente, o fato de Carolina de Jesus se destacar por narrar a pobreza, mas ter conseguido sair dela para emergir como uma solista, isto é, por ter sido lida e publicada.

Toda a fala da escritora mineira durante o evento é muito importante para este estudo, pois, com base nela, elaboramos os contornos necessários para esta tese. Em outros momentos, traremos outras reflexões de Conceição Evaristo. Por ora, daremos atenção ao trecho em que a autora fala sobre a fome, não só em *Quarto de despejo*, mas em toda a obra de Carolina de Jesus. Ou, seria melhor dizer, ao que ela considera como construção metafórica da fome em Carolina Maria de Jesus:

É impossível ler Carolina pensando que ela está falando apenas só de uma fome física. A fome de Carolina é uma fome metafórica que é a fome do próprio sentido da vida. [...] A Carolina é uma pessoa sem lugar, a Carolina vaga pelo mundo. Carolina é uma pessoa que vaga pelo mundo e essa errância de Carolina é de procura mesmo de sentido de vida.

Ela indaga o sentido da vida como qualquer pessoa que busca na arte que aprofunda na arte que pensa estar na arte esse sentido, ou pelo menos esse caminho para dar sentido à vida. E Carolina fazia isso pela escrita. (Evaristo, 2020)

A fome é física e, ao mesmo tempo, é uma falta e uma busca pelo sentido da vida. Mas essa busca constante não encontra uma resposta, um lugar. E é nesse vazio aludido por Conceição Evaristo que o desejo encontra vazão e razão de ser. Para nós, o desejo expresso no projeto literário de Carolina de Jesus – que é o de ser uma escritora publicada, de ganhar dinheiro com livro, de revelar as mazelas da favela e, por fim, de se sentir pela escrita – é um desejo pulsional, uma expressão do seu vazio, da sua falta. Consideramos essa expressão de vazio mais uma metáfora da fome. É um vazio que tem origem no corpo – portanto, mais uma forma de inserir na escrita o corpo.

Carolina Maria de Jesus elege a escrita como forma de expressão desse desejo. E nessa errância a autora constrói sentidos para a existência, porque nos espaços pelos quais transita ela recolhe sabedoria, episteme. Isso está no seu modo de fazer literatura, que reflete seu modo de ser. Em cada papel que cata, ela recolhe material para suas criações, para a construção de seu texto. O chão torna-se, para ela, um solo de ideias a serem formuladas.

Como Conceição Evaristo aponta (2020), essa busca pelo sentido da vida é mesmo da ordem de quem se aprofunda no caminho das artes. Mas é na Carolina errante, na Carolina andarilha e catadora de papel, que reconhecemos suas diferenças. Há, em tudo isso, uma forte relação com os espaços por onde a escritora transita. A autora de *Quarto de despejo* leva à sua escrita a sua leitura desses percursos/espaços, o que ela observa e ouve desse solo, e os performa, transformando-os em ferramentas para sua criatividade.

Esse solo percorrido pela autora nos leva a pensar em espaço, solo/chão geograficamente localizado, um espaço que queremos ler e compreender com Doreen Massey:

Primeiro, reconhecemos o espaço como o produto de inter-relações, como sendo construído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno. [...] *Segundo*, compreendemos o espaço como esfera da possibilidade de existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias existem; como esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. [...] *Terceiro*, reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de *relações-entre*, relações que estão necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos pensar o espaço como uma simultaneidade de *estórias-até-agora*. (Massey, 2008, p. 29, grifos no original)

Na perspectiva de Massey, o espaço é algo que se movimenta, que se constrói por meio das relações; não é estático, não permanece parado. Há uma negociação dessas múltiplas relações que criam o social, o político. Algo a ser pensado a partir de Massey é a ideia de ininterrupção das construções sociais e políticas que orientam o pensar o espaço.

Trazemos a reflexão de Massey porque a construção literária de Carolina de Jesus revela o espaço como um solo fértil de construção de histórias diversas. A autora, em sua escrita, narra relações que são construídas no espaço; ao fazê-lo, narra o próprio espaço. E nesse jogo ela narra a si própria, bem como suas relações com o outro.

Narrar-se no espaço/solo é algo que marca o projeto literário de Carolina Maria de Jesus. Ao pensarmos nessa escrita de si, algo que é totalmente relevante quando

pensamos nas escritas produzidas por mulheres negras, somos inclinados a pensar com Conceição Evaristo, quando nos diz sobre escrevivência:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (Evaristo, 2020, p. 30)

O termo se refere, então, à produção literária de mulheres negras que se assenhoram da pena para contar-se a partir do seu próprio olhar, sem que esse seja mediado por outros. A escrevivência é uma forma de saída de uma narrativa controlada por quem tem o poder nas mãos. No caso de Carolina Maria de Jesus, ela narra a pobreza e a subalternidade como quem quer dizer ao mundo as verdades jogadas para debaixo do tapete. Não como quem fala sobre a pobreza, mas como quem é a pobreza. Nesse sentido, a autora age de forma semelhante ao afirmado por Lélia Gonzalez (2019, p. 240): “assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa”.

Ainda refletindo sobre a fala de Conceição Evaristo na Flup Digital 2020, consideremos a seguinte reflexão:

Carolina é uma potência na literatura brasileira e ela é uma potência a partir de uma criação muito original. Primeiro eu acho que a gente pode considerar Carolina Maria de Jesus, a primeira escritora brasileira que escreve a partir de uma experiência que eu diria de pobreza, mas quero colocar essa pobreza entre aspas. Eu acho que Carolina Maria de Jesus está aí nisso que eu tenho pensado sobre a escrevivência. A Carolina Maria de Jesus parte da sua experiência pessoal, da sua própria vida para criar sua obra. (Evaristo, 2020)

Carolina Maria de Jesus escreve como a mulher subalternizada que toma a fala para narrar suas mazelas e dizer sobre a pobreza que lhe foi imposta/condicionada, desde o período da escravidão. É preciso considerar que a narrativa da escritora e sua leitura de mundo são ainda muito afetadas por esse período, mas, ainda assim, é uma escrita do agora. A escrevivência pretende borrar a imagem do passado e isso, de fato, podemos encontrar em Carolina Maria de Jesus. Porém, nessa escrita, o passado está marcado na maneira como ele se relaciona com o presente, como se

vive o hoje. A escrita de Carolina Maria de Jesus se propõe a narrar o corpo vivido hoje, como um narrador benjaminiano, que narra a sua experiência, entregando sua voz, corpo e gestos ao narrado:

Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. (Benjamim, 1994, p. 201)

(Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) (Benjamim, 1994, p. 221)

Na perspectiva do narrado pelo outro, queremos pensar nos resgates de quem veio antes, das vozes que essa escrita elege. Antônio Bispo dos Santos, em *a terra dá, a terra quer* (2023), em sua perspectiva afro-brasileira e quilombola, fala da terra a partir de uma visão cosmológica e, nesse modo de pensar, nos leva a entender que a literatura que aqui estamos estudando alcança a cosmologia e o lugar de um saber ancestral. Bispo afirma que:

Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo. (Bispo dos Santos, 2023, p. 102)

Entendemos que a relação que essa literatura estabelece com o passado está nesse âmbito de retomada de quem veio primeiro, na atenção aos modos de estar em relação ao outro e à terra. Há uma obra de Carolina Maria de Jesus, publicada postumamente, intitulada *Meu sonho é escrever* (2019), sobre a qual queremos fazer alguns comentários. O título foi retirado dos seguintes versos:

Eu disse: o meu sonho é escrever!
 Responde o branco: ela é louca.
 O que as negras devem fazer...
 É ir pro tanque lavar roupa.
 (Carolina, 1996, p. 43)

Na obra em questão, Carolina Maria de Jesus fala sobre uma palavra de origem africana cujo significado lhe fora ensinado pelo avô, uma pessoa pela qual sempre nutriu imensa admiração e amor, chegando a chamá-lo de Sócrates africano, em uma alusão ao filósofo grego. Colocar o avô nesse lugar de intelectualidade aponta o fato de ele ser uma inspiração, uma referência, um precursor para Carolina. Eis a narrativa do significado da palavra:

Balangandã

A palavra “balangandã é de origem africana. Posso afirmar que é de certa região da África porque sou de cor. E minha raiz é africana. Quem explicou-me o que era balangandã foi meu extinto avô, em 1924. Eu estava com dez anos. Já sabia ler e gostava de saber a origem de tudo. Só vivia interrogando. Só vivia interrogando.

Um dia ouvi o meu avô cantar:

– Quem não tem balangandã, não vi no Bonfim!

Perguntei-lhe:

– Vovô, o que é balangandã?

– É dinheiro, minha filha. É o nome do dinheiro lá na África. Quando iniciou o tráfico os navios traficantes iam para a Baía. E o sensacionalismo era a festa do senhor do Bonfim. Mas quem ia na festa eram os ricos. Então os pretos começaram a cantar: “Quem não tem balangandã não vai ao Bonfim”. (Jesus, 2020, p.102)

A enunciadora aprende com o avô a dar significado às coisas ditas, a conhecer as palavras, a dar-lhes sentido e criar conhecimento, sabedoria, por meio delas. Todas essas formas de ser escrita que discutimos aqui e que serão melhor apresentadas ao longo deste estudo pretendem somar sentidos ao neologismo *corposolo*.

Para aprofundar esse termo, destacamos o trecho em que a autora afirma: “Posso afirmar que é de certa região da África porque sou de cor. E minha raiz é africana” (Jesus, 2020, p. 102). Nessa declaração, a enunciadora dá voz à sua narrativa, afirmando sua visão e posição no mundo. Apresenta-se como uma mulher negra, brasileira, que reconhece a África tanto como significante quanto como raiz de sua identidade. No entanto, não busca simplesmente reproduzir formas de existência do passado, mas sim seguir adiante com as memórias e conhecimentos que seu próprio corpo carrega, pois ela mesma é parte desse *corposolo* ancestral.

Página Dezenove

Querido diário, tem uma represinha feita aqui, feita agora há pouco tempo. Tem um gosto de amargo-quente e uma cascatinha quem vem vindo lá do alto. Enxurrada. Tem um vidro de espelho a minha frente, onde vejo um olho duro e já sem sal. Tem um jeito de desgraça já sabida, eu mesma procurando a minha mente. Sabe, tem coisa que a gente passa na pele e só vai sentir realmente muito, muito tempo depois. É como se temperasse uma comida muito, muito, muito tempo antes de comer. O gosto curtido da coisa. Sabe, mesmo a suavidade tem suas garras.

(Tereza, 2002, p. 63)

Nesse outro texto, de Maria Tereza, lemos o passado como parte do presente, pois essa relação só pode ser vivida, lida e sentida com o passar do tempo. Podemos perceber que é o corpo quem guarda essa memória. É na pele e na carne que se sentem as amarguras, mas a leitura do ocorrido é suave, porque demora, é preciso maturação. A procura pelo entendimento, ainda que aconteça na mente, apenas é percebida/elaborada pelo corpo.

Corposolo é, então, o ato de assenhorar-se do corpo, da fala, da escrita, num espaço que se desenha no presente, a partir de cada um desses elementos, pensados em seus sentidos polissêmicos, de modo a construir sentidos a partir da retomada de formas ancestrais que permitam tratar esses espaços, também, com o conhecimento originário. Ou seja, no corposolo há troca, há a escuta de uma relação que é ancestral, por isso liga o presente e o passado, mas que será performatizada, sempre, na escrita do agora.

Corposolo é um corpo-escrita criado na epistemologia da subalternidade, na rua, mas que, porém, emerge em movimento – a princípio, como solista, em seguida, como precursor. Apontamos Carolina Maria de Jesus como a escritora que começa a traçar essa forma de fazer/se fazer escrita. A partir dela, outras escritoras passam a seguir seus passos e pensar em seu modo de escrever como um modelo a ser seguido.

Para construir essa ideia, analisamos de forma comparada a escrita de Carolina Maria de Jesus e a de Maria Tereza. Atentamo-nos a esse movimento que Maria Tereza faz de enunciar e resgatar sua precursora, a sua declarada intenção de eleger a forma de fazer literatura de Carolina Maria de Jesus como proposta estética a ser seguida. Com isso, Maria Tereza promove uma recordação da presença da mulher negra na literatura e sustenta sua trajetória no ambiente literário. É como se Carolina

Maria de Jesus abrisse, com sua escrita, uma porta por onde estão frutoflorificando outras. Assim, Maria Tereza, como Carolina Maria de Jesus, trabalha a África, por exemplo, também como um significante para dizer o agora, para performar no presente a brasileira que é:

Brasileira Gigante

A VIDA NÃO USA RUGE, FERA RI E RUGE
 PARECE QUE O TEMPO URGE
 NÃO SEI SAMBAR E TENHO MILHÕES DE OUTROS ENCANTOS!
 CONTRA OLHO GORDO USO COLÍRIO DIET, TRABALHO!
 SOB A LUZ DA LUA MUNDANA EU VOU QUE VOU
 CAMINHANDO NO ASFALTO ELABORO MINHAS OFERENDAS
 RECONHEÇO O QUE É DE FIRMEZA

SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO
SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO

EU ESCAVEI, EU ESCAVEI A MÁQUINA DIGITAL
 TIREI O CHIPS E INSTALEI UMA TRIP ROOTS
 SIM! SOU RÚSTICA! SOU EU A NEGRA RÚSTICA
 MEU PAI BAIANO, MINHA MÃE PAULISTANA
 FILHOS D'ÁFRICA COM ÍNDIOS DO BRASIL
 MULHERES NEGRAS ME CRIARAM, MULHERES NEGRAS ME
 [ENSINARAM
 TIJOLO POR TIJOLO CONSTRUINDO UMA NOVA TRAMA
 DIA POR DIA CULTIVAR A SAPIÊNCIA
 DNA DE NEGRA CONTÉM MALEMOLÊNCIA
 TODA CRIANÇA TRAZ NO LADO ESQUERDO A BEM QUERENÇA
 SOU BRASILEIRA GIGANTE, SOU BRASILEIRA GIGANTE!
 (Tereza, 2007, p. 21, grifos no original)

As caixas-altas gritantes podem ser lidas como uma brincadeira com as palavras, mas também como alegoria do eu lírico que se erige e se projeta a partir de uma imagem de grandeza. Diz de uma brasileira forjada em seu país e que não tem

atributos preestabelecidos que lhe caibam, já que sua imagem é redesenhada pelos versos. Não deixa a herança que sua pele guarda, mas demonstra que a recuperação dessa herança se dá de outra forma, pois constrói uma nova trama. A brasileira gigante está em constante construção, em movimento. E nas palavras da professora Terezinha Taborda Moreira, ao analisar o poema:

A malemolência reivindicada pela voz lírica pode ser lida como o jogo de atitudes, os gestos, o jeito de falar ou mover-se, o molejo, o ardil que lhe faculta rememorar a diáspora negra ressignificada como ato gerador de um “corposolo” também negro, que luta contra uma morte anunciada, seja pelas “ações da imantação magnética” a que todo ser vivo deve se dobrar ou pelas “organizações de estatutos governamentais” nos movimentos de avanços e recuos que caracterizam a escalada pelos direitos humanos. (Moreira, 2020, p. 43)

Ou seja, é um corpo vivo que cria imagens a cada leitura. Nesse excerto, Moreira oferece uma leitura do neologismo *corposolo* articulando-o com versos de Maria Tereza que serão analisados nas próximas páginas. Ao refletir sobre *corposolo*, Moreira capta uma parte de sua essência e o pensa de forma bastante oportuna a essas escritas, como o corpo que se lê nessas obras. Também o destaca como um corpo que luta contra a “morte anunciada”, ou seja, luta contra as definições já impostas, criando, assim, outro corpo.

Ao pensarmos na elaboração desse termo, observamos o quanto essa escrita é performática. Por isso, recorreremos à definição de narrativa performática de Graciela Ravetti (2002), nomenclatura utilizada para designar tipos específicos de textos e narrativas. Ravetti propõe que essas narrativas se caracterizam pela própria ação de performar, manifestando-se como uma escrita que assume uma dimensão tanto cênica quanto político-social. Segundo a autora:

Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (Ravetti, 2002, p. 47)

A agitação política, por sua vez, está explícita nas escritas do *corposolo*, tal qual Ravetti nomeia. Essas escritas se ligam à exposição de um eu que agita e enuncia um lugar de existência social à medida que expõe seu “eu” sem considerar os limites impostos pela sociedade. Em Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza, encontramos uma forte exposição de si, assim como é possível ler uma forte exposição do local de enunciação das enunciantoras projetadas pelas autoras. Ravetti ainda assevera que: “O tema obsessivo do performer é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade” (2002, p. 66).

O *performer* propõe-se a ser escrita, a derramar-se através dela, e ao fazer isso seu corpo e mente estão à disposição do que escolhem dizer, das imagens que selecionam, do discurso que querem proferir, do posicionamento político que desejam manifestar. O *performer* se autorrepresenta para o mundo a fim de agitar, sua ação pode ser vista como um ato político-social.

Um ponto importante para se pensar, nesse modo de autorrepresentação, é a maneira como a memória se comporta nessas literaturas, como ela se estabelece em textos que se organizam como *corposolo*. Raquel Souza (2010) faz uma interessante reflexão em torno do assunto ao analisar a memória de forma distinta à apresentada pela filosofia tradicional, que a elabora como uma imagem enganadora ou mesmo como imagem fixa do passado. A autora sugere que “na literatura a memória se realiza no movimento da vida e, por isso, captura uma verdade imaginária que melhor expressa o sentimento dos homens” (Souza, 2010, p. 267). Ela traça um paralelo entre memória e imaginário, mostrando que:

[...] a memória que não tem medo das imagens através das quais ela se corporifica na rememoração, a memória que se movimenta de acordo com as necessidades de fabulação. Bergson afirma que “Imaginar não é ficar impassível. Sem dúvida, uma recordação, na medida em que se atualiza, tende a existir em uma imagem; mas o contrário não é certo, e a imagem pura e simples não me levará ao passado [...]”. (Bergson, 1987, p. 49 *apud* Souza, 2010, p. 254)

É a essa ideia de movimento que a escrita do *corposolo* se conecta e se assemelha. Dissertando sobre a construção de imagens pelos poemas, Souza explica que a imagem revelada por um poema é “tão intensamente especial que faz renascer

em nós imagens semelhantes, ou não, de nossa memória esquecida” (Souza, 2010, p. 256). É por essas vias que o enunciador do corposolo traça suas memórias e as desenha para o leitor.

O trabalho de Souza favorece compreender a imagem criada pela obra de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza. No entanto, há ainda um aspecto fundamental a ser somado a essa reflexão: trata-se de uma memória que é corporal, que recupera uma ancestralidade retomada também em si, no próprio corpo. Ao revisitarmos os estudos de Leda Martins (2021b) sobre tempo espiralar, percebemos que a escrita do corposolo nos confronta com um corpo que é, simultaneamente, imagem – um *corpo-tela*. E por que utilizamos esse conceito em relação à literatura aqui estudada? Porque esse corpo-imagem não poder ser compreendido a partir de uma única perspectiva, nem reduzido a uma dimensão meramente visual. Como afirma Martins, o corpo-tela resulta do fato de que:

as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro das imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. (Martins, 2021b, p. 77)

A leitura de Leda Martins expande as possibilidades de imagem com as quais buscamos compreender o corposolo, permitindo relacioná-lo a uma imagem forjada por um corpo-memória-escrita. Esse corpo, por sua vez, não se limita à visualidade, mas explora também as dimensões sonoras, mobilizando dicção e escuta e exigindo do leitor uma escuta atenta. A voz ali anunciada não apenas se manifesta, mas clama por outras realidades e visões de sociedade e mundo. Ainda conforme Martins,

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos. (Martins, 2021b, p. 80)

A escrita do corposolo revela, tal qual Martins elabora, esse corpo pensante, afetivo, que expressa seus saberes e vivências adquiridos pelo seu estar no mundo,

por ser um corpo negro no mundo. Que acumula conhecimentos por ouvir a si e ao outro, e se coloca como uma imagem a ser lida como um subsídio teórico e também prático, que, ao se valer da oralidade, conversa de forma horizontal com o leitor, convida-o para estar junto, dançar com suas palavras:

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se compõe. Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem, como resposos, em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e vaiadas treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas. (Martins, 2021b, p. 90)

Os aspectos apontados por Martins manifestam-se nas escritas de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza. E é essa forma de ser escrita, é no como esse eu se performa nas literaturas dessas mulheres, que vemos revelada em seus versos e narrativas uma escrita de corposolo. Pois criam uma dança, paisagem sonora, enunciam suas origens em África sem repeti-las, mas de forma sentida no hoje. Há cadência no corposolo, há movimento.

Outro aspecto fundamental a ser observado neste estudo, e que também enriquece o significado do termo *corposolo*, é a forma como essa escrita se expande a ponto de criar outras palavras. O neologismo torna-se um recurso necessário – como evidencia o próprio termo *corposolo* – para dar forma a esse novo corpo textual, pois as palavras do dicionário precisam ser reinventadas, assim como se reinventa uma história ou trajetória. É um gesto lúdico, um jogo com a linguagem, uma escrita que se constrói com a “suave pena, de oferecer, de dividir” (Tereza, 2007, p. 29).

Corposolo preenche um vazio que se origina no corpo. Uma forma de escrita identificada na produção de algumas mulheres negras que performam, em sua produção estética e por meio dela, a relação com o solo e elementos da natureza e das ruas. Essas mulheres se escrevem como parte do mundo, organicamente, e narram-se no espaço, tanto o da página em branco quanto o geográfico por onde circulam, também, por meio de voz e gestos. É uma escrita de si. Em suas palavras, desenhavam a falta – a busca de si – expressando-a por meio do desejo de eliminar

olhares e leituras estereotipadas. Pela escrita essas autorias se destacam e emergem como solistas, como uma voz protagonizada em meio a muitas vozes. Uma voz da qual emana o não dito. Uma escrita que se autorrepresenta e, ao se destacar nessa autorrepresentação, abre possibilidades para que outras escritoras façam o mesmo, sigam pelas mesmas vias. Uma escrita que reflete sobre a própria escrita.

Esse modo de estar na escrita gera uma literatura que se comporta como um modelo a ser seguido, a partir do momento em que cria brincadeiras de dicionários, ou seja, cria outras palavras juntando sentidos existentes na língua portuguesa para propor novos sentidos. Ao fazê-lo, essas mulheres narram-se como sujeitos questionadores dos modelos patriarcais brancos e do sistema sociopolítico que coloca os sujeitos negros em situação de vulnerabilidade e pobreza. Uma literatura *afrorústica*. Carolina Maria de Jesus é uma precursora desse modo de fazer literatura.

Esse corpo/escrita é aquilombado porque não adquire sentido apenas no dicionário, não somente no que é lido, mas, também, no que ouve do seu ancestral e das vivências das ruas, em sociedade e na leitura do outro. Por isso, permite-se, com frequência, utilizar a sonoridade das palavras, o ditado popular, músicas, um poema. Constrói uma escrita do presente, ao mesmo tempo que resgata a memória que o corpo diaspórico guarda. Porque, sendo parte de um solo anterior, em África, a pele e o sangue lançados à dispersão se reinventam no tempo presente, mas guardam consigo resquícios de um modo de olhar e ouvir o que a terra e o sangue dizem.

Para identificar esse conceito, é preciso perceber se há, na escrita, o desenho de um corpo político-social, que se impõe ao sistema que ainda teima em querer eliminar/apagar corpos negros; uma autoria que oferta a maneira como se vê no mundo, abrindo espaços para que o leitor construa junto seus sentidos. Além disso, é preciso notar se, nessa literatura, existe o desejo de um corpo de se tornar escrita, de ser um corpo escrito, disposto a ser lido. É necessário, também, identificar se há a elaboração de um contraespaço pela via da fabulação. Uma literatura afrorústica não fala da chibata, mas entende que seu corpo é uma herança de quem a sentiu, que tem a África como espaço matricial. Cita versos, músicas, manifestações artísticas negras, entre outras referências. E adota uma dicção/perspectiva de um corpo que encontra seu sentido na escrita. Uma escrita que se elabora em novas palavras e novos sentidos, porque emite sons, projeta imagens, retoma memórias e cria afetos.

2 CORPOSOLO

Maria Tereza Moreira de Jesus nasceu em 18 de maio de 1974. Sua criação e suas vivências percorreram as ruas do bairro Vila Nova Cachoeirinha, zona norte da capital paulista, segundo afirmação da própria autora no posfácio de seu livro *Negrices em flor* (Jesus, 2007). Esse livro constitui o ponto de partida desta pesquisa, que é também resultado/continuidade da dissertação de mestrado *Negrices em flor, de Maria Tereza: uma reflexão sobre a escrita da mulher negra* (Jesus, 2020). Nesse trabalho, a obra da autora é analisada em profundidade, com foco na maneira como sua escrita se configura como performance. A dissertação busca compreender de que modo seu fazer literário representa e dialoga com outros “eus”.

E é do encontro com a literatura de Maria Tereza que surge o interesse em entender o que pode ser lido/interpretado a partir de sua escrita. Uma escrita intensamente provocativa e inspiradora. E, ainda, de que maneira ela pode ser usada como chave de leitura para as literaturas produzidas por mulheres negras brasileiras.

Desde o início, ficou evidente em seus versos um processo criativo que reflete sua trajetória artística. Além de escritora, Maria Tereza foi atriz, compositora, arte-educadora, ilustradora e musicista — uma multiartista que incorporava sua visão de mundo e sua prática artística na própria escrita. Seus versos resultam dessa miscelânea e, em um deles, lemos: “eu que não sou filha da regra exata / eu que não sou filha do acaso puro” (Tereza, 2007, p. 33). Talvez por isso suas obras transitem entre verso e prosa, música e escrita. Ainda que devamos considerar a distinção entre a autora e o eu lírico, podemos interpretar esse trecho como uma fabulação sobre o próprio fazer literário, na qual Maria Tereza assume que sua escrita não se submete a regras fixas. Essa afirmação sugere que sua obra contém elementos conscientemente elaborados para subverter padrões preestabelecidos de escrita literária. Embora sua produção possa, à primeira vista, dar a impressão de uma criação espontânea ou intuitiva, o que ela realmente propõe é um tensionamento dos gêneros literários. A poeta desestabiliza as formas convencionais, mesclando prosa e verso em um mesmo texto. No entanto, seus próprios versos revelam que o equilíbrio está precisamente nesse movimento entre formas, um jogo criativo que define sua escrita.

Ao longo deste estudo, perceberemos que sua escrita transita entre as artes plásticas, o teatro e a música. Além disso, seu fazer artístico não se limitou à criação literária, mas também envolveu sua atuação direta na edição de suas obras. Maria Tereza publicou em editoras independentes e universitárias, demonstrando um compromisso ativo com a materialização de sua escrita. *Negrices em flor*, livro que tomamos como referência nesta pesquisa, é exemplo disso. Nele a autora assina os versos, contribui com as ilustrações e participa da concepção editorial. Com sua morte precoce, aos 35 anos, em abril de 2010, deixou três obras publicadas: *Ruídos* (2002); *Negrices em flor* (2007) e uma obra infantil autobiográfica intitulada *Vermelho* (2009).

Negrices em flor é composto por 42 poemas e foi publicado em 2007 pela extinta editora independente Edições Toró. Com uma extensa dedicatória, Maria Tereza inicia reverenciando todos que a ajudaram na construção da obra e de sua carreira e ressalta a importância dos que vieram antes dela: “dedico *Negrices em flor* aos que vieram antes de mim e que abriram as portas”. E continua dedicando-o aos que virão depois: “dedico aos que virão e pra quem está aqui de coração e mentes atentos”.

Esses trechos da dedicatória evidenciam como Maria Tereza se movimenta entre passado, presente e futuro. *Negrices em flor* se constrói nesse mesmo trânsito/movimento temporal, uma vez que seus poemas retomam o passado, apresentam-se atentos ao presente e se projetam no futuro. O leitor é convidado a acompanhar esse fluxo, sendo imerso na sensação de deslocamento constante que a obra provoca a cada leitura. O poema “Vida verdadeira agora” sintetiza essa dinâmica e pode ser visto como uma chave para compreender a escrita da autora em sua totalidade, pois reflete não apenas essa obra, mas o conjunto de sua produção literária.

Destacamos esse movimento porque ele é fundamental para a compreensão do que é abordado ao longo deste estudo. O trânsito temporal é uma marca central na literatura de mulheres negras, constituindo tanto o ponto de partida quanto o de chegada de nossa análise. Esse deslocamento entre tempos atravessa e estrutura toda a reflexão que se desenvolve a seguir.

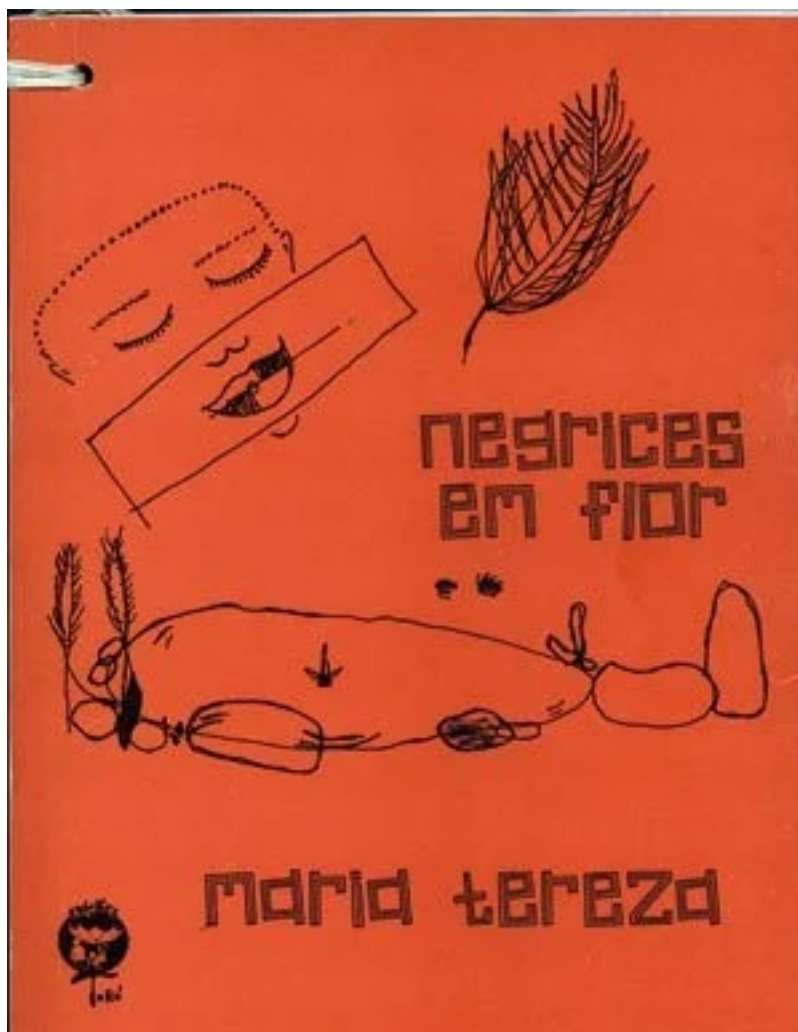


Figura 1 – Capa do livro *Negrices em flor* (2007), com ilustração de Maria Tereza

Maria Tereza assina as ilustrações da obra. A capa do livro se constitui de imagens construídas por traços finos, em que se misturam elementos da natureza e do corpo humano. As imagens parecem flutuar e transitar entre corpo e natureza. Nessa disposição, eles são uma só imagem, são um corpo. Todas as ilustrações do livro seguem esse caminho.

Começamos por *Negrices em flor* porque a obra acumula elementos que fortalecem nossa pesquisa e se tornam seus principais agentes. Algo a ser assinalado sobre o livro são os neologismos criados por Maria Tereza. A começar pelo título, *negrices*, que nos lembra meninices e o frescor do tempo, as brincadeiras, a jovialidade da vida sem preocupações. Essa leitura, embasada pelos poemas da obra, afasta-nos de uma análise estereotipada e racista do que poderiam ser essas negrices. Muitas vezes ouvimos associações entre “coisa de preto” e algo ruim.

Negrices é aqui acompanhada de flor. E ao ler uma obra que encena a memória das infâncias, que diz das descobertas do corpo e dos elementos da natureza, somos imediatamente levados ao que é das infâncias, da brincadeira com as palavras, como o próprio ato de criar neologismos pode ser lido. Além disso, os traços de Maria Tereza usados para ilustrar a obra complementam esse sentido de leveza, brincadeiras e meninices. Essas são as negrices da obra. E é por esse movimento temporal e por essas brincadeiras de dicionários que nos detemos no neologismo *corposolo*, presente no poema “Vida verdadeira agora”:

Vida verdadeira agora

Serei breve, mas não sucinta. A morte quieta vem vindo no
Ar devagar, passa por tudo e expele seu mortejar. Vem vindo
matreira, fazendo seu serviço, trazida por ações da imantação
magnética ou enviada por organizações de estatutos
governamentais...

A mortinha vem vindo, grande, só na função, sobre as
cabeças principalmente, agarrando nas veias, bloqueando
pensamentos, criando traves nos desejos, tirando do alvo os
objetivos.

Chega pela tv, pelo salário, pelo mais vendido e mais bem
maquiado, pela escola, pela hora da morte... vai espiando,
deixa não, arre pia um pouco mas pode ser pior, pelas
comidas que vendem por aí, pelo jeito que você *deve* pensar,
nas entrelinhas mal escritas, se deixar pela música ruim que
querem te dar, pelas brechas...

