PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Letras

Franciane Conceição da Silva

CORPOS DILACERADOS:
a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras

Belo Horizonte

2018

FRANCIANE CONCEIÇÃO DA SILVA

CORPOS DILACERADOS:
a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras

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 Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca

Coorientadora: Profa. Dra. Ana Paula Ribeiro Tavares

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Silva, Franciane Conceição da
S586c Corpos dilacerados: a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras / Franciane Conceição da Silva. Belo Horizonte, 2018.
210 f.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca
Coorientadora: Ana Paula Ribeiro Tavares
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Literatura Africana (Português). 2. Literatura Brasileira. 3. Violência. 4. Violência na literatura. 5. Violência contra as mulheres. 6. Negros na literatura. 7. Escritoras. 8. Contos. 9. Conceitos. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Tavares, Ana Paula Ribeiro. III. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-34
Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito – CRB 6/2999

FRANCIANE CONCEIÇÃO DA SILVA

CORPOS DILACERADOS:
a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras

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 Letras.

_____

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas (Orientadora)

_____

Profa. Dra. Inocência Luciano dos Santos Mata - Universidade de Lisboa/Universidade de Macau (Banca Examinadora)

_____

Profa. Dra. Ana Paula Ribeiro Tavares – CLEPUL- Universidade de Lisboa (Banca Examinadora)

_____

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè – UNB (Banca Examinadora)

_____

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte – UFMG (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 13 de abril de 2018.

À Vó Carminda (em memória).

Mulher marcada pelo chicote da violência racial, que tantas vezes me disse, com olhos cheios de esperança e ternura, que meu falar “bonito e aprumado” me levaria bem mais longe do que eu pudesse imaginar...

AGRADECIMENTOS

À Divindade Infinita do Universo que, nos meus momentos de angústia, acalmou o meu coração, me enviando anjos em forma de Beija-flor.

À minha mãe Luciene e ao meu pai Ramiro, por me ensinarem a caminhar pela trilha do respeito e da justiça. Pelas palavras de incentivo, pelas orações, pelo amor incondicional. Obrigada por tudo! Minha vida perderia o sentido sem vocês.

Às minhas irmãs - Najla, Rosilene, Roseli, Railsa - e, aos meus irmãos - Nadson, Romildo, Reinan - por acreditarem em mim mais do que eu mesma, por me darem a certeza de que nunca estarei sozinha.

Aos sobrinhos e sobrinhas, tios e tias, primos e primas, por me fazerem recordar onde estão fincadas as minhas raízes.

À Professora Nazareth Fonseca, orientadora e companheira incansável de jornada. Fonte de inspiração! Minha eterna gratidão, pelos conselhos preciosos, pelas indicações precisas, pelas “broncas” necessárias. Deixo aqui o registro do meu afeto e profunda admiração.

À Professora Ana Paula Tavares, pela carinhosa acolhida em terras portuguesas.

Às escritoras que me inspiraram nesta pesquisa e que me inspiram cotidianamente.

Às professores e aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, pela partilha generosa de conhecimentos, em especial, à professora Terezinha Taborda.
`

À Banca examinadora de qualificação e de defesa, pelas contribuições construtivas e tão valiosas.

Às funcionárias e funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, especialmente, às secretárias Berenice Viana e Rosária Andrade, que tantas vezes me socorreram com gentileza, disponibilidade e competência.

A todas as pessoas que me receberam carinhosamente em suas casas, durante esses quatro anos em que precisei me deslocar de Viçosa para cursar o doutorado em Belo Horizonte. Guardarei para sempre a lembrança desses cantinhos onde fui acolhida com tanto afeto.

Às amigas e amigos do GEED (Grupo de Estudos ‘Estéticas Diaspóricas’), pelas agradáveis trocas de conhecimentos regadas com sorrisos.

Às amigas e amigos do Núcleo de Estudos Afro-brasileiro de Viçosa (NEAB Viçosa), pela amizade fraterna, por me fortalecerem na luta pela construção de uma sociedade mais justa e por contribuírem para a afirmação diária de minha negritude.

Às amigas e aos amigos da Bahia, Viçosa, Belo Horizonte, Portugal... São tantos os laços de amizades sinceras, construídos em diferentes lugares e diversos espaços, que não mencionarei nomes, para não cometer a injustiça de me esquecer de citar alguém. Vocês sabem o que significam para mim. Vocês sabem quem são e do espaço enorme que ocupam em meu coração.

À CAPES - Coordenação de Apoio à Pesquisa- ,pela concessão da bolsa de estudos no Brasil e pela bolsa de estágio sanduíche em Portugal.

Às mulheres, especialmente as negras, que lutam diariamente para sobreviverem numa sociedade que tenta a todo custo nos aniquilar. Estamos juntas, minhas irmãs! Dias melhores virão. Ubuntu!

Maria Nova ficara impressionada com a morte. Cidinha-Cidoca havia avisado, com palavras, que ia "morrer de não viver". A menina ficou pensando na mulher que seria enterrada como indigente. Afinal, todos ali na miséria, o que eram se não indigentes? Reconstruiu a sua vida e a dos outros. [...] "Morrer de não viver", a ameaça de Cidinha-Cidoca pairou por alguns instantes na cabeça de Maria-Nova. Ela começou a desmanchar mil tranças de seu cabelo como se desmanchasse aquele mortífero pensamento. [...] Não pensaria mais na ameaça de Cidinha-Cidoca. Era preciso viver. "Viver do viver". A vida não podia se gastar em miséria e na miséria. Pensou, buscou lá dentro de si o que poderia fazer. Seu coração arfava mais e mais, comprimido lá dentro do peito. O pensamento veio rápido e claro como um raio. Um dia ela iria tudo escrever.

(Conceição Evaristo)

As coisas delicadas tratam-se com cuidado
(Filosofia cabinda)

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe

Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado

(Ana Paula Tavares)

RESUMO

A presente tese propõe uma análise de contos das escritoras afro-brasileiras, Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral, e de escritoras dos países africanos de língua portuguesa, a saber, Lilia Momplé, de Moçambique, Orlanda Amarílis e Dina Salústio, de Cabo Verde, Sónia Gomes, de Angola, com o intuito de investigar estratégias narrativas utilizadas para encenar, esteticamente, a violência, sobretudo, a violência contra a mulher, destacando-se, no contexto brasileiro, as mulheres negras. No caso dos contos das escritoras afro-brasileiras, pretendemos mostrar que o modo como elas encenam a violência em seus textos produz uma feição narrativa que estamos chamando de "Ferocidade Poética". Com relação aos contos das escritoras africanas, estaremos destacando um efeito de leitura provocado pelas narrativas que denominamos como "Fonte de Perplexidade". As feições narrativas destacadas decorrem de recursos textuais de grande efeito, escolhidos pelas escritoras, para construírem os seus contos. Para embasar teoricamente esta pesquisa, recorremos a reflexões de estudiosas e estudiosos de diferentes campos do conhecimento: Teoria da Literatura, Sociologia, Filosofia, Antropologia, Psicologia, Psicanálise, além de nos valer de considerações críticas de pesquisadoras e pesquisadores que procuram entender os mecanismos de propagação e legitimação da violência contra a mulher. No sentido de compreender, de maneira mais específica, as estratégias literárias utilizadas pelas autoras para encenarem a violência em seus contos, fundamentamos nossas reflexões e análises nas contribuições de críticas e críticos das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e da Literatura Afro-brasileira. Em sentido geral, buscamos analisar feições de violências subjetivas e objetivas, enfocando situações encenadas nos contos em que as vítimas violentadas, especialmente as mulheres, tornam-se responsáveis por também reproduzirem práticas violentas. Por fim, procuramos utilizar os textos literários como ferramentas de denúncia da violência e, ao mesmo tempo, contribuir para a divulgação da obra de autoras que ainda têm pouca ou nenhuma visibilidade na cena literária brasileira e/ou africana.

Palavras-chave: Literaturas Africanas. Literatura Afro-brasileira. Autoria Feminina. Contos. Violência. Violência contra a mulher. Ferocidade Poética. Fonte de Perplexidade.

ABSTRACT

This dissertation proposes an analysis of short stories by Afro-Brazilian women writers, Conceição Evaristo, Miriam Alves and Cristiane Sobral, and writers from African countries in which Portuguese language is used, namely: Lilia Momplé, from Mozambique, Orlanda Amarílis and Dina Salústio, from Cabo Verde, Sónia Gomes, from Angola, it aims investigating narrative strategies used to aesthetically stage violence, especially violence against women, highlighting, in the Brazilian context, black women. In the case of the tales of Afro-Brazilian writers, we intend to show that the way they stage violence in their texts produces a narrative feature that we called "Poetic Ferocity." Regarding to the tales of African writer women, we highlighted a reading effect provoked by the narratives that we called "Source of Perplexity". The outstanding narrative features stem from textual resources of great effect, chosen by the writers, to build their stories. In order to base this research theoretically, we have recourse to the reflections of scholars from different fields of knowledge: Theory of Literature, Sociology, Philosophy, Anthropology, Psychology, Psychoanalysis, and to use critical considerations of researchers and researchers who look for understanding the mechanisms of propagation and legitimation of violence against women. In order to understand, in a more specific way, the literary strategies used by the authors to stage violence in their stories, we base our reflections and analyzes on the contributions of critics and African Literatures in Portuguese and Afro-Brazilian Literature. In a general sense, we analyze features of subjective and objective violence, focusing on scenarios in stories in which victims of violence, especially women, become responsible for reproducing violent practices. Finally, we used the literary texts as tools to denounce violence and, at the same time, contribute to the dissemination of the work of authors who still have little or no visibility in the Brazilian and / or African literary scene.

Keywords: African Literatures. Afro-Brazilian Literature. Female Authorship. Tales. Violence. Violence against women. Poetic Ferocity. Source of Perplexity.

SUMÁRIO

DE LETRAS QUE REINVENTAM O COMPASSO DA HISTÓRIA----------11

Capítulo I
DO QUE A GENTE OLHA E NÃO VÊ, DO QUE A GENTE VÊ E NÃO OLHA

1.1. Afinal, quem matou Mulemba que morreu por pena? ----------28
1.2. Qual é a cor da mãe de Jesus? ----------42
1.3. "Olha quem morre, então, veja você quem mata"----------55
1.4. Da violência do poder, do poder da violência ----------62

Capítulo II
DA LUTA DE VIDAS NÃO ENLUTÁVEIS

2.1. Da rosa que não desabrochou ----------72
2.2. Da Dama de Ouros, do Rei de Espadas----------84
2.3. Dos sonhos perdidos pelo caminho----------95

Capítulo III
DE VÍTIMAS E ALGOZES NA CENA LITERÁRIA

3.1. Esse pixaim: "carapaça de ideias, involucro de sonhos"----------109
3.2. Da vingança: esse prato que se come frio----------123
3.3. Da vida-morte, da morte-vida...----------135

Capítulo IV
ESTRATÉGIAS DE ENCENAÇÃO: a violência em cena

4.1. "Não morrer nem sempre é viver": a encenação de mortes anunciadas--152
4.2. Da pedra onde brotou uma flor: feições da "Ferocidade Poética"----------159
4.3. "Olhos húmidos, desvairados de pavor": Fonte de Perplexidade----------170
4.4. De linhas que costuram resistências: Escritas de insatisfação----------178

DE ÁGUAS QUE MOVEM MOINHOS----------187

REFERÊNCIAS----------193

ENTREVISTA COM DINA SALÚSTIO----------202

DE LETRAS QUE REINVENTAM O COMPASSO DA HISTÓRIA

Enquanto a inquisição
Interroga
a minha existência
e nega o negrume
do meu corpo-letra
na semântica
da minha escrita,
prossigo
[...]
Prossigo e persigo
outras falas,
aquelas ainda úmidas,
vozes afogadas,
da viagem negreira.

(Conceição Evaristo)

"Eu sou a fala do meu lugar[1]". Esta frase da escritora Miriam Alves ressoa em meu ouvido, enquanto a página branca me encara, me exigindo os escurecimentos necessários. Olho outra e outra vez para a página em branco. Pergunto-me: como dizer da importância desta tese para o fortalecimento das minhas reflexões? Como explicar, em poucas linhas, a relevância de quatro anos de um trabalho tão árduo e desafiante? Como enfrentar o desafio de analisar textos literários de escritoras que questionam o cânone, sem cair na armadilha de reproduzir um discurso hegemônico? De mansinho, os versos-protesto de Dina Salústio vão se aproximando e me incentivam a prosseguir: "Dói-me que a folha em branco/ não exija nada/ não grite palavras/ não risque a pele/não acorde sentidos/ não rasgue a paz[2]". As ideias fervilham em minha cabeça e eu que já não caibo no silêncio imposto e sei que ele não cabe em mim, estilhaço a máscara de Anastácia. Os ecos de "vida-liberdade" de Conceição Evaristo me trazem recordações e movimentos que me impelem à ação. Olho, mais uma vez, para a página em branco e brado resoluta: deu, branco! "Não lavo mais os pratos. Nem vou tirar a poeira dos móveis.

---

[1] ALVES, 2011, p.20.

[2] Trecho do poema "Estranha-me que aragens e arrepios...", da escritora cabo-verdiana Dina Salústio, publicado na coletânea *Mirabilis de veias ao sol*: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos (1988).

Comecei a ler[3]". Do outro lado do Atlântico, os versos de Ana Paula Tavares endossam a minha insurgência: "Não bato a manteiga. Não ponho o cinto. VOU[4]".

Voo consciente da ética e da estética. Muitas vezes estatística, mas não mais estática. Ouço vozes que ressoam em minha voz. Essas vozes-mulheres me encorajam a começar a "escreviver" a apresentação desta tese na primeira pessoa do singular. Novamente, a frase de Miriam Alves martela em minha cabeça: "eu sou a fala do meu lugar". Pergunto-me: de que lugar eu falo, afinal? Eu falo com voz firme e cabeça altiva. Falo com um sotaque cantado que vem lá da cidade de São José da Vitória, interior do interior da Bahia. Falo como a filha de Luciene, ex-empregada doméstica, e de Ramiro, trabalhador rural aposentado. Falo com as minhas irmãs e os meus irmãos: Najla, Nadson, Romildo, Rosilene, Roseli, Railsa e Reinan. Falo como neta de Dona Carminda, minha mais velha que enquanto afagava o meu cabelo com suas mãos macias, rememorava as dolorosas recordações de uma vida-escrava. Falo como uma Silva, dentre tantas outras, filha de pais que não tiveram a oportunidade de ter acesso à educação formal, sendo a primeira integrante de uma família gigantesca a adentrar o espaço da universidade. Falo conservando o brilho no olhar daquela menina, que, alumbrada pelos versos da Literatura de Cordel, aprendeu a ler sozinha. Enquanto falo, ouço a voz de Vó Carminda me dizendo: "falou bonito e aprumado!". Falo como uma mulher negra, nordestina, baiana, professora, pesquisadora. Falo do lugar de acadêmica e militante, ou quiçá, militante e acadêmica. Falo como uma intelectual negra. Falo com uma voz insubordinada, inconformada com o *status quo,* rasurando os discursos que tentam me silenciar. Falo motivada pelas palavras de bell hooks[5], professora, crítica e intelectual negra norte-americana, acreditando, assim como ela, que o intelectual deve lidar com ideias, transgredindo fronteiras, o intelectual é alguém que lida com ideias em sua vital relação com a cultura política mais ampla (HOOKS, 1995, p. 468).

O meu estilo de falar/escrever, considerado bonito e aprumado pela minha vó Carminda, muitas vezes, entra em conflito com as exigências do espaço acadêmico. Espaço da diferença que, talvez, ainda não tenha aprendido a lidar com o diferente.

---

[3] Trecho do poema "Não vou mais lavar os pratos", extraído de obra poética de mesmo título, de Cristiane Sobral, publicada em 2011.

[4] Poema da poetisa angolana Ana Paula Tavares, publicado na obra *Ritos de Passagem* (1985).

[5] Por uma opção política e ideológica, a intelectual prefere que o seu nome seja grafado em letras minúsculas. Para bell hooks, mais importante do que o seu nome são as suas ideias.

O meu estilo de falar e escrever pode ser considerado pela academia como inadequado, militante, engajado. Arrisco-me a enfrentar tais considerações, ancorada, uma vez mais, na voz de bell hooks, quando diz:

> Para as acadêmicas e/ou intelectuais negras, o estilo de escrever pode evocar questões de aliança política. Usar um estilo que possa nos fazer conquistar aceitação acadêmica e reconhecimento pode depois alienar-nos de um público leitor negro mais amplo. [...] A opção por escrever num estilo tradicional acadêmico pode levar ao isolamento. E mesmo que escrevamos pelas linhas do estilo acadêmico aceito, não há nenhuma garantia de que vão respeitar nosso trabalho. (HOOKS, 1995, p.472).

Para nós, mulheres negras, historicamente silenciadas e subjugadas, ocupar o espaço de produção de conhecimento é uma transgressão. Quando questionamos o cânone e exigimos o acesso às novas epistemologias, quando reivindicamos o direito de ouvir outras vozes, inconformadas com as histórias de versão única, por vezes, somos consideradas “personae non gratae”. Qualquer pessoa que se insurge contra o sistema pode sofrer represálias, no entanto, o gênero e a cor da/do insurgente poderá influenciar, e muito, na sua relação com o/a outro/a, sobretudo, nos espaços de poder como o acadêmico. Recorro novamente às palavras de bell hooks que assim explica essa questão:

> As intelectuais negras trabalhando em faculdades e universidades enfrentam um mundo que os de fora poderiam imaginar que acolheria a nossa presença, mas que, na maioria das vezes, encara a nossa intelectualidade como “suspeita”. O pessoal pode sentir-se à vontade com a presença de acadêmicas negras, e talvez até as deseje, mas é menos receptivo a negras que se apresentem como intelectuais engajadas, que precisam de apoio, tempo e espaço para buscar essa dimensão de sua realidade. [...] Chamar isso de racismo e sexismo combinados faz com que sejamos vistas como intrusas por colegas de perspectivas estreitas. (HOOKS, 1995, p. 468).

Como intelectual, pesquisadora e ativista engajada em movimento de grupos desfavorecidos, como o movimento negro e o movimento de mulheres, sou frequentemente considerada uma “ativista raivosa”, uma “militante radical”. Ouço, repetidas vezes, que a minha fala/escrita é engajada e muito política. Esses adjetivos, considero importante ressaltar, na maioria dos casos, mostram-se como críticas negativas àquilo que produzo, às posturas que assumo, e podem, inclusive, dizer da escolha do meu *corpus* de pesquisa.

Tenho plena consciência de que o fato de ser uma mulher negra que estuda a produção literária de escritoras africanas e afro-brasileiras, investigando a encenação da violência, sobretudo, a violência contra a mulher, contribui, e muito, para a visão distorcida em relação à pesquisa que realizo. Nesta tese que desenvolvo no espaço acadêmico, espaço de poder e de exclusão, assumo que as minhas escolhas se relacionam com as minhas vivências e experiências. As análises dos textos que estudo levam em consideração a realidade onde essas produções foram concebidas. Não há neutralidade na minha investigação e acredito, do mesmo modo, que não há neutralidade na investigação de cientistas de qualquer área. O método de análise dos textos literários que pesquiso dialoga com o método utilizado por Barbara Christian, importante escritora e pesquisadora dos estudos feministas afro-americanos. Nesse sentido, a análise dos textos que me proponho a investigar,

> [...] se relaciona com o que eu leio e com o contexto histórico das escritoras que leio e com as várias atividades de crítica em que estou engajada, que podem ou não envolver a escrita. [...] A minha linguagem é profundamente influenciada por aquilo que leio e pela forma como isso me afeta, ou seja, pela surpresa que advém da leitura de algo que nos compele a ler de outra forma, o que acredito que a literatura faz. Portanto, não sigo um método fixo, [...] já que, na minha opinião, cada trabalho sugere uma nova abordagem. Mesmo parecendo ser algo arriscado, acredito que isso é o que se chama de inteligência - uma sensibilidade afinada com o que está vivo e que, portanto, não pode ser sabido até que seja conhecido. (CHRISTIAN, 2002, p.96).

O processo de investigação dos textos ficcionais que estudo, nesta tese, como se vê, não é imparcial. E se as minhas reflexões produzem uma “escrita engajada”: que assim seja! Assumo essa postura, pois acredito que quando a intelectual apenas teoriza sobre a literatura ou qualquer outro campo do saber, sem considerar o contexto de onde surge o objeto que estuda, quando não leva em conta a sua relação com o mundo e com a/o outro/a, a teoria “pode se tornar prescritiva, restrita e elitista” (CHRISTIAN, 2002, p.92). Concordo ainda com Bárbara Christian, quando afirma:

> Para quem fazemos o que fazemos quando fazemos crítica literária? Eu penso que esta é a questão central hoje, especialmente para aquelas poucas dentre nós que se infiltraram na academia a ponto de serem persuadidas por ela. A resposta a tal pergunta determina a orientação que tomaremos no nosso trabalho, a linguagem que

> usaremos, os propósitos que buscaremos atingir. (CHRISTIAN, 2002, p.95).

Assumo a minha militância, o meu engajamento, a minha postura política de análise dos textos literários, não como um demérito, mas como um método de investigação que diz muito do meu posicionamento ideológico. É uma postura que diz muito da minha maneira de ser e estar no mundo. É uma escolha política, entendendo, toda escolha como ato político. Afinal, a nossa existência no mundo, independente da relação que estabelecemos com ele, já é por si só um ato político. O meu engajamento é, portanto, somente mais uma das faces da minha forma de perceber o mundo. E toda/o intelectual "tem sempre a escolha de situar-se do lado dos mais fracos, dos menos representados, dos esquecidos ou ignorados, ou então do lado dos mais poderosos" (SAID, 2005, p. 43-44).