Sabe lá o que é isso deixar de reverberar? É terrível, é
gritar na gruta e não ter eco. Dá tremulações no espírito.
E essas tremulações mudam inclusive seu caminhar, até as
pisadas. Vê então que o que não se pode é perder a força.
Familiarizar-se com o seu desejo de pulsão maior de forma
que os movimentos da mente transformem-se em mecânica
corporal e tal. Arte. Ancestralidade que gera sempre
heranças. Heranças... Passadas no pé do ouvido, no dentro
do vermelho líquido, no olho, na voz, no maior órgão
do corpo, tua pele. Tua nossa pele que tem informações
magnânimas... Diásporas são partes que caminham,
ou navegam e voam saindo dum mesmo corposolo e

multiplicam e se juntam pra retransmitir o primeiro toque,
 aqui nesse caso, com muita força de resistência, tambores em
 vozes dinâmicas, conhecimentos de vida, formas de amor,
 liberdades, primitivismo artístico, refinamentos ecológicos
 espirituais, conexões de integração.
 Diásporas, negrises, inteligências. Vida verdadeira agora!

solo,
 busca de si
 encontros d'eu
 sedes estranhas
 dilemas da vida
 opções duras e águas subtraídas

entremeios
 paixões rasgáticas
 violências cabeçais e desentendimentos da história
 heranças inadministradas
 presente renegado e esquecença do bão
 comida estragando e fome remoída

parceria,
 tudo resolvido
 pra começar d'outro jeito
 brincadeiras de dicionários
 tudo novamente suave pena, de oferecer, de dividir.
 (Tereza, 2007, p. 29)

O primeiro aspecto do poema a destacar é o seu ritmo – ou, melhor seria pedir licença e nos apropriarmos de um termo do samba, sua cadência. É que há uma musicalidade presente nos versos que torna o poema ritmado, gingado. É por fim uma manifestação da negrice, mencionada anteriormente. Isso acontece pelos variados tamanhos dos versos, pelos verbos – vindo, agarrando, bloqueando – intercalados por reticências, enumerações e pausas. Ou pelos contrapontos *mortinha* e *grande*.

Os contrapontos apresentados no poema são elementos importantes para sua compreensão. Há, a todo momento, um tensionamento entre vida e morte, eu e sociedade, eu e o outro. Ainda assim, o poema é um convite para que se viva, e se

viva no agora, porque é assim que a natureza humana segue seu curso e faz seu movimento. Esse movimento é, em grande parte, impulsionado pelos desejos dos indivíduos que vão na contramão da TV, do salário, do mais vendido e maquiado. “Sabe lá o que é isso deixar de reverberar? É terrível, é gritar na gruta e não ter eco” (Tereza, 2007, p. 29). Deixar de reverberar é silenciar-se, é apagar toda a sua história, memória e heranças.

O título do poema “Vida verdadeira agora” apresenta uma sequência de palavras dispostas sem pontuação e ou qualquer outro sinal gráfico. Essa ausência de interferências visuais imprime à leitura um ritmo dinâmico e incisivo, reforçando a ideia de urgência: é agora a hora da vida verdadeira. Apesar disso, mesmo que, nas primeiras palavras do poema, o eu lírico projetado por Maria Tereza como sujeito feminino gendrado e racializado continue a falar sobre o agora – “Serei breve [...]” –, ele já muda o tom e estabelece um contraponto, pois não será “sucinta” como foi no título, ou como é a própria vida em sua brevidade. Maria Tereza propõe um contraponto já nos primeiros versos e continua estabelecendo-o quando confronta vida (no título) e morte (nos versos): “A morte quieta vem vindo [...]”. Morte/vida parece ser o contraponto central do poema.

Quase no fim do poema, Maria Tereza retoma o título, mas dessa vez insere uma exclamação: “Vida verdadeira agora!”. Essa mudança sugere um tom de alerta, um chamado enfático à vivência plena no presente. A repetição tanto reforça a ideia central quanto funciona como recomendação do eu lírico: a vida verdadeira deve ser vivida no agora. Esse apelo surge após uma série de afirmações sobre o que esse sujeito feminino considera ser a morte – de onde ela vem, quem a conduz e os efeitos que provoca nos indivíduos por meio desse *mortejar*. Vejamos novamente:

Serei breve, mas não sucinta. A morte quieta vem vindo no
Ar devagar, passa por tudo e expele seu mortejar. Vem vindo
matreira, fazendo seu serviço, trazida por ações da imantação
magnética ou enviada por organizações de estatutos
governamentais...
A mortinha vem vindo, grande, só na função, sobre as
cabeças principalmente, agarrando nas veias, bloqueando
pensamentos, criando traves nos desejos, tirando do alvo os
objetivos.

Chega pela tv, pelo salário, pelo mais vendido e mais bem
maquiado, pela escola, pela hora da morte... vai espiando,
deixa não, arre pia um pouco mas pode ser pior, pelas
comidas que vendem por aí, pelo jeito que você *deve* pensar,
nas entrelinhas mal escritas, se deixar pela música ruim que
querem te dar, pelas brechas...

(Tereza, 2007, p. 29, grifo no original)

Trata-se de uma morte que chega lenta, sem ser percebida ou sentida de imediato, e que permanece. Uma morte que age nas cabeças e se conecta ao indivíduo, como se ímã fosse. Esse mortear, outro neologismo presente em seus versos, sugere, pelo sufixo verbal *-ar* e pela própria sonoridade da palavra, uma ideia de continuidade. Morte + ar, a morte no tempo presente e reverberante pelo sufixo. Um tipo de morte que aniquila a essência do sujeito, pois mata seus desejos. Nos versos, os mensageiros dessa morte são os governos, a imposição social de um único modo de vida, a mídia, o capitalismo. As narrativas confusas, as histórias mal contadas também operam agentes de morte. Por isso, a importância de criar neologismos, formas de escritas que buscam e dão conta de expressar o que esses corpos vivem no dia a dia. O eu lírico segue, então, contando sobre os efeitos causados por essa intervenção externa, por esse projeto de subalternização que se estabelece no social.

Algumas palavras dos versos de “Vida verdadeira agora” nos chamam a atenção: voam, herança, retransmitir, ancestralidade, solo, entremeios e parceria. Outras que merecem nossa atenção, diáspora e pulsão terão seus espaços de reflexão mais adiante.

Por ora, buscamos apontar um caminho que nos parece ser oportuno para a leitura que se seguirá. Maria Tereza evoca um *corpus* que não apenas produz conhecimento, mas também o faz percorrer um movimento reverso – um fluxo que parte de dentro para fora, como explicitado nos versos a seguir: “Tua nossa pele que tem informações magnânimas...” (Tereza, 2007, p. 29). Não há vírgulas, não há nenhum sinal gráfico que separe os indivíduos que se ligam pela pele, pelas informações que vêm dela. Todos são um corpo, *corpus*, habitando o mesmo solo.

2.1 Corpo e solo

Cunhar, imprimir sentido a termos existentes em nossa literatura, é um processo de construção que se realiza em camadas, juntando e separando peças que os circulam, que fazem parte do seu escopo textual. É preciso dar atenção às inúmeras possibilidades de sentidos que o termo pode apreender. E, por que não dizer, com Maria Tereza, o processo de construção de sentido se dará “No contagotas do aprendizado diário, de letrinha / com letrinha no passo a passo, a liberdade chegando com suor e demora” (Tereza, 2007, p. 51).

Além de considerar esses aspectos de construção em etapas, é de extrema relevância pensarmos que o termo sobre o qual refletimos é um neologismo: *corposolo*. *Corposolo* é uma palavra criada por Maria Tereza, e o único registro de que se tem notícia sobre seu emprego é o poema “Vida verdadeira agora”. A palavra se constitui da junção de duas outras existentes em nossa língua: *corpo* e *solo*. Logo, propomos, para prosseguir, considerar seus significados separadamente.

Segundo o *Dicionário da língua portuguesa Aurélio Buarque de Holanda Ferreira*, *corpo* e *solo* significam, respectivamente:

Cor.po *sm* 1. Substância física de cada homem ou animal. 2. *Restr* Cadáver 3. *Restr.* a parte do organismo humano e animal formado pelo tórax e abdome. 4. A parte central ou principal (de um edifício, de um veículo, etc) 5. Qualquer objeto material caracterizado por suas propriedades físicas. 6. *Edit.* Tamanho do caráter ou do tipo. 7. *Fig* grupo de pessoas consideradas como unidade ou como conjunto organizado. 8. *Fig.* A parte principal de uma ideia, de uma doutrina, de um texto. (Ferreira, 2001, p. 187)

So.lo¹ *sm*. 1. Porção sólida da superfície terrestre, onde se anda, se constrói, etc.; terra, chão. 2. Terreno quanto as suas qualidades geológicas e produtivas.

So.lo² *sm* Mús. 1. Trecho musical executado por uma só voz ou um só instrumento. Bailado executado por uma só pessoa. (Ferreira, 2001, p. 644)

Corpo é uma estrutura física, ou seja, cabeça, ombro, joelho e pé, mas vai além de sua constituição biológica, pois tem vida, movimento e funções fisiológicas. Nesse sentido, podemos pensar em células, sangue, tecido, órgãos e seus funcionamentos, como citado no poema e que caminha na mesma direção de sentido do dicionário. Esse *corpo* pode ser animal ou humano. No entanto, um aspecto que merece

destaque é a definição de corpo como um grupo de pessoas consideradas uma unidade, assim como sua associação à parte essencial de uma ideia ou texto. Esses significados são fundamentais para compreendermos as múltiplas camadas de sentido que o termo *corposolo* pode alcançar.

Solo, por sua vez, é onde pisamos, é chão, terra. E o que chama a atenção em seu significado é que solo é também espaço de construção, fato que, mais adiante, se revelará importante para a construção de sentido do neologismo. Solo é ainda um espaço que é do humano, do animal, das plantações, onde cultivamos aquilo que nos alimenta. Solo tem relação com fertilidade, espaço geograficamente localizado. Seu significado se estende ainda à esfera musical, quando uma pessoa ou instrumento desempenha sozinha um trecho de música. Isso pode ocorrer também no teatro e na dança, quando a encenação ou coreografia é representada por uma só pessoa. Nesse contexto, Leda Maria Martins (2021a), ao falar dos Cantares, explica como a música africana influenciou a música negro-americana, trazendo uma noção de canto responsorial, um tipo de canto que exige um solista:

Outro aspecto importante da música africana, que se encontra de imediato na música do negro americano, é a técnica do canto responsorial. Um solista ou dirigente do canto apresenta o tema, e um coro responde. Suas respostas constituem, em geral, comentários sobre o tema apresentado pelo solista ou dirigente, ou então são comentários sobre essas próprias respostas, em versos improvisados. A extensão dessa improvisação depende do tempo pelo qual o coro deseja se estender, e a improvisação, constituindo outra faceta importante na música africana, vem a ser sem dúvida uma das sobrevivências mais fortes na música dos negros americanos. O próprio caráter das primeiras canções de trabalho sugere que as mesmas, em grande parte, eram improvisadas e, como era natural, a própria estrutura do jazz constitui o enunciado melódico, com número arbitrário de respostas ou comentários improvisados sobre o tema inicial. (Martins, 2021a, p. 154)

Ao considerarmos esses aspectos artísticos associados à palavra *solo*, podemos compreender esse lugar de destaque como algo que emerge de um *corpus*. Quando um cantor destaca a sua voz, há em torno dele um coro. Se formos além, perceberemos que nem mesmo no solo teatral o ator está sozinho, pois há em torno dele uma grande equipe nos bastidores para tornar o espetáculo possível. De qualquer forma, é preciso que ele esteja em destaque para que o *corpus*/equipe se movimente, tenha um objeto e objetivo em comum. Esses elementos nos permitem traçar um paralelo com o universo literário, onde observamos dinâmicas semelhantes.

Carolina Maria de Jesus é um exemplo de solista, ao publicar *Quarto de despejo – diário de uma favelada*:

5 de novembro [...] – Pois é, Toninho, os editores do Brasil não imprime o que eu escrevo porque sou pobre e não tenho dinheiro para pagar. Por isso eu vou enviar meu livro para os Estados Unidos. Ele deu-me vários endereços de editoras que eu devia procurar. (Jesus, 2014, p. 133)

Embora tenha encontrado inúmeras dificuldades, como as que descreve no trecho acima, Carolina Maria de Jesus destaca-se e passa a ser uma escritora negra, solista, que alimenta um *corpus* e viabiliza sua existência. Não que não houvesse outras publicações de mulheres negras nessa época, mas a explosão e o fetiche despertado pela obra de Carolina Maria de Jesus a colocam em destaque. Colocam-na como um corposolo que protagoniza um coro.

Corpo e *solo*, separadamente, carregam múltiplos sentidos e, como apontado anteriormente, configuram-se como espaços de pertencimento para todo ser vivo. Porém, ao lermos o poema “Vida verdadeira agora”, percebemos que a proposta da autora se refere a algo mais específico: um sentido que se enraíza no humano e, mais precisamente, no processo de escrita.

Dizemos isso porque o poema, em uma leitura rápida, sem maiores aprofundamentos, é um convite para que se viva o agora. Indica que o que movimenta os seres humanos são seus próprios desejos, e não aqueles que lhes são impostos, que lhes hipnotizam, bloqueando o que há em cada um. Ainda que seguir os próprios desejos seja algo que dialoga com o animal, a proposta que a poeta parece apresentar é a de vivermos a vida agora sem que isso leve a um abandono de nossas heranças. Ou seja, há uma reivindicação do uso do passado, das histórias do sujeito, de suas memórias, a memória que o corpo guarda.

E é aí que nos diferenciamos dos outros animais, ou seja, nas criações de sentido que empreendemos por meio de narrativas e memórias. “O sentido humano se distingue do sentido animal pelo fato de que ele se constrói a partir de narrativas, de histórias, de ficções”, dirá Nancy Huston (2010, p.18) em um estudo em que considera o ser humano uma espécie fabuladora. Nossa relação com a memória é

constantemente reconstruída, refeita. Somos uma espécie fabuladora, e Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza inserem suas escritas nesse lugar de quem fabula.

O corposolo, ao se ligar às suas memórias e às heranças que recebeu ao pé do ouvido e pelo vermelho líquido, o sangue, reconta uma história, ainda que não a tenha por completo. A escrita desse corposolo, que é o que aqui queremos cunhar, é um preenchimento de lacunas a partir da escrita desse *corpus*.

O eu lírico do poema reivindica o espaço das narrativas e memórias, mas não só, pois diz que a vida verdadeira agora se estabelece nesse jogo entre as memórias do corpo, sistema sanguíneo, poros e órgãos, com o que está fora de si, no comum, no que é estabelecido como padrão social. Essa fabulação só faz sentido ao ser humano, já que envolve ouvido, sangue, voz, pele.

Outro aspecto que reforça a leitura do poema sob a perspectiva do humano é a menção aos "estatutos governamentais". Para compreendê-los, podemos recorrer às reflexões de Antônio Bispo dos Santos – o Nego Bispo – em *a terra dá, a terra quer*.

Existem modos de vida fora da colonização, mas política, não. Toda política é um instrumento colonialista, porque a política diz respeito à gestão da vida alheia. Política não é autogestão. A política é produzida por um grupo que se entende iluminado e que por isso, tem que ser protagonista da vida alheia. A democracia é uma coisa eminentemente humana. Os outros seres, os outros vivos no mundo, não exercitam esse movimento. Eles não têm vidas parecidas com isso. Os bois, os porcos, as galinhas, os pássaros não têm essa estrutura de gestão. A gestão deles é outra. Só os humanos têm essa estrutura em que um vive para gerir verticalmente, para defender o direito dos outros. Entre as outras vidas, cada um se defende de forma segmentada para defender o território de forma integrada. (Bispo dos Santos, 2023, p. 47)

Essa forma verticalizada de gerir as vidas que Nego Bispo relata em sua obra aparece em Maria Tereza de forma possível, pois, para o eu lírico do poema, embora haja a gestão externa, que é, como afirma o intelectual quilombola, eminente ao humano, é preciso que haja uma autogestão, uma familiarização com o seu eu, suas defesas e seus desejos.

Dessa forma, *corpo* e *solo* podem ser compreendidos a partir de uma perspectiva polissêmica, na qual se projetam como espaços físicos, míticos e simbólicos, preenchidos simultaneamente por presença e ausência, lugar e não lugar.

Solo pode ser chão/terra, mas também solidão e solista; *corpo* pode ser matéria física, memória e território político. No poema, como já apontamos, o corpo apresentado não existe isolado, mas como parte de um *corpus*, e é nessa coletividade que ele se manifesta. Suas palavras, então, desenham a imagem de um quilombo.

Destacamos esse movimento porque ele é fundamental para a compreensão do que é abordado ao longo deste estudo. O trânsito temporal é uma marca central na literatura de mulheres negras, constituindo tanto o ponto de partida quanto o de chegada de nossa análise. Esse deslocamento entre tempos atravessa e estrutura toda a reflexão que se desenvolve a seguir.

Marca-se como no quilombo ancestral e por ritos iniciáticos, o fortalecimento do indivíduo como um território que se desloca no espaço geográfico, incorporando um paradigma vivo e atuante no território americano fundado pelos seus antepassados escravos e quilombolas.

Agindo nos seus locais, seja no “terreiro” místico, nas comunidades familiares, nas favelas, nos espaços recreativos (manifestando a música de origem africana, afro-americana ou afro-brasileira), os povos africanos da América provocam mudanças nas relações raciais e sociais.

Ocupando o espaço com seu corpo físico (território existencial), eles apoderam-se da cidade, reproduzindo o modo dos antigos quilombolas, tornando-se, como aqueles visíveis ao regime. Fazendo deste um espaço descontinuo no tempo, em que as “frinchas” provocam linhas de fuga e são elementos de dinamização que geram um meio social específico. (Nascimento, 2021, p. 251)

O quilombo descrito pela historiadora Beatriz Nascimento (2021) dialoga diretamente com as construções de sentido que Maria Tereza apresenta em seu poema e se torna, assim, parte essencial da elaboração do conceito de corposolo. Isso significa que é aquilombando que o corposolo se movimenta e tenta dizimar os efeitos de uma colonização violenta. Ele se constitui na relação com o solo, no corpo que carrega memórias, na ancestralidade viva no vermelho líquido do sangue. É nessa busca pela vivência da memória que se forma um outro meio social, tal como aponta Beatriz Nascimento e como sugere o eu lírico nos versos de Tereza. Isso não reconstruirá o que foi perdido na diáspora africana, mas, em alguma medida, fortalecerá os indivíduos, permitindo-lhes estabelecerem linhas de fuga e promoverem o encontro entre as partes que “caminham, ou navegam e voam, saindo dum mesmo corposolo” (Tereza, 2007, p. 29).

O deslocamento dos indivíduos lidos como território que transitam no espaço geográfico, como apontado por Beatriz Nascimento, pode ser lido na obra de Maria Tereza em outros momentos além do explicitado no poema “Vida verdadeira agora”. Em outras partes de sua escrita, podemos compreender que o corpo é território, e um território a ser apresentado/narrado pela escrita, como lemos em “Aquilombados”:

Aquilombados

É dos olhos que sai o mar efervescente dos aquilombados
 É do mar que sai os olhos efervescentes dos aquilombados
 Nossas vozes, nossos tons são peles aparceiradas
 É necessário profundidade para imantar da terra verdades
 Somos língua viva botando fogo no sereno
 Na feira, no ônibus, na roda tem
 Na fila, no trânsito, elevador também
 Com suavidade, com feminilidade, com tudo que houver
 Necessidade
 Observo enquanto errando acerto
 Na São Paulo camaleão feminina, da norte mesmo ao sul
 Extremo
 Salve! A quem deve ser saudado
 Minha terra tem fagulhas que me fazem enxergar que o amor
 é inteligência
 É preciso exercitar.
 (Tereza, 2007, p. 39)

A efervescência do aquilombamento sai dos olhos que são também mar. O mar que é, por sua vez, um signo importante para os indivíduos pós-diaspóricos, já que serviu como travessia de escravizados. A pele, mais uma vez, transforma-se em sinônimo de um *corpus*, a terra é uma propriedade que fornece conhecimento. Corpos efervescentes em movimento, nas ruas, nos transportes públicos. E, como Beatriz Nascimento aponta, um quilombo que age em seus locais, como “língua viva botando fogo no sereno”, afirma Tereza. E é da forma que for necessária para que esse aquilombamento aconteça.

A reprodução dos modos antigos mencionados por Nascimento aparece no poema em forma de saudação a quem deve ser saudado. Outra leitura correlacionada entre o conceito de Nascimento e o de Tereza elaborado em seus versos é a profundidade de imantar da terra a verdade, pois, para sobrevivência dos antigos quilombos, era necessário entender o solo a ser habitado para dele retirar estratégias de segurança e sobrevivência alimentar e social. O que queremos apontar, portanto, é que essa relação persiste, mas se reinventa nos espaços contemporâneos – no ônibus, no elevador, na roda, na feira, nas ruas.

2.2 Diáspora

Essas inferências desempenham um papel fundamental na construção de sentido do neologismo *corposolo*. Elas nos ajudam a visualizar os múltiplos territórios que o termo atravessa, compondo um significado que, embora singular, se expande em camadas. No entanto, essas análises ainda não são suficientes. Além do peso da palavra em si e das leituras já realizadas do poema, é essencial observar o contexto em que *corposolo* se insere — o verso em que habita. Que espaço essa palavra invoca? O que ela reivindica? Para responder a essas questões, retomemos os seguintes versos:

Diásporas são partes que caminham,
ou navegam e voam saindo dum mesmo corposolo e
multiplicam e se juntam pra retransmitir o primeiro toque,
aqui nesse caso, com muita força de resistência, tambores em
vozes dinâmicas, conhecimentos de vida, formas de amor,
liberdades, primitivismo artístico, refinamentos ecológicos
espirituais, conexões de integração.
Diásporas, negrises, inteligências. Vida verdadeira agora!
(Tereza, 2007, p. 29)

Com base nesses versos, podemos afirmar que Maria Tereza nos fornece, por meio da voz do eu lírico, uma definição poética de diáspora. Para o eu lírico, o termo *corposolo* é parte dessa definição. O que a leitura nos leva a inferir é que o poema

aponta o corposolo como o espaço matricial dos trânsitos que colocam em movimento as partes de um corpo que é, simultaneamente, *corpus*. Sejam esses trânsitos espontâneos ou não, eles promovem os deslocamentos, a multiplicação, mas também a reorganização e o reencontro das partes desse corpo/*corpus*, garantindo que ele se recomponha, sempre e ininterruptamente, ao mesmo tempo que o lançam, novamente, na dispersão.

O termo *diáspora* possui múltiplas definições, variando conforme os contextos históricos e acadêmicos em que é analisado. Ao longo dos anos, os estudos sobre esse processo que marca profundamente a história têm possibilitado diferentes leituras desse fenômeno, inicialmente associado ao êxodo do povo judeu.

A fim de aprimorarmos a leitura do termo diáspora, seguiremos refletindo sobre seus sentidos. Retomemos a consulta ao dicionário, desta vez recorrendo ao *Dicionário de relações étnicas e raciais*, de Ellis Cashmore (2000). Nele, diáspora deriva dos termos gregos *dia* (através, por meio de) e *speirō* (dispersão, disseminar ou dispersar). Além disso, o autor elenca os diversos usos e interpretações da palavra, classificando-a em quatro categorias principais: diáspora como categoria social; como forma de conscientização; como forma de produção cultural e, por fim, como um novo tipo de problema (Cashmore, 2000, p. 169).

Iniciemos pelo último ponto, pois ele se relaciona diretamente com o poema "Vida verdadeira agora" e com as discussões que já desenvolvemos sobre o impacto social da dispersão na vida dos indivíduos. Nesse aspecto, quando a diáspora é compreendida "como um novo tipo de problema", Cashmore explica que essa leitura está associada a discursos políticos conservadores e de direita, que veem as comunidades transnacionais como ameaça à segurança, frequentemente vinculando-as ao terrorismo. Além disso, sob essas perspectivas mais restritivas, tais comunidades são percebidas como potenciais desestabilizadoras das normas tradicionais de um país, podendo representar uma ameaça à sua hegemonia cultural e política.

Essa visão tem se fortalecido nas últimas décadas, impulsionada pelo aumento das migrações forçadas resultantes de conflitos geopolíticos, especialmente na Ásia Ocidental. Esse contexto contemporâneo nos chama a atenção porque nele também se inserem os desafios enfrentados pelos povos afrodiaspóricos, que continuam a

encontrar barreiras ao reivindicarem o direito de viver conforme sua cultura ancestral de matriz africana.

Na categoria social, Cashmore explica que o termo *diáspora* foi associado inicialmente ao povo judeu de forma quase exclusiva. Isso fazia com que o seu sentido estivesse diretamente ligado ao exílio forçado, carregando uma relação imediata com a dor, o ressentimento e o desejo de retorno à terra natal. Posteriormente, essa noção foi estendida aos armênios e aos africanos. Porém, o autor observa que atualmente o termo é usado com frequência para se referir a qualquer “comunidade transnacional”, o que, segundo ele, banaliza seu significado. Assim, na categoria social, Cashmore vê o uso indiscriminado do conceito de diáspora como uma ameaça aos sentidos do termo.

Como forma de conscientização sobre o impacto da polissemia do termo diáspora, Cashmore recorre ao pensamento de W.E.B. Du Bois, que trata o termo a partir de uma noção de “dupla consciência”: “O termo diáspora refere-se aqui a consciência individual de uma extensão de conexões descentralizadas e multilocalizadas, de estar simultaneamente ‘em casa e longe de casa’, ou ‘aqui e lá’” (Cashmore, 2000, p. 170). E segue:

É nesse sentido que Paul Gilroy (em *The Black Atlantic*, Verso, 1993) apresenta ideias estimulantes a respeito da exposição das “raízes e rotas” históricas dos povos e passa adiante a proposição (feita originalmente pelo artista *rap* Rakim) de que “não importa de onde você é, mas onde você está”. (Cashmore, 2000, p. 170)

As observações de Paul Gilroy permitem-nos perceber que, como forma de produção cultural, a definição se estabelece em torno das novas identidades que surgem e dos estilos que são construídos entre os povos em diáspora. A ideia aqui é que esse trânsito de pessoas produza formas híbridas de cultura. Para descrever essa categoria, Cashmore capta a essência da teoria de Stuart Hall, isto é, a ideia de que as identidades culturais “vêm de algum lugar, têm histórias” e estão em constante transformação, pois “oferecem uma “coerência imaginária” a um conjunto de identidades maleáveis” (Cashmore, 2000, p. 170).

As múltiplas definições de *diáspora* evidenciam que o termo é estudado e explorado sob diversas perspectivas – algumas convergentes, outras contrastantes. Essas abordagens nos ajudam a refletir sobre a percepção de Maria Tereza a respeito

do tema, pois sua concepção de *diáspora* parte de uma episteme distinta. A poeta constrói essa noção a partir de suas fabulações, leituras e vivências da rua, elaborando um entendimento que, ao se expressar pela voz do eu lírico, ganha forma como um conceito que se articula nas dispersões de sentido promovidas na e pela literatura.

A leitura que Stuart Hall faz da diáspora e da sociedade pós-diaspórica nos auxilia a interpretar o poema “Vida verdadeira agora”, identificando e explicitando nossa compreensão sobre a percepção de Maria Tereza em relação ao tema. Para Hall, diáspora é definida como partes que caminham, conceito que ressoa na obra *Da diáspora*:

As questões da identidade cultural na diáspora não podem ser “pensadas” dessa forma. Elas têm provado ser tão inquietantes e desconcertantes para o povo caribenho justamente porque, entre nós a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. (Hall, 2003, p. 30)

Com base nessa reflexão, podemos traçar um paralelo entre *povos* e *identidades*. É fundamental reconhecer que diferentes grupos foram trazidos do continente africano – um território matricial, mas também um espaço de imensa diversidade. No Brasil, essa multiplicidade se manifesta de maneira marcante, pois povos de culturas, línguas, religiões e modelos econômicos distintos foram forçados a compartilhar uma nova realidade. Embora haja elementos comuns nesse modo de vida matricial, a diáspora africana não pode ser entendida como uma experiência homogênea.

Nesse sentido, o *corposolo*, do ponto de vista geográfico, pode ser um mesmo território em escala continental, mas sua existência se desdobra em uma pluralidade de experiências, resistências e recriações culturais.

Ao continuarmos o diálogo entre a filosofia de Hall e a escrita literária de Maria Tereza a fim de elaborarmos o conceito de *corposolo*, percebemos que há, nesse movimento, a criação de indivíduos e nos aproximamos da compreensão de diáspora apresentada no poema, já que as partes desse espaço matricial comum ou, podemos dizer ainda, do *corpus*, se reencontram e se reorganizam para retransmitir o primeiro toque, ou seja, para se reconstruírem. Desse encontro/reencontro, não há como se

emergir da maneira como se era antes. Esse processo gera um novo corposolo, transformado pelo deslocamento e pela experiência da diáspora. Stuart Hall reforça essa ideia ao afirmar que “seria errôneo ver essas tendências como algo singular e não ambíguo. Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (Hall, 2023, p. 26). Algo que não era único foi redividido no movimento de dispersão:

Não podemos jamais ir pra casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio *[between]*. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da “floresta de signos” (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias (“reliquias secularizadas”, como Benjamim, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos... (Hall, 2003, p. 27)

Esse excerto dialoga diretamente com a concepção de diáspora presente na escrita de Tereza. Quando o eu lírico afirma que diáspora é reunir-se novamente para retransmitir o primeiro toque no tempo da vida verdadeira agora, há nessa proposta uma perspectiva que aponta para o ato de reinventar-se, recriar-se no tempo e espaço do aqui e agora da escrita. Esse espaço é, então, a casa habitada agora, e “talvez seja uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos” (Hall, 2003, p. 27). Essa é a vida verdadeira agora, como dito pelo eu lírico no poema. Vida que ganha a forma de corpo/*corpus* que se reorganiza no agora da escrita, como resistência, com amor, arte e espiritualidade. Todos esses espaços são reivindicados no novo corposolo, ou no corposolo recriado.

Há, na voz do eu lírico de “Vida verdadeira agora”, um chamamento, um grito por resposta diante da nova situação em que essas partes se encontram:

O que dizer então sobre todos aqueles esforços de reconstrução das identidades caribenhas por um retorno a suas fontes originárias? As lutas pela recuperação cultural foram em vão? Longe disso. Retrabalhar a África na trama Caribenha tem sido o elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural no século vinte. E sua capacidade de estorvar o “acordo” nacionalista pós independência ainda não terminou. Porém, isso não se deve principalmente ao fato de estarmos ligados ao nosso passado e herança africana por uma cadeia inquebrantável, ao longo da qual uma

cultura africana singular flui imutável por gerações, mas pela forma como nos propusemos a produzir de novo a “África”, dentro da narrativa caribenha. Em cada conjuntura – seja no garveyismo, Hibbert, rastafarismo ou a nova cultura popular urbana – tem sido uma questão de interpretar a “África”, reler a “África”, do que a “África” poderia significar para nós hoje, depois da diáspora. (Hall, 2003, p. 38-39)

Mesmo considerando o continente africano um lugar diverso, heterogêneo, Hall compreende *África* como um significante, pelo fato mesmo de sua exploração e supressão. Uma metáfora para esse mundo novo, que se reinventa continuamente e se propõe, sempre, como uma nova cultura a ser relida e reinterpretada, mas sem perder sua ligação com um ponto comum. África se torna, nessa perspectiva, um lugar que se reinventa como resgate de identidades.

Para aprofundar essa reflexão, Hall recorre ao pensamento do psiquiatra Frantz Fanon e resgata a expressão *o fato da negritude* (Fanon, 1986). Esse conceito ressalta que, apesar das tentativas de apagamento e assimilação cultural, a raça persiste como um elemento inescapável. Podemos compreender essa permanência como um elo inquebrável, um legado inscrito no corpo – mais precisamente, na pele, nosso maior órgão, que carrega e transmite as *informações magnânimas* que atravessam gerações.

Retomamos os versos iniciais do poema “Vida verdadeira agora” para continuarmos a explorar os sentidos propostos por Stuart Hall pensando nas reverberações que o processo diásporico deixa nas sociedades hoje e que ganham visibilidade em escritas como a de Maria Tereza. Com os versos de Tereza, entendemos que o eu lírico se posiciona ao descrever uma sociedade diversa que oferece/impõe um enquadramento dos sujeitos baseado num modelo homogeneizador de comportamento e vida. Apesar de serem múltiplas, no âmbito cultural, as sociedades não assimilam a diversidade que as constitui. Os poderes hegemônicos tentam narrar as histórias das sociedades a partir de uma perspectiva unificadora, em geral privilegiadora das culturas que venham do continente europeu e negligenciadora de modos de ser e de viver alteros. Assim, deparamo-nos, por exemplo, com situações em que uma música que fuja aos padrões de harmonia predominantes é considerada ruim.

Essa é a maneira como Maria Tereza descreve e analisa a sociedade paulistana e brasileira, elaborando sua crítica por meio do eu lírico. Assim como Stuart

Hall, a poeta se posiciona como observadora atenta da realidade em que vive, assumindo uma postura crítica diante dela – como vemos em "Vida verdadeira agora", mas não apenas nele. Essa perspectiva atravessa toda a sua escrita. Exemplo disso pode ser encontrado em outro poema, "Aquilombados", no qual a poeta reafirma seu olhar minucioso sobre a cidade: "São Paulo camaleão feminina, da norte mesmo ao sul extremo" (Tereza, 2007, p. 39).

Stuart Hall nasceu em 1932 na cidade de Kingston, Jamaica, em uma família de classe média, o que lhe possibilitou frequentar escolas de qualidade. Aos 19 anos, mudou-se para Londres para continuar seus estudos. E, embora na Jamaica ele estivesse inserido na classe média, na Inglaterra foi colocado à margem, já que, independentemente de sua condição social, sua pele negra tinha mais importância para sua inserção e aceitação na sociedade inglesa. Então, sua situação se diferenciava bastante da vivida em seu país de origem. A sensação que ele experimentou foi de ser um eterno *sem lugar*, mesmo sendo um estudante brilhante. Hall, então, percebe que isso não acontecia apenas com ele, já que diversos imigrantes viviam mesma situação na Inglaterra. A partir de um olhar voltado, simultaneamente, para si, para o outro e para a sociedade, Hall vai significando a diáspora. Ele faleceu em 2014, e até a data de sua morte buscou entender e assimilar os movimentos que a diáspora seguiu, observando a sociedade e a política. Assim, foi capaz de cunhar alguns termos que nos fazem compreender a sociedade hoje e, principalmente, nos fazem olhar para os versos de Maria Tereza com a compreensão de que, ainda que ambos estejam em espaços distintos, há algo que é comum aos corpos negros e, por que não, aos corpos soltos.

Esse deslocamento de Hall possibilitou que ele pudesse observar o estado pós-diaspórico na teoria e no seu maior órgão do corpo, a pele. Nesse descolamento não forçado, traçado por ele, o estudioso pôde entender como essas sociedades viviam e como os indivíduos diaspóricos se compreendiam. A partir de sua trajetória, Hall foi capaz de ler a si e à sociedade, ou ler a sociedade a partir de si. Com base nessa vivência, desenvolveu duas noções conceituais no intuito de melhor dizer essas sociedades: multicultural e multiculturalismo.

Afirma o autor que "Multicultural é um termo qualitativo" (Hall, 2003, p. 49). O multicultural tem relação com as comunidades culturais, pequenos grupos e, por que

não dizer, com o *corpus*. É, por fim, uma faculdade da sociedade contemporânea, cuja marca é a diversidade. Leiamos a definição de Hall, que explica que o termo

Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum ao mesmo tempo que retêm algo da sua identidade “original”. (Hall, 2003, p. 50)

Essa situação social, o multicultural, por sua vez, requer uma administração, um gerenciamento, algo que a organize enquanto sociedade. Para Hall, é o multiculturalismo que “[...] é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (Hall, 2023, p. 50).

Hall fala em tipos de multiculturalismo: conservador, pluralista, comercial, corporativo. O conservador se propõe à repressão dessa ideia multicultural, já que sua proposta é que os indivíduos se adéquem a uma proposição hegemônica. Ele será um empecilho à perspectiva que se abra para várias culturas.

Longe de ser uma doutrina estabelecida, o “multiculturalismo” é uma ideia profundamente questionada (May, 1999). É contestado pela direita conservadora, em prol da pureza e integridade cultural da nação. É contestado pelos liberais, que alegam que o “culto da etnicidade” e a busca da diferença ameaçam o universalismo e a neutralidade do estado liberal, comprometendo a autonomia pessoal, a liberdade individual e a igualdade formal. (Hall, 2003, p. 51)

Quando o eu lírico do poema “Vida verdadeira agora” se coloca em sociedade, ele revela seu lugar de existência, que, por sua vez, está dentro do multicultural. Nessa condição, ele nos revela que é forçado a conviver com pessoas que não aceitam o multicultural, ignorando as existências e formas de vida daqueles que não vieram de uma cultura dita hegemônica.

Juntamente com as tendências homozienizantes da globalização, existe a “proliferação subalterna da diferença”. Trata-se de um paradoxo da globalização contemporânea o fato de que, culturalmente, as coisas pareçam mais ou menos semelhantes entre si (um tipo de americanização da cultura global, por exemplo). Entretanto, concomitantemente, há a proliferação das diferenças. (Hall, 2003, p. 57)

Assim, diante dessa proliferação da diferença, o que pode o indivíduo fazer para continuar existindo? A voz do poema parece dizer que a saída é familiarizar-se com o desejo humano de pulsão. Essa é a mecânica que o corpo reivindica. Isso não implica o abandono do coletivo, não impele à saída do *corpus*. Ao contrário disso, proporciona que esse *corpus* seja reconhecido, identificado, narrado e vivido. Mas é preciso que as individualidades sejam respeitadas, e aqui há uma reivindicação nítida de que elas devem ser mediadas pelo Estado a fim de que se garanta que cada indivíduo e que cada *corpus* tenha seu espaço e direito às manifestações culturais garantidos.

Stuart Hall sugere que cada um tenha seu direito à participação cultural, conforme podemos ler abaixo:

Do ponto de vista normativo, a integridade da pessoa física não pode ser garantida sem a proteção das experiências compartilhadas intersubjetivamente, bem como dos contextos de vida nos quais a pessoa foi socializada e formou sua identidade. A identidade do indivíduo está entrelaçada às identidades coletivas e pode ser estabilizada apenas em uma rede cultural que, tal como a língua materna, não pode ser apropriada como propriedade privada. Consequentemente, o indivíduo permanece na qualidade de portador de “direitos à participação cultural”. (Habermas, 1994 *apud* Hall, 2003, p. 76)

Para que isso aconteça, é preciso que se tenha uma espécie de proteção, valorização e um combate antirracista efetivo, o que deverá partir do Estado e ser feito por meio de políticas públicas que promovam a inserção das culturas nas escolas, por exemplo. No Brasil, existem políticas de cotas raciais, definidas pela Lei nº 12.711/2012, que institui a reserva de uma percentagem das vagas em universidades para pessoas negras e pobres. Pensando em cultura e educação, mais especificamente, a Lei nº 10.639/2003 define que:

Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. (BRASIL, 2003)

Anos mais tarde, em 2008, a legislação foi ampliada com a promulgação da Lei nº 11.645, que atualizou e complementou a norma anterior. A nova proposta estendeu a obrigatoriedade da inclusão das culturas afro-brasileiras no currículo escolar para também abranger as culturas indígenas brasileiras, garantindo uma abordagem mais ampla e representativa da diversidade cultural do país:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras. (NR) (BRASIL, 2008)

A implementação dessas leis representa uma forma de reparação histórica e, no caso específico da inclusão da cultura negra no currículo escolar, um esforço para desmistificar os estereótipos construídos durante o período da escravização. Esses mitos foram estrategicamente forjados para justificar e validar as atrocidades cometidas pelos senhores de escravos, promovendo uma visão distorcida das populações negras.

Embora as referidas leis tenham como objetivo abordar, de maneira mais ampla e verdadeira, a religiosidade afro-brasileira, a formação dos quilombos e a contribuição essencial da cultura afrodiaspórica para a identidade cultural do Brasil, para que essas diretrizes se traduzam em mudanças concretas, é fundamental a criação de mecanismos mais eficazes para a implementação das políticas públicas, garantindo que órgãos competentes fiscalizem e assegurem sua efetiva execução dentro dos espaços institucionais responsáveis. Cabe ao Estado a responsabilidade

de viabilizar essa implementação, pois se trata de um direito fundamental do cidadão e de um dever do poder público, conforme garantido pela Constituição da República de 1988. Esse princípio ressoa também nas reflexões presentes em *Da diáspora*:

O compromisso de expor e confrontar o racismo em quaisquer de suas formas teria que se tornar um objetivo positivo e uma obrigação estatutária do governo, do qual sua própria reivindicação de legitimidade representativa dependeria (Hall, 2003, p. 77)

Nesse ponto, podemos retomar Carolina de Jesus em sua célebre frase de que o Brasil deveria ser dirigido por alguém que já passou fome, o que, segundo a autora, possibilitaria uma leitura melhor no enfrentamento das desigualdades e, por que não, na implementação de nossas leis. Ou quando nos aponta em que o papel de uma poeta é o do enfrentamento, da discussão:

– Não, meu filho. A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia.

...Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido. (Jesus, 2014, p. 39)

Diante dessas reflexões, é impossível ignorar o papel do Estado na determinação das condições de existência dos indivíduos em uma sociedade. A literatura, nesse contexto, constitui um espaço de reflexão e reivindicação, denunciando e tensionando essas realidades. Esse mesmo tom crítico se manifesta no poema de Maria Tereza:

Vem vindo
matreira, fazendo seu serviço, trazida por ações da imantação
magnética ou enviada por organizações de estatutos
governamentais... (Tereza, 2007, p. 29)

Quais são esses estatutos governamentais? Eles de fato contemplam a diversidade? O Estado, ainda que apresente propostas que combatam a invisibilidade das culturas afrodiaspóricas, continua a ser, como denunciado no poema, um agente que alimenta essa “mortinha” lenta. O Estado ainda generaliza culturas e saberes afrodiaspóricos ou lida com eles de forma rasa, sem respeitar a individualidade e as especificidades dos indivíduos negros brasileiros.

Aquilo que afirmamos sobre as generalizações entre as culturas e o desejo do indivíduo de viver sua vida “a partir de dentro” é um exemplo desse processo. Uma demanda que surge do interior de uma cultura específica se expande, e seu elo com a cultura de origem se transforma ao ser obrigada a negociar seu significado com outras tradições dentro de um horizonte mais amplo que inclui ambas. (Hall, 2003, p. 81)

No poema “Vida verdadeira agora”, encontramos a fragmentação identitária do sujeito, seja pela divisão em partes, seja pela reorganização cultural e identitária, seja pela produção de novos indivíduos híbridos. Porém, a poeta parece reivindicar um lugar de origem anterior ao êxodo dos sujeitos africanos. E sabemos que a origem também requer espaço na definição de diáspora. O sentido que Maria Tereza constrói considera a violência sofrida por esses corpos desde seu “sequestro”, enquanto já o individualiza desde aí, pois se trata de corpos que sempre foram partes, pertencentes a um mesmo *corpus* e *locus*. Outro recorte indicado na definição da poeta é que os corpos a que ela se refere são negros, o que está posto desde o título da obra – *Negrices em flor* – até os próprios versos do poema: “Diásporas, negrices, inteligência / Vida verdadeira agora!” (Tereza, 2007, p. 27).

Se a autora reivindica esse lugar de referência, ou seja, se ela indica que esses corpos a que se refere são negros, devemos pensar na diáspora africana e em todo o seu entorno. Devemos pensar na trajetória África-Brasil. Maria Tereza, como dissemos, não se refere somente ao êxodo no poema, ela fala da etapa inicial, do primeiro corposolo, espaço onde se inicia o trânsito; que “são partes que caminham, ou navegam e voam”, até chegar à parte em que se juntam novamente. É, portanto, essencial que, durante nossa busca pelos sentidos desse corposolo, pensemos também no processo de escravização de povos africanos, já que está diretamente relacionado à diáspora africana.

2.3 Partes que caminham, navegam e voam

O processo de escravização de povos africanos foi violento em mais de um aspecto, pois, além da dolorosa imagem de animalização dos escravizados – as agressões físicas, os frequentes açoites, o fato de terem sido arrancados forçadamente de suas terras de origem –, existiu a violência contra suas narrativas, a violência do silenciamento, a partir do apagamento das histórias que constituíam esses seres, em uma tentativa de retirar deles suas essências.

Corposolo é ancestralidade escrita e revela, assim como apontado por Leda Maria Martins, a ideia de que o corpo é lugar de transportar memórias. Martins, ao inferir que o processo de colonização é mutilador de corpos, evidencia a violência do processo, suas intenções genocidas, a proposta de desterritorialização de corpos, um corpo que, segundo diz em sua obra, é individual e coletivo, assim como lemos em Maria Tereza. E Martins aponta que o colonizador grafou sobre o corpo colonizado, como senhor impositor, seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo (Martins, 2021a, p. 30). Ela ressalta:

No entanto, a colonização da África, a transmigração de povos escravizados para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda complexa constituição simbólica fundadoras de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história. (Martins, 2021a, p. 31)

Ou seja, embora tentasse apagar a trajetória e as histórias dos povos negros africanos, deixando-os mais vulneráveis e suscetíveis a suas imposições, o colonizador não contava com uma cultura forjada de maneira distinta à sua. Faltou-lhe a ideia de que, no mundo, há maneiras distintas de resistência e sobrevivência. Os corpos trazidos às Américas guardavam seus signos, sua forma de vida, a maneira de se relacionar com o outro e a natureza, com a terra onde pisa, numa comunicação que vai além de textos e palavras.

No renomado romance *Um defeito de cor*, da escritora Ana Maria Gonçalves, há uma passagem que evidencia a profunda relação dos povos africanos com o solo, destacando sua importância tanto material quanto espiritual. A narrativa explora como

os povos escravizados estabeleceram vínculos com essa nova terra, reinterpretando-a desde suas cosmologias. A cena revela que a terra não apenas acolhe, mas também oferece seus voduns e, ao serem transportados para o Brasil, os africanos precisavam reassentar esses santos, descobrindo as novas formas do sagrado que esse território lhes apresentava:

[...] Nãe frequentava missas nas igrejas de brancos. Não tive coragem de perguntar a ela o motivo disso, mas algum tempo depois soube que era por pedido dos próprios voduns, que as vezes eram devotos de um santo ou outro. Aliás eram também os voduns, que às vezes pediam a realização das festas em homenagem aos santos. Dizem que estas homenagens começaram por causa de uma rainha dos brancos que, quando acabava a Quaresma mandava distribuir esmolas aos pobres, e talvez tenha ela própria virado vodum, não sei. Muitos reis e rainhas que não eram de África, como um rei branco português chamado D. Sebastião, tinham virado voduns, e a Nega Florinda contou que eram cultivados ali mesmo em São Luís, em uma casa que também cultuava voduns índios, brasileiros, a quem chamavam caboclos. Eu estava curiosa para assistir a um dos cultos, pois logo depois que cheguei começou uma época em que todos estavam suspensos. A casa obedecia aos quarenta dias de guarda dos brancos, a Quaresma, quando não podem ser realizados cultos, festividades ou celebrações. (Gonçalves, 2016, p. 601)

Entre as diversas leituras possíveis do termo *so/lo* dentro do neologismo que estudamos, essa certamente se destaca. Isto é, que nesse percurso diaspórico foram preservadas as formas de entender o chão/terra onde vivemos como algo que fornece e conta uma história e que, uma vez aqui estando, é preciso ouvi-la. Essa é uma das leituras de diáspora que já discutimos aqui: “não importa de onde você é, mas onde você está”.

A obra de Ana Maria Gonçalves é construída a partir de uma perspectiva Malê. Também chamados de Manhumirim, os Malês eram predominantemente muçulmanos. Na narrativa, Kehinde, protagonista do romance, aproxima-se desse grupo por admirar sua inteligência e sagacidade. No entanto, um aspecto relevante desse recorte é a busca da personagem pela religiosidade de sua avó, que se distingue da tradição malê. Esse detalhe ressalta a diversidade cultural dos povos negros em diáspora, evidenciando que, embora unidos pela experiência do deslocamento forçado, suas heranças espirituais e culturais eram múltiplas e profundamente enraizadas.

Esse trecho de *Um defeito de cor* nos ajuda tanto a refletir sobre como esse corposolo se reorganiza para retransmitir o primeiro toque quanto a identificar as formas pelas quais ele se retroalimenta. A partir disso, podemos pensar mais profundamente na ideia de solo. Assim como entendemos que o corpo carrega uma memória e uma forma de fazer e existir, esse mesmo corpo tem uma outra dimensão/relação com a terra, em que há espaço para a escuta. A terra oferece conhecimento, sabedoria, influencia seu modo de viver e lhe mostra caminhos que não são vistos, mas, antes de tudo, sentidos. Ou seja, um dos elementos trazidos do solo primeiro é a forma de se relacionar com o espaço/chão em que se vive.

Existe, nessa leitura, um lugar místico, e ele é extremamente revelador, pois é um lugar que os povos de origem africana reivindicam por ser essa a sua filosofia, e isso implica que a leitura de seus signos passa por esse espaço.

No poema, o eu lírico de Maria Tereza nos diz que as partes do corposolo se multiplicam e se juntam para retransmitir o primeiro toque. Para isso, é preciso resistência, dinamismo, conhecimento de vida, vivências de amor, liberdade, primitivismo artístico, ou seja, um labor cotidiano que se constrói e se identifica com a simplicidade e cuja temática compreende o popular. O refinamento se estabelece em outro lugar, na ecologia, na espiritualidade, na conexão e integração do *corpus*. No livro *Eu tenho a África dentro de mim*, Pedrina de Lourdes Santos reforça essa perspectiva ao afirmar que:

Desde os tempos coloniais, existia uma nega veia ou um nego veio, que sabia de ervas que macerava e servia negros escravizados quando tinham suas necessidades, suas dores, suas feridas. Quando os senhores entendiam que os negros mereciam castigo, eles iam para o tronco e apanhavam muito. Eram deixados lá ou arrastados feito animais para dentro da senzala. Ali, aquelas feridas podiam infeccionar, dar gangrena, e como não tinham alimentação adequada, tudo colaborava para a morte do negro cativo. O conhecimento das ervas é que servia [...] (Santos, 2022, p. 248)

A inteligência do homem negro escravizado está em um campo pouco explorado pelas culturas hegemônicas. É um intelecto construído a partir de outros princípios. Não podemos, obviamente, desconsiderar a participação desse modo dito hegemônico de se pensar e fazer arte no corposolo. Como aponta Leda Maria Martins,

as culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das memórias orais e africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou orais, com que se confrontaram. (Martins, 2021a, p. 32)

A inclusão da capitã Pedrina de Lourdes Santos neste estudo enriquece nossa leitura sob diversas perspectivas. Em primeiro lugar, por sua intelectualidade e pelos resultados de seus estudos. Mas, além disso, sua trajetória nos permite aprofundar a compreensão do corposolo. Nascida no interior de Minas Gerais, na cidade de Oliveira, Pedrina é filha de reinadeiros, umbandistas, benzedeiros e católicos, e recebeu o título de doutora por notório saber pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). No entanto, para além desse reconhecimento institucional, sua atuação ressignifica e desloca tradições: ao ocupar o posto de capitã, ela reinventa formas de expressão dentro de um contexto que, historicamente, não previa mulheres nesse papel.

O que queremos destacar aqui é que o corposolo se conforma a partir do movimento, em uma relação contínua com o solo e com o tempo – com o agora. Isso significa que o deslocamento não implica uma ruptura com aquilo que lhe é anterior, tradicional e matricialmente africano. Nas palavras da própria Pedrina:

A tradição é um apontamento, uma consequência desse fazer que vem de Tempo, de tempos. Mas não é a tradição que é o fundamental da coisa. Quem faz por tradição, pode ser que esteja fazendo só a repetição, só repete, sem compreender, sem conectar. Nosso culto, ele é vivo. Não é todo dia ou todo ano a mesma coisa. (Santos, 2022, p. 300)

Pensar a tradição dessa maneira é fundamental porque ela contém o resgate do "primeiro toque" com "força de resistência". É um processo de recuperação de essências que conduz o povo preto por um caminho oposto ao da invisibilização sistemática imposta pela sociedade. Em seu livro, Pedrina de Lourdes Santos afirma que o reinado é um grande trabalho de cura da escravização. Mas o que isso significa, na prática?

Significa que é por meio do cultivo da cultura, das memórias e das formas de existência que se possibilita ao povo negro escapar do lugar de sofrimento e subalternidade ao qual foi historicamente relegado. A resistência se dá na

continuidade, na reinvenção e na afirmação de saberes que persistem apesar das tentativas de apagamento. E aqui cabe outra afirmação essencial: a literatura também faz parte desse trabalho de cura. Martins analisa essas intersecções a partir do conceito de encruzilhadas, por ela elaborado. Segundo a intelectual, é nesse entrecruzamento de referências, experiências e memórias que se constrói a identidade afro-brasileira. Como afirma: “A cultura negra é uma cultura de encruzilhadas” (Martins, 2021a, p. 32).

Entendemos, então, o novo solo habitado por esses corpos multiplicados como um espaço de construção de uma nova identidade e, não menos relevante, como espaço de construção de conhecimento. Esse novo solo é, pois, espaço de episteme:

solo,

busca de si
encontros d’eu
sedes estranhas
dilemas da vida
opções duras e águas subtraídas
(Tereza, 2007, p. 29)

Até aqui vimos resgatando leituras e possibilidades de sentidos que remetem a tempos mais remotos, quando as partes do corposolo se reuniam e se reorganizavam diante de uma proximidade temporal do êxodo, podemos assim dizer. Seria esse primeiro toque ressoado e retransmitido apenas nos primeiros momentos? Seria esse o primeiro toque que as partes do corposolo “se juntam para retransmitir”? (Tereza, 2007, p. 29). Se pensarmos no que a própria Maria Tereza nos diz por intermédio da voz do seu eu lírico, é no sangue e no maior órgão do corpo, a pele, que se guardam as heranças, onde estão as informações magnânimas. Isso implica um movimento contínuo, ininterrupto de memória. O corposolo não se perde com o tempo, ele se reinventa no espaço retomando sempre o primeiro toque e suas pulsões.

Se antes pensávamos a população negra em ambientes como a senzala ou as cozinhas da casa-grande, hoje, deslocamo-nos para os transportes públicos, as favelas e, entre outros, as ruas – sejam elas caminhos de trânsito ou morada. No

entanto, a transposição dos espaços não aconteceu de forma satisfatória, ou de maneira que as violências, abusos e mutilações de corpos negros fossem ao menos reparadas, já que era/é impossível apagar os danos gerados pela escravização do povo negro. Não há como apagar uma das maiores tragédias da humanidade.

Ao longo da história do país, muitos acontecimentos marcaram esse percurso: lutas, revoltas, processos políticos e sociais moldaram o presente e redefiniram os caminhos da população negra. O povo preto tomou as ruas em busca de liberdade. Algumas insurreições se destacam, como a Revolta dos Malês, ocorrida na Bahia em janeiro de 1835, entre tantas outras registradas ao longo dos anos e em diferentes estados brasileiros. Além dos levantes internos, interferências externas contribuíram para pressionar o cenário nacional, culminando, em 13 de maio de 1888, na assinatura da Lei Áurea e, conseqüentemente, na abolição formal da escravização.

Retomar esse percurso é uma tarefa complexa, que demandaria um mergulho profundo nas camadas desse processo, frequentemente narrado de forma superficial e distorcida. A história oficial, muitas vezes, apaga ou minimiza o papel do povo negro na luta por sua própria liberdade, reforçando a falsa ideia de que a abolição foi concedida, e não conquistada. Ainda que não nos aprofundemos neste ponto, é essencial refletir sobre a situação da população negra no pós-escravidão.

Além disso, é importante destacar o papel da rua como espaço de fabulação e confabulação, um território de troca de informações e conhecimentos, onde estratégias de luta eram elaboradas e colocadas em prática. Com a abolição decretada em 1888, os ex-escravizados não receberam qualquer suporte, nem do Estado nem de seus antigos senhores. Não lhes foram concedidas terras, moradias ou qualquer forma de reparação pelos séculos de trabalho forçado. Foram, na maioria dos casos, lançados à própria sorte, submetidos ao descaso e ao racismo estrutural que os impediria de acessar direitos básicos. Em "Ressambando", Maria Tereza questiona poeticamente esse processo e a maneira como foi conduzido. Seus versos evidenciam os extremos a que foi submetida a população negra brasileira. A abolição aconteceu em instantes, mas, nesses mesmos instantes, os negros foram colocados diante de um abismo, forçados a encarar o "tudo ou nada":

Ressambando

Tudo ou nada
 Todo dia
 Pela carta de alforria
 Será isso que eu queria
 E o coração um tanto quanto calejado
 Desejos velhos que não nunca consumados
 E o corpo ia, ia, ia
 E eu com o nome de Maria me tocava todo dia
 E dentro dos meus olhos eu mesma vi
 Um antigo espanto que prometi naquele tempo
 Não deixar para toda vida
 E nesse momento não havia, não havia, acalanto
 Tempo é vida, saio da lida
 Se chuva há fico contente de me molhar
 Se sol forte pego calor para energizar
 Luz de lua me banho de brilho pra encantar
 Antes da madrugada como frutas pra saciar
 Manhãzinha mesmo, pés no orvalho, pausa particular
 O firmamento é testemunha, só canto para valorizar.
 (Tereza, 2007, p. 35)

O poema elabora uma crítica contundente desse processo. Não foi dessa forma que a população negra, agora ex-escravizada, pensou sua liberdade. O desejo era outro: viver e não mais estar em situação de subalternização. Outro ponto importante presente nesses versos pode ser lido à luz da reflexão de Leda Maria Martins quando ela afirma que o colonizador não contava com outro tipo de conhecimento e formas de vida. O eu lírico de Tereza fala do antigo espanto que prometeu naquele tempo, ou seja, uma promessa que não pode ter sido feita por ele, mas ao colocá-la assim retoma um desejo de seus ancestrais de não deixar esse sofrimento perdurar por toda a vida. É por meio desse gesto que a escrita de Maria Tereza remonta a história e reinscreve o corposolo ancestral no presente.

Com o passar dos anos, e em grande parte devido à negligência no desfecho desse processo, a subalternização da população negra não foi eliminada, apenas transmutou-se, assumindo novas formas em diferentes âmbitos da sociedade. Os

mecanismos de exclusão foram sendo reconstruídos ao longo do tempo, perpetuando desigualdades estruturais. Para compreender melhor esse período e seus desdobramentos até os dias atuais, podemos recorrer ao estudo do sociólogo Florestan Fernandes (2021). Em sua análise, Fernandes descreve os acontecimentos do pós-abolição da seguinte maneira:

O liberto se viu convertido, sumária e abruptamente, em senhor de si mesmo, tornando-se responsável por sua pessoa e por seus dependentes, embora não dispusesse de meios materiais e morais para realizar essa proeza nos quadros de uma economia competitiva. (Fernandes, 2021, p. 59).

No processo de industrialização do país, mesmo onde havia oferta de empregos, a população negra continuou sendo preterida. As empresas priorizavam a mão de obra branca, favorecendo imigrantes europeus em suas contratações. Florestan Fernandes detalha essa dinâmica:

O imigrante aparece como lídimo agente do trabalho livre e assalariado, ao mesmo tempo em que monopoliza, praticamente, as oportunidades reais de classificação econômica e de ascensão social, abertas pela desagregação do regime servil e pela constituição da sociedade de classes. (Fernandes, 2021, p. 71)

Dessa forma, as oportunidades não apenas não foram concedidas à população negra, como o ideal de branquitude passou a estruturar o sistema político e social do Brasil, aprofundando as desigualdades e empurrando a população negra para a pobreza e a subalternidade, com o aval do próprio Estado. Fernandes enfatiza:

Essas facetas da situação humana do antigo agente do trabalho escravo imprimiram, à Abolição, o caráter de uma espoliação extrema e cruel. Ela se converteu, como assevera Rui Barbosa dez anos depois, numa “ironia atroz”. Concretizara-se, de modo funesto, imprevisto e em escala coletiva, o vaticínio de Luís Gama ao traduzir os anseios de liberdade de certo cativo: “falta-lhe a *liberdade de ser infeliz* onde e como queira...” (Fernandes, 2021, p. 59, grifo no original)

A fala de Luís Gama resgatada por Florestan Fernandes sintetiza um aspecto central do pós-abolição – e que, lamentavelmente, ainda ecoa na sociedade

contemporânea: à população negra não foi concedida a possibilidade de ser feliz como queira. O Estado, ao invés de garantir mecanismos de reparação, perpetuou a exclusão, negando o acesso à cidadania plena.

No entanto, há um ponto crucial que esta tese se propõe a desenvolver: o corposolo segue na contramão dessa imposição. Quando mulheres negras começam a escrever, suas palavras carregam a fome de transformação, de ressignificação da história. Esse movimento pode ser observado em Carolina Maria de Jesus, que na obra póstuma *Meu sonho é escrever* afirma:

Os pássaros cantam na linguagem certa, na linguagem correta e sincera que a própria Mãe Natureza lhes deu. Falar é bonito quando se fala certo. A linguagem só tem valor quando se trata de nomações estranhas. Digo estranhas para vocês, mas não para nós. Esquecer os dissabores é o nosso dever, pois se nós consideramos isto como uma estrada em que viajamos se se estamos chegando ao local designado, não vejo motivo para lembrar e comentar o trecho da estrada ruim. (Jesus, 2020, p. 28)

Nesse trecho, Carolina Maria de Jesus não apaga a trajetória dolorosa, mas opta por não se aprisionar a ela. Sua escrita caminha na contramão do discurso imposto, permitindo-se contemplar as belezas da natureza e deixando fora da narrativa os dissabores do percurso. Esse gesto não implica esquecimento, mas sim a construção de uma perspectiva que não se limita à dor. Sua palavra se move em direção a um horizonte de possibilidades, onde a vida se faz mais do que uma sucessão de feridas.

Esse é o mesmo movimento encontrado na obra de Maria Tereza, como já analisamos. Não se trata de negar as violências históricas, mas de não permitir que elas se tornem o único ponto de referência para a existência. Não esquecer, mas não carregar a dor “para a vida toda”.

Essa breve digressão sobre o pós-escavidão se faz necessária para que possamos direcionar nosso olhar para a rua – esse espaço de criação, luta e reivindicação. Há razões profundas que conduzem o corposolo a esse território. Os fatores mencionados não são os únicos, mas são determinantes para compreendermos o movimento que leva a população negra a ocupar a rua como espaço de sobrevivência e resistência.

Devemos observar ainda que esses corpos, outrora mutilados pela diáspora, voltam a ser feridos, lançados a uma nova condição de deslocamento forçado. Há um convite compulsório à reorganização. Mais uma vez, torna-se necessária a busca de si, o reencontro com o eu, o impulso de reconectar-se com suas pulsões para movimentar a espiral do tempo.

Assim, esses corpos se veem novamente diante de um solo desconhecido, obrigados, mais uma vez, a driblar o colonizador – que agora se apresenta sob novas vestimentas. Ele assume outras narrativas, reivindica para si o papel de caridoso e libertador, mas mantém intacto o desejo de poder e a ânsia por dominar a história.

E qual espaço seria esse? Após deixarem senzalas e a casa-grande, foi preciso tomar as ruas. Ainda que seja o mesmo solo, há um deslocamento importante, já que a rua oferecerá outras relações e novos conhecimentos. A rua é então um espaço de elaboração da criatividade, como elemento para construção de suas escritas. Ela é usada como quem abre um livro para um estudo a fim de extrair dela conhecimento. Uma aquisição de conhecimento que acontece pela observação, escuta, e por ser a rua um lugar de existências dessas autoras. Não obstante, utilizam a rua para entender a si e o outro.

Retornemos aos versos de “Vida verdadeira agora”. A professora Terezinha Taborda Moreira, ao analisar o poema, conclui que esse primeiro espaço, o solo, “é assinalado pelo movimento do sujeito em direção ao outro, movimento esse gerado pelo dilema de buscar-se através de um encontro que é resultado de ‘opções duras’ e ‘águas subtraídas’” (Moreira, 2020, p. 45). As duras opções e as águas subtraídas impulsionaram esse novo encontro entre as partes do corposolo.

Nesse novo contexto, é preciso pensar as formas de se reconectar para retransmitir o primeiro toque, para novamente resistir, viver o amor, suas conexões e integrações e, não menos relevante, sua arte. Dois elementos são usados nessa reconstrução: o *corpus*/corpo e a rua/solo. Eles serão, novamente, a base para fugir da subalternização. E é com força de resistência, negrices e inteligências que o fazem.

Falamos que os processos que levam os povos afro-brasileiros para a rua não se referem apenas à má condução do período pós-escravidão. Acontece que o lugar místico/filosófico de se relacionar com o espaço é também um elemento que leva os afro-brasileiros para as ruas como um espaço de trânsito e aquisição de

conhecimento. Luís Antônio Simas, um estudioso das ruas e do carnaval, narra, em sua obra *O corpo encantando das ruas*, a seguinte história:

As ruas de Exu foram também a casa de Mestre Pastinha, o grande nome do jogo da capoeira de estilo angola, e os gramados em que Mané Garrincha driblou e foi driblado pela dor do mundo. O mestre falava sobre a luta-bailado que ela é “mandinga de escravo em ânsia de liberdade; seu princípio não tem método, e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. Mané garrincha dizia que driblava porque o corpo mandava e a cabeça obedecia. O capoeirista e o jogador de futebol falam de sabedorias corporais. Que o diga o soviético que teve que marcar Garrincha na copa de 1958 e não entendeu nada.

O filósofo alemão Walter Benjamin falava de escovar a história a contrapelo. A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo, é a chave de desamarração do ponto. Benjamin pensava também sobre a importância de o historiador ter pelo objeto de reflexão o interesse do olhar da criança pelo residual: é a miudeza que vela e desvela a aldeia, as suas ruas e as nossas gentes. O caboclo da Pedra Preta, guia de pai Joãozinho da Gomeia, dizia algo muito parecido nos seus pontos. João do Rio fez isso em suas crônicas. Este livro é oferecido aos três e a todas as entidades encantadas que moram nas esquinas da cidade, como padê arriado da rua. (Simas, 2020, p. 10)

No trecho acima, Simas revela a rua como lar, espaço de aprendizagem onde personalidades negras brasileiras construía e partilhavam seus conhecimentos, bem como o espaço do que é comum. A rua, em sua visão, aparece como local de integração entre o psíquico e o somático – citados no início deste capítulo: “Mané Garrincha dizia que driblava porque o corpo mandava e a cabeça obedecia” (Simas, 2020, p. 10).