Movida pelo compromisso de estar do lado dos grupos que foram e ainda são "esquecidos ou ignorados" pela história, optei por estudar a produção literária de escritoras afro-brasileiras e escritoras africanas de língua portuguesa. Movida por um comprometimento ético e político, a análise que faço dos textos literários selecionados para esta pesquisa, além de considerar os aspectos estéticos e estilísticos destas produções literárias, está atenta ao contexto de enunciação dos discursos proferidos, seja pelas autoras, em entrevistas e posicionamentos, seja pelas/os narradoras/os e/ou personagens. A fala certeira da teórica e professora Inocência Mata endossa o posicionamento que assumo nas análises literárias empreendidas:

> O crítico, a quem é exigido um postulado ético (por isso ele é um "criador de valores"), não só lê, mas também é *lido*, ele sempre encarara a teoria literária não como uma elaboração apriorística de regras e preceitos senão também como um instrumental que intenta a "solução de problemas" que as produções apresentam: "problemas técnico-compositivos (literários, vale dizer aqui), mas também culturais e político-estratégicos dos textos. (MATA, 2013, p. 41-42).

Feitas as ponderações que considero relevantes para a melhor compreensão do trabalho que apresento, tanto em relação às escolhas dos textos literários que decidi analisar, quanto ao método de análise empreendido, penso ser importante explicar melhor do que se trata a pesquisa que ora apresento. Alternando o discurso enunciador da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural,

afirmamos que, nesta tese, o nosso objetivo geral é analisar contos das escritoras afro-brasileiras Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral, e de escritoras dos países africanos de língua portuguesa, a saber, Lilia Momplé, de Moçambique, Orlanda Amarílis e Dina Salústio, de Cabo Verde, e Sónia Gomes, de Angola, com o intuito de investigar, em seus textos, estratégias narrativas utilizadas para encenar, esteticamente, a violência. No caso das escritoras afro-brasileiras, mostramos que o modo como elas encenam a violência, em seus contos, produz uma feição narrativa que denominamos "Ferocidade Poética". Em se tratando das escritoras africanas, o modo como elas constroem as suas narrativas gera, em seus leitores e leitoras, um efeito que chamamos de "Fonte de Perplexidade".

No intuito de alcançar esse objetivo, procuramos, de maneira mais específica, investigar as estratégias utilizadas pelas escritoras em estudo para encenarem a violência, destacando, no caso das escritoras afro-brasileiras, a violência contra a mulher negra. Em sentido geral, procuramos analisar noções de violência, especificando suas diferentes manifestações subjetivas e objetivas; enfocar situações encenadas nos contos em que as vítimas de violências, especialmente as mulheres, tornam-se responsáveis por também reproduzirem práticas violentas. Por fim, utilizamos os textos literários como ferramentas de denúncia da violência que se efetiva no campo da literatura e, ao mesmo tempo, procuramos contribuir para a divulgação da obra de autoras que ainda têm pouca ou nenhuma visibilidade na cena brasileira e/ou africana.

Para fazer o estudo proposto, selecionamos onze contos. Das escritoras afro-brasileiras, analisamos as narrativas "Ana Davenga" e "Quantos filhos Natalina teve?", ambos extraídos da coletânea *Olhos D'água* (2015), de Conceição Evaristo; discutimos os contos "Um só gole" e "Os olhos verdes de Esmeralda", da coletânea *Mulher Mat(r)iz* (2011), de Miriam Alves; de Cristiane Sobral, os contos selecionados foram "Bife com batata-frita" e "Pixaim", os dois textos integram a coletânea *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção* (2011). A análise da violência em contos de escritoras africanas que escrevem em língua portuguesa privilegiou as seguintes narrativas: "Por pena morreu Mulemba", conto extraído da coletânea de título homônimo, da escritora angolana Sónia Gomes; "Ninguém matou Suhura" e "Stress", extraídos, respectivamente, das obras *Ninguém matou Suhura* (1988) e *Os olhos da cobra verde* (1997), de Lília Momplé; estudamos também os contos "Thonon-les-Bains", do livro *Ilhéu de Pássaros* (1983), de Orlanda Amarílis, e "Foram

as dores que o mataram", da obra *Mornas eram as noites* (2002), de Dina Salústio, ambos os textos de escritoras cabo-verdianas.

Todas as autoras dos contos, aqui estudados, em maior ou menor grau, percebem o texto literário como um artefato estético, mas que é também político. Elas produzem os seus contos a partir do espaço no qual estão inseridas e das concessões que lhes são impostas por ocuparem o lugar que ocupam: o lugar de mulher e negra, no Brasil; o lugar de mulher e africana, nos países africanos. Como destaca Regina Dalcastagnè:

> Essas vozes tencionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantém de pé, a que e a quem servem... Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.12).

Estas escritoras recusam o espaço de subordinação imposto às mulheres negras e/ou africanas, e, deixando de ser objetos sobre os quais se fala, apossam-se da escrita como um artifício legítimo para falarem por si mesmas. Podemos dizer que todas elas, de alguma forma, tentam "entender esse estreito espaço de onde se olha e se constrói o mundo, [o que] significa perseguir um conjunto de estratégias discursivas, que envolvem diferentes procedimentos estéticos e diferentes interesses políticos" (DALCASTAGNÈ, 2012, p.12).

Vamos à apresentação destas sete autoras que produziram os contos que analisamos, começando por Conceição Evaristo. Nascida em 29 de novembro de 1946, na cidade Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, Conceição Evaristo começou a escrever ainda na juventude, mas só teve o primeiro texto publicado em 1990, nos *Cadernos Negros*[6], quando já tinha 44 anos de idade. De acordo com Cuti, escritor, intelectual e um dos idealizadores dos *Cadernos* Negros:

---

[6]O primeiro volume dos *Cadernos Negros* foi publicado no ano de 1978, contemplando a produção de oito poetas. A partir de 1980, autores que organizavam a antologia criaram o grupo Quilombhoje, que desde então é responsável pela edição e publicação dos *Cadernos*. É importante ressaltar que, desde a sua primeira edição, em 1978, os *Cadernos Negros* são publicados ininterruptamente,

> A série *Cadernos Negros*, iniciada em 1978, ganhou um novo sopro identitário e um brilho especial de coragem e tratamento estético quando ela [Conceição Evaristo] chegou, em 1990. No volume 13 da coletânea, Conceição Evaristo fez desfilar em seis poemas os traços que seriam indeléveis em sua produção posterior: o apelo à terra natal, a identidade feminina, a ancestralidade, a esperança nas novas gerações, a memória como reserva de resistência e o amor que se esmera no querer. (CUTI, 2017).

Depois de publicar contos e poemas nos *Cadernos Negros*[7], Conceição Evaristo lançou os romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006). Em 2008, foi lançado *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), seu único livro de poesia publicado até agora. Além dessas obras, Evaristo publicou três coletâneas de contos: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos D´água* (2015), *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). Seus textos poéticos e ficcionais, aqui se destacando os contos,

> Equilibram-se entre a afirmação e a negação, entre a denúncia e a celebração da vida, entre o nascimento e a morte [...] Sem quaisquer idealizações, são recriadas com firmeza e talento as duras condições enfrentadas pela comunidade afro-brasileira (GOMES, 2016, p.236).

A escritora Miriam Alves nasceu na cidade de São Paulo, no ano de 1952. Assim como Conceição Evaristo, também publicou os seus primeiros textos nos *Cadernos Negros*. Alves publica contos e poemas nos *Cadernos* desde o volume 5 (1982) até os dias atuais. Além de participar dessa obra coletiva, Miriam Alves publicou, individualmente, em edições quase artesanais, as coletâneas de poemas *Momentos de Busca* (1983) e *Estrelas nos Dedos* (1985). Em 1988, em coautoria com Arnaldo Xavier e Cuti, Miriam Alves publicou a peça *Terramara*. Em 2011, lançou a coletânea de contos *Mulher Matr(i)z*. *Bará na trilha do vento*, o seu primeiro romance, foi publicado no ano de 2015. Além da produção poética e ficcional, Miriam Alves tem livros de ensaios nos quais reflete sobre a Literatura Afro-brasileira, especialmente, no que se refere à produção de mulheres negras. A autora também tem textos publicados em antologias de contos e poemas, nos Estados Unidos e na

---

revezando entre coletâneas de poemas e contos. Em dezembro de 2017 foi publicado o quadragésimo volume dos *Cadernos*.

[7] De acordo com Cuti, ao longo de sua trajetória nos *Cadernos Negros*, Conceição Evaristo publicou 28 poemas e 11 contos, saídos em 13 volumes da antologia, no período de 1990 a 2011.

Alemanha. Estudiosa da produção literária de Miriam Alves, Moema Parente Augel, aponta que:

> A cadeia tripartida de preconceitos que acorrenta a condição específica da mulher negra e muitas vezes pobre é quebrada altivamente por Miriam Alves que, tematizando questões prementes e tensas como o racismo e o sexismo, ultrapassa o âmbito meramente afro-brasileiro, pois tais questões dizem respeito a toda a sociedade brasileira. (AUGEL, 2011, p. 15).

Cristiane Sobral, assim como as suas antecessoras, também transita pelo terreno da prosa e da poesia. Nascida no Rio de Janeiro, no ano de 1974, além de poetisa e escritora, Sobral é atriz, sendo a primeira mulher negra a graduar-se em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Cristiane Sobral começou sua carreira literária produzindo textos dramáticos. Em 1998, escreveu a peça *Uma boneca no lixo*, transformada em espetáculo teatral, premiado, do qual ela também participou como atriz. No ano 2000, Sobral fez a sua estreia nos *Cadernos Negros* 23. Em 2010, publicou o livro de poemas *Não vou mais lavar os pratos*, sua obra mais conhecida. Além desse livro, a autora lançou mais duas coletâneas de poemas: *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz* (2014) e *Terra negra* (2017). *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção* (2011) e *O Tapete Voador* (2016) são coletâneas de contos desta autora, que vem ganhando a cada dia uma maior visibilidade de sua produção literária, conquistando um público de leitores (as) diversificado.

A projeção que os textos dessas três autoras afro-brasileiras têm alcançado nos últimos anos, tanto nos espaços acadêmicos quanto a nível mercadológico, apesar do racismo e sexismo ainda tão em voga em nossa sociedade, coaduna com o pensamento da pesquisadora Dawn Duke, quando ressalta:

> A escrita afrofeminina tem amadurecido a ponto de alcançar um nível sofisticado e agressivo de expressão literária, tanto simbólica quanto de realismo social, característica que lhe impõe uma dimensão nova, mais poderosa, dificultando argumentos de desinteresse ou ignorância do assunto por parte do público leitor, os quais sempre têm motivado sua exclusão editorial e limitado seu acesso ao lucro. (DUKE, 2016, p.14)

A “expressão agressiva” dos textos literários das escritoras afro-brasileiras também pode ser notada na produção literária das escritoras africanas de língua

portuguesa. São expressões que se solidificam e fortalecem cada vez mais, conquistando, a duras penas, o seu lugar no excludente espaço literário. Num processo de afirmação contínua, essas escritoras oriundas de culturas nas quais o seu existir é marcado, muitas vezes, pela discriminação negativa, ao enunciarem suas vozes, num espaço de silêncio ruidoso,

> [...] trazem para a cena literária outro sentir, outro saber e outro saber-sentir. Por essas coordenadas não intentam apenas reconstruir *loci* do vivido, mas, simbolicamente a partir dos seus mais atávicos desejos e itinerários, querem torná-los visíveis enquanto institutos do humano e de cidadania, pela nomeação de configurações e nichos temáticos que sempre foram tidos como tabus na processualidade identitária. (MATA, 2007, p. 430).

As escritoras africanas, autoras de alguns dos contos estudados nesta tese, expressam-se em língua portuguesa, assumindo as feições que o idioma adquire em três países distintos: Angola, Cabo Verde e Moçambique. Melhor conhecer o "lugar de onde falam" estas escritoras. Começamos apresentando a trajetória de Orlanda Amarílis. A mais velha das autoras estudadas e a única já falecida, Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes Ferreira nasceu em 08 de outubro de 1924, em Assomada, Ilha de Santiago, Cabo Verde, e faleceu no dia 01 de fevereiro de 2014, aos 89 anos, na cidade de Lisboa. Ainda muito jovem, Amarílis mudou-se para Portugal onde passou parte significativa de sua vida. Cidadã do mundo, ela viajou para diferentes países, divulgando a sua obra ou em representações diplomáticas. Integrante ativa de muitos movimentos políticos, como o Movimento Português contra o *Apartheid,* Amarílis iniciou a sua carreira literária em 1944, colaborando com a revista *Certeza*. A escritora publicou os livros de contos: *Cais do Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos pássaros* (1983) e *A casa dos mastros* (1989). Publicou ainda os livros infantis: *Facécias e Peripécias* (1990) e a *A tartaruguinha (*1997). Um tema recorrente na produção ficcional de Amarílis é a vivência de cabo-verdianos, que, para sobreviverem como emigrantes discriminados em várias partes do mundo, ou mesmo em suas ilhas, precisam "tirar leite de pedra". Nos textos de Orlanda Amarílis, "os seres ficcionais se fazem a si mesmos agentes de cabo-verdianidade, no sentido de manter as raízes profundas que os ligam ao seu meio, e de oferecer, aos cabo-verdianos, o orgulho étnico e nacional" (TUTIKIAN, 2007, p. 245).

Dina Salústio é outra autora cabo-verdiana cuja obra faz parte do nosso *corpus* de pesquisa. Salústio nasceu no ano de 1941, na Ilha de Santo Antão. Em

Cabo Verde, assim como em Portugal e Angola, exerceu a função de professora, jornalista e assistente social. Trabalhou no Ministério das Relações Exteriores e foi uma das fundadoras da Associação dos Escritores Cabo-verdianos. Em 1999, Dina Salústio publicou o ensaio *Violência contra as mulheres*, temática que aparece com recorrência em sua produção literária, como na coletânea de contos *Mornas eram as noites* (1999), sua obra de maior destaque. Além desta antologia de narrativas curtas, Salústio também publicou os romances *A louca do Serrano* (1998) e *Filhas do Vento* (1999). Autora das obras infantis *A estrelinha tlim tlim* (1998) e *Que os olhos não veem* (2002), Salústio publicou textos poéticos nas coletâneas *Mirabilis de veias ao sol*: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos (1991) e na *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX* (1999). Além dessas obras poéticas e ficcionais, Dina Salústio publicou ensaios e artigos sobre a Literatura cabo-verdiana. Nos textos de Salústio, podemos notar o seu desejo de enunciar "pela letra, o grito de um corpo coletivo de mulheres subalternizadas na/pela sociedade cabo-verdiana, evidenciando, no tempo de sua escrita, o contínuo domínio do patriarcado, a marginalização da mulher aos postos de poder" (COSTA, 2015, p.65).

Contemporânea de Dina Salústio, a escritora Lília Momplé nasceu no dia 19 de março de 1935, na Ilha de Moçambique, província de Nampula, Moçambique. Momplé formou-se no curso de Serviço Social, em Portugal, e morou por um período no Brasil e na Grã-Bretanha. Momplé foi diretora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique, trabalhou como Secretária de Estado e da Cultura. Entre 1997 e 2001, ela foi Secretária Geral da Associação de Escritores de Moçambique. Lília Momplé publicou os livros de contos *Ninguém matou Suhura* (1988) e *Os olhos da Cobra Verde* (1997), além do romance *Neighbours* (1996). Em vários depoimentos, a autora tem afirmado que, através da escrita, procura desvelar uma realidade cotidiana escondida atrás da cortina da ficção. Nos seus textos literários, "os acontecimentos referidos nos mesmos baseiam-se em factos verídicos, que tiveram lugar em Moçambique, como comprova a cultura e história daquele país" (BORREGO, 2004, p. 12).

Sónia Gomes é a mais jovem dentre as escritoras estudadas nesta tese. A autora nasceu no dia 26 de junho de 1977, em Luena-Moxico, Angola. Formada em Enfermagem, trabalha como técnica de saúde pública. Sónia Gomes tem uma vasta produção de textos ficcionais, dividindo-se entre a escrita de romances e contos.

Nos seus textos, a autora angolana encena histórias de “homens e mulheres, inseridos em um contexto de carência, material e/ou afetiva, onde a felicidade não costuma fazer morada” (SILVA, 2017, p. 9). Em 2005, Gomes publicou o seu primeiro livro, o romance *Encontro com o passado* e, desde então, lançou muitas outras publicações, tais como, os romances: *Erros que matam* (2007), *A filha do general* (2010) e as coletâneas de contos: *Por pena morreu Mulemba e outros contos* (2006), *Apenas entre mulheres e outros contos* (2008), *Por força das circunstâncias* (2010), *Histórias de vida e morte de gente simples* (2012), *A mulata e o velho sujo* (2012), *Chape, Chape, Chape!* (2014). O seu livro mais conhecido é o romance *A filha do General*, traduzido para o alemão em 2014. Em 2017, o livro de contos *A mulata e o velho* sujo foi publicado no Brasil com o título *O equívoco*. Além das produções individuais, Sónia Gomes tem textos publicados em diversas antologias de contos. A autora é integrante da União dos Escritores Angolanos.

Se as escritoras afro-brasileiras passeiam pelo terreno da prosa e da poesia; as escritoras africanas, aqui estudadas, parecem ter preferência por produzir textos ficcionais que permitem a denúncia de uma realidade incômoda, através de narrativas longas ou curtas. Todavia, podemos dizer que a narrativa curta, o conto, compõe o fazer literário de todas as sete autoras. Parece que essa forma narrativa lhes permite alcançar, com maior precisão, a realidade focalizada pelos textos que criam. A postura das escritoras mencionadas, de certa forma, está legitimada pelo crítico literário Alfredo Bosi, quando procura acentuar características de contistas, homens e mulheres, que se valem da ficção para explorar “momentos singulares cheios de significação”, no curso da realidade em que vivem. Na perspectiva de Bosi:

> Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não soubera ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. (BOSI, 2015, p.10).

Orlanda Amarílis, Lília Momplé, Dina Salústio, Conceição Evaristo, Miriam Alves, Cristiane Sobral e Sónia Gomes não se deixam arrastar pelo rio da História. Através de seus contos, elas rasuram a história oficializada, permitindo que vozes

antes silenciadas sejam ouvidas. Essas escritoras enxergam além e, empaticamente, utilizam-se desta percepção aguçada para nos ajudar a olhar e ver. E o que os contos dessas autoras nos mostram? Nos onze textos que analisamos nesta tese, podemos ouvir as vozes ressonantes e dissonantes de grupos esquecidos pela História oficial: mulheres, negros, pobres, LGBTQI+. Aqui e acolá, ouvimos os lamentos de corpos dilacerados, que entre gritos e sussurros, descortinam "situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real".

As análises dos contos que selecionamos estão embasadas em textos de estudiosos de diferentes áreas do saber: Teoria da Literatura, Sociologia, Filosofia, Antropologia, Psicologia, Psicanálise e de diversas estudiosas e estudiosos que procuram entender os mecanismos de propagação e legitimação da violência contra a mulher. Para a compreensão da violência simbólica que, de certa forma, se manifesta em todos os contos estudados, utilizaremos as reflexões de Pierre Bourdieu (2014) e Slavoj Žižek (2014), ressaltando o ponto de vista dos dois estudiosos quando discutem o conceito de violência subjetiva e objetiva. Ainda nesta senda de comparar diferentes perspectivas teóricas, trazemos as vozes de Hannah Arendt (2014) e Frantz Fanon (2005, 2008). Enquanto a filósofa alemã acredita que a luta pelo poder pode levar à violência, mas o uso da violência jamais legitimará o poder; o psicanalista martinicano considera que a colonização é a violência em seu estado natural e que os colonizados só podem destituir os colonizadores do poder, empreendendo uma violência ainda maior.

No sentido de compreendermos os mecanismos de propagação da violência contra a mulher, vamos recorrer aos estudos de Heleieth Saffioti (2015), que enriquecerão sobremaneira as reflexões sobre as várias formas de violência encenadas pelos contos. Para fortalecer nossas posições, contaremos ainda com o suporte de Almeida e Melo (2003), Portela (2005), Waiselfisz (2016), dentre outros estudiosos. Na reflexão sobre a violência racial e os seus desdobramentos, ancoramo-nos em estudos da teórica norte-americana bell hooks, da psicanalista Neusa Santos Souza (1983), do psicanalista Jurandir Freire Costa (1983), da psicóloga social Lia Schucman (2017) e de Frantz Fanon (2008).

Outra voz de grande relevância para as análises empreendidas nos contos é a da filósofa Judith Butler (2015), de quem utilizamos o conceito "vidas precárias". O conceito nos ajuda a discutir, através da análise da violência presente nas narrativas, que, assim como alguns sujeitos são reconhecidos como vidas, há

pessoas “que dificilmente - ou melhor dizendo, nunca - são reconhecidas como vidas. Em que sentido, então, a vida excede sempre as condições normativas de sua condição de ser reconhecida?” (BUTLER, 201, p. 17).

Ressaltamos que o diálogo estabelecido entre os textos literários e os outros campos do saber não diminui o valor do campo específico em que tais textos foram publicados, o da Literatura. Ao contrário, ao trazer para esta tese outros saberes, procuramos acentuar a possibilidade de compreensão dos espaços de enunciação das vozes narrativas. Comprometidas com a realidade social de onde emergem os seus contos, as autoras intentam nos fazer compreender que o mundo encenado pelo texto literário não pode ignorar o mundo de fora. Os dois mundos estão, direta ou indiretamente imbricados, pois, como afirma Inocência Mata:

> O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que autor - em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura. (MATA, 2013, p. 24).