Ao trazer o filósofo Walter Benjamin para a narrativa, Simas amplia a leitura de que esses espaços, a rua e o cotidiano, são lugar e tempo de projeção de vozes que comumente não são ouvidas. É na “miudeza” das ruas que se descobrem as aldeias e as gentes. O filósofo destaca a importância de olhar para o residual, para os fragmentos do cotidiano que revelam mundos inteiros. Essa mesma perspectiva ressurgiu na referência a João do Rio, cronista das ruas, e a Pai Joãozinho da Gomeia, figura central no candomblé. São saberes que emergem de lugares distintos, mas que compartilham uma mesma potência: a de inscrever a rua como um espaço de resistência, cultura e transformação.

Há outro ponto fundamental no fragmento citado: a afirmativa de que as ruas são de Exu. Èsú, na grafia iorubá, é rei das encruzilhadas, senhor da comunicação,

mediador dos atos de interpretação do conhecimento e das criações. Como aponta Leda Maria Martins, “nas narrativas mitológicas, mais do que simples personagem, Èsú figura como veículo instaurador da própria narração” (Martins, 2021a, p. 33).

O motivo de nos determos nessa mitologia iorubá é que ela nos traz a essência da rua. Revela como a ideia filosófica desse espaço ocupado e agenciado por Èsú designa e tipifica sua episteme. Para ampliarmos nossa leitura sobre os sentidos que podem ser apreendidos a partir de uma leitura das ruas e de Exu, busquemos em Luiz Rufino, no seu livro *Pedagogia das encruzilhadas*, compreender como essa filosofia pode ser aplicada ao termo corposolo, pois, além de pensar as ruas, a leitura mítica de Rufino nos leva a pensar a relação corpo/solo:

O corpo negro, como suporte que monta outras sabedorias, um inventário e mola propulsora de invenções, firma como um assentamento de outros modos de racionalidades, opostos aos praticado pelo Ocidente. Dessa forma, o corpo se consagra como a própria instituição que compreende a existência do ser em integralidade com a comunidade e o universo. (Rufino, 2019, p. 129)

Para Rufino (2019, p. 129), “Exu é a esfera que possibilita um reposicionamento do corpo”, sendo assim algo que se conecta com o refazer corporal, com o resgate, com as possibilidades de começar de outro jeito conectando-se com o outro e com o solo. O que é, inclusive, arbitrário ao imposto pelo colonizador e pelas culturas do ocidente que tentam dizimar a participação do corpo em qualquer atividade intelectual. Corposolo também segue essa via da contramão.

A proposição de uma pedagogia que é montada, feito cavalo de santo, por Exu, se orienta por uma filosofia imanente na ancestralidade negro-a-africana em diáspora. Assim, recolhe-se, no balaio de memórias, múltiplas sabedorias praticadas ao longo do tempo por aqueles que vieram antes e, no fiar da pertença da continuidade, da esperança e da utopia, partilham o sentido do *ser* e a reinvenção da vida. Exu, como espiral do tempo, é um dos princípios fundamentais para a fundamentação do conceito de ancestralidade. É ele a liga da existência, o devir; o seu caráter como elemento procriador e comunicador nos permite o alargamento do tempo/espaço e a interação dos seres em perspectiva multidimensional. (Rufino, 2019, p. 130)

Rufino nos permite compreender com nitidez que a ancestralidade orienta os povos em diáspora. Trata-se de uma ancestralidade que se inscreve na memória, alimentada por saberes tecidos ao longo do tempo e continuamente reinventada nas

encruzilhadas da história. Essa dinâmica possibilita a existência contínua dos seres, pois está fundamentada na capacidade de recriação e adaptação.

Ao nos apoiarmos nos estudos de Rufino, queremos evidenciar que as escritas das autoras aqui estudadas apresentam traços que dialogam diretamente com a epistemologia de Exu. Em "Parição", por exemplo, Maria Tereza não monta o cavalo do santo, mas nos conduz a um território de intersecção, permitindo um diálogo entre o seu cavalo e o cavalo do santo. Ambos carregam em si a ideia de reparar, de refazer-se, de transitar entre estados e se reinventar.

Parição

Engravidei e pari cavalos
Cavalos saudáveis incríveis que
Primeiros passos no chão, luminosidade de pelos molhados
E num galope mágico desapareciam mundo adentro

Pari com força
Pari sem dor
Pari entre um sonho e outros

Depois virei outra pessoa
Em respeito a mim mesma
Aprendi a voar sem asas
(Tereza, 2007, p. 61)

O cavalo não permanece com o eu lírico – ele parte, segue seu próprio destino, levando consigo luz para outras vidas. O parto acontece com força e entre sonhos, mas sua marca é a transformação: ao final, a experiência ensina o eu lírico a voar, mesmo sem asas. Um novo corpo se desenha, não sob a lógica do colonizador, mas em respeito a si mesmo, aos próprios desejos, projetos e sonhos.

Esse movimento estabelece um paralelo entre corpo e conexão espiritual. Aqui, a espiritualidade não se opõe ao conhecimento; ao contrário, ela se entrelaça com a experiência dos sujeitos no mundo e suas práticas, manifestando-se na corporeidade e na incorporação dos saberes vividos. Como afirma Rufino: “A espiritualidade não se opõe ao saber, que por sua vez está diretamente imbricada

à condição da experiência dos sujeitos no mundo (corpo) e de suas práticas (incorporações)” (Rufino, 2019, p. 138).

Nessa conexão, trata-se não apenas de escrever uma outra história, mas de escrever-se de outra forma, deixando espaço para que o corpo tenha seu protagonismo. Como afirma Rufino (2019, p. 138): “Não é somente uma leitura a contrapelo, é uma perspectiva em encruzilhadas”.

Retomemos aqui Leda Maria Martins, que aprofunda essa noção ao descrever a encruzilhada como um *locus* de multiplicidade e transformação:

A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaboração discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discurso, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos. (Martins, 2021a, p. 34-35)

É sob essa perspectiva das encruzilhadas que pensamos o solo como um espaço de aquisição e circulação de conhecimentos. Esse "*locus* tangencial" opera como um mediador semântico, permitindo-nos convocar a memória e compreender a relação do corpo com a rua e o outro.

O corposolo é, assim, um corpo singular, dotado de suas próprias elaborações e discursos, mas que também se abre ao encontro e à retomada de outras vozes. Esse *lugar terceiro*, ao qual Martins se refere, nos possibilita ler a escrita do corposolo como uma escrita de "origem e disseminação", um saber constantemente reeditado pelo desejo de se reinventar.

3 EPISTEME DA RUA

Carolina Maria de Jesus

Comprei um sapato lindo número trinta e nove
Sendo que calço número quarenta e dois. Andei
muito a pé, adoentei-me. Pra acalmar os pés e
não repetir esse ato insano fiz uma salmoura de
água quente e ensinei crianças e adolescentes
que não se vende o próprio sonho.

(Tereza, 2007, p. 25)

No capítulo anterior, refletimos sobre a leitura polissêmica de solo, compreendendo-o como o chão que pisamos, o espaço físico e espiritual dos povos em diáspora, o misticismo que atravessa suas existências e práticas. Seguimos com essa perspectiva, mas agora a expandimos para pensar o solo como escrita, como território simbólico e literário. A escrita de Maria Tereza emerge desse solo-referência, um solo-livro, e encontra em Carolina Maria de Jesus uma solista – não apenas pelo destaque que Carolina obteve na década de 1960, mas, sobretudo, pelo tipo de escrita que inaugurou.

O poema citado na epígrafe faz referência direta à autora de *Quarto de despejo* e essa relação com a autora é percebida imediatamente quando lemos seu título. Ao passarmos a seus versos, entendemos que Maria Tereza vai além e passa a se referir à própria escrita de Carolina de Jesus. Por exemplo, o sapato que se revela no poema é algo que aparece nas primeiras linhas de *Quarto de despejo*:

15 de julho de 1955 Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo de vida dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. (Jesus, 2014 p. 11)

Esse é o primeiro relato do livro, o ponto inicial de uma das obras mais emblemáticas da literatura brasileira. Nesse primeiro dia de registro, Carolina apresenta um de seus temas centrais: o desejo. Maria Tereza parte exatamente dessa ideia para compor seus versos, conectando o sapato ao sonho, à privação e à luta cotidiana.

O sapato que percorre as páginas de *Quarto de despejo* não é um mero objeto; ele se torna símbolo de necessidade, pertencimento e afeto. Representa o desejo de uma mãe para sua filha, a tentativa de garantir dignidade e conforto, e, ao mesmo tempo, evidencia as barreiras impostas pela desigualdade social. Maria Tereza, ao retomar esse motivo, transforma-o, conferindo-lhe novos sentidos. Se em Carolina o sapato simboliza desejo e exclusão, em Maria Tereza ele também se torna metáfora do aprisionamento. O eu lírico de seu poema compra um sapato menor que seu número, causando sofrimento e adoecimento – um gesto que leva à reflexão sobre os limites do sacrifício e a necessidade de preservar os próprios sonhos.

A metáfora do sapato ultrapassa a experiência individual e se desdobra em uma leitura social mais ampla. Desde a infância, aprendemos que o calçado é um marcador de proteção e pertencimento: ensinam-nos a não andar descalços para evitar doenças, e o próprio tipo de sapato que usamos pode definir nossa posição social. Em *Quarto de despejo*, essa simbologia se intensifica. O sapato, ali, é também um meio de encaixe, de adaptação às exigências de uma sociedade que exclui e marginaliza. Ao longo do livro, o objeto reaparece em diferentes momentos. Carolina menciona o desconforto de ver crianças pisando na lama, cita nomes de lojas de calçados – como a Senhor Gouveia – e destaca como, sempre que conseguia economizar algum dinheiro, sua primeira escolha era comprar sapatos, especialmente para os filhos: "A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça" (Jesus, 2020, p. 12).

A personagem Vera Eunice, filha de Carolina, expressa um apreço especial por sapatos não apenas por necessidade, mas por um desejo estético e social: para ela, mulheres de sapato são mais bonitas, mais pertencentes ao mundo que está para além da favela. No entanto, há outras camadas de significado no uso desse símbolo. Embora o desejo seja um dos fios condutores da narrativa sobre os sapatos, sua presença no texto sugere desdobramentos que vão além da privação material e adentram o campo da resistência e da identidade.

21 de julho [...] uma senhora que estava me olhando escrever despediu-se. Pensei: talvez não tenha apreciado minha resposta.

-É muito filho para sustentar. Ele abriu a carteira. Pensei: agora ele vai dar o dinheiro a qualquer uma destas crianças pensando que todas são meus filhos. Fui imprudente mentindo.

Mas minha filha Vera Eunice ergueu o braço e disse:

-Dá! Eu té. Compá papato.

Eu disse:

-Ela está dizendo que quer o dinheiro para comprar sapatos

Ele disse:

Dá para sua mãe. (Jesus, 2020, p. 24)

19 de maio [...] ...Aqui na favela quase todos lutam com dificuldade para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros. **Muitos catam sapatos no lixo para calçar.** Mas os sapatos já estão fracos e aturam só 6 dias. (Jesus, 2020, p.36)

29 de maio [...] **quando uns tem sapatos, não tem palitol.** Eu fico condoida vendo as crianças pisarem na lama. (Jesus, 2020, p. 46)

19 de junho [...] O José Carlos não quer ir na escola porque está fazendo frio e **ele não tem sapato.** (Jesus, 2020, p. 66)

21 de junho [...] Catei mais um pouco de papel e recebi 10 cruzeiros. Fiquei com 71 cruzeiros. **Dei 30 para os sapatos, fiquei com 41.** (Jesus, 2020, p. 67)

11 de janeiro [...] Não estou gostando do meu estado de espírito atual. Não gosto da minha mente inquieta. O cigano está perturbando-me. Mas eu vou dominar esta simpatia. Já percebi que quando ele me vê fica alegre. E eu também. **Eu tenho a impressão que eu sou um pé de sapato e que só agora é que encontrei o outro pé.** (Jesus, 2020, p. 152)

Os trechos citados de *Quarto de despejo* reforçam a presença recorrente do sapato na escrita de Carolina Maria de Jesus como um marcador simbólico que atravessa sua narrativa, assumindo múltiplas funções: proteção contra o frio, um bem de primeira necessidade – tão essencial quanto a comida – e uma metáfora para as relações humanas, a parceria e a caminhada compartilhada. Ele representa a tentativa de adaptação às condições adversas e, ao mesmo tempo, a exclusão, a dificuldade de se encaixar em uma sociedade que nega acesso a direitos básicos.

Podemos compreender o sapato como um símbolo especialmente significativo para Carolina, uma mulher andarilha que percorre as ruas catando não apenas papel e comida, mas também histórias. O sapato é o que separa seus pés do chão da cidade, o que intermedeia seu trânsito pelas ruas da favela e pelo mundo que a marginaliza.

Maria Tereza, por sua vez, ao retomar essa imagem em seu poema, absorve todas essas leituras possíveis do sapato em Carolina, mas as desloca para uma

nova perspectiva: a da liberdade. Uma vez que o sapato em número menor aperta, incomoda, aprisiona os sonhos, o eu lírico opta por retirá-lo e seguir a caminhada descalço, porque o mais importante não é o sapato, mas a própria jornada.

A cura, para Maria Tereza, não está em simplesmente trocar os sapatos por um número maior ou insistir em moldar-se a um padrão que não lhe serve. A cura está no cuidado com os próprios pés, no gesto de acalmá-los em uma salmoura quente, e, sobretudo, no ato de ensinar às novas gerações a importância de preservar os próprios sonhos – mesmo quando esses sonhos não se encaixam nas projeções da sociedade.

A escrita do corposolo pode ser lida como essa caminhada de pé no chão – um contato direto com a terra, com as experiências vividas, com as raízes que sustentam e impulsionam. É com os pés descalços que se sente verdadeiramente onde se pisa. É com os pés no chão que se brinca, se aprende, se constrói conhecimento. O solo não pode ser compreendido à distância; é preciso senti-lo na pele.

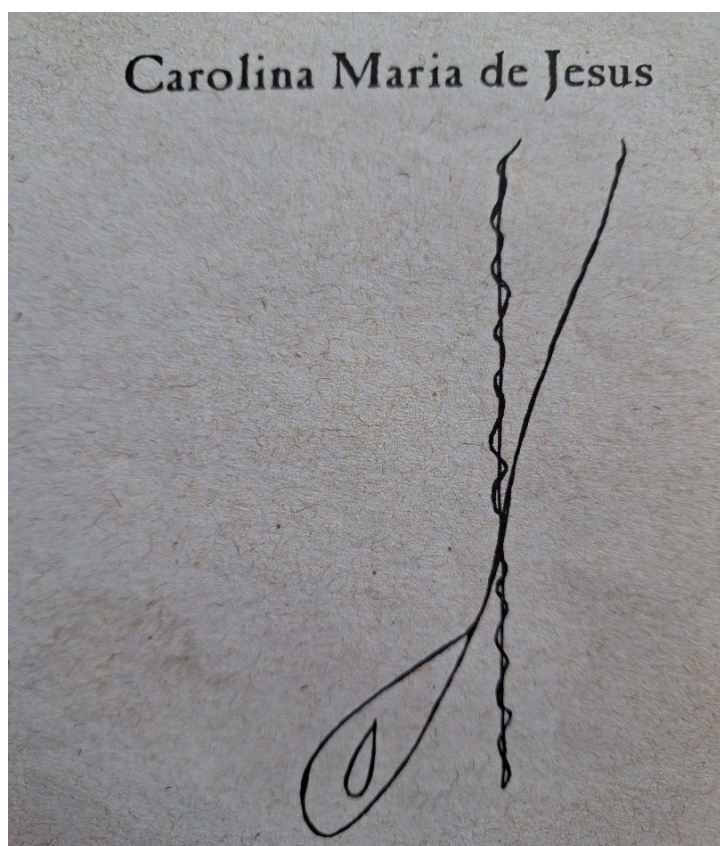


Figura 2 – Ilustração do livro *Negrises em flor* (2007) feita por Maria Tereza

Os trechos citados de *Quarto de despejo* reforçam a presença recorrente do sapato na escrita de Carolina Maria de Jesus como um marcador simbólico que atravessa sua narrativa, assumindo múltiplas funções: proteção contra o frio, um bem de primeira necessidade – tão essencial quanto a comida – e uma metáfora para as relações humanas, a parceria e a caminhada compartilhada. Ele representa a tentativa de adaptação às condições adversas e, ao mesmo tempo, a exclusão, a dificuldade de se encaixar em uma sociedade que nega acesso a direitos básicos.

Podemos compreender o sapato como um símbolo especialmente significativo para Carolina, uma mulher andarilha que percorre as ruas catando não apenas papel e comida, mas também histórias. O sapato é o que separa seus pés do chão da cidade, o que intermedeia seu trânsito pelas ruas da favela e pelo mundo que a marginaliza.

Maria Tereza, por sua vez, ao retomar essa imagem em seu poema, absorve todas essas leituras possíveis do sapato em Carolina, mas as desloca para uma nova perspectiva: a da liberdade. Uma vez que o sapato em número menor aperta, incomoda, aprisiona os sonhos, o eu lírico opta por retirá-lo e seguir a caminhada descalço, porque o mais importante não é o sapato, mas a própria jornada.

A cura, para Maria Tereza, não está em simplesmente trocar os sapatos por um número maior ou insistir em moldar-se a um padrão que não lhe serve. A cura está no cuidado com os próprios pés, no gesto de acalmá-los em uma salmoura quente, e, sobretudo, no ato de ensinar às novas gerações a importância de preservar os próprios sonhos – mesmo quando esses sonhos não se encaixam nas projeções da sociedade.

A escrita do corposolo pode ser lida como essa caminhada de pé no chão – um contato direto com a terra, com as experiências vividas, com as raízes que sustentam e impulsionam. É com os pés descalços que se sente verdadeiramente onde se pisa. É com os pés no chão que se brinca, que se aprende, que se constrói conhecimento. O solo não pode ser compreendido à distância; é preciso senti-lo na pele.

Pelas vias

Pelas vias que vim, não havia sinais
 Havia peles dos pés
 Detalhes dos cheiros
 E nunca brandura no ar
 Era árido e seco por todo lugar
 E nem havia passantes ou gestantes
 No meu andar respirava por dentro
 Minha fome de querer ver o mar
 Durante a vinda, vim vestindo caras!
 Caras de Mulher
 E aprendendo mugidos, blecautes
 Agora há rugidos em mim me dizendo ser fé
 Pés, pisantes enormes
 Possuídos sob minha própria poeira corpórea
 Que de tanto andar, a lucidez me emociona
 E mesmo sabendo do vazio do nada
 Caminho, caminho pelo impulso único de mim
 Animal que é o homem
 O que se não sabe tateia
 Movimentos sugerem ideias, passadas mais largas
 Disciplinadas.
 (Tereza, 2007, p. 53)

O poema "Pelas vias" amplia nossa discussão sobre o caminhar de pés no chão, destacando a experiência sensorial e a marca deixada pelo corpo no percurso. A pele que se desprende pelo caminho pode ser lida como metáfora do conhecimento compartilhado, da memória depositada no solo a cada passo dado. O eu lírico sente os sons e os cheiros, respira por dentro – um tipo de respiração íntima e singular, que se revela na solidão do trajeto.

Entretanto, essa caminhada não é solitária. A poeta sugere que a jornada é feita “vestindo caras”, ou seja, carregando consigo as mulheres que vieram antes, que ensinaram, que moldaram seu olhar e sua resistência. A caminhada, assim, não é apenas deslocamento físico, mas um processo de aprendizagem e construção identitária.

Jorge Luis Borges (2007), ao refletir sobre os precursores de Kafka, afirma que cada autor elege seus antecessores, e que essa escolha não apenas altera a concepção do passado, mas também redefine o futuro. No caso de Maria Tereza, sua escrita opera essa transformação: ao selecionar suas referências e anunciar aquelas que a antecederam, ela reinscreve a memória negra na literatura e projeta um futuro onde o lugar do negro é ressignificado a partir da cultura afro-brasileira. Essa projeção do porvir é marcada em sua obra pela ideia de um futuro afrorústico, como podemos ler em "Rosa Preta":

Rosa Preta

Eu que não sou filha da regra exata
 Eu que não sou filha do acaso puro
 Eu é que afrorústica brasileira
 Atento quando o tema é pensamento
 Quando esse fluxo mensal poético
 Inunda meu sistema nervoso
 Neste corpo cheio de poros sei muito bem do meu osso
 Sou Rosa Negra, quase parente do cactus
 Existo em exuberância e persistência
 Minhas raízes se ramificam frutoflorificantes
 Onde vim, donde vim sim, Frutoflorificantes
 No baobá que pronde vou, fui e vim.
 (Tereza, 2007, p. 33)

O neologismo *afrorústica*, cunhado por Maria Tereza, sugere um resgate natural do afro, uma reconexão com o espaço matriarcal que é a África. A palavra evoca o baobá, árvore mística e sagrada, símbolo de resistência e transmissão de saberes. No contexto de sua escrita, afrorústica remete a uma tradição literária que não se submete a uma única regra ou forma, mas que se constrói atenta ao pensamento, ao espaço e ao corpo – assim como a escrita de Carolina Maria de Jesus.

A literatura, para ambas, não é apenas uma prática discursiva, mas um fluxo inevitável, que reverbera múltiplos conhecimentos e diferentes formas de compreensão. A episteme aqui não está apenas nos livros acadêmicos, mas na rua, no papel catado,

no lixo, no corpo, no desejo. Tudo isso se inscreve na escrita, que, como Maria Tereza define, existe em "exuberância e persistência" (Tereza, 2007, p. 33).

Esse retorno às origens se manifesta tanto na relação com o espaço quanto na própria forma de escrita e no desejo de escrever. Como veremos ao longo deste capítulo, esse desejo não se restringe à individualidade da autora, mas carrega a força de um legado coletivo.

Muito antes da publicação das obras de Maria Tereza, Carolina Maria de Jesus já havia conquistado destaque no cenário literário nacional e internacional, o que nos permite lê-la como uma solista – não apenas por sua singularidade, mas pelo impacto inovador de sua escrita. Sua obra abriu caminhos para uma literatura que não se restringia ao cânone e que, mesmo marcada pela marginalidade, rompeu barreiras e se inscreveu na história da literatura brasileira.

Não por acaso, Carolina Maria de Jesus também foi multiartista: escritora, poetisa, compositora e dramaturga. Sua relação com a arte era múltipla e se manifestava em diferentes formas de expressão. Há registros, inclusive, de sua participação no carnaval, espaço de performance e resistência popular:

[...] Quando eu subia a Avenida Tiradentes encontrei umas senhoras. Uma perguntou-me:

– Sarou as pernas?

– Depois que operei, fiquei boa, graças a Deus. E até pude dançar no Carnaval, com minha fantasia de penas. (Jesus, 2020, p. 15)

Segundo Vera Eunice, sua filha, Carolina de Jesus confeccionava as próprias fantasias para desfilas, fato que é também corroborado pela exposição *Um Brasil para brasileiros* (2021),³ que traça um panorama da vida e obra de Carolina de Jesus, apresentando-a em suas múltiplas facetas artísticas. Ao evidenciar Carolina para além da literatura, essa exposição corrobora a compreensão de que sua escrita era um espaço de projeção de seus sonhos e desejos. Todas as suas habilidades – cantar, compor, tocar violão, criar e confeccionar fantasias – compunham seu sonho

³ A exposição *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros* foi concebida e organizada pelo Instituto Moreira Salles (IMS). Após sua exibição inicial no IMS Paulista, a mostra itinerou por diversas instituições culturais no Brasil.

da escrita. Além do caráter artístico, seus posicionamentos sociopolíticos também atravessavam sua produção literária, consolidando sua voz e sua presença na sociedade. Isso é de extrema relevância, pois o corposolo remete a uma escrita de sonhos, realização de um desejo de se falar pela literatura e pelo corpo livro.

Nascida em Sacramento, Minas Gerais, a menina Bitita, apelido de Carolina na infância, carregava a arte na cabeça, como podemos ler em seu livro *Diário de Bitita* (2007), um diário que conta sua trajetória desde a infância. Em um dos episódios, ela narra uma consulta médica, na qual sua mãe busca ajuda para as fortes enxaquecas que Carolina sentia:

Minha mãe queixou-se de que eu chorava dia e noite. Ele lhe disse que meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até aos vinte e um anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que minha vida ia ser atabalhoada. “Ela vai adorar tudo que é belo! Tua filha é poetisa. Pobre Sacramento... do teu seio sai uma poetisa”. (Jesus, 2007, p. 85)

Esse trecho sugere não apenas um presságio literário, mas o próprio percurso fabulado por Carolina Maria de Jesus. A memória dessa cena, resgatada em sua escrita, evidencia o que ela escolhe revelar, quais histórias deseja contar, quais imagens deseja fixar no imaginário coletivo. Seu trabalho literário não é uma mera reprodução da realidade, mas um ato de fabulação consciente e poético. Pensemos esse processo à luz da reflexão de Soraya Martins, em *Teatralidades-Aquilombamento*, sobre a fabulação como prática estética e política:

Fabular é produzir imagens, olhares e identidades a partir da releitura crítica da história: do passado, operando no presente e no futuro, através de uma leitura poética do mundo. Fabular é especular para se produzir rotas de fugas existenciais e estéticas. (Martins, 2023, p. 98)

Essa é a produção da autora. Carolina Maria de Jesus nos deixa ver imagens e identidades a partir de sua leitura do mundo, da história, dos lugares onde viveu. A construção se dá de forma espetacular e poética. Com isso, ela constrói suas “rotas de fuga” e forma a estética de sua escrita.

Não nos cabe, aqui, questionar se o relato de Carolina é real ou fabulado. O que nos interessa é a escolha do que narrar, como a autora desenha seu fazer literário e compõe sua estética. Esse desejo pela poesia e pelo fazer literário é algo que a acompanha desde a infância, segundo narra a enunciativa do seu eu lírico, o que nos leva a crer que sua escrita, mais do que uma narrativa de denúncia, como muitos acreditam ser, é também uma escrita de desejo e realização de um sonho elaborado e construído. É, ainda, algo que é inerente ao seu corpo, aos seus órgãos, está presente em seu sistema nervoso, segundo narra a enunciativa voz autoral. Esse entrelaçamento entre corpo e escrita está na essência do corposolo: um desejo pulsional, uma necessidade que parte do corpo e se transporta para a palavra, uma escrita que nasce do corpo e se inscreve no mundo. No diário de Carolina de Jesus, essa relação entre sonho, corpo e escrita se manifesta de maneira vívida:

[...] Pensei: vou escrever.

Quando eu voltava encontrei com o Paulo que vive com a Dona Aurora. Ela tem uma filha mulata clara. Ela diz que a filha é filha do Paulo. Mas, as feições não condiz.

... Eu durmi. E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que eu era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Elas organizaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso.

Quando despertei pensei: eu sou tão pobre. Não posso ir num espetáculo, por isso Deus envia-me estes sonhos deslumbrantes para minh'alma dolorida. Ao Deus que me proteje, envio os meus agradecimentos. (Jesus, 2014, p. 120)

Sacramento pariu uma poeta que escreveu em prosa, em verso e compôs músicas e peças de teatro. A pobre cidade mineira gerou uma escritora que teve como gênero literário marcante o diário. Carolina de Jesus foi autora de diversas obras, entre elas: *Casa de alvenaria* (diário, 1961), *Provérbios* (memória, 1963), *Pedaços da fome* (memória, 1963), *Diário de Bitita* (memória, 1986), *Antologia pessoal* (poemas, 1996), *Meu estranho diário* (1996) e, por fim, o livro que aqui abordamos de forma mais minuciosa: *Quarto de despejo – diário de uma favelada* (1960). Sobre essa obra, Marisa Lajolo, em seu artigo “A leitora no quarto dos fundos”, diz:

Quarto de despejo, livro de Carolina Maria de Jesus, lançado com estrondoso sucesso em 1960, foi relançado em 1993 na série Sinal Aberto da editora Ática. Mulher, negra e pobre, sua autoria parece sempre desafiar limites e infringir normas. Desafio e infração configurados no gesto de escrever um livro e mais ainda, um livro de sucesso. (Lajolo, 2020, p. 205).

Entre Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza, há uma convergência significativa em termos de trajetória de vida, arte e escrita. Ambas são mulheres negras periféricas, e esse ponto em comum já nos leva a refletir sobre o lugar de existência de suas literaturas. Diante disso, surge a pergunta: seria essa semelhança de origem o elemento que aproxima suas escritas?

A resposta parece ser sim, mas com ressalvas. Embora suas experiências de vida e contextos sociais influenciem suas produções, não podemos reduzir a relação entre suas literaturas apenas a esse fator. Há um aspecto fundamental que as diferencia: Maria Tereza não é contemporânea de Carolina Maria de Jesus. Ainda que a distância temporal entre ambas não seja secular, suas realidades são marcadas por transformações sociais, culturais e urbanas. A São Paulo que Carolina descreve em suas obras não é a mesma São Paulo vivida e narrada por Tereza.

Além disso, há diferenças estruturais em suas produções. A maternidade, por exemplo, é um tema central na obra de Carolina Maria de Jesus, que frequentemente expõe os desafios e sacrifícios da maternidade negra e periférica. Já em Maria Tereza, a infância ocupa um espaço expressivo, mas sob outra perspectiva – de cuidado, admiração e preservação.

Outro ponto essencial a se destacar é que, ao longo dos anos, muitas outras mulheres negras no Brasil reivindicaram a escrita como espaço de existência, memória e resistência. Em diferentes territórios e contextos, diversas autoras se apropriaram da pena e se tornaram corposolo, fortalecendo o coro de vozes negras na literatura. Cada uma, à sua maneira, inscreveu sua experiência no papel, deixando um legado que atravessa gerações.

É justamente nesse formato de herança literária que reside um de seus legados mais poderosos: a ideia da "parceria" na escrita, da partilha da palavra, da continuidade de um discurso que não se encerra, mas se amplia. Esse gesto se dá pela escrita, mas também pelo próprio gesto de retomada, pela escolha de dialogar

com quem veio antes. E é nesse contexto que se torna fundamental perceber a decisão de Maria Tereza de retomar Carolina Maria de Jesus.

Mais do que uma referência, essa retomada é um ato de reconhecimento e continuidade, uma reafirmação da escrita como um espaço compartilhado, onde cada nova autora não apenas ecoa, mas transforma o que herdou. Maria Tereza, ao trazer Carolina para seus versos, não apenas homenageia uma predecessora, mas reescreve a tradição a partir de sua própria voz.

Nesse mesmo sentido, Conceição Evaristo, em algumas das inúmeras entrevistas que concede, relata que sua escrevivência é algo que vem da mãe, da avó, de seus familiares. Narrando a influência dos escritos que vinham dos livros das patroas, ela afirma que sua leitura de Carolina Maria de Jesus foi uma fonte, uma inspiração para sua forma de fazer, e chega, inclusive, a dizer que Carolina de Jesus seria a precursora da escrevivência.

Carolina é uma potência na literatura brasileira e ela é uma potência a partir de uma criação muito original. Primeiro eu acho que a gente pode considerar Carolina Maria de Jesus, a primeira escritora brasileira, que escreve a partir de uma experiência que eu diria de pobreza, mas quero colocar essa pobreza entre aspas. Eu acho que Carolina Maria de Jesus está aí nisso que eu tenho pensado sobre a escrevivência. A Carolina Maria de Jesus parte da sua experiência pessoal, da sua própria vida para criar sua obra. (Evaristo, 2020)

A escrevivência, que, como já dissemos, é também um neologismo, tal como o termo *corposolo*, tem hoje um amplo uso. É um termo que acompanha a trajetória de Evaristo desde a década de 1990. E, assim como vários outros termos, seu uso demasiado pode levar a apropriações equivocadas ou leituras reducionistas. Escrevivência constitui uma forma de fazer literatura, ou seja, é uma ferramenta, escolha estética, um modo operacional. Passadas duas décadas da primeira definição dada por Evaristo ao termo, a escritora sentiu a necessidade de ampliá-lo e, em 2020, asseverou:

Escrevivência em sua concepção inicial, se realiza como ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sobre o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem a voz pertencia às mulheres escravizadas,

hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e nossos ancestrais. (Evaristo, 2020, p. 11)

A imagem que a escrevivência pretende borrar é a da mãe preta submissa, cujo conhecimento e saberes eram sequestrados pela casa-grande. Essa mulher, além de amamentar, educar e contar histórias para os filhos de seus senhores, era forçada a servir a casa, ocupando cozinhas, salas e, tragicamente, até os quartos, em uma estrutura de violência que atravessava o corpo e a subjetividade das mulheres negras.

As escritas de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Maria Tereza, assim como as de tantas outras escritoras negras brasileiras, borram essa imagem e rompem com esse destino imposto. Elas se assenhoram da pena, reescrevem suas histórias e inscrevem suas vozes na literatura brasileira. Mas fazem mais do que isso: desconstroem as narrativas hegemônicas sobre os espaços que habitam.

Carolina de Jesus e Maria Tereza, especificamente, reconfiguram a cidade de São Paulo em suas escritas. Em suas obras, a capital paulista não é a metrópole idealizada e romantizada por Caetano Veloso e outros compositores da MPB, mas um território de exclusão, desigualdade e resistência, um espaço onde os corpos negros são historicamente invisibilizados e negligenciados.

Suas literaturas, portanto, são posicionamentos políticos diante do racismo estrutural e dos mecanismos de subalternização impostos pelo Estado. Elas escrevem para desafiar, questionar e afirmar existências que a sociedade insiste em ignorar.

Relacionar Maria Tereza e Carolina Maria de Jesus em uma análise comparada não ocorre por acaso, mas surge como uma provocação da própria literatura de Maria Tereza. Como já apontamos, a conexão entre suas escritas vai além da condição de mulheres negras periféricas. Há um movimento consciente de Maria Tereza em reivindicar Carolina como referência, algo que transparece na forma como estrutura sua escrita, constrói neologismos e desenvolve seu discurso.

Essa relação se evidencia não só no poema que abre este capítulo, mas também na maneira como Maria Tereza elabora sua obra. Mais do que um tributo, sua escrita estabelece um diálogo direto com Carolina, expandindo sentidos e

abrindo novos caminhos literários. O que encontramos aqui não se resume a uma influência, mas sim a um vínculo literário transformador.

Além do poema “Carolina Maria de Jesus”, *Quarto de despejo* ressoa em outros textos de Maria Tereza, embora de maneira menos explícita. Seu livro *Ruídos* (2002), publicado antes de *Negrices em flor*, constrói uma ponte entre as duas autoras, tanto na estrutura quanto na forma de narrar a cidade de São Paulo e a experiência urbana.

A princípio, a semelhança entre as obras pode parecer apenas formal, já que *Ruídos* adota o formato de diário, assim como *Quarto de despejo*. Contudo, essa escolha vai além da organização textual. *Ruídos* se firma como uma escrita pulsante, que transita entre o íntimo e o coletivo, registrando tanto a vivência pessoal quanto a paisagem social da cidade.

Para ambas, São Paulo não é mero cenário, mas um espaço de disputa, resistência e identidade. Seus textos percorrem becos, favelas, ônibus lotados e esquinas esquecidas, tornando cada trajeto um ato de reafirmação poética e política. Se Carolina descreve a fome, os restos e o abandono da cidade, Maria Tereza revisita esses espaços carregando a memória daquelas que vieram antes. Seu percurso literário transforma-se em um novo corpo de escrita, que retoma e ressignifica trajetórias e vozes silenciadas.

Ao revisitar a tradição literária de Carolina Maria de Jesus, Maria Tereza não se limita a homenagear sua precursora, mas afirma sua própria identidade dentro dessa continuidade, inscrevendo sua escrita no corposolo que fortalece e amplia o coro das vozes negras na literatura brasileira.

Página nove

Diário...

Sabe quando a gente fica com muita vontade de alguma coisa e não sabe o que é? É! De comer. Passeia no supermercado, anda espiando em todos os camelôs, botecos e tabuleiros na rua? E volta para casa sem comer nada? Daí você abre a geladeira não tem nada e compra três ovos na padaria. E esqueceu de comprar o pão, que pena... E frita ovo, corta em fatias o pão duro de outro dia para molhar no ovo só quando chegar na gema. E quando a gema termina e dá uma lambida gulosa no dedo lambuzado de amarelo... Daí a gente lembra que é um gosto que precisa

sentir as vezes. Um gosto já sabido. Hoje foi isso, vendo aqueles filmes de sacanagem no centrão. Perto da avenida São João.

Coisa viscosa.

(Tereza, 2002, p. 39)

As semelhanças entre os modos de fazer das escritoras e a referência à obra de Carolina de Jesus também está na escolha de Maria Tereza de escrever sobre a fome. Encorajada por sua precursora, ela elabora a fome não só como algo da fisiologia humana, pois em *Ruídos* ela é metaforizada em desejo.

Ruídos é uma obra que expressa os desejos do corpo e, como podemos ler em seu prefácio, escrito pelo dramaturgo Fernando Bonassi, há também na obra uma liberdade espiritual traduzida em suas páginas:

O ministério da saúde adverte...

Um livro transformador é feito de fluidos corporais, nacos de alma, latas de desolação, injeções de ânimo, comprimidos calmantes, deuses malditos, uns pingos de alegria, mil gozações, estilo, caráter, pontaria, simplicidade e clareza. Um livro transformador também é, necessariamente, sofisticado: inteligência, liberdade espiritual, investigação formal e compromissos vitais com a criação fizeram arte importante das últimas décadas. Tudo o que você, leitor, encontra a partir da próxima página... (Bonassi *in* Tereza, 2002)

A estrutura da obra também estabelece um vínculo direto com *Quarto de despejo* na maneira como os dias são narrados. Se em *Quarto de despejo* as entradas seguem a lógica convencional do registro cronológico, em *Ruídos*, os dias são marcados como páginas, como se fossem fragmentos de um fluxo contínuo de pensamento e existência.

A discussão sobre o diário como gênero literário perpassa questões sobre sua classificação e função dentro da literatura. No entanto, quando a própria autoria reivindica esse espaço de escrita, a dúvida se dissipa. Tanto Carolina quanto Maria Tereza assumem a forma diarística como estrutura fundamental de suas obras. No caso da primeira, essa escolha já se anuncia no título: *Quarto de despejo – diário de uma favelada*. No caso da segunda, a natureza do diário se explicita no próprio texto:

Página Dezenove

Querido diário, tem uma represinha feita aqui, feita agora há pouco tempo. Tem um gosto de amargo-quente e uma cascatinha quem vem vindo lá do alto. Enxurrada. Tem um vidro de espelho a minha frente, onde vejo um olho duro e já sem sal. Tem um jeito de desgraça já sabida, eu mesma procurando a minha mente. Sabe, tem coisa que a gente passa na pele e só vai sentir realmente muito, muito tempo depois. É como se temperasse uma comida muito, muito, muito tempo antes de comer. O gosto curtido da coisa. Sabe, mesmo a suavidade tem suas garras. (Tereza, 2002, p. 63)

Ruídos reúne 52 textos e poemas que se organizam como páginas numeradas, de “página 0” à “página última”, evocando a estrutura de um diário. No entanto, algumas exceções fogem à numeração e assumem títulos próprios, como "Ato", "Velha/preta", "Pai e Pai", "Dinheiro", "Língua", "Espera" e "Siririca". São “ruídos” que capturam o cotidiano de uma mulher negra e sua leitura do mundo, transbordando vigor e presença. A poesia aqui não se submete a uma única forma, mas sim à potência da simplicidade, que a torna ainda mais incisiva, como se vê no poema abaixo:

Página trinta e quatro

sei que aqui no brasil diário, o mesmo tanto que nasce, se mata, pelos mesmos porquês que não se cria. Anula. A única via possível. Educação. Sensação só a de fome, desespero e solidão.

Terra de quem?

Ai meu padim,

Quem nasceu pra rapadura dificilmente chega a ser

[pudim de leite.

Só meladim.

A china é do outro lado? Embaixo, debaixo do solo

[rachado?

Produtos somos desidratados.

(Tereza, 2002, p. 99)

Os textos transitam entre prosa e verso, muitas vezes fundindo-se em uma forma híbrida que desafia fronteiras formais. Esse hibridismo, característico da obra de Maria Tereza, não se apresenta como mera experimentação estilística, mas como um jogo consciente com as formas, tornando a estrutura do texto um reflexo de sua própria inquietação e liberdade criativa.

No poema acima, a autora reflete sobre o Brasil do dia a dia – um Brasil real, sentido no corpo, no trânsito das ruas, no peso da desigualdade. A fome, a educação negada, a exclusão social e a desigualdade racial se entrelaçam em seus versos, compondo um diário de vivências coletivas que encontram eco na realidade de tantos brasileiros, especialmente os negros. *Ruídos* funciona, assim, como um diário expandido, onde Maria Tereza arquiteta sua leitura da sociedade e de si mesma.

Essa escolha por um diário não é apenas um recurso estético, mas um gesto de resgate. A autora nos permite vislumbrar a leitora que foi antes de se tornar escritora. Em sua escrita, encontramos rastros das vozes que a precederam, principalmente de Carolina Maria de Jesus, sua precursora literária, cuja presença percorre toda a sua obra. Como Borges (2007) defende, um escritor escolhe seus precursores, e a escolha de Maria Tereza é clara. Essa relação transparece, por exemplo, em outro trecho de *Ruídos*:

Página cinco

Diário, impressiona-me esta qualidade que a vida não se aprende na hora. Só depois do momento que se vive, mesmo quando bem dentro dele respirado, obter o fato não me faz dona de mim, respiro durante os intervalos de ser enquanto aqui.

Ter vida e morte atreladas a si.

(Tereza, 2002, p. 31)

O prefácio de *Ruídos*, escrito por Bonassi, ilumina o impacto da escrita de Maria Tereza. Eles se conheceram durante a participação da autora em um grupo de dramaturgia que auxiliou na escrita do espetáculo *Apocalipse 1,11* (2000), do Teatro da Vertigem. A partir desse encontro, passaram a trocar textos e, segundo Bonassi, desde os primeiros versos de Maria Tereza, ele percebeu a força singular de sua escrita: “Desde o primeiro verso de sua autoria que li, senti a força múltipla desses textos estruturados com extrema sonoridade e ritmo, apontando pras coisas desse mundo a mira fulminante de um olhar uterino, desbocado e desbun-dado” (Bonassi in Tereza, 2002, p. 15). Para compreender melhor essa intensidade mencionada por Bonassi, basta observar o poema *Língua*:

Língua

O argumento arranha a palavra
 Sou o pelo do meu próprio ovo
 Ovulo às vezes floresço
 Volta e meia sou eu de novo
 E se toca lava me lavo
 E se solo seco me racho
 Quando bicho me arregaço
 Me escorro quando gozo
 Me alinhavo quando amo
 Tomo gosto por isto ou aquilo
 Coreografo a matéria num cenário
 Procuro o elo
 Da liga que me liga a ti
 A liga que me liga a ti
 É a língua que me liga a ti
 É a língua falada, escrita, saudosa, ritmosa, ouvida
 A língua metida em ti
 É a língua o que me liga a ti.
 (TEREZA, 2002, p. 89)

Na leitura do poema, podemos entender como Maria Tereza expõe seu corpo e o deixa disponível para leitura: um corposolo exposto como língua viva que se comunica com voz, escrita e ritmo, e que se toca e nos toca. Assemelha-se a um solista que se apresenta para cantar uma música a ser ouvida por todos, mirando-os de forma fulminante. Ainda segundo Bonassi, a escrita de Maria Tereza representa a fé na arte somada à rebelião. Para ele, a obra de Tereza revela que “não estamos necessariamente condenados à prisão perpétua de nossa própria covardia, pobreza e burrice” (Bonassi *in* Tereza, 2002, p. 16).

Essa observação nos conduz a um ponto essencial: ao estabelecer um diálogo com *Quarto de despejo*, podemos perceber que, embora o diário de Carolina Maria de Jesus esteja presente como solo para a escrita de Maria Tereza, sua abordagem sobre a pobreza não a concebe como prisão. Pelo contrário, a literatura surge como um meio de transgressão e reinvenção, um caminho para escapar das amarras impostas pela condição social.

A expressão "querido diário" utilizada em *Ruídos* marca a escolha da autora pelo gênero diarístico, reafirmando sua intenção de registrar experiências íntimas e, ao mesmo tempo, coletivas. O diário, como gênero, remete aos primeiros registros escritos da infância, muitas vezes associados a segredos, confissões e reflexões pessoais. Contudo, sua presença em *Ruídos* sugere uma nova camada de significado: um sussurro que ecoa, um ruído que resiste à tentativa de silenciamento.

A princípio, o diário pode parecer uma escrita voltada para si, um relato fechado em sua própria interioridade. No entanto, Émile Benveniste (1988) nos alerta para um aspecto essencial da linguagem: a escrita, ainda que expresse o "eu", solicita um interlocutor. Para o linguista francês, "é na linguagem que o homem se constitui como *sujeito*" (Benveniste, 1988, p. 286, grifos do autor). E continua:

[...] porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de "ego".

A "subjetividade" de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como "sujeito". Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como uma unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. (Benveniste, 1988, p. 286)

Ao se proporem como sujeitos, Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza constroem imagens de si para serem lidas e interpretadas por outros. Seus relatos transcendem a experiência individual para expressar um tempo e um espaço compartilhados, um reflexo da sociedade em que estão inseridas. A imagem que criam de si mesmas no diário não é estática, mas se inscreve em uma dinâmica de reconhecimento e alteridade. Émile Benveniste nos lembra que a consciência de si só se constitui na relação com um outro:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha locução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na locução daquele que por sua vez designa por *eu*. (Benveniste, 1988, p. 286, grifo no original)

O que ele aponta é que há um movimento, uma vez que o interlocutor nasce da imagem de si criada pelo enunciador. Interlocutor e enunciador existem em um

universo social comum e é nessa relação de projeção que podemos encontrar a característica estética do diário. “Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*”. (Benveniste, 1988, p. 286, grifo no original).

Esse é um ponto-chave dos diários de Carolina de Jesus e Maria Tereza: uma verdade que precisa ser escrita. Diferentemente de um diário privado, guardado em segredo, suas escritas precisam ser lidas, publicadas e divulgadas, pois a verdade que nelas se inscreve não pode se perder no silêncio. Esses diários carregam experiências que raramente encontram espaço na literatura canônica ou na ficção convencional. Mais do que registros individuais, são testemunhos de uma realidade coletiva, dando voz a um cotidiano que envolve múltiplos sujeitos:

2 de maio de 1958 Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo.

... Eu fiz uma reforma em mim. Quero tratar as pessoas que eu conheço com mais atenção. Quero enviar um sorriso amável as crianças e aos operários.

... Recebi intimação para comparecer as 8 horas da noite na Delegacia do 12. Passei o dia catando papel. A noite meus pés doíam tanto que eu não podia andar. Começou chover. Eu ia na delegacia, ia levar o José Carlos. A intimação era para ele. O José Carlos está com 9 anos. (Jesus, 2014, p. 28)

A ideia de registrar um dia na vida de uma mãe e mulher que se percebe e busca se refazer para oferecer aos outros uma versão melhor de si encaixa-se perfeitamente na lógica do diário. Esse tipo de relato carrega um tom de confissão e introspecção, refletindo sobre os acontecimentos do dia e avaliando-os em retrospecto. Mais do que um simples registro factual, o diário funciona como um espaço de elaboração subjetiva, onde a experiência vivida ganha forma e sentido. Entretanto, há um aspecto revelador no excerto analisado: Carolina Maria de Jesus não apenas anuncia sua intenção de escrever um diário, mas também questiona a relevância desse gesto. Ao ponderar se o diário teria valor ou se seria uma perda de tempo, ela antecipa um debate que persiste até hoje. A percepção de que a escrita diarística seria um gênero menor, supérfluo ou excessivamente íntimo, ainda encontra eco na recepção literária, sobretudo quando associada a vozes marginalizadas.

No trecho extraído a seguir de *Quarto de despejo*, Carolina deixa ao leitor a responsabilidade de refletir sobre a situação que narra. Ao descrever de maneira quase objetiva a intimação recebida por seu filho, sem recorrer a grandes explicações ou digressões emocionais, ela impõe uma leitura que exige do leitor um posicionamento crítico: “Eu ia na delegacia, ia levar o José Carlos. A intimação era para ele. O José Carlos está com 9 anos” (Jesus, 2014, p. 28). Aqui, a construção do relato cria um impacto silencioso, mas potente. A ausência de uma exposição detalhada sobre o absurdo da situação – um menino de 9 anos sendo intimado pela polícia – não diminui sua gravidade. Pelo contrário, o efeito se intensifica justamente pela secura do enunciado, que confere ao leitor a responsabilidade de dimensionar a violência implícita na cena.

Carolina Maria de Jesus revela-se para o mundo a partir desse lugar de quem se conta e se narra dentro de uma realidade cruel e devastadora. O corposolo é uma escrita de si, uma escrita pulsional e de experiência vivida e sentida, mas, mesmo que esses aspectos pareçam numerosos, o termo ainda pretende mais, leva-nos a mais elaborações que se aliem a essas.

Ao examinarmos os estudos do professor e ensaísta francês Philippe Lejeune, autor de *O pacto autobiográfico* (2008), percebemos que, embora o diário seja frequentemente visto como um gênero voltado para a introspecção e o recolhimento, ele não se limita a essa função. Ao longo dos anos, a escrita diarística ampliou seu alcance e consolidou seu espaço na literatura, permitindo novas leituras e possibilidades estéticas. Lejeune observa:

Manter um diário significaria, portanto, enclausurar-se em si mesmo, seria um sinal de desinteresse pelo mundo e de esterilidade. Os grandes gênios não manteriam diários. No entanto, existem diários apaixonantes do século 19: Stendhal, Eugène Delacroix, Jules Michelet, Vitor Hugo, Barbey D’Aurevilly, dos quais dificilmente podemos suspeitar de falta de imaginação criadora e de interesse pelo mundo. E, depois, por que a exploração psicológica e a aventura espiritual não seguiriam outras vias, diversas da ficção ou das construções clássicas? O diário talvez esteja na origem de uma nova estética, poética e existencial, baseada na fragmentação e na vibração. (Lejeune, 2008, p. 266)

O que o professor nos mostra é que o fato de o diário ser uma escrita considerada pessoal não o exime de se constituir em legítimo representante de um

pensamento coletivo. Com base na leitura de *Quarto de despejo* e *Ruídos*, podemos caminhar com Lejeune e acreditar, sim, que a exploração psicológica, as aventuras espirituais, podem ser ficcionalizadas, construídas para se tornarem um clássico.

Não queremos delimitar o sentido de corposolo ao diário somente, mas há algo potencialmente representativo nessa definição dada por Lejeune, que é a fragmentação e a vibração. Estes são elementos importantes para chegarmos à escrita do corposolo. É preciso ser uma escrita que se fragmente, que caminhe como partes, que vibre em uma existência que nos pareça única, mas que encontra espaço para se unir a outras.

Para isso, precisará ser uma escrita que traga a narrativa não só de um cotidiano em particular, ou da completude de uma existência isolada. Terá de ser uma escrita de partes que se juntam e se separam. Que narre a polissemia do corpo e a polissemia do solo. Isso traz para a escrita fragmentação e vibração. Com isso, os espaços vazios podem ser preenchidos pela memória histórica, pela memória pessoal do leitor, pelo lugar que ele ocupa na sociedade e a partir de como ele vê o mundo. Assim Maria Tereza projeta um outro corpo.

Página trinta e um

Sem condições! Há ruas, caminhos violentados da periferia, o caminhar estranho dos sem nada, a vigilância cotidiana do dia inteiro. Os crimes impulsivos. Vidas explodindo num sufoco pleno e eterno. Nada há para que só seja. Inflamações da alma, rouquidão do espírito a dificuldade de alimentar a mente para que ela simplesmente seja. Há orações de famílias inteiras, lamurias renegando a morte, trabalhando a mecânica da dor sem sorte. Por aqui, muita coisa é conseguir as graças de comer uma ração, dormir com o pensamento no próximo delírio. Aflitiva é a condição. Possuir a si mesmo para se ser o que se dar.

Ser brasileiro não é fácil. É ser brasileiro.

(Tereza, 2002, p. 93)

Nesse excerto, Maria Tereza explora as mazelas cotidianas da população brasileira. Há nesse texto um tanto do que muito da população periférica do país diria sobre si, sobre sua situação na sociedade. Porém, não seria dito dessa forma ou muitos não se assenhorariam da pena para dizer. Faltaria a um relato comum essa busca de si pelo sujeito plasmado na escrita da autora, ou seja, um sujeito feminino, negro e carente em vários aspectos. Criar esse sujeito específico é o que Carolina e Tereza

fazem ao escrever. Pois é na busca de si, empreendida por esse sujeito feminino, que o corposolo acontece, que se escreve como um corpo, uma memória e um lugar a partir de uma perspectiva subjetiva feminina e negra, de uma existência feminina e negra simultaneamente individual e coletiva. No texto, há a fragmentação, a reverberação, o grito – e é nesse espaço que ele encontra o outro, o leitor.

Aqui, cabe ressaltar algo apontado por Lejeune no excerto que trouxemos: “E, depois, por que a exploração psicológica e a aventura espiritual não seguiriam outras vias, diversas da ficção ou das construções clássicas?” (Lejeune, 2008, p. 266). A escrita das autoras aqui estudadas é o que as leva à familiarização com seu desejo pulsional de se tornar escrita.

3.1 Pulsão

Página quarenta e três

NÃO! MÃE!
 DEIXA EU VOLTAR AGORA PARA O TEU ÚTERO,
 MÃE!
 POR FAVOR, ME DÁ SÓ MAIS UM POUQUINHO
 MAIS DE CALOR
 MAIS DE CARINHO.
 MÃE! POR FAVOR, SÓ MAIS UM POQUINHO.

Às vezes os flash-backs são froidianos.

É amargo mas é.

(Tereza, 2002, p. 121, grifos no original)

O poema-texto “Página quarenta e três”, presente em *Ruídos*, evidencia uma ideia de retorno, um retorno que não é possível, embora seja muito desejado. Uma vontade latente, gritada pelas letras em caixa-alta. Uma vontade decepcionante, marcada pelas letras miúdas em negrito. Maria Tereza busca na psicanálise uma leitura do que sente e deseja. Um desejo que é pulsional e que aparece também em “Vida verdadeira agora”:

Sabe lá o que é isso deixar de reverberar? É terrível, é gritar na gruta e não ter eco. Dá tremulações no espírito. E essas tremulações mudam inclusive seu caminhar, até as pisadas. Vê então que o que não se pode é perder a força. Familiarizar-se com o seu desejo de pulsão maior de forma que os movimentos da mente transformem-se em mecânica corporal e tal.
(Tereza, 2007, p. 29)

Nesse nosso poema-guia, que direciona o sentido do neologismo *corposolo*, em um primeiro momento –até os versos descritos acima –, há vários imbricamentos, interferências de múltiplas ideologias e suas distintas intenções ou imposições de sentido sobre os indivíduos. Isso alerta o leitor para o que tira a organicidade das relações, não com o intuito de fazê-lo ignorá-las, mas de levá-lo à reflexão de que o que ele não deve é perder seus próprios desejos, seus próprios sentidos. Negar-se às suas pulsões é silenciar-se, é deixar de “reverberar” – vale dizer, de refletir, de repercutir. O corpo, ao ceder apenas às interferências externas, deixa de ser natural. É preciso que essa organicidade e naturalidade do corpo sejam resgatadas e façam parte do seu dia a dia, do seu caminhar, da forma como se vive em sociedade. E é no encontro com essa pulsão que existe a transformação para a mecânica corporal, ou seja, corpo e mente seguem o mesmo fluxo, num impulso gerado pelo desejo do próprio indivíduo.

Incontestavelmente, o conceito de pulsão é de grande relevância no poema – e para o conceito de *corposolo* –, pois sua primeira parte sugere o caminho a ser seguido para que mente e corpo estejam em sintonia. Além do mais, trata-se de um termo que, de acordo com o neurologista e criador da psicanálise Sigmund Freud, pode ser dividido em dois: a pulsão de morte e a pulsão de vida.

O caminho que levou Freud à definição desses termos foi longo, “No contagotas do aprendizado diário, de letrinha / com letrinha no passo a passo”, como diria Tereza (2007, p. 51). Para definir o conceito de pulsão, Sigmund Freud valeu-se tanto de estudos anteriores e de outros autores, quanto da observação de seus pacientes e seus próprios processos psíquicos. Desse modo, percebeu que a pulsão não se origina de estímulos externos, mas do próprio corpo. Como ele afirma:

Logo, encontramos primeiramente a essência da pulsão em suas principais características, ou seja, sua origem em fontes estimuladoras no interior do organismo e sua ocorrência como força constante, o que nos conduz a outro de seus traços distintivos: sua inexpugnabilidade pelas ações de fuga. (Freud, 1905/2019, p. 150)

O autor parte da observação de seus pacientes em processo de análise, tomando como referência seus comportamentos ao longo do tratamento. Ele considera tanto os efeitos espontâneos que emergem da experiência terapêutica quanto aqueles modulados pela intervenção do analista. Na leitura do professor e psicanalista Christian Dunker, ele enfatiza:

A sexualidade humana não está baseada em instintos como a animal, mas ela está baseada na pulsão. A pulsão tem uma fonte que é sempre uma fonte corporal, ligada particularmente às membranas e ao contato com o outro nas membranas corporais dos lábios, do ânus, do olhar, do que a gente escuta. Isso provoca então uma erotização a partir da construção da personalidade humana. Freud diz: há uma origem, há uma fonte para a pulsão. A pulsão se dirige para um objeto, mas ela não encontra seu objeto, porque o objeto da pulsão é por definição um objeto perdido. Então, nesse processo, nesse trabalho de perder o objeto, a pulsão, na verdade o cria e volta-se sobre si mesma encontrando sua meta que é sempre a satisfação, que pode se dar de uma forma ativa, ou de uma forma passiva. Então a pulsionalidade humana é a origem do conflito que determina a formação dos sintomas porque existem vários tipos de pulsão. No começo Freud pensava que os conflitos estavam divididos entre pulsões de autoconservação, cuja energia é o interesse, preservação de si, preservação do eu, e as pulsões sexuais, cujo interesse são as satisfações então anal, oral, fálica e assim por diante. (Dunker, 2018)

Com base nessa leitura, compreendemos que a pulsão é um movimento interno, um processo de excitação contínuo que busca satisfação e que, na impossibilidade de alcançá-la plenamente, gera um ciclo de desejo e frustração. Esse aspecto da pulsionalidade é central para entender a experiência humana e a formação dos sintomas psíquicos.

Contudo, em *Além do princípio do prazer* (1920/2020), Freud expande sua teoria e propõe uma nova forma de pensar o aparelho psíquico, introduzindo a noção de pulsão de morte (Thanatos) e pulsão de vida (Eros). Essa revisão teórica complexifica a ideia de que o ser humano busca apenas o prazer e a autoconservação, sugerindo que há também uma tendência inconsciente à repetição, à destruição e ao retorno ao estado inorgânico.

Embora nosso foco não seja uma análise comparativa entre literatura e psicanálise, tampouco um aprofundamento detalhado na teoria freudiana, é preciso recorrer a esses conceitos para compreender a profundidade do neologismo *corposolo* e sua relação com a escrita de Maria Tereza. O conceito de pulsão, como entendido por Freud, revela-se um eixo essencial para a leitura de sua obra, pois a escrita pulsional de Maria Tereza não se limita à expressão do desejo, mas incorpora a tensão entre satisfação e frustração, presença e ausência, vida e morte.

Para melhor compreensão dos fundamentos desta pesquisa, é essencial abordar a divisão psíquica proposta por Freud entre inconsciente, pré-consciente e consciente, bem como os princípios que regem seu funcionamento: o princípio do prazer, associado ao inconsciente, e o princípio da realidade, ligado ao pré-consciente e ao consciente, que estabelece contato com o mundo exterior. Dentro desse arcabouço teórico, surge a questão central: onde se situa a pulsão? Qual o motivo de buscarmos uma compreensão mais profunda desse conceito?

Uma possível resposta reside na necessidade de entender como a pulsão encontra satisfação no mundo exterior. Em *O mal-estar na civilização*, publicado originalmente em 1930, Freud aponta que o ser humano abdica de parte de sua liberdade em troca de segurança, renunciando a seus impulsos mais primitivos para viver em uma sociedade que se pretende mais justa e organizada (Freud, 1976). No entanto, esse processo civilizatório não elimina o conflito interno entre desejo e repressão, apenas o desloca para outras esferas da experiência subjetiva.

Ao observar pacientes que passaram por traumas, como crianças e veteranos de guerra – e, por que não, indivíduos pós-diaspóricos –, Freud percebeu que não é apenas o princípio do prazer que movimenta os corpos. O trauma também exerce uma força poderosa sobre os indivíduos, levando-os a repetir experiências de desprazer. Se um evento doloroso não é elaborado e integrado à memória consciente, ele tende a se repetir compulsivamente, seja por meio de sonhos, seja pela busca inconsciente de reviver a experiência de diferentes formas.

Diante dessa constatação, Freud (2020) compreendeu que as neuroses não poderiam ser explicadas apenas pelas pulsões de autoconservação e sexualidade. Ele notou que a morte sempre acompanha a vida, estabelecendo uma relação de tensão constante entre ambas. Como, então, administrar essa tensão sem que ela

se torne insuportável? Para Freud (2020), não é possível eliminar esse conflito, pois a existência é marcada por eventos incontrolláveis que atravessam os indivíduos. Além disso, não há vida sem morte, e o ser humano, ao tentar reduzir essa tensão ao máximo, acaba por se aproximar do que o psicanalista chamou de ponto zero: um estado de completa ausência de excitação – ou seja, a própria morte.

A vida, no entanto, não atinge esse ponto zero. Pelo contrário, ela persiste, renovando constantemente a tensão entre pulsão e repressão. É nesse contexto que Freud (2020) propõe um dualismo fundamental: a pulsão de vida (Eros) e a pulsão de morte (Thanatos). Esta busca a redução máxima da tensão, conduzindo o indivíduo a um retorno ao inorgânico. Ela se manifesta na repetição compulsiva do desprazer, na autodestruição e na tendência ao colapso psíquico. Já a pulsão de vida promove a continuidade da existência, impulsionando os indivíduos a se relacionarem, a criarem e a encontrarem novos prazeres.

Essas pulsões não operam de forma isolada – elas coexistem, complementam-se e entram em conflito constantemente. A pulsão de vida move o indivíduo em busca de um prazer que jamais será reproduzido de forma idêntica, mas que, ainda assim, o faz avançar, permitindo-lhe encontrar novas formas de satisfação e conexão com os outros (Freud, 2020). Esse movimento contínuo é o que possibilita a transformação, o crescimento, o movimento. Dessa perspectiva, a escrita de Maria Tereza e Carolina Maria de Jesus pode ser lida como um espaço onde a pulsão de vida se manifesta e resiste à repetição do trauma e da opressão. Se o indivíduo permanece preso ao passado, revivendo compulsivamente experiências anteriores sem elaborar novas formas de existência, ele se desconecta de sua pulsão maior, a pulsão de vida, e perde a oportunidade de viver o "agora".

Maria Tereza explora essa tensão entre repetição e transformação ao denunciar, em sua obra, os mecanismos que mantêm os indivíduos aprisionados em um ciclo de submissão. Seu texto sugere que seguir o fluxo imposto pela sociedade pode ser uma manifestação da pulsão de morte, uma repetição inconsciente daquilo que já foi estabelecido, sem espaço para a reinvenção. Ela nos alerta para essa imposição silenciosa que molda nossos pensamentos, hábitos e desejos:

Chega pela tv, pelo salário, pelo mais vendido e mais bem maquiado, pela escola, pela hora da morte... vai espiando, deixa não, arre pia um pouco mas pode ser pior, pelas comidas que vendem por aí, pelo jeito que você *deve* pensar, nas entrelinhas mal escritas, se deixar pela música ruim que querem te dar, pelas brechas...

(Tereza, 2007, p. 29)

Há um aspecto essencial na teoria freudiana que ilumina nossa leitura: o equilíbrio não está no esquecimento, tampouco na evitação da repetição, mas na possibilidade de elaborar o passado de maneira consciente. Freud, em *Esquema da Psicanálise*, de 1940, distingue repetição de recordação, ressaltando que, quando um trauma não é simbolizado, ele retorna compulsivamente, manifestando-se por meio de sintomas. Assim, o desafio não está em simplesmente superar o trauma, mas em reinscrevê-lo no campo da linguagem, conferindo-lhe sentido. Como ele aponta:

O médico não pode, via de regra, poupar ao paciente essa face do tratamento. Deve fazê-lo reexperimentar alguma parte de sua vida esquecida, mas deve também cuidar, por outro lado, que o paciente retenha certo grau de alheamento, que lhe permitirá, a despeito de tudo, reconhecer que aquilo que parece ser realidade é, na verdade, apenas reflexo de um passado esquecido. Se isso puder ser conseguido com êxito, o sentimento de convicção do paciente será conquistado, juntamente com o sucesso terapêutico que dele depende. (Freud, 1940/2010, p. 316)

A psicanálise nos ensina que o trauma, quando não elaborado, tende a se repetir de maneira inconsciente, por meio do que Freud denominou compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), conceito central em *Além do princípio do prazer* (1920/2020). Esse fenômeno ocorre quando o sujeito revive situações de dor ou sofrimento de maneira automática, sem compreender a lógica subjacente à sua repetição. Para Freud, a compulsão à repetição revela a presença de algo que não foi simbolizado, levando o sujeito a reviver experiências sem assimilá-las psiquicamente.

Assim, cada estudo sobre a diáspora africana e cada pesquisa que toma como ponto de partida a experiência do povo negro escravizado ao longo da história – bem como as estratégias de manutenção das desigualdades após a abolição – representam não apenas um resgate histórico, mas um ato de elaboração crítica. Não

se trata de um simples reviver o passado, mas de reinscrevê-lo na linguagem sob a ótica de quem agora fala por si, reivindicando a autoria de sua própria narrativa. Esse movimento implica um distanciamento reflexivo, que permite não apenas compreender a história, mas também atuar sobre ela, produzindo formas de contracolônização, ou seja, de reapropriação dos saberes, das epistemologias e dos espaços simbólicos negados ao longo dos séculos (Freud, 1920/2020).

A literatura produzida por mulheres negras desempenha um papel fundamental nessa dinâmica. Ela não apenas narra e denuncia, mas também reinventa o pensamento, operando como um mecanismo de resistência que subverte discursos hegemônicos e desloca a posição do sujeito negro dentro das sociedades afrodiaspóricas. Trata-se de uma escrita que reconstrói o espaço simbólico, político e social do negro, não como um objeto passivo da história, mas como um agente ativo de sua própria memória e do seu presente.

Saudações!

A poesia é crua
 A poesia é toda realidade
 Porque todo dia tentam
 Com a mídia morta
 Padronizar cabeças
 Mas a coluna é móvel,
 O tempo passa
 E a resistência continua
 Pela água, pelo fogo
 Amor em dobro
 Arroz com ovo é gostoso
 Eu tento mais uma vez
 Peço luz a meu pensamento
 Medito na língua do Preto Véio
 Bato cabeça aos encantadores de seres
 Peço ajuda, não peço arrego.
 Ô de casa! Reconhece que ao seu lado anda com firmeza!
 Salve Mãe! Salve Pai!
 Hoje como sempre, atitude e pensamento valem como corpo
 E espírito presente.