Nossa proposta não se volta, pelo que temos explicado, apenas aos aspectos estéticos e estilísticos dos contos, em busca do que os formalistas russos cunharam de “literariedade”. Intentamos, no entanto, ressaltar as estratégias literárias utilizadas pelas autoras para encenarem a violência. E, como procuramos ressaltar, muitos dos recursos de construção textual utilizados são, por vezes, bastante originais, embora nem por isso possam ser considerados somente a partir do conceito de “literariedade”. Trazemos, uma vez mais, a voz de Inocência Mata, que assim se manifesta ao falar dessa questão:

> A compreensão de práticas sociais e estruturais pelo questionamento do discurso da literatura para além das “tradicionais” territorialidades da literariedade que, como se sabe, não é um valor totalmente intrínseco ao texto, dependendo, também, tanto do lugar de enunciação como do contexto de recepção, isto é, do lugar da comunidade receptora e interpretativa – sendo que ler, concordarão todos, é uma prática social. A ultrapassagem dos territórios fixos e sagrados da literariedade possibilitará a descoberta de especificidades na construção de “universais” estéticos, por meio da relação (tensa) entre o global e o local. (MATA, 2013, p. 38).

No sentido de tentar compreender o modo de construção das narrativas, consideramos pontos de vista críticos de autores e autoras, expostos a partir do campo específico da Literatura, destacando-se: Regina Dalcastagnè (2012), Moema Parente Auguel (2011), Zuleide Duarte (2012), Inocência Mata (2007, 2013), Constância Lima Duarte (2016), Tânia Pellegrini (2005, 2007), John Rex (2007), Anselmo Alós (2011, 2013), Eduardo de Assis Duarte (2010, 2016), dentre outras e outros. De certa forma é possível dizer que todos os contos estudados apresentam traços da estética realista, mas também estabelecem diálogos com as posturas e métodos dos novos realismos.

A violência em suas múltiplas manifestações, encenada em contos de autoras africanas e afro-brasileiras, é, portanto, o fio condutor desta tese. Mesmo que em determinados momentos da pesquisa, optemos por focalizar uma forma de violência específica, como a simbólica, sistêmica, física ou sexual, entendemos que, de certo modo, a violência simbólica, com suas teias invisíveis, é que dará sustentação a todas as outras manifestações de violências. Feitas as necessárias considerações, vamos informar como se estrutura cada capítulo desta pesquisa.

No capítulo I - **Do que a gente olha e não vê, do que a gente vê e não olha-** delineamos um breve cenário em que se situam algumas narrativas de autoras e autores africanas/os e afro-brasileiras/os que abordam a violência contra a mulher. A partir dessa explanação, destacamos que a nossa intenção, neste capítulo, é estudar os mecanismos que permitem a propagação da violência simbólica. Essa forma de violência é analisada nos contos de quatro autoras: a angolana Sónia Gomes, as afro-brasileiras Miriam Alves e Cristiane Sobral e, por fim, a moçambicana Lília Momplé. Cada conto é analisado em um tópico destacado. No primeiro, “Afinal, quem matou Mulemba que morreu por pena?”, a discussão gira em torno do conto “Por pena morreu Mulemba”, de Sónia Gomes. Neste texto, a personagem central da narrativa é capturada pelas teias insidiosas da violência simbólica, legitimadas por tradições que determinam as funções a serem ocupadas por homens e mulheres. No conto “Um só gole”, de Miriam Alves, buscamos investigar as estratégias utilizadas pela autora para encenar a violência racial. “Bife com batata-frita”, de Cristiane Sobral, é analisado no tópico “Olha quem morre, então, veja você quem mata”. Nesta análise, além de destacarmos as estratégias literárias utilizadas por Sobral para encenar a violência simbólica, refletimos sobre a propagação da violência sistêmica. No tópico “Da violência do poder, do poder da

violência", o nosso olhar volta-se para o período da colonização em Moçambique, encenado por Lília Momplé no conto "Ninguém matou Suhura". Para o embasamento das análises dos contos, nos ancoramos em textos de Pierre Bourdieu (2014), Slavoj Žižek (2014), Hannah Arendt (2014), Moema Parente Augel (2011), Regina Dalcastagnè (2012), Frantz Fanon (2005, 2008), Jurandir Freire Costa (2003), dentre outros e outras.

No capítulo II - **"Da luta de vidas não enlutáveis"**-, as questões encenadas no conto "Ana Davenga", de Conceição Evaristo, são discutidas em comparação com a narrativa "Thonon-les-Bains", de Orlanda Amarílis, escritora cabo-verdiana, e "Os olhos verdes de Esmeralda", de Miriam Alves. Contudo, diferente do primeiro capítulo, em que nosso foco de discussão volta-se para o modo como a literatura encena a violência simbólica e as suas consequências no processo de socialização das mulheres, neste capítulo, o foco das análises privilegia a encenação da violência física e sexual. Para o embasamento das discussões dos textos literários, utilizamos reflexões de pesquisadores e pesquisadores que estudam a violência contra a mulher, destacando Almeida e Melo (2003) e Heleieth Saffioti (2015). Além disso, nos valemos de reflexões propostas pela obra *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto (2015), de Judith Butler, filósofa norte-americana. Abrindo espaço para as reflexões da crítica literária sobre as narrativas estudadas no capítulo, ouvimos as enunciações de Constância Lima Duarte (2016) e Eduardo de Assis Duarte (2010, 2016). As discussões são enriquecidas com reflexões das próprias autoras dos contos sobre o seu fazer literário.

No capítulo III – "**De vítimas e algozes na cena literária"-,** focalizamos em contos nos quais as personagens femininas, embora vítimas de violência, também reproduzem práticas violentas. Para fazer a discussão dessa temática, analisamos os seguintes contos: "Pixaim", de Cristiane Sobral, "Stress", de Lília Momplé, "Quantos filhos Natalina teve?", de Conceição Evaristo e "Foram as dores que o mataram", de Dina Salústio. Na análise do conto "Pixaim", que denuncia o racismo no contexto de famílias inter-raciais, embasamo-nos seguintes referenciais teóricos: Neusa Santos Souza (1983), Jurandir Freire Costa (1983), bell hooks (2014), Amartya Sen (2015), Lia Schucman (2017). Para analisarmos o conto de Lília Momplé, nos ancoramos no suporte crítico-literário de Lúcia Maria Borrego (2004), John Rex (2007), Zuleide Duarte (2012), Anselmo Alós (2013). A análise do conto "Quantos filhos Natalina teve?" é feita com o suporte de Eduardo Assis Duarte

(2010, 2016) e com reflexões da própria Conceição Evaristo em ensaios críticos publicados por ela. A discussão da narrativa “Foram as dores que o mataram”, de Dina Salústio, é fundamentada pelas reflexões sociológicas de Heleieth Saffioti e Suely Almeida (1995), além das análises dos pesquisadores de literaturas: Karl Erik Schøllhammer (2012), António Ribeiro (2013), Mailza Rodrigues Toledo e Sousa (2013) e Luana Antunes Costa (2015).

A nossa proposta no quarto e último capítulo desta tese - **Estratégias de encenação: a violência em cena**- é, sobretudo, construir argumentos que embasem uma discussão voltada a recursos narrativos presentes nos contos que analisamos. Para realizar essa discussão, em um primeiro momento, refletimos o modo como a morte é encenada em todos os contos estudados. A partir dessa reflexão, discutimos alguns conceitos teóricos, abarcados pela noção de novos realismos, que vão embasar a construção do conceito que estamos chamando de “Ferocidade Poética”, com o qual destacamos estratégias narrativas utilizadas pelas escritoras afro-brasileiras, Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral, para encenarem a violência. No caso das autoras africanas, percebemos que o modo como elas constroem as suas narrativas que denunciam a violência, gera um efeito que estamos chamando de “Fonte de Perplexidade”. Adentramos na discussão desses dois aspectos estéticos literários, auxiliadas pelos estudos de Tânia Pellegrini (2001, 2005, 2007) e Karl Erik Schøllhammer (2012, 2013). No último item deste capítulo, “De linhas que costuram resistências: escritas de insatisfação”, trazemos depoimentos das escritoras Conceição Evaristo, Miriam Alves, Cristiane Sobral, Orlanda Amarílis, Lília Momplé, Diná Salústio e Sónia Gomes, que refletem sobre o seu processo criativo e o compromisso ético e político assumido por elas de encenarem, em seus textos, realidades incômodas, costurando com fios de resistência histórias em que vozes sufocadas rompem o silêncio imposto, acordando os senhores da casa-grande dos seus sonos injustos[8].

[8] EVARISTO, 2007.

1. DO QUE A GENTE OLHA E NÃO VÊ, DO QUE A GENTE VÊ E NÃO OLHA

Assombra-me que a ausência não provoque
alucinações
e não traga visões de deserto solidão e frio.

Dói-me que a folha em branco
não exija nada
não grite palavras
não risque a pele
não acorde sentidos
não rasgue a paz.

(Dina Salústio)

1.1. Afinal, quem matou Mulemba que morreu por pena?

O pesquisador Carlos Magno Gomes, no artigo "Marcas da violência contra a mulher na literatura" (2013), refere-se a romances brasileiros em que personagens femininas sofrem violência dos homens, sejam eles próximos ou desconhecidos. Dentre os textos citados por Carlos Magno, destaca-se o romance *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego. Nesta narrativa, o pai do narrador assassina a esposa após descobrir uma suposta traição. O mais impressionante, como aponta Gomes, é que ninguém questiona o crime, já que ele é considerado, pela sociedade da época, expressão legítima de defesa da honra[9]. No romance de Lins do Rego, o narrador relata que o assassino fica louco e se suicida, fato que leva as pessoas a sentirem pena dele, em vez de se revoltarem contra o homicídio praticado.

Carlos Magno Gomes, na discussão do romance, destaca que o narrador da obra, identificado como o filho do assassino, mesmo sendo criado pelo avô materno, em nenhum momento, "questiona a postura do pai" (GOMES, 2013, p.3). O comportamento expresso pelo narrador pode ser melhor compreendido se

[9] No Brasil até 1830, os homens podiam matar as mulheres adúlteras. Naquela época, havia um dispositivo legal que permitia aos maridos "emendar a mulher das más manhas pelo uso das chibatas". As legislações medievais não permitiam que o homem aceitasse viver com uma mulher que havia praticado o adultério. Ele era execrado e lhe era colocado um par de chifres. (ALMEIDA; MELO, 2003, p. 33).

avaliarmos o contexto da época e também o modo como a narrativa assume as construções sociais que determinam os papéis a serem desempenhados por homens e mulheres. Criado num espaço em que o masculino está diretamente ligada à virilidade, demonstrada, normalmente, por gestos brutais, o personagem-narrador, mesmo sofrendo pela morte da mãe, acaba por não demonstrar os seus sentimentos. Podemos inferir que o não questionamento do crime cometido pelo pai não significa que o personagem seja conivente com o assassinato de sua mãe. Ele apenas se comporta de acordo com o que se espera dele, já que o tipo de violência praticada pelo seu pai é vista "como parte da tradição daquela região" (GOMES, 2013, p.3). Cabe destacar que a perspectiva da narrativa é assumida por um narrador menino, o que permite considerar, que além do contexto no qual o crime é cometido, o ponto de vista infantil talvez não permita ao personagem enxergar com clareza a brutalidade da violência praticada.

O crime de "legítima defesa da honra" também é tematizado pelo escritor Jorge Amado, no romance *Gabriela*. Nessa obra, a personagem Sinhazinha, acusada de traição, é assassinada pelo marido, o Coronel Jesuíno Mendonça. O homicida, assim como o pai do narrador do romance *Menino de Engenho*, de Lins do Rego, também recebe apoio pelo crime, sob a justificativa de que defendeu a sua honra. No entanto, ao final da narrativa amadiana, o assassino é julgado e condenado pelo crime que cometeu, o que oferece ao leitor a perspectiva de uma mudança nas tradições daquela região. De acordo com Carlos Magno Gomes:

> Na literatura brasileira, há diversos registros de violência contra a mulher associados aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional. De diferentes formas, a postura do agressor é representada como parte de uma cultura dominante, por isso incorporada aos padrões sociais disciplinadores. Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação à barbárie (GOMES, 2013, p. 2).

Além dos escritores nordestinos, acima mencionados, na Literatura Brasileira temos inúmeros exemplos de escritores que, em diferentes períodos, encenaram em suas narrativas formas de violência contra a mulher, sustentadas pelo patriarcado. José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Rubem Fonseca são apenas alguns nomes de autores, dentre

tantos outros, que tematizaram a violência em suas ficções, abordando também a violência de gênero. Na concepção do crítico Jaime Ginzburg “a história da literatura brasileira poderia ser contada a partir do ponto de vista de suas relações com a violência” (GINZBURG, 2012, p. 123).

A encenação da violência contra a mulher, nosso foco de análise nesta tese, por um grande período foi um tema abordado maioritariamente em textos ficcionais produzidos por escritores. A partir da década de 1970, depois do *boom* da revolução feminista, tal temática tornou-se recorrente em narrativas produzidas por escritoras. Ainda de acordo com o professor Carlos Magno Gomes, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Lya Luft, Nélida Piñon, Patrícia Melo, são alguns exemplos de escritoras brasileiras que passaram a questionar em seus textos as diferentes formas de violência (2013, p. 3).

Entretanto, é pertinente ressaltar que muito antes da revolução feminista, no ano de 1859, Maria Firmina dos Reis, escritora negra e maranhense, publicou o romance *Úrsula* e, nessa obra transgressora, editada no período escravocrata, denunciou a situação de opressão das mulheres em consequência do patriarcado. Em uma das passagens do romance, a protagonista tece um comentário a respeito da relação entre sua mãe e seu pai, criticando a submissão da esposa em relação ao marido:

> Não sei por quê; mas nunca pude dedicar a meu pai amor filial que rivalizasse com aquele que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio, e resignava- se com sublime brandura (REIS, 1988, p. 46).

Nesse trecho do romance de Maria Firmina dos Reis, temos a representação não da violência física, tal qual a representada nos textos de José Lins do Rego e Jorge Amado. A violência aqui representada é mais sutil, invisível, na maioria das vezes, e por não deixar marcas expostas como a física, pode parecer imperceptível. A questão é que os mecanismos que provocam esse tipo de violência são tão bem engendrados pela sociedade que a vítima, em muitos casos, sofre a agressão sem perceber que está sendo agredida. A mãe da protagonista do romance de Maria Firmina dos Reis, por exemplo, passa a vida sendo insultada pelo marido que a trata com tirania. Educada para agradar ao esposo, a mulher “chorava em silêncio, e

resignava com sublime brandura". Este comportamento da personagem de Firmina dos Reis é uma expressão do lugar imposto socialmente às mulheres da época.

A violência abordada em diferentes perspectivas e manifestada nas suas mais diferentes formas também é assunto recorrente na ficção produzida por escritores dos países africanos de língua portuguesa. Se formos considerar a produção de autores mais reconhecidos nesses espaços, podemos destacar, por exemplo, a prosa de Mia Couto, escritor moçambicano, que em muitas das suas narrativas denuncia a violência do sistema colonial e a violência da guerra civil moçambicana. Em muitos de seus textos, Mia Couto aborda também a violência contra mulher praticada em Moçambique, violência, muitas vezes, legitimada pela tradição. O romance *A confissão da Leoa* (2012) é uma das narrativas do escritor moçambicano no qual a violência de gênero é encenada. No romance, Mariamar, a protagonista da história, é vítima de uma sucessão de violências físicas e simbólicas. Vejamos um trecho do romance no qual a personagem reflete sobre a sua condição de inferioridade por ser mulher e infértil na cidade de Kulumani:

> Enquanto esperava os braços salvadores do avô, na solidão do quarto uma certeza se reforçava em mim: eu era uma coisa e seria enterrada como um objeto na poeira de Kulumani. Eu, Mariamar Mpepe, estava duplamente condenada: a ter um único lugar e a ser uma única vida. Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa. É uma simples inexistência. (COUTO, 2012, p. 121).

O contexto no qual se passa a história de Mariamar é o da guerra civil moçambicana. Num cenário devastado pela violência da guerra civil angolana é encenada a história de Munakazi, personagem do romance *Parábola do Cágado Velho* (2005), do escritor angolano Pepetela. No romance, Munakazi torna-se a segunda esposa de Ulume, protagonista da narrativa. Depois de algum tempo casada, a mulher, tomada pela sensação de que estava perdendo a sua juventude em um casamento que nenhum benefício lhe trazia, resolve sair em busca dos seus sonhos. Nessa jornada, a personagem acaba se perdendo em um emaranhado de dores e sofrimentos:

> A estória de Munakazi era fácil de contar, embora provocasse muitos soluços contidos e muitas hesitações. [...] uma estória de tropeços e desesperos, só diferente por Munakazi ter tido também um sonho, diferente dos deles, o sonho de conhecer Calpe, a cidade de sonho, mas que afinal não era nada [...] onde só conhecera homens que

> quiseram aproveitar o corpo dela, a juventude dela, e lhe fizeram dois filhos, um que morreu de fome, e outro que perdeu num combate, fugindo cada um para seu lado, filho até hoje órfão de pais vivos se vivo estiver, mas ela era nova demais, não compreendia que nem sempre os sonhos correspondem à realidade. (PEPETELA, 2005, p.118)

Mariamar e Munakazi sofrem com a violência perpetrada em um contexto de guerra no qual as mulheres, normalmente, são mais vulneráveis. Mas a violência que ressalta aos olhos nas duas narrativas é a violência simbólica, uma violência invisível que, nos espaços nos quais as histórias se desenvolvem, é sustentada por tradições milenares que determinam às mulheres um espaço de inferiorização em relação aos homens. Essa subjugação das mulheres enunciada na voz de Mariamar, ao afirmar que uma mulher infértil em Kulumani era "uma simples inexistência", pode também ser percebida na enunciação do narrador de Pepetela quando afirma "mulher é para receber ordens" (PEPETELA, 2005, p. 43). O questionamento às tradições africanas que violentam as mulheres, física e simbolicamente, tematizado por Mia Couto e Pepetela, vem sendo apresentado em outras obras ficcionais dos países africanos de língua portuguesa, não só por escritores, mas também por escritoras. Podemos destacar a angolana Isabel Ferreira, que trata desta temática em seu romance *O Guardador de Memórias* (2008), Paulina Chiziane, escritora moçambicana, que denuncia a violência de costumes tradicionais de sua cultura, no romance *Niketche:* uma história de Poligamia (2004), Vera Duarte, autora cabo-verdiana, que aborda tal temática no romance *A Candidata* (2011), dentre outras.

Feitas essas considerações iniciais, pensamos ser pertinente ressaltar, uma vez mais, que a análise dos contos a serem estudados nesta tesa leva em consideração o contexto de produção das narrativas, porque, ao contrário do que defendem algumas linhas teóricas, não acreditamos que seja possível analisar o texto literário sem avaliar o contexto no qual foi produzido. Assim como a pesquisadora Adriana Bebiano, temos a convicção de que:

> A literatura não é apenas produto de um tempo histórico, mas se encontra em diálogo com todos os outros produtos culturais coevos – incluindo os da cultura popular- e é, simultaneamente, interveniente nas práticas sociais. Assim, o texto literário encontra-se numa relação dinâmica com o tecido social, relação esta que funciona no sentido do referencial empírico para a figuração literária, mas também no sentido da figuração para a realidade empírica. (BEBIANO, 2013, p. 105).

Considerando essa relação dinâmica entre o texto literário e o tecido social, analisamos, neste capítulo, os contos: “Por pena morreu Mulemba”, de Sónia Gomes, “Um só gole”, de Miriam Alves, “Bife com batata-frita”, de Cristiane Sobral e “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé. Na análise de cada um dos contos serão discutidos pontos de vistas teóricos sobre a violência, destacando, sobretudo, com que estratégias e recursos narrativos ela é encenada. Partimos do pressuposto de que a violência simbólica, que se manifesta de maneira subliminar e que normalmente não deixa marcas físicas, de certo modo, contribui para a sustentação e manifestação de muitas outras formas de violência, como a física, psicológica e sexual.

A violência simbólica e os seus efeitos na vida em sociedade, sobretudo, nas relações entre homem e mulher, foi amplamente estudada por Pierre Bourdieu, sociólogo francês. Para entendermos melhor os mecanismos e os modos de manifestação da violência simbólica nos contos literários acima destacados, além das reflexões de Pierre Bourdieu, recorreremos a considerações feitas por Slavoj Žižek, Hannah Arendt e Frantz Fanon. Guiadas por essas perspectivas teóricas, iniciaremos nosso estudo analisando o conto “Por pena morreu Mulemba”, de Sónia Gomes.