Se você ouve assim como eu falo
 Te saúdo novamente.
 Pela água, pelo fogo
 Amor, amor, amor em dobro
 E todo dia dessa breve vida,
 Salve as crianças! Bagunças e alegrias desta vida.
 Na roda que gira a batida sagrada, gargalhadas açucaradas
 E já que fé nunca é demais,
 Pela água, pelo fogo
 Amor, amor, amor em dobro.
 (Tereza, 2007, p. 12-13)

O poema de Maria Tereza se propõe às repetições. Seu eu lírico mostra a dureza diária que é ser sujeitado a padronizar as cabeças, mas enumera em seguida várias formas de subversão. Pois a coluna, o corpo, é móvel e com o passar do tempo o que resta é a resistência e a busca por se conectar a si, seus desejos e suas pulsões. Assim ela repete a dureza do dia, a “poesia crua”, mas não a revive porque fabula outra forma de existir.

Para aprofundarmos essa leitura, recorreremos à definição de dualismo pulsional apresentada por Marco Antonio Coutinho Jorge em *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan* (2008), a fim de compreender de que maneira a poética de Maria Tereza elabora esse embate fundamental entre as pulsões e reinscreve a repetição não como estagnação, mas como possibilidade de reelaboração e criação.

Reunindo pulsões sexuais e as de autoconservação sob a rubrica geral de “pulsões de vida”, Freud passa a opor estas à “pulsão de morte”, elemento teórico novo que se revelaria controvertido para um grande número de autores, levando alguns até a acreditar que se tratava de um conceito que não poderia ser assimilado ao conjunto da obra freudiana. Nessa nova dicotomia, a noção de apoio perde sua importância para dar lugar à afirmação mais radical da essencialidade do pulsional enquanto especificando a sexualidade humana: a saber, a “falta do objeto”. Pode-se mesmo dizer que o conceito de pulsão, a rigor, só foi destacado em sua mais radical especificidade com a introdução por Freud da “pulsão de morte”, o que talvez constitua a principal fonte de sua recusa. (Jorge, 2008, p. 49)

Podemos relacionar a pulsão de vida ao desejo, àquilo em nós que se satisfaz em um objeto, mas a que sempre falta alguma coisa, por isso nos impele a saltar de um objeto para outro, e nesse movimento, a vida vai acontecendo. Podemos, também,

associar a pulsão de morte à busca de satisfação plena, encontrada na ausência de desejo. Portanto, o que é preciso para a existência dos indivíduos é um equilíbrio entre as pulsões de vida e morte. Esse equilíbrio existe, rege os seres humanos e impulsiona um atrito entre vida e morte, no intuito de garantir a sobrevivência. E o professor Jorge continua explicando:

[...] em “Pulsões e suas vicissitudes”, Freud dirá que “uma pulsão nos aparecerá como conceito fronteiro entre o psíquico e o somático, como um representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a mente, como uma medida de exigência de trabalho que é imposta à mente *em consequência da sua ligação com o corporal*.” (Jorge, 2008, p. 47, grifo no original)

A pulsão, então, está na fronteira entre o psíquico e o somático. Isso quer dizer que ela está entre o corpo e a mente, reproduzindo os estímulos que vêm de dentro, do interior do corpo, levando-os até a mente.

Identificamos, em nossa leitura, que o corposolo é um espaço tensional entre perspectivas distintas. As relações entre o eu e o outro, ou entre o eu e o mundo/sociedade, promovem ações convergentes e divergentes. Familiarizar-se com o desejo de pulsão é, então, para o eu, uma forma de sobreviver dentro de um contexto que lhe foi preestabelecido, imposto. Nesse sentido, a pulsão é uma saída que provoca o movimento do corposolo. Neste caso, o movimento se dá na/pela arte:

entremeios

paixões rasgáticas
 violências cabeçais e desentendimentos da história
 heranças inadministradas
 presente renegado e esquecença do bão
 comida estragando e fome remoída

Dissertamos até aqui sobre o corpo. Um mecanismo formado por membros, órgãos, sistema nervoso e sanguíneo, entre outros. Uma aparelhagem que se movimenta, desloca o indivíduo de um lado a outro. Abordamos também sobre a quais corpos estamos nos referindo neste estudo. Corpos negros, indivíduos de uma

diáspora forçada, cujo processo de inserção na sociedade brasileira, além de doloroso, não foi ainda superado. Com isso, queremos dizer que esse corpo não se movimenta livremente, sem que haja resistência.

Ao destrinchar o poema de Maria Tereza, seus versos apontam um caminho, uma saída para que esse corpo viva e se movimente. “Familiariza-se com seu desejo de pulsão maior de forma / que os movimentos da mente transformem-se em mecânica / corporal e tal” (Tereza, 2007, p. 29). Isto é, um corpo movido por suas sensações, pensamentos, imaginações, memórias e vontades. Em uma mecânica que considera suas pulsões, e não somente movimentos externos e impostos, como já observado aqui.

Aí está a dicotomia, que “coloca o sujeito entre dois pontos, dois extremos, dois limites, duas histórias, duas heranças que não podem ser administradas, sob pena de se excluírem” (Moreira, 2020, p. 45). E é justamente nesse espaço inadministrável que o corpo se movimenta. Diante das tensões, esses corpos buscam um lugar em que possam existir e transitar.

Como nosso desejo aqui é pensar o neologismo *corposolo*, permitimo-nos voltar a pensar corpos em movimento no espaço/solo. E sobre esse espaço inadministrável pelos sujeitos, entendemos que a saída seria procurar outra via.

A escrita é a fabulação dessa falta, é a forma de encontrar o equilíbrio entre as pulsões e preencher os pedaços de memórias e as faltas.

3.2 *corpus* Carolina

Pensando em escrita, Carolina de Jesus revela-se uma autora cujo projeto literário rompe com estruturas vigentes do Brasil da década de 1960. Uma escrita que reivindica um olhar para a favela e o favelado. A publicação do seu diário pode parecer propícia à época, pois, naquele momento da literatura brasileira, existiu uma onda feminina bastante expressiva e marcante. Lajolo chega a citar algumas escritoras, como Clarice Lispector, em seu artigo. A pesquisadora brasileira refere-se a essa época como “um Brasil de mulheres com caneta na mão e ideias na cabeça” (Lajolo,

2020, p. 205). Ainda assim, Carolina encontrou e ainda encontra obstáculos em sua inserção na literatura nacional.

A autora trazia uma outra perspectiva: uma ideia de verdade que podia ser lida como algo exótico, excêntrico. Essa leitura impede que percebamos sua “escrevivência”, termo cunhado por Conceição Evaristo com o intuito de dizer sobre as literaturas produzidas por algumas mulheres negras. Para a escritora mineira, “escrevivência” é uma escrita sobre si que revela mais do que um “eu”. É também uma tomada de consciência e uma forma de assumir o poder e desmistificar o que é dito sobre a mulher negra a partir de uma visão dominadora:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (Evaristo, 2000, p. 204).

Essa definição, como afirma Marcos Fabrício Lopes da Silva, “culmina numa atitude de emancipação epistemológica e performática a partir de uma articulação entre ficção e história” (*apud* Côrtes, 2016, p. 51). Nessa tomada de poder, pensamos a autoria de Carolina de Jesus, com Michel Foucault, que diz: “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (Foucault, 2013, p. 26). Esses excertos de Conceição Evaristo e Foucault dão o tom do que estamos chamando de projeto literário de Carolina de Jesus e, assim, o tom de seu corposolo.

O corposolo, como a escrevivência, preenche espaços de memória. Espaços vazios deixados pela condição própria da memória e, no caso do corposolo, espaços que foram apagados da memória da população negra, com o propósito de apagamento e invalidação de suas existências. E assim como a escrevivência, inclinamos esse sentido à escrita de mulheres negras. Isso se dá pelo fato mesmo de as mulheres assenhorearem-se da pena, mas não só, pois há o assenhorar-se de uma narrativa que se preocupa em recontar histórias a partir de um eu que se posiciona política e socialmente e se coloca como o melhor narrador de si.

Para compreendermos o espaço e sua encenação na obra de Carolina Maria de Jesus, é essencial retomarmos o título de seu livro: *Quarto de despejo – diário de uma favelada*. Trata-se de um nome que, por si só, já carrega uma potência discursiva e antecipa a proposta da obra. A junção de “diário” e “quarto de despejo” sintetiza não apenas a estrutura textual escolhida – a escrita cotidiana e íntima de um diário –, mas também a condição espacial e social de sua autora e dos sujeitos que ela retrata.

O quarto de despejo simboliza a favela, esse espaço negligenciado, marginalizado, um lugar onde se deposita o que não se quer ver, aquilo que a sociedade descarta, rejeita ou simplesmente ignora. O título, portanto, não é uma escolha aleatória; é uma construção consciente que expõe, desde a capa, a realidade de um Brasil que prefere manter sua população pobre e negra à margem. É uma metáfora potente para a exclusão, para a tentativa de invisibilizar vidas e histórias que resistem. Sobre essa escolha, a própria autora esclarece:

É que em 1948 quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós, os pobres, que residíamos nas habitações coletivas, fomos despejados e ficamos residindo debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos. (Jesus, 2020, p. 257).

Essa explicação de Carolina, dada em entrevista publicada na edição comemorativa dos sessenta anos do livro, explana o motivo da escolha do título. O espaço da narrativa do diário compõe a realidade da personagem protagonista, a qual, por sua vez, coincide com a realidade da autora. É uma situação que diz sobre uma personagem protagonista que se constrói como sujeito feminino que fala de si e, simultaneamente, se estende a vários brasileiros em muitas cidades.

27 de julho... Eu cancei de escrever, adormeci. Despertei com uma voz chamando dona Maria. Fiquei quieta, porque não sou Maria. A voz dizia:

– Ela disse que mora no numero 9.

Levantei de mau humor e fui atender. Era o senhor Dario. Um senhor que eu fiquei conhecendo na eleição. Eu mandei o senhor Dario entrar. Mas fiquei com vergonha. O vaso noturno estava cheio.

... O senhor Dario ficou horrorizado com a primitividade em que eu vivo. Ele olhava tudo com assombro. Mas ele deve aprender que a favela é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada. (Jesus, 2014, p. 147)

Antes de nos aprofundarmos na análise do espaço geográfico em *Quarto de despejo*, é essencial refletirmos sobre a natureza dessa literatura, que esbarra de tal modo na realidade que se embaralha nas linhas do diário e faz surgir a dúvida entre realidade e ficção. Isso posto, vemos, por esse trecho, que o espaço geográfico está inserido na obra e faz parte dos elementos que compõem a escrita da autora. A importância do espaço como categoria de análise nas ciências humanas é amplamente reconhecida. Segundo Luís Alberto Brandão (2021), o conceito de espaço é fundamental para disciplinas como Geografia, Filosofia, Urbanismo, Semiótica, Teoria da Arte e Teoria da Literatura, gerando debates e reflexões cruciais para a compreensão das relações entre o indivíduo e a sociedade. Além disso, por ser um conceito transdisciplinar, a noção de espaço assume diferentes definições conforme a perspectiva teórica adotada. No caso da literatura de Carolina, o espaço é indissociável da construção narrativa e do discurso político da autora, funcionando não apenas como um reflexo da exclusão social, mas como um agente que molda as experiências e subjetividades dos personagens.

De acordo com a pesquisa de Brandão (2021), existem três modos de construção espacial na literatura: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual e espaço como focalização. Esses modos são as principais abordagens de como a categoria espaço se apresenta nas análises literárias e podem ser lidas em *Quarto de despejo*.

O primeiro modo, “representação do espaço”, tem como foco a própria representação do espaço nas obras literárias. Aqui o espaço é entendido como “cenário”, local de trânsito das personagens. Também é compreendido como “local social” onde as vicissitudes históricas, econômicas, culturais e ideológicas são apresentadas.

O segundo modo, “espaço como forma de estruturação textual”, focaliza os procedimentos formais que estruturam o espaço no texto literário. Segundo o próprio Brandão: “A vigência da noção de espacialidade vincula-se, nesse contexto, à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas à temporalidade, sobretudo as referências à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear e progressiva) da linguagem verbal” (Brandão, 2021).

O terceiro modo, “espaço como focalização”, compreende que a natureza espacial, nas obras literárias, é o elemento responsável pelo ponto de vista, ou seja, de um tipo de “visão” na literatura. Nessa perspectiva, o espaço é o local observado e que possibilita observações. Dito isso, Brandão ressalta: “Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (Brandão, 2021, p. 211).

O pesquisador ainda abre espaço para uma espécie de expansão dos modos apresentados acima, e que serve como chave teórica de leitura para a discussão a que nos propomos. Brandão (2021) refere-se às representações heterotópicas do espaço no texto literário. Para ele:

Trata-se, pois, não de indagar o que é espaço, mas de interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso em certo grau, e utilizando-se o termo proposto por Michel Foucault, a perguntar pela vocação “heterotópica” da literatura, ou seja, a perguntar em que medida, na operação representativa – e mantendo-se o horizonte de reconhecimento – os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos. Trata-se, enfim, não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à *proposição* destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções usualmente a eles atribuídas. (Brandão, 2021, p. 214).

A reflexão que Brandão expõe é bastante oportuna, pois nos leva a pensar como os espaços reais podem ser transgredidos na encenação literária. A problemática gira em torno não da construção espacial, mas sim da proposta de questionamento desses espaços. O que está em jogo, partindo da releitura que o pesquisador faz de Foucault, são os tensionamentos das polaridades espaciais (alto/baixo, dentro/fora etc.) e como são lançadas perspectivas sobre elas.

Indo em direção ao texto de Foucault, *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), podemos verificar que o estudioso francês enfatiza que não vivemos em espaços neutros, ou seja: “não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel” (Foucault, 2013, p. 19). Vivemos, na realidade, em espaços matizados: zonas complexas que incluem desde regiões de passagem (ruas, trens, metros etc.), passando por regiões transitórias (cinemas, praias, hotéis etc.) até chegar ao que ele denomina de regiões de repouso e moradia. Contudo, Foucault ressalta que em meio a esses espaços há aqueles que se colocam de forma opositiva, ou seja: “há os que

são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que ‘contraespaços’” (Foucault, 2013, p. 20, grifo no original).

Os “contraespaços” seriam esses espaços diferentes, locais de contestação mítica e real dos espaços estratificados em que vivemos. Foucault afirma que seria oportuno o surgimento de uma ciência que desse conta desses objetos, que ele denomina heterotopia, isto é, uma disciplina dedicada à análise das heterotopias.

Não existem, provavelmente, sociedades que não possuam seus espaços heterotópicos. Ao enfatizar isso, Foucault (2013) quer dizer que as heterotopias são constantes nos locais que permeiam grupos humanos. De acordo com esses “contraespaços”, poderíamos classificar as sociedades de acordo com as heterotopias preferidas ou até aquelas que constituem tais comunidades. O pensador francês destaca que “As sociedades chamadas primitivas, por exemplo, têm lugares privilegiados ou sagrados ou proibidos – como nós mesmos, aliás” (Foucault, 2013, p. 21). Tais locais “privilegiados” são, geralmente, destinados aos indivíduos que se encontram em “crise biológica”. É importante destacar que as casas de repouso, clínicas psiquiátricas e as prisões são exemplos de heterotopias de desvio: locais, deslocados para a margem, dos quais a sociedade lança mão para alocar sujeitos que fogem do padrão ou normas estabelecidas.

As heterotopias organizam, em um espaço real, vários espaços que, geralmente, deveriam ser incompatíveis. O teatro, o cinema e até o jardim são exemplos de locais heterotópicos. Estes seriam “parentes”, segundo Foucault (2013), das heterocronias, pois existem heterotopias de tempo, onde este se esvai ao infinito, como é o caso, por exemplo, das bibliotecas e museus.

O que nos chama a atenção na reflexão de Foucault é o fato de as heterotopias implicarem um sistema que se abre e fecha para os sujeitos, seja porque se é obrigado a estar neles (prisões, favelas, hospitais etc.), seja porque é necessário se submeter a ritos (universidades, grupos religiosos etc.) para se adentrar em tais locais. Para o estudioso francês:

É aí, sem dúvida, que encontramos o que de mais essencial existe nas heterotopias. Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: ou como nas casas de

tolerância de que Aragon falava, criando uma ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado. (Foucault, 2013, p. 28).

O estatuto de contestação das heterotopias é um aspecto importante da sua configuração. Os espaços são confrontados, questionados. Ao trazer locais demarcados como extratextuais para o plano literário, temos a “vocalização heterotópica” da literatura, da qual Luís Alberto Brandão (2021) nos falou parágrafos acima. O texto literário, ao trazer esse tipo de construção espacial, favorece a reflexão sobre espaços por onde transitam determinados sujeitos. Dependendo da forma como ocorrem as interações entre esses sujeitos e locais de transição, temos o aparecimento das heterotopias.

A reflexão teórica proposta por Brandão (2021) revela-se particularmente pertinente para a análise de *Quarto de despejo* e *Ruídos*. A releitura que o autor faz do conceito de espaço heterotópico com base em Foucault (2013) oferece subsídios para compreendermos a construção espacial nos diários e poemas abordados nesta tese, além de possibilitar sua extensão a outras produções literárias de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza.

O espaço da favela do Canindé, tal como encenado por Carolina, exemplifica essa configuração heterotópica: um lugar à margem, carregado de contradições, que se estabelece como refúgio e, ao mesmo tempo, como território de exclusão e sofrimento. No fragmento abaixo, observamos como esse espaço é descrito de maneira a evidenciar sua precariedade e o impacto negativo que provoca tanto na narradora quanto nos outros habitantes:

10 de Julho

[...] Aqui na favela a gente vê cada coisa de arrepiar os cabelos. A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o Diabo. E os pinguços que durante o dia estão oculto a noite aparecem para atentar.

Percebo que todas as pessoas que residem na favela, não aprecia o lugar. (Jesus, 2014, p. 91)

A favela onde se encontrava a narradora-personagem era um espaço destinado à classe mais baixa da sociedade brasileira nos meados das décadas de 1950 e 1960. Seus habitantes eram relegados a determinados territórios, não por escolha, mas por

imposições socioeconômicas que os impediam de acessar a “cidade alta”, isto é, os bairros formalmente estruturados, que contavam, ainda que minimamente, com infraestrutura e saneamento básico. A reflexão foucaultiana sobre heterotopias torna-se pertinente nesse contexto, pois evidencia como a organização espacial não é apenas um reflexo da desigualdade, mas também um mecanismo de controle social. A favela era – e continua sendo – um espaço delimitado, onde os pobres são forçados a (sub)existir, mantendo-se à margem das cidades e da visibilidade social.

No entanto, a construção espacial da favela é tensionada pela narradora à medida que ela se apropria da palavra escrita como forma de deslocamento simbólico. Sua relação com o mundo das letras transforma-se em um refúgio, uma resistência à dureza do cotidiano: “Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo” (Jesus, 2014, p. 22). Em meio a um ambiente hostil, marcado pela fome, miséria, violência e abandono do Estado, Carolina Maria de Jesus inaugura um “contraespaço”, um território simbólico que desafia as fronteiras impostas pela segregação. Seu diário, longe de ser apenas um registro das adversidades, configura-se como um espaço de ludicidade, onde as mazelas do cotidiano dividem o protagonismo com o desejo, a imaginação e a potência criadora da escrita.

Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. [...] A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido. (Jesus, 2014, p. 32)

Ao longo do diário vamos nos deparando com essas mudanças bruscas no tom narrativo: se por um lado a fome ronda a família de Carolina, por outro lado a escritora não deixa de construir encenações em que seu lirismo transborda ao ponto de termos espaços literários prenhes de beleza e delicadeza. O que se destaca em *Quarto de despejo* é justamente esse contraste acentuado. O espaço da favela, marcado pela aridez e pela precariedade, parece estar sempre à beira do colapso, evocando a secura e a morte. No entanto, é nesse mesmo ambiente que a beleza emerge, como se a escrita, vivida e praticada diariamente pela protagonista, fosse capaz de ressignificar a dureza do cotidiano. É na palavra que Carolina encontra um meio de

escapar simbolicamente da opressão do espaço, transformando sua vivência em literatura. Vejamos a passagem abaixo:

Chegaram novas pessoas para a favela. Estão esfarrapadas, andar curvado e os olhos fitos no solo como se pensasse na sua desdita por residir num lugar sem atração. Um lugar que não se pode plantar uma flor para aspirar o seu perfume, para ouvir o zumbido das abelhas ou o colibri acariciando-a com seu frágil biquinho. O único perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga. (Jesus, 2014, p. 47)

O perfume da flor não está presente no espaço concreto da favela, mas emerge no espaço simbólico que Carolina constrói por meio da escrita. Embora Foucault apresente uma relação geográfica específica ao discutir as heterotopias, podemos extrapolar sua concepção e pensar que, para Carolina de Jesus, seu contraespaço, sua “utopia localizada”, é justamente o próprio livro – corpo utópico onde ela se refugia das mazelas cotidianas. A escrita não apenas registra sua realidade, mas também projeta uma saída, um futuro possível: **“27 de julho [...] é que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno pra eu sair da favela”** (Jesus, 2014, p. 27).

Sua escrevivência faz com que esse espaço/livro criado por ela seja um lugar de habitação para outros corpos. O diário de Carolina de Jesus faz confluírem vários espaços distintos, lugares esses que a narradora/autora percorre ao longo de sua obra. Não são poucos os momentos em que somos apresentados às discrepâncias vividas por ela:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de setim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (Jesus, 2014, p. 37).

O conceito de espaço heterotópico possibilita-nos entender a construção espacial do diário de Carolina de Jesus como uma confluência de espaços distintos, os quais são tensionados pelo fazer narrativo que a escritora vai tecendo ao longo das páginas do livro. A narradora encontra-se dividida entre a favela e os bairros da cidade. Na primeira, ela (sub)existe – juntamente com os filhos. Já nos bairros mais

abastados da cidade, a catadora encontra material para vender e conseguir comprar o pouco alimento que adquire para os seus.

Como dito, *Quarto de despejo* apresenta-se como um “contraespaço”. Podemos perceber, por meio da narrativa descritiva que Carolina de Jesus faz da favela do Canindé, contrapondo-a, a todo momento, com os outros bairros da cidade de São Paulo, como a sociedade controla e expurga aqueles que não devem habitar na “parte alta” da cidade. A obra centraliza-se na narradora e seus filhos, contudo, faz menção a dezenas de favelados que foram postos à margem justamente por não se adequarem ao que era estabelecido, economicamente, por aquela sociedade.

Acreditamos ser oportuno olhar para o conceito de heterotopia de Foucault e verificar como as relações entre sujeitos e sociedade são complexas, justamente quando focalizamos suas relações dentro do espaço. Os diários de Carolina de Jesus e Maria Tereza permitem-nos vislumbrar a construção espacial e refletir sobre os sujeitos que permearam esse espaço não apenas no plano da literatura, mas também no da realidade, haja vista que falamos da favela do Canindé e das ruas da São Paulo.

Isso se incide na forma como as escritoras apresentam suas ideias, na maneira como Carolina de Jesus e Maria Tereza vão elaborando sua escrita. Esses elementos que compõem o corpus e revelam seus desejos, utopias e movimentos se dão através da forma como suas escritas se performam.

4 PERFORMANCE DA ESCRITA

28 de maio [...] E o pior na favela é o que as crianças presenciavam. Todas crianças da favela sabem como é o corpo de uma mulher. Porque quando os casais que se embriagam brigam, a mulher, para não apanhar sai nua para a rua. Quando começa as brigas os favelados deixam seus afazeres para presenciar os bate-fundos. De modo que quando a mulher sai correndo nua é um verdadeiro espetáculo para o Zé Povinho. [...] (Jesus, 2014, p. 45)

25 de junho [...] ouvi as crianças dizendo que estavam brigando. Fui ver. Era a Nair e a Meiry. A Nair é branca. A Meiry é preta. Já faz tempo que a Meiry anda prometendo que vai bater na Nair. A Meiry é temida porque anda com gilete. E ela foi bater na Nair e apanhou. A Nair rasgou-lhe as roupas, deixando-lhe nua.

[...] Atualmente as crianças não mais emocionam quando vê uma mulher nua. Já estão habituadas. As crianças acham que nas mulheres os corpos são iguais. A diferença é a cor. Os meus filhos vem perguntar-me porque é que o corpo da mulher tem isto ou aquilo. Eu finjo que não compreendo estas perguntas incomodas. Eles dizem: — A mamãe é boba. Ela não compreende nada. [...] (Jesus, 2014, p. 72)

Corpa Negra

Corpa Negra tivera a vida como presente
 Na labuta, suave de tanto nascer todo dia
 Chorou todas as lágrimas do mundo, cansara de rios de sangue
 Cantara de tanto sofrer várias línguas
 Multiplicara milhões de vezes os peixes e as bocas
 Assimilara ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis
 Inspira sempre o ar renovando sapiência
 Horroriza-se ante a qualquer tipo de açoites que ainda são
 Parira amores e dores
 Mesmo que grandes e pequenas nações desumanizadas
 Demoradamente a cada demora três centenas de anos
 Morreria mais que mil vezes e ainda agora resistia
 Trocou aquilo por isso e quilombolizara até hoje
 Banhou-se por horas a fio, perdoou-se de ranços, renomeou-se
 Chegou aqui.
 (Tereza, 2007, p. 87)



Figura 3 – Ilustração do livro *Negrices em flor* (2007) feita por Maria Tereza

O primeiro aspecto a ser reafirmado neste capítulo é que, ao estabelecermos uma análise comparativa entre a escrita de Carolina Maria de Jesus e a de Maria Tereza, identificamos uma constante possibilidade de correspondência e, em muitos momentos, um diálogo direto entre as obras. Suas escritas parecem assumir uma atitude responsiva, como se uma retomasse e expandisse os sentidos da outra, ressignificando temas e perspectivas.

Nas epígrafes acima, que serão analisadas neste capítulo, é possível analisar o corpo da mulher nas escritas das autoras por mais de uma perspectiva. Embora ele seja permeado pela violência, abuso, sofrimento, há, nos relatos de Carolina de Jesus, dois pontos que chamam a atenção: o corpo sendo usado como defesa e sendo diferenciado pela cor da pele. Nesse segundo caso, a autora acentua, em uma

narrativa repleta de detalhamento, que o que diferencia os corpos é a cor da pele. A pele que, por sua vez, é lida em Maria Tereza como característica principal do corpo. Quando lemos o poema “Corpa negra”, essas afirmativas se encontram, o corpo/corpa é defesa, resistência, e é de cor negra.

Esse corpoespaço transita e se manifesta de maneira polissêmica, carregando em si camadas de história, afetos e disputas simbólicas. Tais elementos fortalecem o conceito de corposolo. Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza exploram essa polissemia do corpo em suas escritas, e, quando lemos o poema em conjunto com a imagem que o acompanha, percebemos que essa reflexão se dá de maneira explícita – recorrendo, inclusive, ao próprio termo corpo/corpa para ampliar e ressignificar suas dimensões.

Ao analisarmos a relação entre título e versos do poema, vemos um corpo recriado, que se transfigura em *corpa* e se afirma como negra, tanto na nomeação quanto na construção poética. A pele negra, mais uma vez, sobressai como um elemento de significação e afirmação de identidade. Para aprofundarmos essa leitura, retomemos os estudos da professora e pesquisadora Terezinha Taborda Moreira, que argumenta:

O título do poema é inusitado: “Corpa Negra”. Trata-se de um sintagma nominal composto por um neologismo originado a partir de um substantivo, “corpa” e um adjetivo, “negra”. O núcleo do sintagma, “corpa”, flexionado no feminino, remete à palavra “corpo”, substantivo masculino que se refere, entre outras coisas, à estrutura física de um organismo vivo. Na configuração da espécie humana, “corpo” corresponde à materialidade do ser, mas também remete à agregação de indivíduos que apresentam alguma vinculação em função de interesses comuns. A etimologia da palavra aponta sua origem latina, *corpus*, *ōris*, apresentando, entre outros significados, matéria, mas também reunião de pessoas. (Moreira, 2020, p. 46)

À luz desse poema, podemos refletir sobre corpo, solo e a atemporalidade, em que estes se movimentam e se reinventam a partir dos deslocamentos, das mutilações constantes e dos reveses impulsionados pela racialização do povo negro. De forma similar ao poema “vida verdadeira agora”, “Corpa negra” apresenta, em seus versos, os horrores de violência aos quais as corpas negras foram/são submetidas ao longo dos anos, “três centenas de anos” e ainda hoje. Não por acaso, essa é a quantidade de centenas de anos que o Brasil viveu sob o regime escravocrata e, ainda hoje, convive com suas reminiscências.

Contudo, é na conexão com suas essências, respirações/aspirações e crenças que essa corpa se reconstrói, resgatando saberes inscritos na pele, no corpo e na terra. São conhecimentos transmitidos pelas ervas, pela ancestralidade e pela fé – forças que sustentam a existência e a resistência. A ilustração que acompanha o poema reforça visualmente essa fusão entre corpo e natureza, expandindo a simbologia contida nos versos.

Observa-se que, onde seria a cabeça, há um elemento que remete a uma folha, evocando a organicidade do ser e sua ligação com a terra. A noção de tempo ininterrupto e circular se manifesta nos traços abertos e nos ombros compostos por espirais, indicando um percurso contínuo de transformação e renovação. Esse jogo visual sugere que o caminho não se interrompe e que a possibilidade de renascer é constante, reafirmando a vitalidade e a resiliência dessa corpa.

Ao ampliarmos essa leitura, percebemos que a autora marca essa corpa de maneira deliberada. A própria forma das espirais pode ser lida como um símbolo vulvar, remetendo à fertilidade, ao prazer e ao renascimento – elementos que estruturam a experiência feminina. O seio esquerdo, desenhado com ênfase, reforça a feminilidade da figura, a corpa, consolidando a ilustração como uma extensão visual da escrita de Maria Tereza. Encontramos nesses versos espaço para a elaboração da ideia de que essa cabeça folha pode ser, ainda, uma cabeça de peixe. Nesse caso, ela estaria direcionada a ver e pensar em frente, já que, em outras mitologias, o peixe é símbolo de renovação, fertilidade, sorte. Na perspectiva cristã, o peixe é vida, e sua representação é o encontro de dois arcos ou duas luas crescentes que se sobrepõem.

O umbigo, por sua vez, destaca-se como o ponto central, símbolo da origem e da conexão primordial com a vida. Ele ressoa o eu enquanto epicentro da existência, mas também enquanto parte de um coletivo, um corpo que se interliga ao outro, à natureza, às ancestralidades. Tudo se aquilomba na página impressa, onde imagem e escrita se entrelaçam, formando um tecido de significados que se refaz continuamente. Ainda que tenham sido silenciados e violados ao longo da história, esses corpos persistem, pois a pulsão de vida os move e os reinscreve no mundo. Nesse jogo entre palavra e imagem, o poema, que percorre o suor, as lágrimas e a dor, torna-se, paradoxalmente, um respiro. Ele se abre para a sapiência, para a força coletiva do aquilombamento, para o ato de perdoar-se e, acima de tudo, de renomear-se – um gesto de reexistência e afirmação.

Assim, em “Corpa negra”, poema de estrofe única, Maria Tereza acaba por performar um conceito, a essência desse corposolo, que, além de ser uma escrita de si, é uma escrita do corpo, de um corpo reinventado/redesenhado pela literatura.

Pensar a literatura em uma perspectiva ampla é essencial para compreender o fazer literário de mulheres negras como Carolina de Jesus e Maria Tereza. Isso porque suas obras, ao mesmo tempo que narram experiências, operam como uma elaboração estética, uma escolha consciente de formas e recursos que dão corpo à sua escrita.

Ao longo dos anos, muitos estudos enfatizaram a condição de favelada de Carolina de Jesus, frequentemente sobrepondo esse aspecto à análise de sua construção estética e de sua potência literária. Seu lugar geográfico não deve ser ignorado, pois é um elemento estruturante de sua obra, mas também não deve ser o único prisma de leitura. A autora de *Quarto de despejo* é, antes de tudo, uma escritora que, a partir desse espaço, mobiliza a linguagem de maneira singular, criando um texto que transcende seu tempo e lugar, ampliando as possibilidades da literatura.

4.1 A voz da fome, um testemunho da história

O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome.
A fome também é professora.

Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças.
(Jesus, 2014, p. 29)

O excerto que tomamos como epígrafe é uma das passagens mais emblemáticas e frequentemente citadas de *Quarto de despejo*. Para além da contundência de sua análise política, ele nos instiga a refletir sobre as múltiplas dimensões da fome na obra de Carolina Maria de Jesus. Mais do que um estado de privação, a fome se transforma em um elemento estruturante da experiência e da escrita da autora, adquirindo um caráter paradoxal ao se tornar, simultaneamente, um trauma e uma fonte de ensinamento. Essa ressignificação evoca os conceitos freudianos já discutidos no terceiro capítulo desta tese, especialmente a compulsão à repetição (*Além do princípio do prazer*, 1920/2020). O papel da elaboração na transformação do trauma (Freud, 1914/2019b) também se faz importante. Como

vimos, Freud (2019b) identifica que certas experiências dolorosas tendem a ser reiteradas pelo sujeito não como escolha consciente, mas como tentativa de elaboração psiquicamente ativa daquilo que foi traumático. No caso de Carolina, a fome tanto retorna como experiência quanto é reinscrita em outro registro: ela se converte em narrativa, em testemunho e, acima de tudo, em um processo de ressignificação que permite sua sobrevivência simbólica.

Ao retomarmos essas questões psicanalíticas previamente exploradas, percebemos que se de um lado as condições de vida de Carolina Maria de Jesus atravessam sua escrita, de outro elas se tornam matéria estética e literária. A compulsão à repetição, conforme discutido por Freud (*Esboço de psicanálise*, 1938/2016), aparece na forma como a autora revisita incessantemente sua condição de miséria, não como um aprisionamento, mas como um processo ativo de transformação. Sua leitura de si e da sociedade se converte em escrita, tornando-se parte de sua ficção e abrindo caminhos para um deslocamento simbólico que reconfigura sua experiência. Esse movimento encontra paralelo na obra de Maria Tereza, que resgata e reconfigura as temáticas presentes em *Quarto de despejo*, dando continuidade ao processo de reinscrição do vivido.

Outro conceito previamente abordado nesta tese e que se mostra relevante para esta análise é o dualismo entre pulsão de vida e pulsão de morte (Freud, 1920/2020). Se, por um lado, a repetição do trauma poderia ser lida como um sintoma da pulsão de morte, as escritas de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza revelam um deslocamento dessa repetição em direção à pulsão de vida. A escrita, aqui, não é apenas um reflexo do sofrimento, mas um instrumento de transformação que mobiliza a energia psíquica em direção à criação. Freud, ao discutir a sublimação em *O mal-estar na civilização* (1930/1976), destaca que a cultura é uma das formas mais sofisticadas de transmutação das pulsões, permitindo que os indivíduos transformem impulsos primários em produções artísticas e intelectuais. Dessa maneira, tanto Carolina quanto Maria Tereza fazem de suas escritas um espaço de sublimação, onde a fome e a exclusão são deslocadas para o campo simbólico, adquirindo novos significados e abrindo possibilidades de reelaboração subjetiva e política.

A fome, ao ser tematizada por Carolina de Jesus, não se reduz a uma representação da carência material; ela se inscreve como um operador narrativo, um dispositivo que permite à autora estruturar sua obra a partir de sua própria experiência,

mas sem se restringir a ela. Como Freud aponta em *Recordar, repetir e elaborar* (1914/2019b), o processo analítico consiste em transformar a repetição inconsciente em elaboração consciente, permitindo ao sujeito apropriar-se de sua própria história. Em um sentido análogo, a produção literária de Carolina de Jesus e Maria Tereza realiza essa operação: em vez de permanecerem aprisionadas na repetição do trauma, suas escritas operam como um espaço de elaboração, onde a dor não é negada, mas transformada em potência criativa e reivindicação política. Todos os temas que aqui já foram citados, como a fome, a pobreza, a falta de moradia, o racismo, as más condições de vida do Canindé, são performatizados por Carolina justamente por serem eles seus algozes. Sua escolha é uma forma de reivindicação, alerta e posicionamento sociopolítico. Sua escrita ecoa como um grito preso na garganta, um apelo de quem diz: olhem para mim, olhem para nós, nos ouçam. Sua literatura busca a saída da subalternidade, expressando a voz de um grupo social esquecido pelo Estado e pela sociedade.

A trajetória de Carolina é marcada pela luta constante, atravessada por uma sobrevivência que beira o insuportável. A experiência de passar fome, criar filhos em condições miseráveis e resistir ao apagamento imposto pelo racismo estrutural não é meramente uma circunstância adversa, mas uma verdadeira batalha pela existência. Em *Quarto de despejo*, o eu enunciator estabelece uma analogia entre sua vivência e contextos de violência extrema, como guerras e os resquícios do regime escravocrata, cujos impactos se fazem sentir até os dias de hoje. Essa relação fica evidente na entrada do diário datada de 13 de maio – data que marca a abolição formal da escravidão no Brasil –, em que a autora tece um paralelo entre sua realidade e a persistência da exclusão histórica:

[...] Vera começou a pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (Jesus, 2014, p. 32)

Esse é um dos inúmeros relatos de sofrimento, divagações e elaborações presentes na obra, todos atravessados pela fome. Mais do que uma experiência individual, a fome, na escrita de Carolina Maria de Jesus, assume um caráter

estrutural, funcionando como um testemunho da história do Brasil desde sua fundação, alicerçada na escravidão. O trecho em questão atua como um convite ao leitor, um chamado à reflexão: ele é levado a perceber que a escravidão não terminou, apenas se transformou. O trauma se atualiza e agora se manifesta na fome, na precariedade e na exclusão. Carolina escreve como quem escuta o tempo, captando e narrando as urgências que precisam ser ditas.

A fome é uma guerra silenciosa no Brasil, uma sombra persistente ao longo de sua história. Esse retrato, no entanto, é frequentemente negligenciado pela sociedade e pelo Estado, que, em intervalos cíclicos, relegam parte da população à insegurança alimentar. O país oscila no mapa da fome, saindo e retornando a ele conforme as políticas públicas adotadas ou abandonadas. Um marco revelador dessa realidade foi a pesquisa conduzida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) entre 1974 e 1975 – apenas 14 anos após a publicação de *Quarto de despejo*. Esse estudo expôs o cenário de miséria e fome que assolava grande parte dos brasileiros em todo o território nacional, contrariando a narrativa de crescimento econômico propagada pelo regime militar.

Em reportagem publicada em 31 de março de 2024 pela BBC News Brasil, a jornalista Mariana Schreiber destaca que essa pesquisa ocorreu na "rebarba" dos anos de crescimento acelerado da primeira fase da ditadura militar, período conhecido como "milagre econômico".⁴ Na ocasião, o IBGE enviou pesquisadores a campo com o objetivo de mapear os hábitos alimentares da população, buscando compreender o que os brasileiros consumiam diariamente. Tratava-se de uma investigação inédita, realizada com uma ampla campanha de divulgação para incentivar os cidadãos a abrirem suas casas aos pesquisadores.

Os resultados, no entanto, revelaram um cenário devastador: a fome era uma realidade cotidiana para grande parte da população, mesmo em um momento considerado, por muitos, de expressivo crescimento econômico. Essa constatação, por seu teor crítico e detalhado, teve circulação restrita, possivelmente para evitar a exposição de um retrato de miséria incompatível com o discurso oficial do regime

⁴ SCHREIBER, Mariana. Famílias famintas e mães desdentadas: o retrato da miséria na ditadura que ficou 'escondido' nos arquivos do IBGE. **BBC News Brasil**, 31 mar. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx0z199k8n3o#:~:text=Durante%201974%20e%201975%2C%20o,os%20alimentos%20e%20as%20sobras>. Acesso em: 10 fev. 2025.

militar. O trecho abaixo, transcrito na sequência, foi extraído das anotações dos pesquisadores da supervisão 8 do IBGE, que atuaram sob a coordenação de Carlos Alberto Rebelato em Piracicaba (SP). Ele revela a brutalidade dessa realidade:

Relatórios do 1º semestre (em edição fac-similar)
São Paulo - Supervisão 8 (SP-8)

IBGE

⑥

família. Para a promiscuidade em que se vi-
ria o fato devia ser comum.]

[Nessa área] a população vive sem con-
dições de higiene [a alimentação é fraca]. Na
maioria são migrantes de Minas Gerais, que
deixando a zona rural (na maioria), vieram
para São Paulo em busca de melhores condi-
ções de trabalho e moradia. Mas as encontram
do esta cidade, começaram a criar um
núcleo desorganizado, onde os domicílios são
piores, surgindo inúmeros cortiços. Das 14 casas
da área onde fizemos a pesquisa, só 2 real-
mente tinham condições de vida. A prolifera-
ção de botecos e armazéns na área é intensa.
A mão de obra é quase que exclusivamente a-
grícola. Nota-se um grande movimento de
caminhões de empréstitos, torpedos e proprie-
tários, circulando na área, levando e tra-
zendo o pessoal. Aos domingos e em dias de
pagamento semanal, nota-se um movimen-
to incrível no baile e um grande número
de alcoolizados nas ruas. Há somente um
estabelecimento de ensino de 1º grau na
área, onde o nº de vagas é pequeno, não
oferecendo condições à educação de base de
todos os moradores menores.]

Sentimos que as pessoas não nos olha-
vam com bons olhos, visto a viatura ser
chapa branca, confundindo-nos com pes-
soas da polícia. Uma viatura da polícia
circula o dia inteiro pelo bairro. Um dia
estávamos eu e o estouista na viatura;
quando encontramos uma viatura da polícia

[...] família. Para a promiscuidade em que se vivia o fato devia ser comum.] [Nessa área] a população vive sem condições de higiene [a alimentação é fraca] [Na maioria pai migrantes de Minas Gerais, que deixando a zona rural (na maioria), vieram para São Paulo em busca de melhores condições de trabalho e moradia.] Mas as encontrando nessa cidade, começaram a criar um núcleo desorganizado, onde os domicílios são piores, surgindo inúmeros cortiços. Das 14 casas da área onde fizemos a pesquisa, só 2 realmente tinham condições de vida. A proliferação de botecos e armazéns na área é intensa. [A mão de obra é quase que exclusivamente agrícola. Nota-se um grande movimento de caminhões e empreiteiros, turmeiros e proprietários, circulando na área, levando e trazendo o pessoal. Aos domingos e em dias de pagamentos semanal, notou-se um movimento incrível nos bares e um grande numero de alcoolizados nas ruas] [há somente um estabelecimento de ensino de 1º grau na área, onde o numero de vagas é pequeno, não oferecendo condições à educação de base de todos os moradores menores.

Sentimos que as pessoas não nos olhavam com bons olhos, visto a viatura ser chapa branca, confundindo-nos com as pessoas da polícia. Uma viatura de polícia circula o dia inteiro pelo bairro. Um dia estávamos eu e o motorista na viatura; quando encostou uma viatura da polícia [...].

Essa descrição remete imediatamente à história de Carolina Maria de Jesus e à voz que se enuncia em *Quarto de despejo*. Trata-se de uma pessoa migrante do interior de Minas Gerais que se desloca em busca de ascensão, mas encontra a fome, a falta de acesso à educação e todas as violências impostas pela subalternidade.

Outro ponto que merece destaque é a proximidade entre a realidade captada pelo relato dos pesquisadores do IBGE e a verdade que emerge das páginas de *Quarto de despejo*. No entanto, o que torna a obra de Carolina Maria de Jesus única não é apenas sua dimensão documental, mas, sobretudo, a forma como a autora reelabora essa realidade por meio de um fazer literário que mobiliza fabulação, metáforas e uma construção estética singular. Seu texto transcende o relato cru e assume a potência de uma performance literária, na qual a experiência vivida é transfigurada em arte.

Essa diferença fundamental entre registro e literatura evidencia o modo como Carolina se assenhora da escrita como um ato de existência. Seu gesto de transpor a condição de catadora de papel para a posição de escritora é, em si, um movimento de insurgência contra a marginalização imposta pelo sistema. Sua literatura não apenas denuncia a precariedade, mas a reinscreve no campo simbólico, possibilitando uma elaboração subjetiva que vai além da mera repetição do sofrimento. Nos escombros da pobreza, Carolina resiste, transformando seus traumas em matéria literária e, assim, reescrevendo a si mesma. Podemos, com isso, compreender que:

Existe em cada sobrevivente uma necessidade imperativa de *contar* e portanto de *conhecer* a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver nossas vidas. (Laub, 1995, p. 63 *apud* Seligmann-Silva, 2005, p. 70, grifo no original)

A noção de uma literatura de trauma, como discutida por Seligmann-Silva (2005), nos permite pensar a escrita de *Quarto de despejo* dentro de um processo psíquico que ultrapassa a mera reprodução do sofrimento. Como abordamos no capítulo 3, Freud (1914/2019b) elabora o conceito de compulsão à repetição, demonstrando que, para que o sujeito possa lidar com o trauma, ele precisa repeti-lo, reencená-lo de diferentes maneiras até que seja possível assimilá-lo, transformá-lo e, em certos casos, sublimá-lo. Esse mecanismo encontra eco na escrita de Carolina Maria de Jesus, que, ao relatar reiteradamente a fome, a exclusão e a violência, realiza um ato que não apenas revive a experiência, mas a reinscreve no campo do simbólico. *Quarto de despejo* enuncia essa dinâmica ao referir-se à vida na favela como uma “reprise do espetáculo” (Jesus, 2014, p. 32).

Neste ponto, é fundamental perceber que, embora a autora narre sua realidade a partir da vivência direta do trauma, sua escrita não é apenas um fluxo imediato de sua experiência, mas um exercício de distanciamento e elaboração. Carolina se coloca como observadora de sua própria existência e, nesse movimento, ressignifica sua posição no mundo. Ainda que sua literatura nos pareça, em muitos momentos, escrita de dentro da situação, ela opera, ao mesmo tempo, um deslocamento analítico que lhe permite olhar de fora para sua condição, transformando o sofrimento em testemunho e sua subjetividade em narrativa.

12 de junho Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que minha a vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) é preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela.

Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama.

As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários.

... O tal Valdemar hoje agrediu o senhor Alexandre com uma enxada. As mulheres interviram. Eu fico admirada do senhor Alexandre temer o Valdemar. Porque as mulheres resolutas da favela expandam o Valdemar

com vassouras e chinelos. Mas, quando alguém lhe teme, ele prevalece. (Jesus, 2014, p. 58-60)

O excerto acima deixa claro que a escrita de Carolina constitui seu próprio espaço de elaboração e distanciamento do trauma. Suas fabulações e recriações ficcionais funcionam como uma via de escape, permitindo que ela reconfigure sua experiência e, ao mesmo tempo, se posicione como observadora de sua própria realidade. Esse mecanismo não apenas viabiliza sua sobrevivência financeira – como era seu desejo –, mas também se apresenta como uma estratégia psíquica fundamental para lidar com a dor, ou seja, um processo ativo de manejo do trauma.

No relato de 12 de junho, além de evidenciar o papel que a escrita ocupa em sua vida e obra, a autora nos oferece um exemplo concreto de como seu processo narrativo opera: ao revisitar seus traumas, ela os repete, mas, simultaneamente, os reinscreve em novas camadas discursivas. Esse movimento de repetição e reelaboração ressoa diretamente com a noção freudiana de *Nachträglichkeit* (posterioridade), que aponta para o modo como as experiências traumáticas só podem ser verdadeiramente assimiladas e ressignificadas a partir de sua repetição em outro tempo e contexto (Freud, 1914/2019b).

Dessa forma, o diário de Carolina de Jesus se constrói em um jogo de transições: entre realidade e ficção, entre o vivido e o recriado, entre o trauma e sua reescrita. Essa oscilação dá à sua obra um caráter fragmentado, pois a escrita se torna o campo de disputa entre a exatidão da experiência e a necessidade de fabulação, entre a repetição da dor e a busca por um eu que possa, enfim, narrar-se. A fragmentação, longe de ser um mero efeito estilístico, reflete o próprio processo psíquico de quem precisa reelaborar, em palavras, as feridas de sua existência.

Outro ponto central no nosso contexto é a exatidão das imagens traumáticas: elas têm seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos de memória e das tentativas de reprodução da cena do trauma como também na fragmentação da narrativa. (Seligmann-Silva, 2005, p. 71)

O contexto apontado pelo ensaísta amplia nossa compreensão sobre a estratégia narrativa de Carolina de Jesus, que não apenas registra sua vivência, mas a reconstrói a partir de um olhar que oscila entre a testemunha e a narradora literária. Esse movimento permite que sua escrita opere como um espaço de deslocamento e

reorganização da experiência traumática, evitando a simples reprodução da dor e transformando-a em matéria estética. A concretude dos registros da fome e da violência em suas obras não se limita a um testemunho linear, mas emerge como fragmentos de memória tensionados entre a repetição e a resignificação. A fragmentação da escrita, por sua vez, reflete a própria instabilidade da experiência vivida, instaurando um ritmo que dialoga com o fluxo descontínuo da lembrança e com os intervalos impostos pela necessidade de sobrevivência. Dessa forma, a materialidade do trauma se inscreve no texto, mas não de forma estática, e sim estética: ela se refaz, se sobrepõe e se reinscreve a cada novo gesto de escrita. O relato abaixo é um exemplo dessa lógica:

1 de janeiro de 1959 Deixei o leito as 4 horas e fui carregar água. Fui lavar as roupas. Não fiz almoço. Não tem arroz. A tarde vou fazer feijão com macarrão. (...) os filhos não comeram nada. Eu vou deitar porque estou com sono. Era 9 horas, o João despertou-me para abrir a porta. Hoje eu estou triste. (Jesus, 2014, p. 149)

Para compreendermos melhor o trauma como um motor que impulsiona a escrita, é fundamental explorar suas múltiplas acepções e desdobramentos. As teorias freudianas, inicialmente formuladas para compreender eventos de grande impacto, como o pós-guerra, também abarcam experiências cotidianas que envolvem perdas recorrentes, como a angústia sentida por um bebê diante da ausência diária da mãe que sai para trabalhar. Esse olhar psicanalítico demonstra que o trauma não é necessariamente um evento único e abrupto, mas pode ser constituído por repetições de vivências que desestabilizam o sujeito e geram marcas profundas na psique.

Com o avanço dos estudos sobre o tema, o conceito de trauma foi ampliado para incluir múltiplas formas de violência, abrangendo não apenas catástrofes e conflitos armados, mas também condições estruturais de desigualdade, exclusão e subalternização. Denise Borille de Abreu (2018), em sua pesquisa sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida, ressalta que:

A partir do momento que se entende o trauma como resposta a manifestações violentas, sejam elas de causa humana ou natural, aumenta-se o escopo dos incidentes que podem vir a causar transtorno de estresse pós-traumático. (Abreu, 2018, p.14)

Essa ampliação conceitual nos permite retomar as teorias psicanalíticas sem perder o foco na relação entre trauma e escrita, fundamental para a construção do conceito de *corposolo*. Ao pensarmos no trauma sob essa perspectiva, percebemos que a literatura se torna um espaço de reelaboração da experiência vivida, um campo em que a subjetividade se reinscreve e se historiciza.

De acordo com Abreu (2018), a necessidade de compreender-se enquanto sujeito histórico conduz muitos autores à criação de personagens ficcionais, que operam como mediadores entre a experiência individual e a coletividade. Essa construção não anula a dimensão autobiográfica da literatura, mas a reposiciona em um jogo estético de deslocamento e reinvenção. No caso das autoras aqui estudadas, a literatura não se limita a registrar o trauma: ela o ressignifica, transformando-o em matéria poética e política. Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza, ao performatizarem suas vivências em suas escritas, não apenas narram o trauma, mas o reinscrevem de forma a produzir um novo olhar sobre si e sobre o mundo. Assim, o *corposolo* se estabelece como um espaço de resistência e criação, onde a memória traumática é trabalhada esteticamente para construir um novo horizonte de existência.

Carolina de Jesus vivencia o trauma e, ao mesmo tempo, o reelabora por meio da escrita, posicionando-se simultaneamente dentro e fora dele. Sua obra, como já dissemos, não é um mero relato documental, mas uma construção literária que tensiona os limites entre realidade e ficção. Retomemos Seligmann-Silva (2005), que, em suas pesquisas sobre literatura de trauma, aponta que a literatura não se restringe a fronteiras fixas, mas opera justamente na negação desses limites. O crítico destaca que a escrita literária representa a realidade, mas a transforma, criando um espaço híbrido entre testemunho, memória e invenção. Ele reconhece essa forma de escrita como uma modalidade artística que resiste à fixação em um único registro e desafia a própria ideia de separação entre ficção e realidade:

De resto, justamente uma das principais características da literatura é a de não possuir limites: é a de existir constantemente negando seu limite. E que limite é esse? É aquele que a “separa” do “real”. A sua encriptação, a sua resistência ao simbólico, o desejo de introjeção. (Seligmann-Silva, 2005, p. 74)

O ensaísta ressalta a ousadia da literatura e sua capacidade de operar como uma fronteira móvel entre o real e o simbólico. Ele enfatiza que “a literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas” (Seligmann-Silva, 2005, p. 74). Esse jogo, presente na escrita de Carolina de Jesus e, por consequência, na de Maria Tereza, revela a literatura como um espaço de deslocamento e reconstrução identitária. Dentro dessas estratégias narrativas, encontramos o movimento constante entre o eu e o não eu, uma oscilação que se insere no processo infinito de clivagem apontado por Walter Benjamin, como nos lembra Seligmann-Silva.

Deixei o leito furiosa. Com vontade de quebrar tudo. Porque eu tinha só feijão e sal. E amanhã é domingo.

... Fui na sapataria retirar os papéis. Um sapateiro perguntou-me se meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade.

... Aqui na favela está um reboiço. É que o deputado Francisco Franco deu material para terminar a sede do Rubro Negro. Deu as telhas e as camisas e o povo da favela fala diariamente neste deputado. Vão fazer uma festa para homenageá-lo. (Jesus, 2014, p. 108)

A fome, mais uma vez, atravessa a narrativa diária, impondo sua presença incontornável. No trecho acima, a fragmentação é evidente: fome, escrita e sociedade se justapõem como temas distintos, mas intrinsecamente interligados. A escrita de Carolina de Jesus registra esses elementos e os sobrepõe, gerando um efeito de colagem que traduz a experiência cotidiana de privação, luta e crítica social. Quando questionada sobre seu livro, a narradora reafirma sua escolha estética e política: a realidade precisa ser escrita. No entanto, a resposta do sapateiro revela a resistência que a verdade enfrenta – escrever o real é um ato de risco, um gesto que pode ser lido como subversivo.

A indignação que inicia o relato se desdobra em um olhar crítico mais amplo, direcionado às relações de poder e manipulação social. A narrativa evidencia como o político se torna ídolo ao oferecer ao povo um entretenimento momentâneo, enquanto as necessidades básicas permanecem negligenciadas. Três temas aparentemente distintos – fome, escrita e política – se fundem, revelando a engrenagem da subalternização e da pobreza. Essa realidade é escrita de maneira ousada, fragmentada e sem concessões, desafiando a lógica linear da narrativa tradicional.

Maria Tereza, assim como sua precursora, aborda a fome em sua escrita, mas em *Ruídos* essa experiência se desloca e se metaforiza em desejo. Ao lermos a "Pagina vinte" de seu diário, percebemos como a fome se expande para outras dimensões, tornando-se impulso, carência e necessidade visceral de algo que transcende o alimento:

Pagina vinte

Ó diário,
a fome que o homem tem
é a fome do futuro
de deus o ôio
o ôio que vê tudo
outra vida que acontece
numa cozinha de louça suja
uma véia que se aborrece
um dedinho que estanca
e outro que parece que mexe
a bundinha engordando
e a mão que sobe e desce
um nascendo
outro morrendo
e a face de deus que nunca aparece.

é sério mesmo, tem tanta gente tonta na rua, tonta de falta de ar, de excesso de ar, de ar restrito, de insucesso, de falta de grana, de falta de pinga, de falta de gente, de falta de vergonha na cara, de falta de roupa, de comida, de crack, de falta de mão que tá assim horrível! Assustador sair por aí e, ó, achar um espelho igualzinho a você depois de um tempo. Ai, ai. Sabe, a tal virada reveladora de um tipo de vida nova. Eu não consigo, diário, tento, tento e não consigo. Tá tudo muito imundo nesse mundo. Não tá legal. Nada fácil imaginar se terá outra real. (Tereza, 2002, p. 65-66)

O relato da "Pagina vinte", construído em um híbrido de verso e prosa, amplia a fome para além de sua dimensão fisiológica, transformando-a em um desejo que transcende a mera necessidade de alimento. Ainda assim, não deixa de evidenciar os impactos devastadores dessa privação na sociedade e na população. A fome, nesse contexto, não é apenas carência material, mas um vácuo que se alastra por diferentes esferas da existência. E, embora escrito em 2002, esse relato dialoga diretamente

com a São Paulo de hoje – ou melhor, com inúmeras capitais brasileiras contemporâneas. Dessa forma, a literatura de Maria Tereza, assim como a de Carolina Maria de Jesus, inscreve-se no campo da memória e do testemunho, denunciando os traumas da fome e tornando-se um registro histórico e social. Sobre essa função da literatura, Seligmann-Silva pontua:

Mas também a literatura tem recursos de transposição da oralidade e da gestualidade, também ela pode testemunhar – se não mais o passado longínquo da tradição – ao menos o presente. E a literatura no século XX foi em grande parte uma literatura marcada pelo seu presente traumático. (Seligmann-Silva, 2005 p. 77)

Nos estudos do ensaísta, encontramos uma breve menção a Carolina Maria de Jesus, destacada como uma autora que escreve a partir de uma posição de testemunha histórica. Seligmann-Silva a identifica como uma autora que merece um exame mais aprofundado dentro desse escopo analítico:

Numa referência no número 3 da revista (outubro-novembro 1960) à escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, já encontramos a noção de *testimonio*. Ainda que com um valor mais de *testimonio* social de grande importância para o conhecimento da situação de desamparo e miséria em que vive a população brasileira. (Alzugarat, 1994, p. 177 *apud* Seligmann-Silva, 2005, grifo no original)

O termo *testimonio* aqui aparece em um contexto hispânico, o que Seligmann-Silva faz questão de manter, justificando sua escolha em uma nota de rodapé. Ele argumenta que, com o avanço dos estudos na América Latina, passou-se a compreender outras manifestações literárias como sendo testemunhais, especialmente as que surgiram no período pós-1964, em resposta aos regimes autoritários. Essa distinção entre os modelos europeus e latino-americanos de testemunho nos leva a reconhecer que a obra de Carolina de Jesus, de fato, se insere nesse campo, mas também exige um olhar que abarque as especificidades de sua produção. O ensaísta aponta que existem diferentes abordagens para o trauma, e essas diferenças reverberam diretamente nas distintas formas de testemunho – uma tradição europeia e outra forjada nas Américas, cada qual com suas particularidades históricas e políticas.

A diferença estaria presente já no uso dos termos: o *testimonio* referir-se-ia ao relato latino-americano e *zeugnis* ao alemão. Segundo o autor, em razão da carga semântica que possuem, o *testimonio* parte de experiências históricas de ditadura, exploração, repressão, procurando destacar o aspecto exemplar da vida de quem vive tais eventos, com o intuito de mostrar a contra-história e formalizar um ponto de vista divergente dos que se registram nas versões oficiais, relegando a dimensão estética a uma posição secundária. Já o termo *zeugnis* remeteria ao relato amparado na memória, destacando-se a questão das marcas profundas deixadas pela catástrofe e o forte trauma sofrido pelo sujeito envolvido nos acontecimentos do extermínio do povo judeu. O depoimento teria, então, a intenção de reunir os fragmentos para dar-lhes nexos e (re)estruturar a identidade coletiva pelo reconhecimento de um passado violento em comum, que não deve ser esquecido para não se repetir. Recorre-se, assim, primordialmente ao campo da psicanálise para tentar definir o sentido de um relato que se dividiria entre a impossibilidade e o dever de narrar o terror vivido, para que as verdadeiras vítimas, os que não sobreviveram, não sejam esquecidas. (Eslava; Pereira, 2008, p. 215, grifo no original)

A citação extensa de Eslava e Pereira (2008) é fundamental para compreendermos as diferentes dimensões do gênero testemunhal, especialmente porque os estudos a respeito são relativamente recentes e surgem para dar conta dos movimentos de indivíduos historicamente subalternizados que passaram a narrar suas próprias histórias sob sua ótica, ou, como propomos aqui, sujeitos que se assenhoram da pena.

Os autores problematizam a distinção rígida entre literatura de trauma e literatura de testemunho, especialmente porque essa separação busca, de alguma forma, determinar o que pode ou não ser considerado trauma para um indivíduo. Nesse sentido, concordamos com a crítica dos pesquisadores à tentativa de estabelecer um medidor universal para os impactos subjetivos das experiências traumáticas. Sendo assim, uma literatura de trauma não exclui necessariamente uma literatura de testemunho; ao contrário, ambas podem coexistir e se interseccionar, ampliando a compreensão do sujeito que narra. Os autores destacam o *testimonio* conforme a teórica Mabel Moraña:

[...] pela comunicação de conteúdos e de problemáticas coletivas referentes às classes subalternas, as quais sofrem constantemente com a exclusão cultural, social e histórica, sobremaneira pela restrição ao acesso à palavra escrita. (Eslava e Pereira, 2008, p. 213)

As literaturas contemporâneas apresentam um caráter heterogêneo, com diferentes linguagens e elementos culturais diversos, por se inserirem num momento

histórico marcado pelas multiplicidades de *eus*, de sujeitos. Isso leva a uma possibilidade maior, na pós-modernidade, de que alguns grupos subalternizados tenham como saída as expressões de arte. Muitos encontram na escrita uma forma de refúgio/fuga da subalternização.

Nos *testemunhos* sem mediador, por sua vez, o sujeito empírico que vivenciou ou que conhece bem os fatos narrados consegue transitar pelos códigos impostos pela escrita, adquirindo certa autonomia para circular mesmo que timidamente, pelos espaços letrados. (Eslava e Pereira, 2008, p. 216, grifo no original)

Esse deslocamento ocorre porque a escritora, ao se distanciar da condição de subalternidade, conquista sua autonomia e consolida sua voz autoral. No caso de Carolina Maria de Jesus, sua validação literária advém da insistência em ser publicada, um esforço que lhe permitiu apropriar-se dos códigos da escrita e inscrever-se no campo literário. Esse processo não é resultado de um acaso, mas da conjugação de um desejo persistente com sua trajetória autodidata –marcada pelos poucos anos de estudo formal, pelos papéis que recolhia, pelos dicionários e livros que lia.

Já mencionamos aqui a reflexão de Conceição Evaristo em que ela aponta que Carolina precisou sair da condição de pobreza para se tornar a referência literária que é hoje. Esse movimento permitiu que ela se inscrevesse como sujeito histórico e, mais do que isso, como modelo de escrita para as gerações seguintes. Sua obra se configura como um marco, oferecendo às mulheres negras uma possibilidade de representação e uma via de escrita que resiste e se reinscreve na história.

4.2 Performance

Com base no que analisamos até aqui, é possível afirmar que os diários de Carolina de Jesus e Maria Tereza solicitam um leitor e estão longe de serem obras ensimesmadas. A literatura por elas escrita pensa e elabora ideias sobre um *eu* que transita pelo espaço – do quarto e da rua – e representa um *corpus*. As autoras dialogam com o leitor e revelam, ao longo das páginas de seus diários, que eles foram escritos para serem publicados, lidos e divulgados. Porque a escrita do *corposolo*

acontece também na leitura do outro, na identificação com o desejo manifestado e com o entendimento político-social ali explanado. Assim, as autoras acabam por revelar uma vida de mazelas, mas não só, porque Carolina e Tereza são propositoras de outros modos de olhar/pensar sua escrita. Suas escritas performam novas formas de ser e estar no mundo. Isso significa que elas vão desenhando propostas estéticas que podem ser seguidas por outras escritoras.

Quarto de despejo é carregado de uma leitura social que só muito mais tarde seríamos capazes de compreender e discutir. A obra antecipa questões como o racismo e o machismo que alimentam a subalternização das mulheres negras, sua constante sexualização, a entrada das religiões neopentecostais na favela, a forma como o Estado usa a polícia como mecanismo de repressão às pessoas pobres, o alto custo dos serviços básicos no período pós-eleitoral, a pedofilia, a maternidade solo. É um diário de denúncia, resistência e desejo.

Ruídos seguirá o mesmo percurso, elaborando a partir da leitura que Maria Tereza faz de sua precursora, do seu corposolo anterior. No entanto, sua escrita não se limita a um espelhamento, pois parte de uma nova perspectiva temporal, de um agora que carrega outros tensionamentos e desafios. Com isso, a autora tem a oportunidade de avançar em seus escritos e ir além em suas constatações e percepções. A polissemia do solo já se manifesta de forma diferente e o corpo é capaz de elaborar mais seus desejos, pois sua precursora já traçara um caminho inicial.

Dito de outro modo, Maria Tereza revisita temas já discutidos por Carolina, dialoga com os caminhos abertos por sua precursora, mas incorpora outras referências, retomando outros autores. O poema que abre este capítulo é um exemplo, quando diz “Multiplicara milhões de vezes os peixes e as bocas” (Tereza, 2007, p. 87), em uma clara referência ao episódio da multiplicação dos peixes na mitologia judaico-cristã. Porém, mais do que apenas remeter a essa tradição simbólica, a poeta sinaliza com mais nitidez as vias que quer retomar, reafirmar, o que deseja olhar novamente e em quais referências na forma de fazer escrita deseja se espelhar.

A materialidade do corpo na escrita de Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza se manifesta tanto na forma como seus textos encenam experiências corporais quanto na maneira como mobilizam o corpo do leitor durante a leitura. Há uma performatividade consciente em suas obras, que convida quem lê a transitar pelos

espaços da favela, das ruas de São Paulo e dos desejos que atravessam suas narrativas. O impacto físico e emocional da leitura é inevitável: a tristeza, a revolta, a alegria, a contemplação da poesia e a excitação pelos amores que a autora narra, no caso de *Quarto de despejo*, ou as manifestações da sexualidade, em *Ruídos*. A título de exemplo, vejamos os fragmentos abaixo:

3 de fevereiro Tenho de dizer que eu não escrevi nos dias que decorreram porque eu fiquei doente. Vou recapitular o que ocorreu comigo nestes dias. (...) A Fernanda veio e perguntou-me se eu sei onde está o cigano. É a mesma coisa que ela me perguntar-me onde é a casa do vento.

Disse que ele é muito bonito e que ela ia lá comprar pimenta para vê-lo.

Durante os dias que eu estive doente o senhor Manoel não me deixou sem dinheiro.