O conto “Por pena morreu Mulemba”, extraído de uma coletânea de mesmo título, narra a história da personagem Mulemba, moradora de uma aldeia do Leste de Angola, um lugar marcado por fortes costumes e tradições. A jovem, embora tenha se casado muito cedo, diferente da maioria das mulheres do local, pôde escolher o próprio marido:

> Mulemba e Ilunga, um casal da aldeia, possuíam vastas terras e diversa criação de animais como porcos, cabritos, galinhas e patos. Tinham tudo para se considerarem felizes. Apenas uma coisa faltava e, numa sociedade tradicional em que a prosperidade de um homem era medida não só pela quantidade de bens que possuía, mas fundamentalmente pelo número de filhos que tinha, Mulemba e o marido não tinham filhos, apesar de viverem juntos há muitos anos (GOMES, s/d).[10]

Mulemba desfruta alguns anos de muita felicidade ao lado do esposo que a amava e respeitava. No entanto, a infertilidade da mulher, em um contexto no qual a

[10] Nessa tese, estamos utilizando o volume enviado pela escritora em PDF, antes do livro ser publicado. Por isso, não colocaremos os números das páginas e o ano da publicação.

maternidade era muito valorizada, acaba desgastando a relação do casal. Ilunga sentia-se humilhado por não ser pai e sua mulher sofria por não poder lhe dar um filho. Desse modo, depois de inúmeras tentativas fracassadas de tentar engravidar sem obter sucesso, Mulemba, culpada por sua infertilidade e pela infelicidade do casal, passa a desprezar a si mesma. Para tentar salvar o casamento, a personagem propõe que o marido arranje uma segunda esposa que seja capaz de lhe dar um filho:

> Já se esgotaram todas as esperanças de eu poder ter filhos. - Baixou a cabeça e recomeçou**.** – Deves arranjar uma segunda mulher que possa dar-te descendência! – Parou, como se não cresse no seu próprio discurso, como se a própria atitude a espantasse. Aquela proposta era um atentado à sua dignidade de esposa (GOMES, s/d).

Inserida em um espaço cultural onde as mulheres inférteis eram extremamente desvalorizadas e em que o processo de socialização dessas se dava de maneira opressora, Mulemba castiga-se por algo que não estava ao seu controle: “Sentiu então algo que nunca sentira. Culpa e raiva! Teve raiva do seu útero, pela sua incompetência em fazer crescer uma criança dentro de si. Inclinou-se ligeiramente e cingiu a barriga com os braços, como que a castigá-la”. (GOMES, s/d). Em nenhum momento, Mulemba cogita que a esterilidade pudesse ser do seu marido e não dela. Isso porque, em uma sociedade regida por rigorosas tradições patriarcais, uma mulher jamais poderia questionar a fertilidade de um homem, pois seria o mesmo que questionar a sua masculinidade, já que nesse contexto, a quantidade de filhos do casal estava diretamente relacionada à virilidade do marido. Essa discussão da maternidade e paternidade, nas sociedades africanas, pode ser explicada com a citação abaixo:

> Em muitas sociedades africanas, a identidade como mulher é determinada pelo facto de ser mãe [...] A forte necessidade de descendentes contribuiu para a institucionalização da maternidade através de ritos de fertilidade, tabus e crenças que adquiriram significação religiosa. Do mesmo modo que a maternidade confere um estatuto distintivo às mulheres africanas, a paternidade funciona de maneira similar para os homens, já que não tem cabimento na sociedade africana um homem casado sem filhos, convertendo-se, na maioria dos casos, em objecto de troça e desaprovação (RUIZ, 2010).

Como já exposto, a personagem Mulemba abre mão de sua “dignidade de esposa” para satisfazer o desejo do marido de ter um filho. Ao tomar a decisão de permitir que Ilunga se casasse com outra mulher, ela pretendia afirmar a dignidade do seu homem. Ela sabia das consequências do seu ato, mas se submete ao sacrifício em nome da tradição. Mesmo seguindo uma tradição, a atitude de Mulemba pode ser considerada como uma violência instituída e legitimada historicamente. Essa manifestação violenta é o que Pierre Bourdieu denominou violência simbólica. Segundo o sociólogo francês:

> A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se veem por elas capturados. (BOURDIEU, 2014, p.61).

Na concepção de Bourdieu, os mecanismos de propagação da violência simbólica são tão bem engendrados e provocam mudanças tão profundas nos corpos de suas vítimas, que elas acabam criando uma predisposição para serem violentadas e também reproduzirem a violência. Contudo, para que as vítimas da violência simbólica internalizem esses atos violentos, elas passam por um longo processo organizado pelas estruturas de dominação. De tal modo, ao serem educadas em um contexto de opressão, desde o seu nascimento, as mulheres vão internalizando, pouco a pouco, os discursos dominantes, propagados pelos homens e também pelas mulheres, que reproduzem a violência da qual foram vítimas. Assim, elas vão tendo os seus corpos dominados pelas estruturas da violência simbólica, vão sendo capturadas pelas poderosas teias da dominação, até chegar um momento em que não conseguem mais sair da armadilha na qual foram jogadas. Ainda de acordo com Bourdieu:

> [A violência simbólica] encontra suas condições de possibilidade e sua contrapartida econômica (no sentido mais amplo da palavra) no imenso trabalho prévio que é necessário para operar uma transformação duradoura dos corpos e produzir disposições permanentes que ela desencadeia e desperta: ação transformadora ainda mais poderosa por se exercer, nos aspectos mais essenciais, de maneira invisível e insidiosa, através da insensível familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado e da experiência

> precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação (BOURDIEU, 2014, p.61).

No conto de Sónia Gomes, a personagem Mulemba, em função do seu processo educacional, internaliza uma maneira de ser e agir que violenta a si mesma. Ela adere à “crença tóxica” de que as mulheres são inferiores aos homens e que devem ser mães e, caso não sejam, o fracasso jamais será do homem. Ao aconselhar ao seu marido a arranjar outra esposa que possa lhe dar filhos, ela age nos moldes em que foi educada. Neste espaço de socialização, a satisfação do homem se sobrepõe à realização da mulher. De tal forma, cabe à esposa criar as condições favoráveis à felicidade do casal, sendo a sua obrigação tornar o ambiente doméstico o mais harmonioso possível, independente de suas vontades. O sacrifício a que Mulemba se submete, no entanto, não traz os resultados esperados.

O casamento de Ilunga com Mutaleno, uma mulher bem mais jovem, escolhida pela própria Mulemba, permite que o homem realize o seu sonho de ser pai. Todavia, enquanto ele comemora a paternidade, a sua primeira esposa come o pão que o Diabo amassou nas mãos de Mutaleno, que faz questão de humilhar a mulher por sua infertilidade, e “não deixava, sempre que surgisse a oportunidade, de lançar calúnias acerca do carácter de Mulemba, de a colocar contra o marido, ao que ele reagia com um estranho silêncio” (GOMES, s/d).

Observemos que o comportamento de Ilunga, que não impede que Mutaleno humilhe a sua primeira esposa, é considerado pela voz narrativa como um “estranho silêncio”. A narradora parece estranhar o fato de Ilunga, mesmo estando em uma posição hierárquica privilegiada, não utilizar o seu poder para impedir o sofrimento da mulher com a qual convivia há anos. A impressão que temos é que o silêncio do homem, diante do constrangimento a qual Mulemba era submetida, transforma-o em cúmplice das maldades de Mutaleno. O texto permite inferir que, talvez, o esposo realmente considerasse ser Mulemba merecedora das calúnias lançadas por Mutaleno. Seria uma espécie de castigo por ela não ter sido capaz de ter lhe dado o filho que tanto desejou. Deste modo, fica explícita a predileção do marido pela mulher que pôde lhe dar um filho e o preterimento pela mulher infértil.

O conto de Sónia Gomes é encenado em um tempo não definido. A passagem do tempo é determinada pelo período de plantação e colheita. A voz narrativa deixa escapar que a decisão de Mulemba pedir ao marido que se casasse

com outra mulher que pudesse lhe dar filhos ocorre “numa tarde fresca em que repousava sobre a aldeia o característico sossego, perturbado de tempo em tempo pelo som do pilão, do ruído distante do machado contra uma árvore e dos berros dos cabritos” (GOMES, s/d). Todas as ações do texto são desencadeadas a partir dessa estratégia de sugerir a passagem do tempo sem mencionar datas concretas. Por esse artifício, somos informadas, que após a união de Ilunga com Mutaleno, “passado o tempo necessário ela deu à luz um menino” (GOMES, s/d). A voz narrativa enfatiza a alegria de Ilunga e Mutaleno, regozijados com o filho, em contraste com a tristeza de Mulemba, humilhada e esquecida. Aparentemente, a vida da protagonista não poderia ser mais infeliz, até sermos surpreendidas por mais uma avalanche de infortúnios que se abatem sobre a personagem. A mudança do tom da narrativa antecipa para os leitores e leitoras as desgraças ainda maiores que se abaterão sobre a mulher. Resignada em seu sofrimento, Mulemba ainda se sentia na obrigação de compartilhar com Mutaleno os cuidados com a criança. Não por acaso, numa certa ocasião, o choro insistente do bebê abafou o dela, que resolveu sair da sua casa para verificar o que se passava. No deslocamento até a residência do casal, antes mesmo de se inteirar dos motivos do choro da criança, Mulemba foi invadida por um “estranho sobressalto”. A voz narrativa explica que, em seguida, uma “ave estranha voou por cima da cubata” emitindo um som que feriu os ouvidos da mulher. Mulemba sentiu que o piar da ave podia ser uma espécie de aviso, um presságio, mas o ignorou.

> [Mulemba] ouviu uma vez mais a voz já rouca do bebé. Não esperou mais. Lá dentro, o casal encontrava-se a dormir. Mulemba ficou com pena de o acordar, decidindo-se, por isso, a cuidar da criança. Posta em sua casa, alimentou o bebé. Entretanto, sem saber como, o menino foi acometido por um repentino mal-estar que o levou à morte (GOMES, s/d).

Sem muitos rodeios, no trecho destacado, a voz narrativa anuncia o sentido do “estranho sobressalto” que invadiu Mulemba e da presença da “estranha ave” no cenário. Nessa circunstância, compreendemos também o sentido do título do conto. Depois da fatalidade, a mulher torna-se uma morta-viva. Em estado de choque, ela não falava, não comia e não conseguia reagir às acusações de ter assassinado a criança, talvez porque soubesse que ninguém cresse em sua inocência. Até a mãe de Mulemba desconfiava dela. A velha tinha dificuldade de acreditar “que a filha

tivesse sido capaz de semelhante coisa. Mas, enfim... o menino era filho da rival, o símbolo do seu fracasso como mulher, da sua humilhação e vergonha" (GOMES, s/d). A reação da mãe da protagonista, diante da situação, deixa exposto que a velha senhora reproduzia os pensamentos perpetuados por uma tradição que inferiorizava as mulheres estéreis. Mulemba aprendera com a mãe que a infertilidade era algo que ela deveria lamentar, assim como a velha deve ter aprendido com suas antecessoras. Mãe e filha reproduzem, inconscientemente, uma opressão que lhe fora imposta, sem refletirem de onde se originou essa imposição. Esse comportamento das duas personagens pode ser explicado com as palavras de Bourdieu, que mesmo se dirigindo a outro contexto, acreditamos fazer sentido na análise do conto. Na opinião do sociólogo:

> Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-os assim serem vistas como naturais. O que pode levar a uma autodepreciação ou até desprezo sistemáticos. (BOURDIEU, 2014, p.56).

Considerando-se uma aberração por não poder ter filhos, Mulemba se autodeprecia. A personagem se despreza a tal ponto que, diante de um julgamento que poderia leva-la à morte por um crime que não cometeu, em vez de revolta, sente apenas culpa:

> Mulemba sentiu-se culpada. Culpada da desgraça que se iria abater sobre a sua família. Terminaria ali, com ela. E ela iria expiar da forma mais cruel os seus crimes: por não ter sido capaz de trazer um filho na barriga e, consequentemente, ter feito sofrer a mãe de desgosto; por ter sugerido ao marido o arranjo de uma segunda esposa e, finalmente, por ter se disposto a cuidar do bebé de uma mãe desleixada. Estava tão absorta em seus pensamentos que nem se apercebeu que o julgamento chegara ao fim. Só quando o ruído de *ngundas* (aplausos) repercutiu aos seus ouvidos é que ela compreendeu que tinha sido condenada à pena de morte sob a acusação de ter morto o bebé da rival (GOMES, s/d).

Mulemba que é vítima de um sistema de opressão que a aniquila sorrateiramente, depois de uma vida de subserviência e resignação, torna-se vítima de uma violência que resultará em sua morte. Ela aceita sem questionar toda a violência sofrida, pois foi ensinada a acreditar que esses atos faziam parte da tradição e, por isso, não podiam ser contestados, apenas respeitados. Pode se dizer que, mesmo antes de ser condenada à morte, Mulemba já havia morrido. Foi

morrendo, pouco a pouco, ao abrir mão de seus desejos para satisfazer a vontade dos outros. Segundo Bourdieu,

> As injunções continuadas, silenciosas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscrições arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos (BOURDIEU, 2014, p.84).

Tal qual Mulemba, mulheres das mais diversas culturas, por força das injunções simbólicas do patriarcado, são educadas desde criança a internalizarem um discurso de subjugação em relação aos homens. A ideia de que as mulheres são mais frágeis do que os homens, de que existem empregos apropriados para elas, de que o cuidado da casa e dos filhos é uma responsabilidade feminina, e que, se não se casarem e tiverem filhos, estarão condenadas à infelicidade, dentre tantos outros ensinamentos passados às meninas, desde a sua mais tenra infância, são valores responsáveis por moldar o comportamento destas. Todo esse processo de socialização contribui para que os homens acreditem que são superiores às mulheres, tentando a todo custo dominá-las, para assim reafirmarem o *status quo*. Nesse sentido, podemos dizer que:

> A representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade, e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produtos da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundadoras da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2014, p.54).

Nesse sentido, a protagonista do conto de Sónia Gomes sofre uma dupla violência: a marcada pela subserviência do seu gênero, inscrita desde o seu nascimento, e também a condenação por ser infértil numa sociedade em que o processo de identificação da mulher está ligado ao fato de ser mãe. Assim, depois de uma existência incompleta, já que não pode dar um filho ao seu marido e no seu contexto social “o que realmente importa são os filhos que nasçam desta união, função primordial a que toda a mulher deve aspirar” (RUIZ, 2010), Mulemba sucumbe desprezada por uma sociedade cruel com as mulheres que não cumprem

a função que lhes é atribuída: procriar para perpetuar a espécie e garantir o certificado de virilidade do marido.

Quando falamos de violência, podemos considerar duas formas pelas quais ela pode se manifestar. Ela pode revelar-se de maneira visível e invisível. Pierre Bourdieu considera a violência invisível aquela que se manifesta sem que as vítimas tenham consciência dela. O conto “Por pena morreu Mulemba”, pelos aspectos destacados em sua análise, alude ao funcionamento dos mecanismos da violência invisível. Como já dissermos, Bourdieu vai chamar essa manifestação de violência simbólica. Porém, para além da violência simbólica, invisível, temos manifestações de violências visíveis, como a física e a sexual. Portanto, na concepção do teórico francês, a violência visível é aquela palpável, concreta, como estupros, assassinatos, assaltos, atentados terroristas. Para o sociólogo, essas manifestações de violências são **visíveis** e **objetivas**. Nessa linha de raciocínio, a violência simbólica, da qual já falamos anteriormente, é considerada por Bourdieu como uma forma de violência **invisível,** pois, como já dito**,** esse tipo de violência se manifesta de maneira sutil, silenciosa, não palpável, ou seja, de forma **subjetiva**.

Por outro lado, o filósofo esloveno, Slavoj Žižek, apresenta uma perspectiva diferente do que seja violência objetiva e subjetiva. De acordo com Žižek:

> A questão é que as violências subjetiva e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado “normal” de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento. Assim a violência sistêmica é de certo modo algo como a célebre “matéria escura” da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível. Pode ser invisível, mas é preciso levá-la em consideração se quisermos elucidar o que parecerá de outras formas explosões “irracionais” de violência subjetiva. (ŽIŽEK, 2014, p. 18).

A argumentação de Slavoj Žižek é de que a violência subjetiva é “diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). Seria, portanto, uma violência menos danosa do que a objetiva, que é invisível porque sustentada por uma normalidade “contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ŽIŽEK, 2014, p. 18). Nesse sentido, pelo raciocínio do

filósofo esloveno, o estupro ou assassinato de mulheres seriam considerados manifestações de violências subjetivas, esses atos são visíveis, mas ocorrem com tanta recorrência na sociedade, são noticiados em tantos espaços, que passam a ser banalizados; logo, são visíveis, mas invisibilizados. Mesmo que esses atos provoquem perturbações e alterem a normalidade das coisas, os indivíduos se acostumaram a conviver com eles, e ainda que se sintam ameaçados, vão aprendendo a criar mecanismos para não serem vítimas desse tipo de violência. Muitas mulheres, por exemplo, na tentativa de não serem vítimas de estupro, acabam evitando andarem sozinhas pelas ruas, quando consideram o horário inapropriado. Para Žižek, a violência subjetiva (visível) aparece de forma tão escancarada que nos impede de prestar atenção na violência objetiva. Assim, a violência objetiva, invisível, torna-se aparentemente mais perigosa porque já que não conseguimos vê-la, temos mais dificuldade de combatê-la. Na concepção de Žižek,

> A violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência. Em primeiro lugar, há uma violência "simbólica" encarnada na própria linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamara a "nossa casa do ser". Como veremos adiante, essa violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. Em segundo lugar, há aquilo a que eu chamo de violência "sistêmica", que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e politico (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Nesse sentido, Žižek considera que a violência objetiva pode ser dividida em dois tipos: violência simbólica e sistêmica. Para ele, a violência simbólica se manifesta através da linguagem, é uma violência propagada por discursos produzidos com o intuito de dominar. Nesse ponto, se retomarmos o conto "Por pena morreu Mulemba", é possível dizer que os discursos difundidos no espaço de socialização da personagem contribuíram de maneira efetiva para que ela fosse se definhando aos poucos. Os mecanismos de ação da violência simbólica possibilitam, por exemplo, que mulheres como Mulemba sejam valorizadas apenas se forem férteis, que negros sejam inferiorizados pelos brancos, que homens matem as mulheres por considerá-las sua propriedade. Tais mecanismos de ação permitem,

enfim, que os grupos supostamente dominantes sintam-se superiores aos dominados, e que os dominados, de maneira inconsciente, reproduzam as práticas dos grupos dominantes. Diante do exposto, podemos dizer que:

> O conceito de violência em Žižek, que utilizamos em nossas análises, deve ser destacado a partir do caráter multidimensional que ele apresenta. Assim, concebe-se a violência como algo que transcende aquilo que pode ser visto, tocado ou sentido de qualquer outra forma física e concreta, para se instaurar em um espaço estrutural e sistêmico, com muitas nuances e diferentes tonalidades. (STACUL, 2016, p.162).

Como já dito, a violência simbólica se manifesta de forma que as pessoas, normalmente, não têm consciência da agressão que está sendo praticada. Deste modo, o(a) violentado(a), mesmo percebendo a armadilha, não sabe quais são as amarras que o(a) prendem. Talvez ele(a) até saiba que é vitima, mas não sabe exatamente do que ou de quem. De acordo com Žižek, isso ocorre porque tudo está tão organizado em um estado normal das coisas, que se torna extremamente difícil perceber e, consequentemente, combater.

As reflexões expostas até aqui contribuirão para a análise do conto que desenvolveremos a seguir.

1.2. Qual é a cor da mãe de Jesus?

O conto “Um só Gole”, de Miriam Alves, escritora afro-brasileira, é um exemplo bastante interessante de como a violência simbólica, objetiva para Žižek e subjetiva para Bourdieu, exerce um profundo domínio sobre as suas vítimas, causando-lhes amarras muito difíceis de serem desfeitas. “Um só gole” é um dos contos que compõe a coletânea *Mulher Mat(r)iz* (2011) Neste livro, Miriam Alves reúne contos publicados ao longo de sua carreira literária, sobretudo, nos *Cadernos Negros*. Esta obra chama a atenção de imediato pelo título intrigante, um título que revela muito da intenção da autora: falar sobre a experiência de mulheres. A experiência encenada é de matriz feminina, mas esse corpo encenado tem um matiz específico: as protagonistas dos contos de Miriam Alves são mulheres negras. Em prefácio de *Mulher Mat(r)iz*, a estudiosa Moema Parente Augel fez a seguinte reflexão sobre este livro:

> A linguagem e a temática dos contos em *Mulher Mat(r)iz* ressaltam um processo de afirmação da identidade feminina, das conquistas da mulher negra [...]. Ao mesmo tempo em que direciona o olhar para um ponto fixo: os contos tratam, de uma maneira ou de outra, da mulher, da matriz, fonte, origem, umbigo. Mas não só. Da mulher apresentada numa palheta variada e múltipla, em diferentes situações e circunstancias, da mulher em seus muitos matizes, o que sutiliza a ideia subjacente à imagem metafórica, apresentando um caminhar pelos vários lugares possíveis e os muitos espaços da mulher negra. (AUGEL, 2011, p. 13).

O conto "Um só gole" é, portanto, uma narrativa que encena a experiência de uma mulher negra. A personagem do conto, marcada pela violência do racismo, caminha por espaços espinhosos. Nesse caminhar, ela arrasta um corpo negro cansado e dolorido. "Marcada por um traumatizante episódio da infância, [a personagem] é perseguida por medos e alucinações que a impedem até mesmo de erguer-se sobre os pés, obrigada a rastejar, estreitando ela própria os seus limites" (AUGEL, 2011, p.18). A protagonista do conto, já adulta, parece não mais suportar as humilhações a que fora submetida por pertencer a uma raça[11] considerada inferior, e em um momento de desespero, começa a pensar fixamente na ideia de suicídio. Durante esse processo, a mulher analisa os motivos que a levaram ao "fundo do poço", como se mostra no fragmento que segue:

> Pensei em morrer ali, nas margens de um rio fétido. Estou parada às margens de minha própria vida. Minha história desfila no leito lodoso do Mandaqui, como uma terça-feira de carnaval. [...] Inconsciente, eu boiava sobre as agulhas das respostas. As inquietações das perguntas ameaçam-me: "Atirar-me? Não me atirar??? Aonde? No rio? Que rio? Da minha vida? Do Mandaqui? [...] O que tinha me posto ali? Quem? O quê? Quem? Eu! Boio como interrogações, náufraga em mim. (ALVES, 2011, p. 81-82).