... O senhor Manoel disse-me que o cigano faz muito bem em seduzir as mocinhas de 14 anos. Elas dá confiança.

Esses dias eu fiz umas poesias:

Não pensas que vais conseguir

O meu afeto novamente

O meu ódio vai evoluir

Criar raízes e dar semente.

(Jesus, 2014, p. 159)

Siririca

Sitiando minha mente

Um jardim de ikebana

Esfrego delicadamente

Minha casa de origami

Meu lago pintado escorrendo um tatame de veludo vermelho

Que nem gengiva grudada no dente

Empalideço gozando gemente

Língua flanando por dentro da boca

Escapando vez em quando

Grito rouco de demente

Vou lavando diferente minha cona sorridente.

(Tereza, 2002, p. 113)

Essa retomada das diferenças entre a precursora e sua leitora é impulsionada pela ideia em comparar Carolina de Jesus e Maria Tereza nas performances do eu/corpo que se enuncia em suas escritas, associada ao fato de que a performance possibilita a retomada do passado sem meramente repeti-lo. Isso nos leva à leitura anterior, de que o autor supera seus antecessores.

Para aprofundarmos essa leitura, retomemos os estudos de Soraya Martins, que, ao discutir a performance teatral, propõe reflexões que são totalmente aplicáveis à análise das escritas de Maria Tereza e Carolina de Jesus como performáticas. Quando observamos a maneira como Tereza relê Carolina, fica evidente que sua escrita se apresenta como um meio pelo qual aquela autora é:

[...] ressignificada como texto que fornece uma referência ancestral que instaura, na performance, um caminho, uma trilha, uma direção para a nova textualidade em que o ator-performer, ele mesmo, também se ressignifica. (Martins, 2024, p. 160)

Nesse sentido, podemos comparar os textos de Carolina de Jesus e Maria Tereza a partir da noção de uma “escritora-performer”. Nos relatos extraídos de seus diários, observamos duas formas distintas de lidar com o prazer e a subjetividade feminina: enquanto Carolina expressa sua frustração e desilusão nas relações com os homens, Maria Tereza escolhe a experiência do prazer solitário. Ambas tratam do desejo, mas a diferença fundamental está na agência de seus *eus* performáticos – um sujeito que se vê aprisionado em um contexto de limitações e outro que reivindica autonomia sobre seu corpo e sua sexualidade.

O mesmo pode ser observado na maneira como ambas encenam a maternidade em suas obras. Para Carolina de Jesus, a maternidade assume um papel central. Em diversos trechos de *Quarto de despejo*, sua luta cotidiana é movida pelas necessidades impostas pelo cuidado materno. A educação dos filhos e a proteção contra os perigos da favela são temas recorrentes, revelando uma maternidade que não se restringe ao ideal romântico, mas que é permeada pelo desgaste físico e emocional. De fato, sua obra antecipa discussões que só recentemente passaram a ser problematizadas, ao admitir, por exemplo, que a maternidade pode ser uma experiência exaustiva e, em momentos de extremo sofrimento, até mesmo um fardo:

9 de Julho Tive sonhos agitados. Eu estava tão nervosa que se eu tivesse asas eu voaria para o deserto ou para o sertão. Tem hora que eu revolto comigo por ter iludido com os homens e arranjado estes filhos. (Jesus, 2014, p. 87)

Ainda que essa manifestação de arrependimento seja breve e condicionada pelo cansaço do dia a dia, ela é significativa ao desmistificar a maternidade como um lugar apenas de plenitude e realização. Esses são aspectos da maternidade que só recentemente começam a ganhar espaço de reflexão. A escrita de Carolina não apenas performa esse eu materno, mas também insere a criança em um espaço de protagonismo. Seja ao falar de seus próprios filhos seja ao falar das crianças da favela, ela as apresenta como sujeitos que merecem cuidado, proteção e uma vida diferente da que lhes é imposta.

Em Maria Tereza, por sua vez, a maternidade não é abordada a partir do eu que se enuncia, mas é anunciada, por vezes, pela condição de filha ou pelo olhar observador e crítico da condição materna:

Espera

Pensava, pensava com tanta força, imaginava e já via com tanta ânsia que um dia ela veio. A felicidade. O moço tão duro, tão duro, entrando e furando dentro dela e um monte de gosma por cima e por baixo. E o nervo berrando e a pele falando sozinha. Um longo e sonhado tempo de espera. E um filho chupando mordendo pro resto da vida um peito bonito que era dela. Agora ria.

Pensava ter o bebê só para ela.

(Tereza, 2002, p. 107)

Ao olhar para a maternidade, Tereza recupera a ideia de cuidado que vimos em Carolina de Jesus, mas generaliza esse cuidado com as infâncias, e isso é um assunto recorrente em sua produção literária. O salto que Tereza dá, nesse aspecto da relação com as infâncias, é assinalado pelo fato de seu *eu performer* ser mais explícito que sua precursora e nos deixar ver que, ao cuidar das infâncias, a história e a trajetória são alimentadas, mantendo a espiral do tempo em movimento. Considerando os discursos e o lugar de existência das crianças nas obras, elas sustentam a retórica de que crianças são heranças que continuam a história e a trajetória do povo negro.

E todo dia dessa breve vida
 Salve as crianças! Bagunças e alegrias desta vida.
 Na roda que gira a batida sagrada, gargalhadas açucaradas.
 (Tereza, 2007, p. 13)

Nesse sentido, quando lemos “Presente de Mãe”, notamos que a herança deixada foi a oportunidade da escrita:

Presente de Mãe

Quando eu tinha oito anos eu gostava muito de fazer bolo de terra no quintal da minha casa. Eu brincava de ser escultora e fazia uns bolos bem redondos, de vários tamanhos e cheios de velas, daquelas velas bem fininhas que parecem palitos. Só que eu não acendia as velinhas porque o vento apagava o fogo e minha mãe vivia espiando lá da janela da cozinha. Minha mãe é muito legal, um dia eu perguntei se ela faria um bolo vermelho, vermelho da cor da terra do quintal pra gente comer. Ela disse que sim, quando chegou o comecinho da noite ela me chamou dizendo que tinha uma surpresa! Eba!!! Pensei que era o bolo vermelho. Não era. Ela tinha feito um bolo branco e sem recheio... Tinha só um morango em cima... E não era muito gostoso. Mas a surpresa era outra coisa! Minha Mãe tinha trazido um presente! Era um embrulho bem grande e esquisito. Fui pro meu quartinho abrir o presente, acendi a luz, desembulhei o pacote e o quarto ficou todo fascinante e brilhante: um caderno bem grosso recheado com folhas de papel de seda vermelhas! (Tereza, 2007, p. 15)

Com o presente da mãe, a criança recebeu a oportunidade de contar/escrever histórias vindas do vermelho sangue e vermelho terra. A criança recebeu a oportunidade de se tornar escrita. Graciella Ravetti (2002), em seus estudos sobre a performance da escrita, descreve a dimensão das características de um texto performático. Um dos pontos que a autora assinala é a ficcionalização do *eu*, que, como vimos apontando, é uma característica das escritoras que nos servem de referência para a elaboração do conceito de corposolo. Assim, em seu artigo “Narrativas performáticas”, ela assevera que:

[...] a performance do eu na ficção é um dos termos do balanço histórico que essa geração de escritoras tenta, não para recuperar o passado e fundar uma história, e sim, para ancorar a necessidade de instaurar novos valores que outorguem sentidos ao presente. (Ravetti, 2002, p. 55)

O corposolo é identificado, neste estudo, como uma escrita ficcionalizada do eu, pois faz esse balanço histórico, buscando no passado não a reconstrução. Uma escrita é performática por ser mantenedora de uma memória, de um lugar de existência. É um arquivo vivo de um modo de ser, sem, contudo, ser repetição, pois há nele a essência da pele, do sangue. Há nele uma memória que é transmitida pelos modos de se fazer no agora. E essa é a memória do corposolo, aquilo que se assemelha ao primeiro toque não por repeti-lo, mas sim pela ideia de recomeço, de resistência, de necessidade e pulsão que ele propicia. É o que vemos, por exemplo, na afirmação de Tereza de que, depois da retomada, é preciso seguir de outra forma:

parceria,

tudo resolvido
pra começar d'outro jeito
brincadeiras de dicionários
tudo novamente suave pena, de oferecer, de dividir.
(Tereza, 2007, p. 29)

Nesses últimos versos do poema “Vida verdadeira agora”, podemos apreender os sentidos dessa “parceria”. Ela é a solução e o recomeço. Uma parceria feita com o outro, mas pelo caminho das palavras, da escrita. Uma pena suave que é oferecida e dividida. O que podemos inferir por todo o estudo feito até aqui, e pelos versos citados acima, é que a pena de Tereza é uma busca por se refazer pela escrita, uma forma de seguir propondo novos caminhos. Nesse sentido, Ravetti nos dirá que:

A escrita performática, então, tem algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhas de um tempo e de uma maneira de apreender esse tempo e, então, dar testemunhos dos sinais percebidos que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida. (Ravetti, 2002, p. 56)

Outro aspecto importante trazido por Ravetti, que pode ser lido junto à obra de Carolina de Jesus e Maria Tereza, é o testemunho de um tempo. Ao descrever suas vivências, desejo e espaços que percorrem, as autoras acabam sendo testemunhas desse tempo. A ficção é quem as auxilia nesse testemunho e é por isso que o leitor consegue testemunhar junto e, a partir disso, é capaz de elaborar intervenções e restaurações para esse espaço:

A performance ajuda a imaginar formas possíveis de intervenção social, intervenções simbólicas, restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta. É a guerra entre a teatralização do poder e o espaço específico de cada arte, entre as representações populares da resistência criativa – conscientemente política ou não – e a gramática implementada pelas autoridades, cujos resultados são quase sempre fracassos (Spivak, 199: 268). O espaço poético é uma arena de representações e performances mais ou menos conscientes que encenam ou colocam em jogo os pontos de interesse de quem escreve, suas tentativas – sempre falidas - de criar um mundo próprio e compartilhado, concreto e cosmológico, que possa ser experimentado por um ato de leitura que seja, também, individual e coletivo, intransferível e intransitivo, mas que, de certo modo, permita estabelecer comunicação ainda que sejam somente instantes comunicativos, a iminência de uma revelação que não se produz, como dizia Borges. (Ravetti, 2002, p. 62)

A fala de Ravetti é bastante oportuna para pensarmos a escrita do corposolo por se tratar de uma escrita que é, por excelência, performática. Nessa polissemia de corpo e solo, ela se torna individual e coletiva, combatente de uma subalternidade imposta. Ainda que encontre o fracasso, a literatura dessas autoras ainda deseja. Por permanecer desejando, resiste e persiste como registro, que poderá ser alterado, relido, resgatado ao longo dos tempos. Ao leitor caberá a experimentação.

Ravetti nos auxilia ainda no entendimento do que pensamos como projeto de escrita dessas autoras. O desejo pela escrita, pela publicação, por dizer em versos e narrativas, é algo importante para esse projeto de literatura. É a busca pela emersão da pobreza e da subalternidade. É a forma de ter em mãos a fala. Acontece que isso não se dá de forma aleatória. Assim, além de dizer, é importante planejar e elaborar o que dizer para se criar “um mundo próprio” e ver sua “vontade projetada”. Desse modo, escolhem a teatralização do eu, do corpo, da fome, da maternidade, do desejo pela escrita e pelas ruas da cidade – no caso das autoras, a cidade de São Paulo.

4.3 “São Paulo camaleão feminina”

É preciso pensarmos além da performance do corpo quando procuramos dimensionar a ideia do que venha a ser corposolo. Por isso, a condição polissêmica do neologismo deve ser sempre assinalada. No primeiro capítulo deste estudo, fizemos um breve panorama dos processos pós-libertação dos escravizados. Além disso, recorremos a Florestan Fernandes para compreender, junto à nossa pesquisa, as dimensões desse processo. Valemo-nos dele novamente, porém, refletindo agora sobre o que diz a respeito da cidade de São Paulo:

Em primeiro lugar, a expansão urbana de São Paulo não reproduziu o padrão típico das cidades brasileiras que florescem em conexão com o progresso da civilização agrária. A inclusão de São Paulo na economia de exportação colonial ocorreu tardiamente (em comparação com outras cidades, como Recife, São Salvador, ou Rio de Janeiro, por exemplo). (Fernandes, 2021, p. 62)

Isso aponta para o fato de que, diferentemente de algumas cidades, como as nordestinas, São Paulo se distancia do trato com a terra, da cultura popular, como os artesanatos, que poderiam fornecer formas de subsistência. “São Paulo aparecia como o primeiro centro urbano totalmente *burguês*” (Florestan, 2021, p. 63, grifo no original). A forma como Carolina e Tereza performam a cidade de São Paulo nos leva a pegar o fio do tempo e entender os processos construtivos da cidade e como ela se tornou um ambiente muitas vezes hostil para os indivíduos subalternizados. Daí a importância das escritas performáticas dessas autoras, já que “Escreve-se como *performer* quando se consegue subtrair da vida o que está em jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim, e se lhe devolvem outras versões desses jogos, outras iluminações” (Ravetti, 2011, p. 40, grifo no original).

Carolina de Jesus, muitas vezes, devolve-nos de São Paulo, uma outra leitura, outras perspectivas para que a cidade seja pensada. E pelas linhas performáticas de sua escrita lemos: “Jesus Oh! São Paulo rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são arranha-céus. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela” (Jesus, 2020, p. 41). A autora trabalha a leitura que faz da cidade criando metáforas e utilizando-se do recurso da ironia.

Maria Tereza, por sua vez e em seu tempo, também elege a cidade de São Paulo como elemento de elaboração estética e, por meio de sua literatura, vai desenhando os movimentos camaleônicos da metrópole, conforme Ravetti explica sobre o movimento da escrita performática:

Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis, e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos. Escreve-se como um *performer* quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis [...]. (Ravetti, 2011, p. 40)

Em *Ruídos*, Maria Tereza capta a essência da cidade e a transforma em um momento de iluminação. Detém-se em um instante em meio ao caos e o escreve elaborando sentidos outros para a imagem cotidiana, que, na maioria das vezes, sequer é notada:

Página trinta e cinco

São diário,

São Paulo, metrô linha norte-centro. Poética urbana dentro do túnel é assim. Uma velhinha sentada olhando pra fora da mesmice geral. Uma velhinha mulher ainda, arfante às vezes de curiosidades. Reparando quase que isoladamente o ensimesmamento de cada um. Olhar de quem já viu e revê histórias. Na baldeação Sé-Barra Funda, outro verso da poética urbana. Um homem de quarenta com marcas de sessenta, um ídolo antigo, interpretando um texto mesmo. Do Anhangabaú, desde que sentou, até a estação Barra Funda, onde o deixou mirando o chão com o vapor pesado do álcool entranhado no seu rastro de misérias.

Viagens são histórias, são diário.

Piscar um olho agora é quase ter um pêndulo pesado. Me permito sair do túnel ou continuo? (Tereza, 2002, p. 101)

Nesse relato diário, os indivíduos são histórias e a personagem “velhinha mulher” está disposta a ler cada uma delas, ainda que seus narradores pareçam ensimesmados. É, portanto, uma forma de ressignificar pessoas. Uma forma de ampliar os sentidos do outro, construindo a ideia de que são mais do que corpos transeuntes. Há uma história, sensações, desejos e significados – e isso compõe a poética urbana da cidade. No texto acima, é possível observar ainda como o diário é personificado/humanizado quando a autora se dirige a ele, torna-o seu interlocutor, o

destinatário de sua narrativa, das histórias interrompidas pelo fluxo intenso do dia a dia devido ao cansaço.

Essa proposta de narrar a cidade seguindo suas fragmentações e interrupções, com suas misérias captadas no piscar de olhos, mas que, ainda assim, precisam ser reencenadas, recontadas com metáfora e ironia, leva-nos a pensar novamente com Soraya Martins, que:

A fragmentação dos corpos da negrura está nos *entres*: violência, resistência, negociação de perdas e ganhos e elaboração poética da linguagem que não se fecha em si e coloca quem faz e quem vem fazer em suspensão. É uma espécie de poética em que está em jogo a capacidade de lidar com os fragmentos e fissuras ao sentido, à história e a própria existência. Uma performance mitopoética que diz não de uma representação mimética do mundo, mas de sua reencenação. (Martins, 2024, p. 164, grifos no original)

Essa negociação de perdas e elaborações poéticas é também performada em Carolina. No livro *Meu sonho é escrever*, o sujeito que se enuncia na escrita da autora fala de sua chegada à cidade de São Paulo, a leitura que faz do espaço, suas primeiras impressões e sua capacidade em lidar com uma cidade fragmentada:

E esse dia chegou! Dia 31 de janeiro de 1937 eu deixei Franca com destino a São Paulo. Quando cheguei o dia estava despontando.

Fiquei atônita com a afluência de pessoas na Estação da Luz. Nunca tinha visto tanta gente reunida. Pensei: será que hoje é dia de festa?

Fiquei preocupada com o corre-corre dos paulistas. Parece que estão sendo perseguidos por alguém.

Olhares inquietantes, ansiosos, uns empurrando os outros, à espera de condução. O meu olhar perpassava de um lado para outro.

Não senti a sensação almejada. Contemplei tudo com indiferença. Uma tristeza imensa invadiu-me profundamente. As aglomerações causavam-me mal-estar. Pouco a pouco fui entristecendo-me. Percebi que o meu pensamento se modificava. Não era o mesmo lá do interior. Sentia ideias que eu desconhecia. As ideias surgiam ininterruptamente. No meu cérebro parecia que havia alguém me ditando algo. Eu pensava, mas não sabia definir. Senti-me tão só nesta grande metrópole.

Um dia, apoderou-se de mim um desejo de escrever. Escrevi:

Adeus, dias de ventura!

Adeus, dias de ilusão.

Vou morar na sepultura

Debaixo do frio, no chão

Vou satisfeita, risonha
Contente por não voltar
Minha vida é tristonha
Morrendo... vou descansar

Trabalho. Não tenho conforto
Levando a vida a lutar
Somente depois de morta
Nada mais tenho a pensar.

Desde esse dia, eu comecei a fazer verso... As pessoas que residem em São Paulo são obrigadas a pensar com intensidade, por isso que o meu cérebro se desenvolveu. Eu ignorava as minhas qualidades poéticas. Nunca pensei que um dia me tornaria poetisa. Para mim, foi surpresa. [...] (Jesus, 2020, p. 24)

São Paulo é caótica, desigual, não há espaço nem tempo para trocas. As pessoas são ansiosas e inquietas. Uma cidade que causa tristeza e mal-estar, apresentada em total oposição ao interior. Porém, é uma cidade que impulsiona a ficcionalização de um eu que para ela se volta, que deseja narrá-la como único resultado possível para que a relação com ela se estabeleça. Relacionar-se com o espaço é uma forma ancestral de sobrevivência, e assim Carolina de Jesus fabula.

No trecho acima, Carolina ressignifica São Paulo. Cria um contraespaço, conforme pensamos com Foucault. A mesma cidade que causa angústia borbulha e impulsiona um sentimento que não pode ser reverberado de outra forma que não seja poesia. Para Ravetti (2002), o escritor não pode ter mais aspirações que o presente, ou seja, “vida verdadeira agora”.

PÁGINA ÚLTIMA

Página última

Tenho vinte e cinco anos completos e precisos.

Precisamente gastos em matar as horas a ver nuvens num céu preto. E lendo livros que nunca se acabam. Histórias fantásticas que interligam personagens e gostos. Desde a África, passando por todo o globo e continuando aqui no Brasil. Um lugar bonito e infinitamente estranho. A água passa viva, suja, levando entulhos para tapar buracos de escoamento. Quando o vento passa, traz primeiro um ar bem cinza, carregado de esperanças recém-surgidas. Quando esse vento passa, temos que nos deitar de bruços com mãos e pés fincados no chão. Depois, e só depois, virar bem devagar e deixar uma chuva forte e limpante escorrer desde o teto da cabeça até a cava do dedinho mínimo do pé. O pé esburacado de frieira requentada. Sem cura nunca.

As páginas dos livros são intermináveis. E são pretas.

Branças são as letras que nesta hora são líquidos escorrendo. São facas cegas e ponta dura se esfiando nos sentidos que ficam à espreita, respirando devagar. Como se fosse após o susto, espiando e confirmando a vida. São pulsos.

Até uma certa idade, e esta pode ser qualquer idade, só vemos as possibilidades como só uma possibilidade. Na verdade é um bálsamo novo cheirando à calmaria. Bálsamo de beber, vai informando desde o dente até o último poro respirante.

Possível exatamente só o que está contido.

Mecânica lógica.

Imagine o azeite e a água. Então são os dois necessários e um peso tem a densidade vária de outro peso.

Alguns seres são bem diferentes de outros. Aqui, por exemplo, em qualquer hora do dia sempre haverá duas noites. Seletas e inseparáveis. Te-nho duas partes, uma de dezoito e outra de seis horas. Duas noites, a maior e a menor. Na grande eu posso ser qualquer coisa ou coisa qualquer. Na pequena, é assim: desde o fim até o começo, noite.

Na mais longa, que é a que uso agora, posso sair, ter lanternas e conseguir páginas alvas e manchá-las como quiser com as minhas palavras. Esse pedaço da noite é mais ou menos bonito. Há granulações, os sabores podem ser escolhidos, as cores luzem, as pessoas e as coisas das pessoas passam, eu sinto desejos...

Na noite grande, esta daqui, os repentistas contam várias histórias e me deixo em pequenas transparências. É que as roupas que uso são feitas de re-talhos de várias vestimentas. Então são vários pedaços de cores, texturas e nuances. Tem uns pedacinhos que brilham também.

Tem pedacinhos transparentes, recortados de roupas finas e de uniformes puídos. Bem puídos. O meu vestido é inteiro assim, transparente. Sob ele, o olhar alcança a camisola e a anágua. São peças que uso quando estou na outra noite. É como uma mágica, uma capa de mim.

A parte notúrnica é a gora, a das seis horas, quando me cego pra vigiar.

É assim, tudo é sabido e milimetricamente registrado, ouço uma música eternamente. Ouço calma, porque há diluições, encontros de águas, partes que secam e um assovio fininho, quase nada, que vem sei lá de onde. Ouço e componho com a parte grande da outra noite etérea.

Uma noite é músculo; a outra vibração. E nessa da vibração sempre tem uma pausa.guardo esperta e tomo água pura e fresca. Acho que é aí que eu nasço todo dia. Meu olho pode ir longe. Não precisa estabelecer horizontes. Sou inteira isso frente e costas. Só isto.

P.s.: instinto animal primário:

so-bre-vi-ver

(Tereza, 2002, p. 127-130)

Estas considerações finais se iniciam com uma longa epígrafe extraída de “Página última”, narrativa de Tereza que contém mais uma demonstração do que constitui a escrita do *corposolo*. O texto apresenta um corpo que é – não um corpo que vê ou imagina –, mas em essência é parte do que narra.

“Página última” reúne a relação com o espaço, resgata a África como significante, como um início que tem sua continuidade no Brasil. Narra a água, o vento, as esperanças e coloca os pés fincados no chão. Fala também sobre a própria escrita e seus processos de feitura. Escrever no texto é ser a faca afiada, é escorrer. O livro surge como um corpo negro atravessado por palavras brancas – cortantes, traiçoeiras, mas que também podem ser ressignificadas.

O eu enunciador se metamorfoseia em noite para contar que é diverso. Performa-se como tempo e natureza. Veste-se com retalhos, mas é inteiro e sobrevivente. A oralidade inscreve-se na materialidade do texto, na fragmentação gráfica das palavras: re-talhos, te-nho. Há ainda experimentações lexicais, como respirante, limpante, notúrnica, que revelam uma estética movida pelo jogo linguístico e pela reinvenção da língua através de neologismos.

Carolina Maria de Jesus é essa inspiração primordial, esse solo fértil que possibilitou que outras mulheres, como Tereza, plantassem suas palavras. O tempo, aqui, não é linear; ele se dobra em espiral, conectando gerações de escritoras que se leem, se respondem, se ecoam.

Embora esta análise tenha se centrado em Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza, o conceito de *corposolo* não se encerra nessas duas autoras. Se há um eixo central que percorre suas escritas, há também ramificações que se estendem para outras narrativas de mulheres negras. Em diferentes poéticas e estilos, percebe-se

essa inclinação para uma escrita de si que entende o corpo como território, um solo fértil que se desloca no espaço, que resiste, que se inscreve e reinscreve.

Carolina Maria de Jesus abriu um novo tom na literatura brasileira. Seu solo é admirado e reverenciado por muitas autoras que a têm como precursora. Para compreender plenamente sua importância, será preciso continuar lendo Carolina, como fizeram Maria Tereza, Tula Pilar, e como fazem Conceição Evaristo, Livia Natália e tantas outras. Algumas escritoras negras parecem trilhar caminhos semelhantes, inscrevendo sua própria versão do corposolo. Entre elas, Lubi Prates, cuja obra *um corpo negro* (2019) nos apresenta uma escrita que também performa a corporeidade negra em sua multiplicidade e resistência:

Meu corpo é meu lugar de fala

meu corpo é
meu lugar
de fala

embora
a voz seja
apenas
um resto
arranhando a garganta.

Meu corpo é
Meu lugar
de fala

e eu falo
com meus cabelos e
meus olhos e
meu nariz.

meu corpo é
meu lugar
de fala

e eu falo

com minha raça.
meu corpo
eu nomearia
território

se pudesse
inventar
um idioma próprio.

meu corpo é
meu lugar
de fala.

meu corpo é
meu território:

um caminho
sempre
insuficiente

construído
a partir de
escombros

moldado por
violências

tantas vezes invadido.

meu corpo é
meu território:
a fronteira
guarda o limite

um vazio
no lugar do
estômago.

meu corpo é
meu lugar

de fala

embora
a voz seja
apenas
um resto
arranhando a garganta.

meu corpo
eu nomearia
território

se pudesse
inventar
um idioma
próprio.

meu corpo
conta
por si só
histórias
além de mim.

(Prates, 2019, p. 63-65)

O poema de Lubi Prates se entrelaça com as reflexões que trazemos aqui ao conceber o corpo como território, um espaço que abriga memórias vividas no presente. Esse corpo não apenas ocupa um lugar de fala; ele é um lugar de fala. Seu discurso é moldado pelas heranças que carrega e pelo fato de que, na hierarquia racial da sociedade, a cor chega primeiro. É um corpo-discurso, pois seus traços – cabelo, nariz, olhos – são lidos socialmente antes mesmo da enunciação verbal. Seu lugar de fala sempre será negro, e agora, embora sua voz tenha sido historicamente sufocada, encontra espaço para projeção, mesmo que seja uma voz que ainda arranhe a garganta.

Esse é um corpo construído a partir dos escombros, mas que, ainda assim, se afirma como território. Um território marcado por invasões, atravessado por leituras alheias, mas que, em sua essência, reivindica-se como próprio. O poema revela uma questão fundamental: como esse corpo pode se tornar seu próprio

território? Como pode se apropriar de sua pulsão de vida e fazer da escrita um ato de reexistência? Esse corpo – antes interditado, silenciado, aprisionado em discursos alheios – familiariza-se com seu desejo de pulsão e, ao fazer isso, reivindica sua autonomia ao se tornar palavra.

No percurso desta pesquisa, vimos que o corposolo é um espaço de pulsão contínua, onde a escrita não se limita a narrar o corpo, mas o performar, reinventar e territorializar. O eu lírico de Lubi Prates, ao cogitar se fosse possível inventar seu próprio idioma, já nos dá uma resposta: esse corpo que carrega memórias também carrega a linguagem – e com ela molda novas realidades. A escrita negra não se submete ao silêncio, ela fabrica léxicos, forja imagens e impõe sua própria gramática.

Carolina Maria de Jesus fez isso ao transformar a dor em literatura e a favela em palavra, reescrevendo o Brasil a partir de sua própria experiência e de sua voz inapagável. Maria Tereza seguiu esse rastro, expandindo o corposolo para outras margens, inscrevendo no papel sua própria insurgência. E esse movimento não se encerra. Se o corposolo é deslocamento e continuidade, ele não se fecha nem se finda, mas se refaz a cada narrativa que emerge, a cada corpo que se inscreve na página. Retornar a Carolina Maria de Jesus é reconhecer sua escrita como um território insurgente, um espaço onde a palavra se finca e ressoa. Mergulhar no afrorústico de Maria Tereza é acompanhar o desdobramento da resistência, onde a escrita é faca, raiz e pulsão.

O corposolo segue vivo e em expansão, cultivado por outras escritoras negras que fazem da literatura um ato de continuidade, memória e reinvenção. Se há dúvida sobre a possibilidade de criar outros modos de dizer e existir, a literatura negra já responde rompendo silêncios, inscrevendo mundos e projetando futuros.

REFERÊNCIAS

ABREU, Denise Borille. Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida. In: MOREIRA, Terezinha Taborda; ABREU, Denise Borille de. **Tramas e traumas**: escritas de guerra em Angola e Moçambique. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral 1**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri; revisão Isaac Nicolau Salum. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

BERND, Zilá (Org.). **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.127-130.

Borges, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 2000. v. 2.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **a terra dá, a terra quer**. Imagens de Santídio Pereira; texto de orelha de Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editota / Piseagrama, 2023.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria – Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 206-220, jan.-jun. 2007. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18135/14925>. Acesso em: 5 mar. 2025.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, seção 1, Brasília, DF, 10 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 10 mar. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial da União**, seção 1, Brasília, DF, 11 mar. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm. Acesso em: 10 mar. 2025.

BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, seção 1, Brasília, DF, 30 ago. 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12711.htm. Acesso em: 10 mar. 2025.

CASHMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. Tradução de Dinah Kleve. São Paulo: Summus, 2000.

CÔRTEZ, Cristiane. Diálogo sobre escrevivência e silêncio. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Ed.). **Escrevivências: identidades, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Idea, 2016. p.51-60.

DUNKER, Christian. **A pulsão - Glossário Freud | Christian Dunker | Falando daquilo 10**. YouTube, 22 jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VzLlk5Myfq8>. Acesso em: 10 mar. 2025.

ESLAVA, Fernando Villarraga; PEREIRA, Luciara. A narrativa de testemunho: um caso exemplar. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 213-223, jan./jul. 2008.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (Ed.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negras, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 6. ed. São Paulo: Contracorrente, 2021.

FERREIRA, Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. Coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... [et al.] 4. ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XXI).

FREUD, Sigmund [1905]. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Tradução de Paulo César de Souza. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a. (Obras Completas de Sigmund Freud, v. 6).

FREUD, Sigmund [1914]. **Recordar, repetir e elaborar**. Tradução de Paulo César de Souza. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b. (Obras Completas de Sigmund Freud, v. 10).

FREUD, Sigmund [1920]. **Além do princípio de prazer**: edição crítica bilíngue. Tradução de Paulo César de Souza. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund [1938/1940]. "Esquema da Psicanálise". In: **Obras completas**: volume 24. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 273-320.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Obras Incompletas de Sigmund Freud; 2).

FREUD, Sigmund. Esboço de psicanálise. In: **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. Tradução de Paulo César de Souza. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JESUS, Fabiana Oliveira de. **Negrices em flor, de Maria Tereza**: uma reflexão sobre a escrita da mulher negra. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa), Programa de Pós-graduação em Letras, PUC Minas, Belo Horizonte, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

JESUS, Maria Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Sacramento: Bertolucci, 2007.

JESUS, Maria Carolina Maria. **Meu sonho é escrever...** contos inéditos e outros escritos. Organização de Raffaella Fernandez. 2. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editoria, 2019.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Ilustração de Vinicius Rossignol Felipe. 10.ed. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Ilustração de No Martins. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik; tradução Adelaine la Guarda Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LAJOLO, Marisa. A leitora no quarto dos fundos. In: JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Ilustração de No Martins. 1. ed. São Paulo: Ática, 2020.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. In: MARTINS, Leda Maria (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4: História, teoria, polêmica.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Prefácio por Cintia Guedes. Belo Horizonte: Javali, 2023.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MBEMBE, Achile. **Políticas da inimizade**. 1. ed. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017

MOREIRA, Terezinha Taborda. Uma poética do inacabamento. **Aletria – Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 30, n. 2, p. 39-58, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/21939/19468>. Acesso em: 5 mar. 2025.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mão negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Organização de Alex Ratts. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

PRATES, Lubi. **um corpo negro**. 2. ed. São Paulo: nosotros, 2019.

RATTS, Alex (Org.). **Beatriz Nascimento**: uma história feita por mãos negras. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

RAVETTI, Graciela. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lisley; ROJO, Sara (Org.). **O corpo em performance**: imagem texto e palavra. Belo Horizonte: Nelap/Fale/UFMG, 2003.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar**: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/Faculdade de Letras/UFMG/Poslit, 2002.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Mirim Cristina. **Intelectuais negras**: prosa negro-brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SANTOS, Pedrina de Lourdes. **Eu tenho a África dentro de mim**. Organização de Luciana de Oliveira e Ester Antonieta Santos. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2022.

SANTOS, Tatiana Nascimento dos. **Letramento e tradução no espelho de Oxum**: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128822>. Acesso em: 30 out. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SOUZA, Florentina. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Representações performáticas**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 159-202.

SOUZA, Raquel. Memória e imaginário. In: BERND, Zila (Org.). **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 247-268.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEREZA, Maria. **Ruídos**. São Paulo: ComArte, 2002.

TEREZA, Maria. **Negrices em flor**. São Paulo: Edições Toró, 2007.

TEREZA, Maria. **Vermelho**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ZIMERMAN, David E. **Fundamentos psicanalíticos**: teoria, técnica e clínica. Porto Alegre: Artmed, 1999.