O conto de Miriam Alves é construído com recursos linguísticos e literários que enriquecem a narrativa. Um dos recursos mais utilizados pela autora na feitura do conto é o uso de metáforas, elaboradas a partir de elementos da natureza, como

---

[11] "Se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis. Em outros termos, poder-se-ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram em nível nacional. Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de "exclusão". Ser negro é ser excluído. Por isso, sem minimizar os outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania". (MUNANGA, 2012, p.15-16).

a chuva e o rio, indicadores do rumo da vida da personagem. O rio da cidade de Mandaqui, lodoso e estático, é aonde as memórias da narradora vão se afundando, o rio é o lugar em que ela também quer se afundar.

A narradora ameaçada pelas “inquietações das perguntas” tem medo de encarar as respostas espinhosas. Náufraga em si mesma, ela boia como as interrogações que se multiplicam. Cada vez mais angustiada, ela passa a questionar-se: “Quando foi que comecei a ausentar-me de mim? Quando? Quando foi que me abandonei ao curso inquieto dos fatos? Quando? Quando iniciou a minha viagem sempre rua abaixo? Quando? Não sei...” (ALVES, 2011, p. 81-82).

Quanto mais a personagem se questiona, mais se angustia. Na inquietude de descobrir o porquê de ter abandonado a si mesma e caminhar sempre em direção à sarjeta, ela vai revelando, pouco a pouco, os acontecimentos ocorridos no passado responsável por torná-la um ser tão carregado. O peso de lembranças traumáticas vai deixando a personagem estática, fora de si, presa às inquietações provocadas por suas memórias e seus silêncios. Não é mais o rio lodoso que prende a mulher atormentada, agora um novo elemento da natureza impede o seu caminhar: as nuvens:

> As nuvens densas, carregadas de energias, continham-se. Eu me continha. Quieta. Eu sempre me contive densa. Sempre montei prontidão nos meus atos. Sempre me contive densa. Sempre silenciei os barulhos surdos do meu porão interior. Pensei em suicídio. Estou imóvel. Estar imóvel não era a morte? Ficar energeticamente parado não é suicídio? Estava carregada de energia, porém estática. Será que vai chover? As nuvens estão lá, ameaçando. Densamente, movi os braços. As mãos balançam de um lado para o outro descompassadamente. Pensei em voar. Alcançar as nuvens. Sumir. Não saio do chão. (ALVES, 2011, p. 80-81).

A sensação de angústia e desespero da personagem vai aumentando ao longo do conto, assim como aumentam as nuvens que anunciam a chuva. Esse efeito provoca uma expectativa no/na leitor/a que vai sentindo as mesmas emoções da narradora, esperando que a densidade das nuvens se exploda em águas que consigam fazer escorrer as mágoas da mulher traumatizada. Enquanto esperamos pela explosão, vamos descobrindo os motivos que levaram a personagem a entrar em estágio de imobilidade e a razão de silenciar os “barulhos de seu porão interior”.

O acontecimento que traumatizou a protagonista, transformando-a em um ser rastejante, ocorrera na escola quando ela ainda era criança. Nesta ocasião, a

narradora deparou-se com a dor mais cortante da violência racista - objetiva para Žižek e subjetiva para Bourdieu - sendo Ergos, seu professor, o grande algoz. Ergos costumava organizar pecinhas para as crianças representarem em datas comemorativas. No dia 13 de maio, data da Abolição da Escravatura, a menina tinha representado uma escrava sofredora, que suplicava ao senhor para não lhe bater a chicotes. A narradora saiu-se muito bem na encenação: "Talvez tivesse sido um treinamento para as outras tantas súplicas futuras" (ALVES, 2011, p. 82). No período natalino, Ergos faria a representação do nascimento do menino Jesus. A menina, que tinha encenado tão bem a escrava, quis ser Maria, mãe de Jesus. O seu desejo expresso de encenar a "mãe do salvador do mundo" transformou-a em um motivo de chacota para o professor e toda a turma:

> Foi um riso só. Ria Ergos. Riam os meus colegas, menos o Joaozinho, que queria ser José Carpinteiro. Fiquei olhando todos, magoada, sem entender. Ergos tentou convencer-me a fazer a camponesa. (ALVES, 2011, p. 82).

Sem ter a consciência de que a rejeição para o papel se dava em consequência da cor de sua pele, a menina, obstinada, não se deixa convencer a fazer uma personagem subserviente e luta pelo papel principal: "Não, dizia eu. Afinal, tinha me saído bem no papel anterior" (ALVES, 2011, p. 82). Quanto mais a narradora resiste a aceitar o papel de subalterna, mais chacotas fazem dela. A menina não entende o porquê dos risos debochados e segue decidida a representar Maria. Ergos, no entanto, mostra-lhe que esse papel não poderia ser dela, colocando-a em seu "devido lugar":

> Diante de minha obstinação, Ergos disse:- "Maria não pode ser da sua cor". Chorei. Lágrimas corriam entrecortadas por soluços. Isto fazia a hilaridade da criançada que improvisava um coro: -"Maria não é preta, é Nossa Senhora. Maria não é preta, é mãe de Jesus". [...] Minha vontade era de gritar com todo o meu fôlego "E daí? O que é que tem? Não somos todos filhos de Deus? Deus tem cor?" Fiquei sufocada com as contestações presas na garganta. (ALVES, 2011, p. 82).

Observemos, neste trecho, o modo como o discurso racista do professor é encenado. Ergos, em nenhum momento, fala explicitamente que a menina é negra, mas ao afirmar "Maria não pode ser da sua cor", ele diz da condição racial da aluna, colocando-a em um espaço de subalternização. A afirmação violenta de Ergos faz

com a que menina perceba, de maneira dolorosa, que é diferente. Ela que aprendera que todos eram iguais, “tinha acabado de fazer outra descoberta” (ALVES, 2011, p.83). A personagem descobriu que a cor de sua pele era vista pelo professor como um impedimento dela fazer o papel de Maria, mãe de Jesus, uma mulher sempre representada como branca. Em um primeiro momento, ao dizer “Não” de maneira decidida, a protagonista do conto rejeita o lugar de subordinação que o professor quer que ela ocupe. A sua recusa faz com que Ergos reafirme o seu discurso racista e, utilizando-se de sua posição privilegiada, humilha a aluna diante dos colegas de turma, conseguindo silenciá-la. No prefácio de *Mulher Mat(r)iz,* Moema Augel faz uma interessante reflexão sobre o silêncio imposto aos povos que passaram pelo processo perverso de colonização:

> Há um interrelacionamento significativo entre o silenciado, a memória e o esquecimento. O silêncio permite que o discurso etnocêntrico, homogeneizador e monolítico, que se quer único e verdadeiro, grite mais alto. O silêncio boicota movimentos que tentam recuperar memórias sufocadas; por exemplo, a história da resistência ao jugo colonial, em suas múltiplas facetas. (AUGEL, 2011, p. 18).

Assumindo, de certa forma, o discurso de poder ressaltado por Moema Augel, podemos pensar que o professor Ergos, ao dizer: “Maria não pode ser da sua cor”, escancara a sua face de opressor, ao mesmo tempo em que, expõe a aluna, tornando-a vulnerável ao escárnio da turma. De tal modo, quando os colegas da narradora percebem que o professor, símbolo de respeito e poder, faz chacota da menina, eles também se sentem legitimados a oprimi-la. Na sala, Ergos sente-se um rei e os alunos são os seus súditos. Os risos sarcásticos da turma fazem com que ele sinta-se ainda mais poderoso para exercer a opressão. Desse modo, o professor que deveria lutar contra as práticas discriminatórias transforma-se em algoz, tornando-se o principal responsável pela violência racista que transformará para sempre a vida da aluna. Depois desse episódio, a personagem passa a ter vergonha de ser quem é, e tenta, a todo custo, se livrar das marcas de sua negritude. Ela passa a negar a si mesma, na tentativa de amenizar as feridas do racismo, na tentativa de, quem sabe, um dia poder ser Maria:

> Envergonhei-me de ser o que eu era: “Maria Pretinha”. Envergonhei-me dos cabelos das pessoas pretas que riam e pulavam numa inconsciente alegria. Insanamente me armei de pente-de-ferro-quente e, a todo vapor, tratei de amansar a rebeldia dos meus

> cabelos. Neste momento, ouvia aquelas vozes: “Há, há, há, ela quer ser Maria, mãe de nosso Senhor”. Tentando apagar o vozerio, alisava os cabelos. Alisava-os. Esticava-os até não mais poder. (ALVES, 2011, p. 83).

Ao domar o volume dos seus cabelos crespos, talvez a marca mais visível de sua negritude, a narradora sabia que, junto com os cabelos, esticava a revolta. Domava a sua consciência. Domava a sua tolerância (ALVES, 2011, p. 83). De certa forma, o conto de Miriam Alves deixa entrever que o racismo cria feridas em suas vítimas que podem ser cicatrizadas na aparência, mas não se curam jamais. De todas as manifestações de violência simbólica, talvez o negar a si mesmo e perceber o opressor como um ideal a ser alcançado seja uma das mais cruéis e agressivas. É uma prática constante dos oprimidos, um dos desdobramentos da manifestação da violência simbólica.

A atitude da narradora de “Um só gole”, nos remete à reflexão feita pelo pesquisador Lewis R. Gordon, no prefácio da obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), de Frantz Fanon:

> Muitos negros acreditam neste fracasso de legitimidade e declaram uma guerra maciça contra a negritude. Este racismo dos negros contra o negro é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco. (GORDON, 2008, p. 15)

O cenário descrito por Gordon explica que o racismo compõe um sistema de opressão, embasado num jogo de poder. Deste jogo, fazem parte as pessoas que têm o poder de praticarem o racismo e aquelas historicamente colocadas num *status* inferior: as que sofrem o racismo. O racismo sofrido faz com que a pessoa negra busque, muitas vezes, a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco. Relacionando essa reflexão ao enredo do conto de Miriam Alves, podemos dizer que a violência insana que a protagonista pratica contra si mesma é uma maneira dela descaracterizar-se. O alisamento do cabelo é uma forma da narradora adequar a sua imagem a uma estética que seja aceita no mundo dos brancos, sendo também um modo de tentar se livrar das marcas do passado e esquecer a violência sofrida. O trecho que se segue comprova nossa assertiva:

> Atarefada na prática de descaracterizar-me, ouvia o chiado vitorioso do ferro quente sobre os meus cabelos: “Chiii, chiii, chiii”. Eu demonstrava contentamento nesse ato. “Chiii, chiii”. Os cabelos

> reclamavam indefesos. Tive um acidente, um dia. Num descuido, o instrumento autotorturador escapou de minhas mãos nervosas, caindo sobre o lado esquerdo do meu rosto. Foi um acidente. Queimei violentamente a face. Assustei-me. Tive febre. Num delírio febricitante, ouvi vozes difusas: “Ha, ha, ha, ha! Maria Pretinha não pode ser Maria de nosso Senhor”. Ataduras brancas cobriram por muito tempo as cicatrizes esbranquiçadas, para sempre. Cicatrizes e cabelos falsamente lisos complementavam a desfiguração. Eu era triste caricatura borrada. Eu sou uma triste caricatura borrada (ALVES, 2011, p. 83-84).

O processo de descaracterização da personagem é longo e doloroso. O ferro, objeto de tortura, ao entrar em contato com a carapinha crespa da narradora produz um chiado que provoca um duplo movimento: o barulho, ao mesmo tempo em que gera certo prazer masoquista, pois simboliza o processo de desfiguração da narradora, também faz com que ela rememore lembranças traumáticas, que pareciam esquecidas. O ferro que alisa o cabelo crespo, anulando a identidade da personagem, assume o mesmo papel de Ergos, torturador, tentando silenciá-la. O ferro queima o corpo da menina, tal qual Ergos “queimou” a sua alma negra. Segundo bell hooks:

> O contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos os nossos cabelos –, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima. [...] O alisamento era claramente um processo no qual as mulheres negras estavam mudando a sua aparência para imitar a aparência dos brancos. Essa necessidade de ter a aparência mais parecida possível à dos brancos, de ter um visual inócuo, está relacionada com um desejo de triunfar no mundo branco. Antes da integração, os negros podiam se preocupar menos sobre o que os brancos pensavam sobre o seu cabelo (HOOKS, p.2 - 3, s/d).

O ideal branco é uma das maiores violências sofridas pelo individuo negro. Para ele, o branco é a corporificação da ideia de domínio, beleza, poder, alegria. Em contraposição, vê a si mesmo e aos outros iguais a ele como a concretização da feiura, fracasso, tristeza. De tal modo, como todos os referenciais voltados para a negritude são negativos, muitas vezes, os negros não querem se identificar com eles; e como grande parte de suas referências positivas são advindas da branquitude, se convencem de que a única maneira de obter sucesso é se “embranquecendo”. Desse modo, o negro torna-se vítima da alienação e

“hipnotizado pelo fetiche do branco, ele está condenado a negar tudo aquilo que contradiga o mito da brancura” (COSTA, 2003, p. 139).

No conto “Um só gole”, a personagem tem consciência de que a sua “desfiguração”, sua angustia, seu sofrimento são consequências da violência racista, violência que é fruto de um sistema organizado pela branquitude; todavia, ela se mutila para se parecer com as mulheres brancas. Podemos assim dizer que a violência simbólica funciona de maneira eficiente porque, em primeiro lugar, atinge a construção identitária da vítima. Endossamos essa afirmação com o pensamento do psicanalista Jurandir Freire Costa:

> A violência racista do branco é exercida, antes de mais nada, pela impiedosa tendência a destruir a identidade do sujeito negro. Este, através da internalização compulsória e brutal de um Ideal de Ego branco, é obrigado a formular para si um projeto identificatório incompatível com as propriedades biológicas de seu corpo. Entre o Ego e seu Ideal cria-se, então, um fosso que o sujeito negro tenta transpor, à custa de sua possibilidade de felicidade, quando não de seu equilíbrio psíquico (COSTA, 2003, p. 137).

Como afirmamos anteriormente, o negro tem a sua identidade massacrada porque cresce cercado por referenciais eurocêntricos e, por isso, acaba enxergando o corpo branco como um ideal a ser alcançado. No entanto, por mais que se mutile, perceberá, em algum momento, que jamais alcançará o seu Ideal, pelo simples fato, mas não tão óbvio quanto deveria ser, de que o seu corpo é e continuará sendo negro, mesmo com todas as transformações a que possa se submeter. Essa constatação de que a brancura é inalcançável faz com que o negro torne-se desajustado, podendo provocar sérios desequilíbrios psíquicos. Recorremos a Frantz Fanon que tão bem explicou esses distúrbios provocados pelo racismo:

> Qual a nossa proposição? Simplesmente esta: quando os pretos abordam o mundo branco, há uma certa ação sensibilizante. Se a estrutura psíquica se revela frágil, tem-se um desmoronamento do ego. O negro cessa de se completar como indivíduo acional. O sentido de sua ação estará no Outro (sob a forma do branco), pois só o outro pode valorizá-lo. No plano ético, ou seja, valorização de si. Mas há algo mais. (FANON, 2008, p. 136).

No conto “Um só gole”, o trauma provocado pelo racismo faz com que a personagem transforme-se em um ser deformado e todas as suas ações girem no sentido dela tentar alcançar a aprovação da branquitude. Contudo, mesmo ferindo o

seu corpo com o ferro quente, ela não consegue se livrar das feridas da alma. Quanto mais tentava alcançar um ideal branco, mais se tornava um ser rastejante: “arrastava-me, não ficava mais em pé. Eu era toda calos. O vício de curvar engoliu a coluna vertebral, obrigava-me a ficar ajoelhada, arrastando-me como ser sem pernas. Rastejava” (ALVES, 2011, p. 84). O ato de rastejar funciona como uma metáfora do peso que a personagem passa a carregar depois de ser humilhada por Ergos. As palavras do professor a acompanham por todo o lugar e se transformam em uma cruz pesada da qual ela não consegue se livrar. Como é incapaz de levantar, ela também não consegue se olhar no espelho, pois tem medo da imagem que será refletida. “Não conseguia olhar-me no espelho. Ah! Os espelhos sempre estão colocados acima dos rastejadores invertebrados como eu” (ALVES, 2011, p. 84). O espelho torna-se o maior inimigo da mulher atormentada pelos traumas, ele pode revelar aquilo que ela tanto teme: a sua própria imagem, ou o que sobrou de si mesma: “uma triste caricatura borrada”. O medo é a sua sombra. O medo de Ergos, o medo de olhar e se ver, o medo de morrer e um medo ainda maior de viver. “Ali, de costas para o rio, eu estava em pé? Rastejava? Pensava em suicídio? Eu pensava? O medo? E o medo? [...] Tenho medo” (ALVES, 2011, p.84). O medo que apavora a protagonista de “Um só gole” nos remete, uma vez mais, a Frantz Fanon, que em *Pele negra, máscaras brancas*, assim se manifesta:

> Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é preto como a virtude é branca. Todos estes brancos reunidos, revólver nas mãos, não podem estar errados. Eu sou culpado. Não sei de quê, mas sinto que sou miserável. [...] Bigger Thomas é aquele que tem medo - um medo terrível. Ele tem medo, mas de que tem medo? Dele mesmo. Não se sabe ainda quem ele é, mas ele sabe que o medo habitará no mundo quando o mundo souber. E quando o mundo sabe, o mundo sempre espera algo ruim do preto. (FANON, 2008, 124-125).

O personagem Bigger Thomas, citado por Fanon, sente um medo terrível dele mesmo. Um medo da imagem que construiu de si, seguindo as projeções que o mundo fez dele. No caso da protagonista do conto de Miriam Alves, o medo que a persegue, de certo modo, é um medo de si mesma. Medo da “caricatura borrada” na qual se transformou no intuito de agradar aos Outros. O medo da narradora cresce à medida que ela rememora os seus traumas, aumentando a sua inquietude a respeito do suicídio. A incerteza em relação à vida invade os pensamentos da mulher angustiada. Ela transforma-se em um rio de incertezas. O medo agiganta-se tanto

quanto as suas dúvidas. O medo a impede de seguir o curso desejado de misturar-se com as águas lodosas e escuras do Rio Mandaqui. O medo que tanto a assusta é também quem a protege de si mesma. O medo a impede de viver, mas também a impede de morrer:

> Medo, calosidade gigantesca brotou impune ao som das dúvidas, à frente do pé, impedindo-me os caminhos. Deixei-o crescer, avolumar-se tanto que impunha barreira aos meus passos, incapacidade aos atos. Não consigo morrer. Não consigo viver (ALVES, 2011, p. 84).

Presa a uma imagem que não é a que gostaria de ter, a narradora de “Um só gole” recusa os espelhos, pois mesmo que se olhe é incapaz de ser ver. A imagem projetada seria a imagem que ela criou de si em consequência da violência dos discursos racistas e não a sua imagem real. O racismo consegue fazer com ela se abandone, ela é um ser que não vive, apenas sobrevive. Em sua quase vida ela passa a pensar fixamente na ideia de morte. A morte apresenta-se como a sua esperança de salvação, ela quer salvar-se de si mesma. Esse comportamento da personagem se dá porque ela se adapta aos esquemas estabelecidos, assumindo, ainda que inconscientemente, a inferiorização que lhe é atribuída. De tal modo, o processo de dominação se desenvolve à medida em que o dominado, de maneira inconsciente, se predispõe a aceitar a estrutura imposta, por mais violenta que ela seja. Na reflexão proposta por Pierre Bourdieu, ele considera que:

> Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidades com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão (BOURDIEU, 2014, p. 28).

O dominado tem reconhecimento da submissão, mas ignora o conhecimento das estruturas do sistema que o mantém sob domínio. Esse conhecimento é o que pode libertá-lo da violência a que está submetido. As estruturas de dominação estão muito bem asseguradas, livrar-se delas é um processo que se dá, na maioria das vezes, de maneira lenta e gradual. Passa pela desconstrução das ideologias adquiridas, pela conscientização e autoafirmação de uma identidade que se encontra totalmente destruída. Em alguns casos, no entanto, a consciência da dominação e de que é preciso se livrar dela, se dá em uma espécie de *insight*. Isso

pode ocorrer quando a vítima da violência simbólica passa por uma situação extrema. É o que ocorre com a personagem do conto de Miriam Alves, que depois de pensar na ideia de tirar a própria vida, é impelida a levantar-se e encarar os seus medos:

> Lembrei-me dos espelhos que são colocados acima dos rastejadores. Conseguia olhar no espelho? Via-me. Refletia-me o espelho. O que aconteceu? O que acontecia? Os calos cresceram tanto que me ergueram do meu rastejar. A coluna desenvergou (ALVES, 2011, p. 84).

De tal modo, depois de anos de sofrimento e de negação de si mesma e das suas potencialidades, a narradora toma consciência de todo o seu processo de opressão e resolve quebrar os espelhos que distorcem a sua imagem, recusando-se a continuar sendo uma criatura borrada e rastejante:

> As partes do corpo – cabeça, pernas, coluna dorsal – deformadas e monstruosas, traduzem a impotência do eu narrador a qualquer tipo de reação. Mas, de repente, o "eu" irrompe o seu delírio e tenta reagir. (AUGEL, 2011, p.18).

Ao mirar o Rio Mandaqui, a protagonista já não vê apenas lodo, ela vê asfalto, o lodo-asfalto a refletia, o rio era escuro, tão escuro quanto a sua pele: "se pulasse para dentro de seu bojo, não boiaria, não afundaria. Não morreria" (ALVES, 2011, p.84). A partir dessa nova visão do rio e de si mesma, a mulher percebe que o suicídio não seria solução para as angústias que tanto a atormentavam. A visão de si não mais borrada pelos discursos de inferiorização que internalizou ao longo da vida, faz com que a personagem comece a pensar em vida. Os calos provocados pelas sucessivas violências sofridas já não conseguiam encobri-la, o medo já não a dominava mais. E depois de um longo processo de exclusão, depois de tantos medos e dúvidas, finalmente, ela enxerga a beleza de sua pele cor de asfalto:

> Era a primeira vez que me via depois de ter-me transformado numa calosidade ambulante. Eu sou feia! Não, eu sou bonita! As durezas calosas não conseguiram encobrir-me totalmente (ALVES, 2011, p. 84).

A dor extrema da anulação é o que impulsiona a personagem a reerguer-se. Dessa forma, ao encarar o espelho e enfrentar os seus medos, ela passa a se enxergar sem distorções e inicia o seu processo de libertação. "Revoltei-me, fitava o

monstro que eu me tornei. Com os olhos estranhamente arregalados, arranquei, num grito, a boca da face. O corpo estremeceu todo" (ALVES, 2011, p.85). Ao encarar o seu próprio rosto, a personagem assusta-se com a imagem deformada, vê-se monstruosa. No entanto, cria coragem para enfrentar os seus monstros interiores e exteriores. "Insana, decidida, devorei-me todas as rebarbas. Medo protruso foi o último. A minha enorme boca, fora de mim lutou e comeu-o todo" (ALVES, 2011, p.85). Num gesto antropofágico, a narradora devora as garras que durante anos a aprisionaram. O silêncio que a sufocou, desde o traumático episódio na escola, enfim, é vencido. O grito abafado por tantos anos solta-se de sua garganta. Junto com o grito, ela expulsa o monstro preso dentro de si: a violência racial.

> [...] Deu-se, entretanto, no ápice da crise existencial, um esforço de restauração daquele corpo deformado e destruído, reflexo do estado de espírito patológico. A individualidade recuperada, a autoestima renascida tornaram possível, finalmente, ultrapassar os limites entre o exterior e o interior do eu narrador. (AUGEL, 2011, p. 18).

A transformação da protagonista do conto se dá em consequência do seu processo de conscientização. Ao criar consciência das verdadeiras amarras que a aprisionavam, ela começa a se livrar delas. Recupera a sua autoestima e se permite trilhar outro caminho. Destemida, a mulher liberta as últimas gotas de sofrimento, desfazendo a carregada nuvem que a acompanhava. Em uma explosão, ela arrota toda a opressão que há tanto tempo reprimia dentro do corpo deformado. O arroto tem barulho de trovada e faz as nuvens gargalharem, como se celebrassem a sua libertação. As nuvens, antes tão pesadas quanto ela, se desaguam em chuva. As águas da chuva provocam o movimento do rio lodoso que segue o seu curso. Enquanto a chuva cai e o rio corre, a narradora segue o seu caminho: leve e livre. Ela segue plena ao encontro que esperou por toda a sua existência: o encontro consigo mesma.

Vimos que em função do racismo, a personagem de "Um só gole" passa por um longo processo de irrealização. O efeito da violência racista poderia tê-la levado a despojar-se de sua própria vida. Essa violência sofrida pela personagem, se analisada pelas lentes de Pierre Bourdieu, deve ser considerada uma violência subjetiva (não é possível percebê-la, apenas sentir). Porém, de acordo com Slavoj Žižek, ela pode ser considerada objetiva, embora, invisível. Como já dissemos, Žižek

divide a violência objetiva em dois tipos: a simbólica, exercida por meio da linguagem, e a violência sistêmica. Quando Ergos insulta a sua aluna utilizando expressões racistas, ele pratica, através da linguagem, um ato de violência.

Aqui é importante discutir não só a imposição do discurso de Ergos, que se aproveita da sua posição privilegiada, ou seja, do seu lugar social de professor e de homem supostamente branco que oprime a aluna negra, mas também a outra forma de violência da linguagem apontada por Žižek, ou seja, "à imposição de um certo universo de sentido" (ŽIŽEK, 2014, p. 17). Quando no conto "Um só gole", Ergos afirma para a aluna que ela não deve representar a mãe de Jesus porque "Maria não pode ser da sua cor" (ALVES, 2011, p.82), ele exerce a violência racial sobre a menina, discriminando-a embasado em um universo de sentido no qual Maria, mãe de Jesus, é uma mulher branca, por isso, apenas uma aluna branca poderia representá-la. Para a aluna negra restaria o papel da camponesa, ou quiçá, nenhum papel. O discurso da voz narrativa nos diz muito sobre Ergos, revelando que ele está influenciado pelas vivências e aprendizados que obteve em sua formação. Ergos deve ter aprendido que Jesus é branco e que a sua mãe é branca, assim como essas figuras são representadas em pinturas, livros, filmes, entre outros. Do mesmo modo, ele deve ter aprendido que há um lugar determinado para cada pessoa, de acordo com o tom de sua pele. Ele também deve ter aprendido que professor manda e aluno obedece. De tal modo, utilizando-se de todo o aprendizado construído dentro de um universo de sentido e falando de um lugar de privilégio, Ergos sente-se legitimado a utilizar uma linguagem violenta contra a sua aluna. Quando fala da violência propagada através da linguagem, Žižek afirma ser importante considerar que:

> Na linguagem, em vez de exercermos uma violência direta uns nos outros, procuramos debater, trocar palavras, e esta troca de palavras, mesmo quando agressiva, pressupõe um mínimo de reconhecimento da outra parte. A entrada na linguagem e a renúncia à violência são muitas vezes entendidas como dois aspectos de um só e mesmo gesto (ŽIŽEK, 2014, p. 59).

Na concepção de Žižek, o uso da linguagem deveria ser uma forma de renúncia à violência, porque ao enunciarmos um discurso, estaríamos, necessariamente, reconhecendo a existência do/a nosso/a interlocutor/a. Contudo, cabe ressaltar que, mesmo que haja esse ato de reconhecer o/a outro/a através da

linguagem, devemos questionar como é feito esse reconhecimento. Falar pode significar a renúncia da violência física, mas também pressupõe uma forma de manifestar a violência simbólica. Quando eu me dirijo à outra pessoa, posso reconhecê-la como igual, ou colocá-la numa posição de inferiorização. Isso é o que ocorre na relação entre Ergos e a protagonista do conto "Um só gole". Ao dizer que a personagem não podia representar Maria, mãe de Jesus, por causa da cor de sua pele, o professor Ergos reconhece a existência da aluna, mas não a reconhece como alguém capaz de exercer um papel que não seja de subordinação. Ela poderia representar a escrava sofredora, a camponesa, mas jamais Maria. Afinal, como uma preta poderia ser a mãe do "Salvador do mundo?".

1.3. "Olha quem morre, então, veja você quem mata"... [12]

Assim como no conto "Um só gole", de Miriam Alves, o conto "Bife com batata-frita", da coletânea *Espelhos, Miradouros e Dialéticas da Percepção* (2011), de Cristiane Sobral, também encena a violência objetiva, no sentido dado por Slavoj Žižek. Nesse conto, temos a representação da violência simbólica, que se manifesta de maneira invisível, mas o predomínio está na encenação da violência que Žižek chama sistêmica.

Para o filósofo esloveno, a violência sistêmica "consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e politico" (ŽIŽEK, 2014, p. 17). É possível afirmar que a violência sistêmica é a que ocorre com o aval do Estado. Podemos dizer que quando os governantes não investem em educação, saúde, saneamento básico, entre outros serviços, estão sendo coniventes com a escalada de violência. O conto "Bife com batata-frita" nos mostra como alguns indivíduos mais vulneráveis, aqui se destacando as mulheres negras, compõem um dos grupos preferenciais que são vitimados pela violência sistêmica.

"Bife com batata-frita" narra a história de Ióli, uma menina de sete anos que vivia num contexto de miséria e carências. O conto se vale de uma narradora em terceira pessoa que acompanha de perto o desenrolar dos acontecimentos, demonstrando simpatia pela protagonista. A voz narrativa situa os/as leitores/as,

---

[12] O título dessa sessão é inspirado na música "Negro Drama", do álbum *Nada como um dia após outro dia* (2002), do grupo de rap paulista "Racionais MC'S".

logo de início, quanto ao contexto social no qual a personagem está inserida, utilizando-se de uma linguagem irônica para denunciar a situação de miséria em que Ióli e a sua família viviam. Pelo o que fica enunciado no modo como a personagem e o cenário são descritos, conseguimos apreender o desconforto da narradora:

> [Ióli] menina rechonchuda devido à ingestão de carboidratos baratos, como pão, macarrão e arroz, mas desnutrida, cuja barriga raramente digeria frutas e legumes, artigos de luxo em famílias pobres alimentadas com cestas básicas de caridade e leite de programas de alimentação do governo, usava roupas concedidas por estranhos, provenientes de vários templos de fé, onde, na maioria das vezes, era possível encontrar um enorme contingente de pobres de espírito com armários abarrotados de peças de roupas de grife. (SOBRAL, 2011, p. 35-36).

A linguagem utilizada pela narradora do conto é acida. Não há menor intenção de se fazer um discurso neutro, ignorando as desigualdades que marcam o espaço encenado e, consequentemente, a vida da personagem. A voz narrativa revela a sua identificação com Ióli "a menina rechonchuda devido à ingestão de carboidratos baratos" e também o seu incômodo com o "enorme contingente de pobres de espírito com armários abarrotados de peças de grife". Essa atitude comprometida de alguns narradores e narradoras da Literatura Brasileira Contemporânea é assim explicada por Regina Dalcastagnè:

> Uma vez dispostas as peças e iniciada a partida, podemos acompanhar, ao longo dos anos, o fortalecimento dessa figura nova na literatura: no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada. Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. [...] A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75).

Nitidamente envolvida com a história de Ióli, a narradora do conto de Cristiane Sobral nos envolve nas teias da ficção, despertando em nós empatias e antipatias. Depois de revelar o seu inconformismo com a realidade social encenada no conto, a voz narrativa continua a descrever a protagonista, acentuando as mazelas que a atingiam:

> Esta encantadora menina cor de chocolate ao leite tinha os pés chatos e as pernas tortas. Fazia um tratamento que indicava o uso sistemático de implacáveis botas ortopédicas que ela só tirava para

> dormir. Estas botas, provenientes da boa vontade da mãe de uma menina do bairro que calçava um número menor que o seu, provocavam fortes dores nos pés que a fariam detestar sapatos para o resto da vida. (SOBRAL, 2011, p. 36).

Interessante notarmos que o modo como a narradora caracteriza Ióli, mais do que revelar a sua afinidade com a menina, tenta envolver a nós, leitoras e leitores, aumentando a nossa empatia pela personagem infantil. "Simpática menina negra" (SOBRAL, 2011, p. 35), "Pequena canhota" (p.36), "Encantadora menina cor de chocolate ao leite" (p. 36), "Menina de sete anos e oito meses" (p. 38), "Boneca negra" (p.38) são algumas das expressões que a voz narrativa utiliza para descrever Ióli. A linguagem utilizada pela narradora demonstra o seu desejo de "fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75).

A protagonista de "Bife com batata-frita" morava em uma modesta casa do subúrbio com a mãe que, além da menina, criava sozinha, mais três filhos. Morando em um bairro onde a miséria abundante enchia todos os espaços vazios, Ióli aprendera desde cedo que o mundo não era um lugar justo. Vivendo em um contexto de múltiplas carências, a realidade da "pequena boneca negra" torna-se ainda mais cruel quando ela, de maneira inesperada, perde a mãe.

> [...] Um fato inusitado quebrou o ritmo desse refrão de blues empesteado de um lamento cinza – o irmão mais velho entrou pela porta da sala a correr, sem camisa, com o seu cabelo grande e crespo despenteado e as suas pernas pretas foscas sem hidratante, enquanto Ióli brincava na banheira doada por uma tia abastada transformada em piscina das crianças – o irmão gritou e gesticulou totalmente descontrolado: - Mamãe morreu! Ninguém chora ninguém grita aqui, mamãe morreu! (SOBRAL, 2011, p. 36-37)

Consideramos interessante observar o modo como a voz narrativa descreve o irmão de Ióli. A narradora nos permite inferir que o aspecto descuidado do menino "sem camisa, com o seu cabelo grande e crespo despenteado e as suas pernas pretas foscas sem hidratante" pode ser uma consequência da falta do cuidado materno. Há três dias sem a presença da chefa da família, ninguém havia almoçado, ninguém havia jantado ou tomado banho. "Era assim quando a mãe não estava por perto. Todo mundo ficava meio perdido, meio filho desmamado, meio cachorro

criado em casa sem rumo nas ruas" (SOBRAL, 2011, p. 37). É flagrante o desamparo dos filhos que esperam pela mãe que não mais voltará. Em meio ao caos estabelecido pelas perdas, o irmão proíbe Ióli de chorar, quem sabe, em um gesto inconsciente de proteção, pois, num espaço onde prevalece o excesso de faltas, não se pode perder mais nada, nem as lágrimas. Contudo, pertencendo a uma família muito pobre, com a ausência do pai e da mãe, as lágrimas seriam constantes na vida da pequena.

A morte da mãe de Ióli acontece em uma circunstância que não é bem explicitada no conto. Tudo o que sabemos é que a menina "chora a ausência da mãe, inesperadamente desaparecida após uma ida ao hospital" (SOBRAL, 2011, p. 36-37). Mesmo que os motivos da morte da mãe de Ióli não fiquem especificados no conto, a voz narrativa faz com que o leitor (a) desconfie que a mulher tenha morrido por falta de atendimento médico. Tal situação encenada no conto pode ser vista como uma forma de denunciar o descaso com a saúde da população negra, recorrente no postos de saúde e hospitais do Brasil. Essa situação é tão grave que, em 2014, o Governo Federal criou uma campanha publicitária com o slogan "Racismo faz mal à saúde". "A criação da campanha foi motivada por relatos de discriminação e números que revelam a expressão do racismo no SUS, consequências do contexto social e histórico da população negra no Brasil" (PIRES; COSTA, 2014) [13]. Acreditamos que a negligência médica que pode ter levado à mãe de Ióli à morte se deu não apenas porque a mulher era pobre e moradora da periferia, mas, sobretudo, porque ela era negra. O trecho do estudo, que destacamos abaixo, se mostra em consonância com o nosso ponto de vista:

> O racismo está incrustrado nas relações sociais em geral, atuando como uma espécie de filtro social, abrindo oportunidades para uns, fechando portas para outros, a desenhar uma sociedade extremamente desigual e injusta, cujas bases dessa iniquidade estão assentadas na clivagem racial. A sociedade racista cria mecanismos, institucionais ou não, que impingem limites e mesmo a exclusão, fazendo com que a pessoa negra esteja mais vulnerável a situações de imobilidade social associada à pobreza e à miséria, quando não a situações extremas que levam à alienação e, no limite, à morte (FARIAS, 2016, p. 26).

[13] Dados do Ministério da Saúde demonstram que uma mulher negra recebe menos tempo de atendimento médico do que uma mulher branca. [...] As taxas de mortalidade materna e infantil na população negra são muito acima das registradas entre mulheres e crianças brancas. Dados do Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM) do Ministério da Saúde revelam que 60% das mortes maternas ocorrem entre mulheres negras e 34% entre as brancas. (PIRES; COSTA, 2014).

Vítima da violência sistêmica e institucional[14], depois da morte da mãe, Ióli fica abandonada à própria sorte. Os seus irmãos mais velhos nada podem fazer pela irmã, pois, também se sentem perdidos. A orfandade precoce faz com que a menina amadureça antes da hora. Ao perceber que perdeu a mãe para sempre e que a sua ausência dessa vez será definitiva, Ióli resolve despedir-se da infância, pois sabe que, sem a companhia da mãe, um mundo ainda mais atroz à espera:

> A cena ficou muda no pequeno universo desta pequena que despiu e jogou longe a falsa boneca travesseiro e correu para o banheiro com chão de azulejos minúsculos e coloridos. Ióli decidiu tomar banho sozinha pela primeira vez. Resolveu chorar para despedir-se da própria infância. Abriu o chuveiro e deixou a água cair na sua cabeça cheia de pensamentos nublados:
> - Eu já sei tomar banho sozinha, mamãe ensinou (SOBRAL, 2011, p. 37-38).

No excerto em evidência, podemos notar a delicadeza com a qual Cristiane Sobral constrói a narrativa, valendo-se de imagens poéticas e, ao mesmo tempo, violentas. A linguagem empregada para descrever a dor da personagem "diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar um acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência" (DALCASTAGNÈ, 2012, p.95). Na cena acima destacada, o banho simboliza uma espécie rito de passagem, pois a água que cai na cabeça da menina órfã, mesmo não lavando os seus "pensamentos nublados", faz escoar pelo ralo os símbolos de sua meninice: "os desenhos infantis, as comidinhas da infância, as brincadeiras da escolinha e todas as noites de insônia onde dormia agarrada no braço da mãezinha. Ióli tinha medo do escuro" (SOBRAL, 2011, p. 38). Observemos que a voz narrativa descreve a despedida da infância de Ióli, insistindo em vocábulos no diminutivo: "comidinhas", "escolinha", "mãezinha". Essa estratégia parece aumentar ainda mais o drama vivido pela personagem, ao mesmo tempo em que acentua a beleza-triste que brota da violência encenada no conto.

Depois do banho-despedida, a pequena órfã foi levada para a casa de uma vizinha. A mulher "magra, pálida e rabugenta, segurou Ióli pelo braço e num

---

[14] Falamos de violência institucional quando os processos de violência se desenvolvem, não no plano da acção individual, mas sim no plano de uma relação protagonizada por órgãos dotados do poder de subordinação. É o caso da monopolização da violência pelo Estado moderno através dos aparelhos de coerção e das suas instâncias disciplinares. Mesmo quando legítima – e a questão da legitimidade ou não-legitimidade é, naturalmente, uma das muitas dificuldades do conceito – a violência institucional não deixa de constituir um modo de violência. (RIBEIRO, 2013, p.10).

movimento rápido que expressou imediatamente o seu temperamento autoritário, arrastou a menina com firmeza até a porta de saída de casa" (SOBRAL, 2011, p. 38). Ao chegar à casa da vizinha, Ióli começou a pensar em como seria a sua vida sem a mãe. Assim como tantas outras crianças pobres (e negras), ela teria que enfrentar a assustadora realidade do desamparo, do futuro incerto e da miséria institucionalizada:

> [Ióli] ficou a pensar se saberia amarrar os sapatos na hora de vestir a roupa para o enterro, pois ainda não sabia amarrar os próprios sapatos. Ficou a pensar se crianças poderiam entrar nos cemitérios, porque a morte, sem sombra de dúvida, não era assunto para gente pequena. (SOBRAL, 2011, p.40).

No trecho destacado, mais uma vez, torna-se latente a poeticidade que Cristiane Sobral imprime em seus textos, mesmo quando encena situações violentas. A incompreensão da criança tão pequena, diante da grandeza do acontecimento que é a morte da mãe, ganha uma áurea poética, consequência da escolha vocabular da autora ao construir a cena. No momento em que a personagem infantil reflete sobre os rumos de sua vida, ela parece querer assumir a função antes exercida pela mãe: voltar pra casa, cuidar dos irmãos e "organizar as coisas, porque na sua casa há muito tempo ninguém almoçava, ninguém jantava nem tomava banho" (SOBRAL, 2011, p.40).

A morte precoce da mãe transforma a vida de Ióli em um mar de angústias e incertezas. Tudo se torna obscuro. Em meio à constatação da desgraça que atingira a sua família, os pensamentos da menina se misturam e, ao mesmo tempo em que a personagem pensa nas responsabilidades que precisa assumir, depois de ter a infância sequestrada, começa a pensar em um sonho antigo: "sonhava um dia poder comer um bife grande, do tamanho do prato, com salada, arroz, feijão e batata-frita" (SOBRAL, 2011, p.38). A vontade de comer um bife grande com batata-frita é uma síntese das carências que fazem parte da vida da personagem infantil. Exposta a uma realidade cruel demais para os seus poucos anos de existência, a menina começa a chorar de maneira convulsiva. O seu choro é uma tradução de todas as suas carências e angústias, a maior delas, a falta da mãe. Durante o choro, Ióli pensa "como seria a vida das crianças que têm mãe e pai e que comem bife com batata-frita?" (SOBRAL, 2011, p.39). O questionamento de Ióli, aparentemente ingênuo, deixa sobressair, novamente, a sensibilidade de Cristiane Sobral em

encenar situações trágicas de forma poética, despertando em nós comoção e revolta. Em seus contos, Cristiane Sobral constrói narradores/as que não são imparciais e não pretendem assumir qualquer imparcialidade. Esse aspecto da narrativa de Sobral, de certo modo, é abordado em análise de Regina Dalcastagnè, quando fala sobre o comportamento do narrador e do leitor da Literatura Brasileira Contemporânea. Na concepção da pesquisadora:

> [...] o narrador, e também o leitor, da literatura contemporânea não são sujeitos comprometidos apenas com a matéria narrada. De um modo geral, não importa mais saber quem traiu quem dentro da narrativa, mas, sim, desvendar o que nós acreditamos ser uma traição, esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo. Ou seja, o leitor, refletido no narrador, torna-se personagem de uma discussão- e que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos, for esse leitor. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.77).

Impactadas pela maneira delicada, e, ao mesmo tempo agressiva, como a Cristiane Sobral constrói a história da lóli, nos inconformamos com a violência a qual a personagem é exposta, sobretudo, porque estamos conscientes da realidade de onde a autora extrai a matéria prima que inspira a sua escrita. “Bife com batata-frita” nos revela a atrocidade da violência sistêmica, legitimada por um Estado que age de maneira seletiva, elegendo os indivíduos que serão beneficiados e aqueles que serão negligenciados. Os cidadãos esquecidos, normalmente, têm o perfil da menina lóli, da sua família e dos membros de sua comunidade. São pessoas que habitam “as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas. Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvessem placas, visíveis apenas para elas, dizendo ‘não entre’” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 120).

O fato de existir, mesmo na ficção, crianças que sonham em comer um bife com batata-frita, enquanto outras crianças desperdiçam comida, é um dos frutos da violência sistêmica, sustentada por um Estado que não cumpre a sua função de oferecer aos cidadãos, independente de sua raça ou *status* social, possibilidades de viverem uma vida digna. Nesse sentido, o conto “Bife com batata frita” escancara um aspecto da nossa realidade, que, muitas vezes, insistimos em não enxergar, a “violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou incidental. Ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento

público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais". (GINZBURG, 2012, p.125).

A posição ocupada pela protagonista do conto "Bife com batata-frita" e sua família interessa a algumas camadas da sociedade que, para manterem os seus privilégios, exploram pessoas advindas do grupo racial e social ao qual Ióli pertence. O combate efetivo a esse tipo de violência só poderá ser obtido com mudanças das estruturas sociais. A partir dessas mudanças, quem sabe, crianças como a pequena Ióli não mais precisem sonhar em comer um bife com batata-frita. Quem sabe, elas nem precisem mais sonhar, pois a sua realidade já será um sonho bonito.

1.4. Da violência do poder, do poder da violência...

Lília Momplé, escritora moçambicana, já afirmou em diversas ocasiões que os seus textos literários foram inspirados em histórias reais. Histórias que a impressionaram de alguma forma, durante a colonização ou no período pós-independência: "O meu primeiro conto, por exemplo, foi sobre tudo o que ouvi e vi sobre o colonialismo e o último foi sobre aquilo que ouvi e vi durante a guerra de desestabilização dos 16 anos" (MOMPLÉ, 2012, p.10). "Ninguém matou Suhura", conto que iremos analisar nesse tópico, baseia-se em situações que a autora presenciou, ainda no período colonial, e que sentiu necessidade de ficcionalizar para dividir com as pessoas a angústia que sentia. Neste conto, como na maioria das histórias que escreveu, Lília Momplé não economiza na descrição de cenas violentas, como para enfatizar a verossimilhança dos fatos narrados.

Uma estratégia narrativa bastante utilizada por Momplé, empregada no conto "Ninguém matou Suhura", é a condensação dos acontecimentos que compõem a ação principal. De tal modo, "o tempo da história, que corresponde à sucessão cronológica dos eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor, aparece, muitas vezes, reduzido a um dia, ou algumas horas do dia" (BORREGO, 2004, p. 15-16). Em "Ninguém matou Suhura"**,** mesmo que a voz narrativa recorra à prolepse e a analepse, adiantando ou rememorando alguns fatos que nos ajudam a compreender os acontecimentos narrados, as ações principais ocorrem em um único dia. Na primeira parte do conto, sabemos dos episódios que marcam "O Dia do Senhor Administrador", a segunda parte da história narra "O Dia de Suhura" e, por

fim, na terceira parte da narrativa encena-se “O Fim do Dia”, quando o Senhor Administrador e Suhura se encontram frente a frente.

Suhura, na perspectiva da voz narrativa em terceira pessoa, é uma jovem negra colonizada de quinze anos que impressiona qualquer pessoa “pela intensa luminosidade que irradia” (MOMPLÉ, 1988, p. 54). Ao vê-la pela primeira vez, o Administrador da colônia decidiu que a possuiria de qualquer forma:

> O senhor administrador nada sabe sobre a rapariga, nem sequer o nome. É apenas mais uma bela negrinha que lhe passa pelas mãos, sem dúvida muito menos importante para ele que qualquer de seus animais de estimação. Mas, mesmo assim, é-lhe extremamente agradável saber que à tarde a terá à sua disposição, no discreto quartinho de D. Julia Sá (MOMPLÉ, 1988, p.54).

No conto “Ninguém matou Suhura”, a voz narrativa utiliza-se de uma linguagem irônica, ríspida e objetiva para demonstrar o contraste social existente nas colônias. De acordo com Lúcia Maria Marques Borrego, em estudo sobre as obras da autora moçambicana:

> [Lília Momplé] através de uma linguagem simples, clara e desprovida de complexos adornos linguísticos, parte da realidade do seu país para construir as histórias dos seus contos, fornecendo, assim, ao leitor, um retrato fiel e objectivo da sociedade moçambicana. Ao longo das colectâneas *Ninguém matou Suhura* e *Os olhos da cobra verde*, a autora conduz-nos a um passado que é próximo da experiência da generalidade dos moçambicanos, não só porque se refere a vivências nacionais recentes, mas também porque constitui um ponto de vista de referência de todo o processo evolutivo moçambicano. (BORREGO, 2004, p.1).

Em suas narrativas, Momplé intenta fazer um retrato “fiel e objetivo” de Moçambique no período colonial, através da descrição dos espaços e da construção de personagens que evidenciam a divergência explícita entre o padrão de vida dos colonos e dos colonizados. No conto que estamos analisando, a descrição detalhada do ambiente em que vivem o Administrador e Suhura nos ajuda a compreender o abismo que separava a vida dos dois personagens. Enquanto o colono veste roupas dos tecidos mais finos, come os melhores alimentos, mora em um palacete luxuoso e trabalha em um gabinete na frescura do ar condicionado, tendo sempre inúmeros funcionários à sua disposição; Suhura vive em um bairro miserável, veste “andrajosas capulanas”, mora com a avó em um “compartimento minúsculo, de

paredes de mataca corcomida e tecto sem forro" (MOMPLÉ, 1988, p.62), sustentando-se dos mariscos que pesca e do quitundo de mucates que a avó prepara e vende, "seu único ganha-pão" (p.63). De tal modo, podemos dizer que as descrições detalhadas de algumas situações, encenadas nos contos de Momplé, funcionam como ferramentas críticas utilizadas para denunciar a violência da colonização.

No contexto encenado, a violação que o Administrador pratica contra Suhura, assim como já fizera com tantas outras colonizadas, não é apenas uma maneira do homem saciar os seus desejos sexuais, mas, sobretudo, uma necessidade de reafirmar o seu poder de colono. Personagens como o Administrador "nos ajudam a compreender alguns dos vícios, costumes e deformações sociais da sociedade moçambicana da época" (BORREGO, 2004, p. 17).

Outro tipo social que nos chama a atenção no conto é o sipaio Abdulrazaque. O personagem em questão "é um negro gordo e untuoso, cujo sorriso não consegue apagar a expressão maldosa dos olhos" (MOMPLÉ, 1988, p. 53). O sipaio, em troca de dinheiro, presta serviços escusos ao Administrador da colônia. Uma das tarefas ordenadas pelo Administrador a Abdulrazaque, e que o sipaio cumpre com certo prazer, é comunicar à avó de Suhura o interesse do colono em ter relações sexuais com a sua neta. Ao saber das intenções do Administrador, a velha se desespera: "como explicar-lhes que não desejava tal sorte para a neta. Que não podia forçá-la a ter relações sexuais com ninguém. Que a rapariga era a única coisa sagrada que tinha no mundo" (MOMPLÉ, 1988, p.67). O sipaio, acostumado a promover a violência contra os colonizados, não se comove com o sofrimento da avó de Suhura, e ao lhe dar um ultimato, "o sipaio falava em macua, mas introduzia de vez em quando uma frase em português, para marcar bem as distâncias entre ele e a velha que mal percebe esta língua" (MOMPLÉ, 1988, p.68).

Podemos dizer que Abdulrazaque é um colonizado de mente e corpo colonizados. Ele se alia ao colono e acredita que isso o faz superior aos seus pares. Agindo de maneira quase mecânica, o sipaio cumpre as ordens dos colonos, sentindo prazer em propagar a violência e aumentar o terror na colônia. Esse comportamento de Abdulrazaque pode ser compreendido com uma reflexão de Frantz Fanon, exposta no capítulo "Sobre a violência", extraído do livro *Os condenados da terra* (2005). De acordo com Fanon:

> Nas colônias, o interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e dos regimes de opressão é o policial ou o soldado. [...] Nas regiões coloniais, em contrapartida, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantém o contato com o colonizado e lhe aconselham, com coronhadas ou naplam, que fique quieto. Como vemos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. Ele as expõe, ele as manifesta com a consciência tranquila das forças da ordem. O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados (FANON, 2005, p. 54-55).

O sipaio Abdulrazaque pode ser considerado, portanto, como um intermediário do colono que aterroriza a avó de Suhura e obriga a velha a atender às ordens do Administrador. Consciente de que o homem representa o poder e a lei e que a recusa às suas ordens poderá levar ela e a neta a sofrerem uma violência ainda maior, a avó convence Suhura a ir ao encontro do Colono. A jovem, mesmo contrariada, "compreende então que não há outra saída. Que ela e a avó nada podem contra o senhor administrador e o seu sipaio. E que, na verdade, não vale a pena resistir" (MOMPLÉ, 1988, p.68). As duas mulheres sabiam que não haveria possibilidade de diálogo com o colono, pois a única linguagem que ele compreendia era a da violência. Resignada com a sua situação, Suhura vai ao encontro do Administrador pronta para se sacrificar. No entanto, ao deparar-se com o homem, ela percebe que não pode se submeter à tamanha violência e decide lutar contra o colono:

> Trava-se então uma luta surda e feroz que o desejo cego do senhor administrador e o desespero da rapariga prolongam até à exaustão. [...] Vence o mais forte. Com o quimão rasgado e as capulanas espalhadas pelo chão, Suhura é arrastada para a cama. Ela, porém, não deixa de resistir, utilizando por fim a força dos seus dentes jovens. [...] Então a raiva que o sufoca atinge o auge. Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade e que, embora subjugada pelo seu corpo possante, estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim, usa de toda a sua força, indiferente às consequências. Um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. (MOMPLÉ, 1988, p.70-71).

O duelo entre Suhura e o Administrador é descrito em um ritmo galopante como se a narradora quisesse alcançar a velocidade dos acontecimentos. Depois de ser violada, Suhura jaz silenciosa e imóvel. "O senhor administrador só se apercebe do significado de tal silêncio e imobilidade quando, já de pé e meio vestido, repara que a rapariga não se levanta da cama" (MOMPLÉ, 1988, p.70-71). Na cena da

morte de Suhura, a narradora chama a atenção para o fato de que, mesmo estando sem vida “o corpo inerte conserva uma obstinada atitude de recusa e uma flor de sangue contorna-lhe as magras coxas” (MOMPLÉ, 1988, p.70-71). Nesse contexto, a violência do colono é figurada pelo sangue que escorre nas coxas magras da jovem. Por outro lado, a resistência e altivez da jovem colonizada, antes percebida em seus “olhos húmidos e inconscientemente irónicos” (MOMPLÉ, 1988, p.54), após a sua morte continuam inscritas em seu corpo, que, mesmo inerte, preserva uma “obstinada atitude de recusa”.

O corpo da personagem é levado por Abdulrazaque até à casa de sua avó. Ao ver o sipaio com Suhura nos braços, a velha logo constata que ela está morta: “- Mataram a minha neta! Mataram a minha Suhura! Porque fizeram isso, se ela foi, coitada! Ela não queria ir, mas foi! Coitada da minha Suhura!” (MOMPLÉ, 1988, p.72). Insensível ao sofrimento da velha, o sipaio friamente ordena: “- Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!” (p.72). A velha compreendia que para o colono uma negra colonizada era mesmo ninguém. E se ela não existia como alguém poderia tê-la matado?

O conto permite que percebamos que, assim como o Administrador utilizou de grande violência para estuprar e matar Suhura, também usou de violência para conquistar a sua posição. Tendo ao seu lado uma polícia opressora, o Administrador emprega mecanismos diversos de repressão e violência. Agindo de forma tirânica, ele consegue impor um domínio sob os colonizados e tem “plena consciência da auréola que o envolve, devido á elevada posição que ocupa na Ilha, onde é simultaneamente Administrador de Distrito e Presidente da Câmara” (MOMPLÉ, 1988, p. 49). Nesse contexto, podemos dizer que o comportamento do Administrador, à luz da teoria da filósofa Hannah Arendt, se acentua na ilusão de ter um poder absoluto, embora, esse poder não lhe pertença exclusivamente. O suposto poder que detém, na verdade, pertence a todos que utilizaram de métodos violentos para elevá-lo à posição que ocupa. Nesse sentido, segundo Arendt:

> O poder corresponde a habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido. Quando dizemos que alguém está “no poder”, na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome (ARENDT, 2014, p. 60-61).

Como exposto anteriormente, o Administrador só se mantém no poder porque tem a colaboração de uma polícia repressora que amedronta os colonizados e o protege. Porém, mesmo sentindo-se um deus, o colono tem consciência de que o seu domínio sobre os colonizados não é absoluto. Ele sabe que a qualquer momento o povo pode se rebelar e que uma revolução poderá emergir. Esse comportamento defensivo do Administrador, que utiliza da violência para permanecer no poder, nos leva mais uma vez à Arendt, quando a filósofa estabelece a diferença entre violência e poder:

> Devemos sempre lembrar que a violência não depende de números ou de opiniões, mas de implementos, e, como mencionado anteriormente, os implementos da violência, como todas as ferramentas, amplificam e multiplicam o vigor humano. Aqueles que se opõem à violência com o mero poder rapidamente descobrirão que não são confrontados por homens, mas pelos artefatos humanos cuja desumanidade e eficácia destrutiva aumentam na proporção da distância que separa os oponentes. A violência sempre pode destruir o poder; do cano de uma arma emerge o comando mais efetivo, resultando na mais perfeita e instantânea obediência. O que nunca emergirá daí é poder (ARENDT, 2014, p.70).

Na concepção arendtiana, a violência pode fazer emergir a obediência, mas jamais o poder. O poder seria a capacidade de um grupo agir de forma unida e de obter conquistas através dessa união. De tal modo, ao contrário do poder que se exerce através da ação coletiva, a violência se caracteriza pela ação individual contra o coletivo. Normalmente, para que a violência seja efetivada, é necessário o uso de um instrumento, por exemplo, uma arma de fogo. Na análise de Arendt, a violência distingue-se do poder por seu caráter instrumental. Para ela, esses instrumentos “são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em seu último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo” (ARENDT, 2014, p.63).

No conto “Ninguém matou Suhura”, vimos que o Administrador só chegou ao poder porque utilizou desses instrumentos que aumentam o vigor humano. São esses mesmos instrumentos que ele e os seus aliados empregam para reprimir os colonizados e tentar mantê-los controlados. Entretanto, o Administrador sente que a qualquer momento o seu reinado pode desabar. Ele sabe que o seu futuro é incerto e que o poder pode mudar de mãos, porque mesmo amedrontados, os colonizados

começam a se organizar para agirem contra os seus opressores. O excerto do conto de Momplé, que destacamos abaixo, revela esse medo do colono ser deposto:

> "Será possível que um dia tudo isto nos deixa de pertencer?! Não é justo!" pensa ele, olhando com desespero à sua volta. E a ponta de tédio volta de mansinho, contundente e fina como uma faca, quebrando-lhe a vontade, roubando-lhe as forças. O senhor administrador conhece-a bem. Há tempos que o acompanha e é um dos seus segredos. Porém, está longe de se relacionar com a sua verdadeira origem, o medo de que a guerra que se trava lá nas matas seja uma guerra perdida. (MOMPLÉ, 1988, p.53).

A narrativa de Lília Momplé nos dá indícios de que os colonizados já estão preparando a ofensiva para derrubar os colonos. A guerra a qual a voz narrativa se refere é a guerra que os moçambicanos travaram contra os portugueses a fim de libertarem o país do domínio colonial. Aterrorizado pelo medo de perder o poder que tanto o envaidece, o Administrador passa a mudar de atitude em relação a alguns colonos: "Os tempos mudam! – pensa irritado o senhor administrador – Antes de esses malditos terroristas começarem a fazer das suas, era mesmo eu que me despedia de um negro. Mas agora temos que andar mansinhos com esta gente" (MOMPLÉ, 1988, p.51).

Para tentar manter o controle dos colonos que começavam a se rebelar, o Administrador intensifica a vigilância e a repressão, recorrendo a instrumentos que, na concepção de Arendt, são as principais ferramentas de manutenção da violência. Esses "instrumentos", mencionados pela filósofa, anteriormente já haviam sido avaliados por Frantz Fanon. De acordo com ele,

> A violência não é um simples ato de vontade, mas exige, para a sua utilização, condições prévias muito reais, notadamente instrumentos, dos quais o mais perfeito ganha do menos perfeito; que, além disso, esses instrumentos devem ser produzidos, o que significa também que o produtor de instrumentos de violência mais perfeitos – falando mais grosseiramente, das armas - ganha do produtor dos menos perfeitos, e que, em uma palavra, a vitória da violência reside na produção de armas, e esta, por sua vez, na produção geral, logo... na "potência econômica", no Estado econômico, nos meios materiais que estão à disposição da violência" (FANON, 2005, p. 81-82).

Frantz Fanon acredita que quanto mais requintados os instrumentos de violência, maior a probabilidade de vitória daquele que os possui. Assim, para destituir os colonos do poder, teoricamente, seria necessário que os colonizados

obtivessem armas mais eficientes que a dos opressores. Fanon acredita que a capacidade de organização do colonizado, aliada à vontade de mudança, pode intensificar o vigor do grupo e aumentar a sua chance de vitória, mesmo utilizando armas “menos perfeitas”. O psicanalista martinicano defende que a colonização é a violência em seu estado natural e só pode ser vencida com uma violência ainda maior. Para a filósofa Hannah Arendt, mesmo que a luta pelo poder leve à violência, o uso da violência não pode criar o poder. Nesse sentido, ela afirma:

> Para resumir: politicamente falando, é insuficiente dizer que poder e violência não são os mesmos. Poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em risco, mas deixada a seu próprio curso, conduz à desaparição do poder. Isso implica ser incorreto pensar o oposto da violência como a não violência; falar de um poder não violento é fato redundante. A violência pode destruir o poder; ela é absolutamente incapaz de criá-lo. (ARENDT, 2014, p.73-74).

Seguindo essa lógica arendtiana, é possível afirmar que, no conto “Ninguém matou Suhura”, o poder do Administrador jamais existiu de fato, visto que ele só alcançou a sua posição e manteve-se nela em virtude dos sucessivos atos violentos contra os colonizados. O uso da violência tanto pelo colonizador quanto pelo colonizado vai levar um dos dois à vitória, no entanto, não levará ao poder. Além disso, independente de quem vença o combate, ambos sairão feridos, pois, os atos violentos, sejam eles físicos, psicológicos e/ou simbólicos, concretos ou abstratos, objetivos ou subjetivos, sempre vão deixar marcas em suas vítimas.

Diante das análises dos contos literários e das discussões teóricas apresentadas, podemos construir alguns apontamentos, não no sentido de esgotar o debate, mas de propor algumas conclusões preliminares. Nesse sentido, a nossa primeira constatação é que a violência simbólica manifesta-se em todos os contos estudados até aqui. Independente das personagens dos contos que analisamos sofrerem violência física, psicológica, sexual ou sistêmica, de certa forma, a violência simbólica irá sustentar todos esses tipos de violência. Em “Por pena morreu Mulemba”, de Sónia Gomes, a protagonista da narrativa é educada em um espaço no qual foi ensinada a internalizar as regras de subjugação feminina em relação aos homens e onde a ideia de ser mulher está diretamente ligada à possibilidade de ser mãe. A mulher que não pode ter filhos, como é o caso de Mulemba, sofre discriminação dupla: por ser mulher e por ser infértil. Como demonstramos, sem a

consciência de que é vítima de um sistema opressor, no leito de morte, a personagem continua a fazer aquilo que foi ensinada desde a infância: culpar-se. Culpa-se pelo o que fez, mas, sobretudo, pelo o que não fez. Sua maior culpa é a de não poder ter tido um filho para levar alegria e dignidade ao seu marido.

A questão da maternidade como uma regra imposta, como um certificado de que a fêmea é uma "mulher de verdade", discutida com recorrência por Sónia Gomes em seus textos, vem sendo abordada frequentemente por várias escritoras africanas. Ao trazer esse debate,

> As autoras africanas não tentam idealizar o universo feminino e, portanto, não têm dúvidas em deixar transparecer os defeitos e debilidades das mulheres, a exploração por parte daqueles que estão a seu cargo, assim como a sua participação na perpetuação de sistemas patriarcais e neocoloniais (RUIZ, 2010).

Assim como Mulemba, a personagem Suhura, do conto "Ninguém matou Suhura", da escritora moçambicana Lília Momplé, também tem um fim trágico. Vítima de uma violência explícita ao sistema colonial, a jovem, ainda virgem, é estuprada e morta pelo Administrador da colônia que se comporta como alguém acima do bem e do mal. No decorrer do conto, como vimos, a voz narrativa vai dando sinais da decadência do sistema colonial. Ressaltamos, em nossa análise, que, na tentativa de evitar o estupro, Suhura luta bravamente contra o Senhor Administrador. Nessa luta, que pode ser vista como uma metáfora da relação entre o colonizador e os colonizados, Suhura é a vítima sacrificável que sucumbe à violência imposta pelo Sistema. Todavia, a sua obstinação e coragem no enfrentamento do seu algoz simboliza a revolta de milhares de colonizados, capazes de enfrentar qualquer obstáculo para conquistarem a sua libertação.

É a libertação que a personagem do conto "Um só gole", de Miriam Alves, busca do início ao fim de sua história. Depois de sofrer violência racial em plena sala de aula e tornar-se motivo de chacota dos colegas e do professor, a menina transforma-se em uma mulher amargurada e infeliz, que recusa a sua imagem porque está fora dos padrões estabelecidos. A personagem, então, passa a mutilar o seu corpo, renunciando os traços de sua negritude, numa busca voraz por uma brancura inalcançável. A negação de si faz com que ela pense em suicídio, mas nem mesmo a morte parece ser capaz de livrá-la das marcas da violência racista. Depois de anos encurvada, com receio de levantar e encarar os fantasmas que a

assustam, a mulher decide erguer-se e prosseguir: “não rastejava mais, não portava mais inconvenientes corcundas. Soltei-me em emoções. Abracei-me à vida. Caminhei” (ALVES, 2011, p. 85).

Caminhar é o que Ióli, protagonista do conto “Bife com batata-frita”, de Cristiane Sobral, tenta fazer, mesmo calçando botas ortopédicas menores que seus pés. Seu caminho cheio de percalços fica ainda mais difícil quando, aos sete anos de idade, a menina perde a sua mãe. Inserida em um contexto de carência e miséria, sem políticas públicas que possam ajudá-la, a pequena órfã tem que abandonar a sua infância e enfrentar a vida como uma adulta. De sua meninice resta apenas a saudade da mãe e o sonho de comer um bife gigante com batata-frita.

No segundo capítulo, analisaremos contos das escritoras Conceição Evaristo, Orlanda Amarílis e Miriam Alves, embasando as discussões dos textos literárias nas reflexões de estudiosas (os) da violência de gênero. Cremos que todas as personagens violentadas, nos contos que serão estudados, podem ser consideradas “vidas precárias”. Esperamos contribuir para uma melhor compreensão desse conceito, da filósofa Judith Butler, na discussão que faremos a seguir.

2. DA LUTA DE VIDAS NÃO ENLUTÁVEIS

Quando a mulher boquiaberta
engoliu a bala que lhe arrebentou
o último fio de seu desamparo,
o homem, o seu,
aliás, título inverso de propriedade,
pois era ele quem a considerava
como coisa de sua pertença,
pegou a segunda arma
decepando-lhe o corpo,
enquanto calmamente dizia:
"quem come a carne, corta os ossos".

(Conceição Evaristo)

2.1. Da rosa que não desabrochou...

Os contos analisados no primeiro capítulo encenam histórias distintas que, embora explorem recursos narrativos diversos, se encontram em um mesmo ponto: todas as protagonistas dessas narrativas são mulheres vítimas de violência. Nos contos das autoras afro-brasileiras, além da questão de gênero, há outro ponto comum entre as personagens femininas violentadas: todas elas são negras. De alguma maneira, os contos discutidos esmiúçam uma visão em profundidade da realidade na qual as escritoras se inspiram para construírem as suas personagens. Uma realidade que levou o sociólogo Julio Jacobo Waiselfisz a afirmar: o Brasil é o quinto país do mundo mais violento para as mulheres, sobretudo, para as mulheres negras[15].

Os números alarmantes apontados por Waiselfisz, no *Mapa da Violência 2015*: homicídios de mulheres no Brasil, desmentem o propagado mito da cordialidade brasileira. No mesmo sentido, ao analisar representações da violência na arte brasileira contemporânea, com destaque para a literatura, o pesquisador Karl

[15] De acordo com Julio Jacobo Waiselfisz, o número de homicídios contra mulheres negras cresceu 54% em dez anos, de 2003 a 2013, enquanto o número de mulheres brancas assassinadas caiu em 10% no mesmo período. Waiselfisz denomina essa distância assustadora entre as taxas de assassinatos de mulheres brancas e negras de índice de vitimização negra.

Erik Schøllhammer, no livro *Cena do crime*: violência e realismo no Brasil contemporâneo (2013) reconhece que a realidade violenta do Brasil atual,

> [...] se converte em matéria-prima para uma grande parte da mídia brasileira e, ao mesmo tempo, se impõe a cineastas, escritores, artistas plásticos e músicos com o desafio de lidar de modo diferente com a violência e criar expressões que evocam as possibilidades de ação numa perspectiva política e ética com ela. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.78).

A constatação de Schøllhammer pode ser importante para compreendermos os sentidos de textos literários produzidos pela literatura brasileira contemporânea, sobretudo, em sua vertente afro-brasileira, como visto na análise dos contos de Miriam Alves e Cristiane Sobral, realizadas no primeiro capítulo desta tese. Além dos contos estudados, essas escritoras têm muitas outras produções poéticas e ficcionais em que o foco central é a denúncia da violência de gênero, mormente, contra a mulher negra. Como Miriam Alves e Cristiane Sobral, a escritora Conceição Evaristo também tematiza, em seus textos, a violência contra a mulher negra. Essa questão é abordada de maneira peculiar, no conto "Ana Davenga[16]", da coletânea *Olhos D'água* (2015), um dos vencedores do Prêmio Jabuti 2015.

"Ana Davenga" é o segundo conto da coletânea *Olhos D'água* (2015). No início da narrativa, Ana, protagonista da história, é surpreendida com a visita dos companheiros de Davenga, seu marido, e pelas esposas desses. Davenga, que deveria estar com eles, não os acompanha. Ana se desespera, imaginando que algo de ruim tivesse acontecido com o seu companheiro. A preocupação da protagonista se deve ao fato de Davenga praticar algumas ações ilícitas e, por isso, estar sendo procurado pela polícia. Angustiada pela ausência do seu marido, Ana começa a questionar o que teria acontecido com ele: "por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?" (EVARISTO, 2015, p.22). Tanto para Ana quanto para o/a leitor/a, o mistério sobre a ausência de Davenga é preservado até que o homem aparece, anunciando à esposa que o seu "sumiço" era justificado pela festa surpresa que ele preparara para ela.

---

[16] Nesta tese, estamos utilizando a versão do conto publicada no livro *Olhos D'água* (2015), versão que apresenta algumas alterações se comparada ao texto publicado na Coletânea *Cadernos Negros*- os melhores contos, de 1998.

Durante o tempo em que Ana aguarda, angustiada, pela chegada de Davenga, a voz narrativa revela alguns acontecimentos que marcaram a história do casal. Por esse artifício, a narração se mistura aos pensamentos de Ana e vamos descobrindo fatos que ocorreram em sua vida e na de seu companheiro antes do momento da festa. Uma das primeiras coisas reveladas é como se deu o encontro entre os dois. Na comemoração, em um samba, de um dos seus assaltos, Davenga conheceu Ana, ficando fascinado ao vê-la dançar. A jovem o fazia lembrar-se de "uma bailarina nua, tal qual ele vira um dia no filme de televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana" (EVARISTO, 2015, p.25). Ana provocou em Davenga um sentimento jamais por ele experimentado. Ela lhe trazia uma sensação de aconchego e o fez lembrar-se das mulheres de sua família. Lembrou-se "da mãe, das irmãs, das tias, das primas e até da avó, a velha Isolina. Daquelas mulheres todas que ele não via há muitos anos, desde que começara a varar o mundo" (EVARISTO, 2015, p.26).

Ao descrever o primeiro encontro entre Davenga e Ana, a voz narrativa encena, de maneira sensível, o comportamento do personagem enamorado, deixando aflorar uma faceta de sua personalidade que contrasta com as ações criminosas praticadas por ele. O homem sente desejo de começar uma vida nova com a "bailarina nua":

> Seria tão bom se aquela mulher quisesse ficar com ele, morar com ele, ser dele na vida dele. Mas como? Ele queria uma mulher, uma só. Estava cansado de não ter pouso certo. E a mulher que lhe lembrava a bailarina nua havia mexido com ele, com alguma coisa lá dentro dele. [...] Ia tentar, ia tentar... Ana, a bailarina de suas lembranças, bebeu água enquanto Davenga enamorado tomava a cerveja, sem sentir o gosto do líquido. Quando terminou, pegou na mão da mulher e saiu. [...] Desde aquele dia, Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga (EVARISTO, 2015, p.26).

Ana, a mulher que lhe fizera recordar suas ancestrais, representava para Davenga uma possibilidade de sossego em meio ao caos. "Ela lhe trouxera uma saudade de um tempo paz, de um tempo criança, um tempo Minas" (EVARISTO, 2015, p.25). Ana era uma como uma fonte de água fresca que poderia matar a sede do homem sedento em meio ao deserto. A mulher por quem ele sempre tinha esperado, a esperança de viver e não apenas de sobreviver. Assim, desde o primeiro encontro no samba, os dois passaram a viver juntos, compartilhando a

mesma casa, a mesma cama. Davenga também dividiu os seus segredos com a sua amada. Compartilhou episódios de sua vida antes da chegada dela. Das coisas que o homem lhe contou a que mais impressionou Ana foi o fato dele ter mandado assassinar uma mulher: “ele havia mandado matar Maria Agonia” (EVARISTO, 2015, p.27).

A narradora volta o seu foco para descrever a personagem Maria Agonia, que “vivia dizendo da agonia de uma vida sem o olhar do Senhor” (EVARISTO, 2015, p.27). O discurso da narradora acentua o fato de a mulher ser uma evangélica, que tinha o hábito de visitar a cadeia para levar a palavra de Deus aos presos. Fica subentendido que o apelido Maria Agonia fora dado à moça pelo próprio Davenga que ironizava o fato de Maria, ao ressaltar a sua crença à religião, dizer sempre da “agonia” de uma vida fora dos preceitos evangélicos. Perto do pai, o pastor, ela se comportava de maneira recatada, era uma crente fervorosa. Fora da igreja, no entanto, Maria Agonia entregava-se totalmente aos desejos mundanos. Nos encontros amorosos com Davenga, a “agonia de uma vida sem o olhar do senhor” se transformava em fervor pelo corpo do amante. Parte de Maria a iniciativa de entregar-se ao homem:

> [...] Ao acabar a pregação, ela saiu do meio dos outros, passou por ele e fez um sinal. Ele foi atrás. Assim que todos se dispersaram, ela falou do desejo de estar com ele. Queria ir para algum lugar, sozinhos. Foram e se amaram muito. Ele chorou como sempre. Esses encontros aconteceram muitas e muitas vezes. Primeiro a praça, a pregação, a crença. Depois tudo no silêncio, na moita, tudo escondidinho (EVARISTO, 2015, p.27-28).

Farto de ser usado como objeto de prazer de Agonia, Davenga resolveu chamá-la para morar com ele no morro. Maria recusou com veemência a proposta: “Vê só ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo e morar com um marginal, com um bandido?” (EVARISTO, 2015, p.28). Revoltado com a recusa e o desprezo de Maria Agonia, o homem toma a decisão de mandar matar a mulher:

> Não havia de ser nada. Tinha alguém que faria o serviço para ele. Dias depois, a seguinte manchete aparecia nos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia. A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus” (EVARISTO, 2015, p.28).

O conto de Conceição Evaristo nos permite inferir que na relação de Maria Agonia e Davenga há uma espécie de jogo. No início é Maria quem dá as cartas. Na noite em que o casal tem a primeira relação sexual, como já vimos, é Maria quem chama o homem para ir a um local em que pudessem ficar a sós: “Ao acabar a pregação, ela saiu do meio dos outros, passou por ele e fez um sinal. Ele foi atrás” (EVARISTO, 2015, p.27). O texto ressalta que, em alguma medida, Maria tem o domínio da situação. Ela vai à frente dando as coordenadas do jogo e o homem vai atrás, seguindo as marcas determinadas por ela. Davenga tem consciência do jogo e resolve participar dele porque assim o quer. A virada se dá, quando, em determinado momento, como já mostramos, o homem se cansou do jogo de Maria e “propôs que ela subisse o morro e ficasse com ele. Corresse com ele todos os perigos. Deixasse a Bíblia, deixasse tudo” (EVARISTO, 2015, p.27). Nesse momento, Davenga resolve inverter as regras do jogo e assumir o comando, determinando novas coordenadas. Maria, no entanto, não aceita jogar o jogo proposto e resolve dizer não. A negativa de Maria vai levá-la à morte. Davenga que foi criado em um espaço em que “homens mandam e mulheres obedecem”, não se conforma com a rejeição de Maria. De acordo com as regras do patriarcado, seguidas pelo personagem, um homem poderia abandonar uma mulher quando quisesse, mas, como uma mulher, uma crente agoniada, poderia se recusar a viver com ele? Um argumento repetido pelos homens que se sentem donos das mulheres e que, quando abandonados, resolvem matá-las, poderia ser utilizado facilmente para sintetizar o comportamento de Davenga em relação à Maria: “Se ela não ficar comigo, também não ficará com mais ninguém”.

O comportamento do personagem masculino, explorado pelo conto, nos remete ao pensamento da socióloga Heleieth Saffioti, em seu livro *Gênero, Patriarcado, Violência* (2015). De acordo com Saffioti,

> A sociedade assemelha-se a um galinheiro, sendo, contudo, o galinheiro humano muito mais cruel que o galináceo. Quando se abre uma fresta na tela do galinheiro e uma galinha escapa, o galo continua dominando as galinhas que restaram em seu território geográfico. Como o território humano não é meramente físico, mas também simbólico, o homem, considerado todo-poderoso, não se conforma em ter sido preterido [...], nem se conforma quando sua mulher o abandona por não mais suportar seus maus-tratos. Qualquer que seja a razão do rompimento da relação, quando a iniciativa é da mulher, isto constitui uma afronta para ele. Na condição de macho dominador, não pode admitir tal ocorrência,

> podendo chegar a extremos de crueldade. A sociedade, similarmente ao galinheiro, também apresenta uma ordem de bicadas (SAFFIOTI, 2015, p. 65).

Considerando as ideias da socióloga, podemos tentar compreender o modo como a narrativa de Conceição Evaristo encena o comportamento de Davenga em relação à Maria Agonia. Sentindo-se dono do território e, por isso, "todo poderoso", ao ser preterido pela mulher, o homem resolve agir em defesa do espaço que considera ser seu. Davenga que se sente um "dominador" não aceita a recusa daquela que ele considera "dominada", mandando Maria de maneira brutal. O assassinato de Maria Agonia pode ser considerado como um feminicídio[17], tipo de crime em que as mulheres são assassinadas, simplesmente, por serem mulheres. O feminicídio pode ser considerado como "uma política deliberada e sem limites de exploração/dominação de mulheres, cuja expressão mais cabal é o extermínio das mesmas" (ALMEIDA; MELO, 2003, p. 51). Ao cometerem esse tipo de violência, os homens buscam reafirmar o seu poder, supondo que têm o domínio de tudo e de todos, principalmente das mulheres. Nesse sentido, podemos afirmar que:

> El esencialismo biológico ha funcionado, por lo que respecta a los discursos de género, para afianzar mensajes en torno a la inferioridad femenina y a la justificación de una jerarquización social basada en el predominio masculino, en la consideración del varón como superior y como "norma". Estas representaciones culturales sexistas han pervivido en el imaginario colectivo influyendo en procesos, actuaciones, valores, ritos y prácticas sociales derivadas de una microfísica del poder específicamente patriarcal (AGUADO, 2005, p. 23-24).

No conto, a assassinato de Maria constitui-se como uma afirmação da força de Davenga, um meio dele restabelecer o seu poder de mando. Se Maria tivesse aceitado o convite para morar com ele na favela, a sua morte poderia ter sido

---

[17] Em março de 2015, foi sancionada, pela Presidenta Dilma Rousseff, a Lei 13.104/2015: Lei do Feminicídio. Essa Lei classifica o assassinato de mulheres em razão do sexo feminino como crime hediondo, tendo agravantes quando ocorre em situações de maior vulnerabilidade: gravidez, agressão na presença dos filhos, quando a vítima é menor de idade, entre outros. "Entende a lei que existe feminicídio quando a agressão envolve violência doméstica e familiar, ou quando evidencia menosprezo ou discriminação à condição de mulher, caracterizando crime por razões de condição do sexo feminino. Devido às limitações dos dados atualmente disponíveis, entenderemos por feminicídio as agressões cometidas contra uma pessoa do sexo feminino no âmbito familiar da vítima que, de forma intencional, causam lesões ou agravos à saúde que levam a sua morte" (WAISELFISZ, 2015, p. 7).

evitada, pois a mulher estaria agindo de acordo com que o homem esperava dela. Almeida e Melo (2003, p. 25) consideram que:

> De um modo geral, a violência de gênero é praticada pelo homem para dominar a mulher, e não eliminá-la fisicamente. A intenção masculina é possui-la, é tê-la como sua propriedade, determinar o que ela deve desejar, pensar, vestir. Ele quer tê-la sob seu controle e ela deve desejar somente a ele próprio.

A relação de Davenga com Ana é diferente da que ele tivera com Maria Agonia, sobretudo, pelo fato da mulher aceitar, sem questionar, as coordenadas de seu homem. No entanto, mesmo que Davenga demonstre em relação à Ana um sentimento sincero, ainda sustenta o discurso de que a mulher é um objeto do qual ele é dono e senhor, por isso, mantém a esposa sob o seu controle e determina as regras de como ela deve viver. Nesse sentido "as relações hierárquicas entre os homens, assim como a solidariedade existente entre eles capacitam a categoria constituída por homens a estabelecer e a manter o controle sobre as mulheres" (SAFFIOTI, 2015, p. 111). Retomando a metáfora do galinheiro, utilizada por Saffioti, podemos dizer que o homem exerce seu domínio sobre Ana, considerando-se "todo-poderoso", tanto dentro do espaço físico quanto simbólico. Tal situação pode ser visualizada quando analisamos o modo como o conto refere-se à presença de Ana no barraco do marido:

> O barraco de Davenga era uma espécie de quartel-general, e ele era o chefe. Ali se decidia tudo. No princípio, os companheiros de Davenga olharam Ana com ciúme, cobiça e desconfiança. O homem morava sozinho. Ali armava e confabulava com os outros todas as proezas. E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher. Pensaram em escolher outro chefe e outro local para quartel-general, mas não tiveram coragem. Depois de certo tempo, Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria. Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles. Ele, entretanto, queria dizer mais uma coisa: qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado. (EVARISTO, 2015, p.22).

No trecho destacado, alguns termos demonstram o domínio de Davenga sobre o seu território e sobre os seus companheiros. O barraco que funciona como o quartel-general do grupo é o espaço físico dominado por Davenga, ele é o chefe do local e é quem determina as regras de seu funcionamento. A partir do momento em que Ana se muda para o lugar, ele passa a dominar também o corpo e a vida dela.

Ao ameaçar matar os seus companheiros, de maneira violenta, caso algum deles ousasse se insinuar para a sua mulher, o chefe do grupo mais uma vez busca afirmar o seu poder. É como se dissesse que Ana era só dele e, a partir daquele momento, não poderia ser de mais ninguém. As atitudes de Davenga inscrevem Ana no espaço dominado por ele. A mulher "era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles" (EVARISTO, 2015, p.22). Ela se manteria no espaço para atender suas ordens e desejos, mas não teria o direito de participar das decisões tomadas por ele e pelo grupo. Para reafirmar a ideia de Ana ser uma mera peça de ornamentação de sua casa, Davenga ainda diz que com a presença dela "nada mudaria".

É importante ressaltar, no entanto, que mesmo que Davenga estabeleça domínio sobre a sua companheira, ela não é enganada ou inocente a respeito de quem é o seu marido. Na primeira noite em que ficam juntos, Davenga conta para Ana das suas atividades ilícitas, inclusive o assassinato de Maria Agonia e, mesmo assim, ela não hesita em continuar com ele. O trecho abaixo comprova essa assertiva:

> Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver. E naquela primeira noite, no barraco de Davenga, depois de tudo, quando calmos e ele já de olhos enxutos, - ele havia chorado copiosamente no gozo-pranto – puderam conversar, Ana resolveu adotar o nome dele. Resolveu então que a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga. Ela queria a marca do homem dela no seu corpo e no seu nome (EVARISTO, 2015, p.26-27).

Quando Ana decide que "a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga", a sua identidade passa a estar ligada diretamente à existência de "seu homem". Contudo, o fato dela assumir o nome do companheiro não significa que tenha algum tipo de domínio sobre ele. Ela não tem poder suficiente para exercer esse domínio. Na verdade, quando Ana passa a utilizar o nome de Davenga, mesmo que de maneira inconsciente, sacraliza o domínio dele sobre ela. Outro fato que deve ser considerado é que Davenga tem prestígio na comunidade onde mora. Quando Ana torna-se a Senhora Davenga, ela passa a também desfrutar dessa consideração. Ela busca, em alguma medida, abandonar o espaço de invisibilidade e desprestígio. Ter o nome do marido "todo poderoso" lhe oferece essa possibilidade.

Mesmo que a relação do casal seja marcada por práticas de violência simbólica, no sentido empregado por Pierre Bourdieu, os/as leitores/as se encantam por ele. A forma como a narradora descreve a relação de Ana e Davenga, desde o momento em que eles se conhecem no samba, até o desfecho trágico da narrativa, faz com que criemos uma grande empatia com relação aos dois. Apesar de o casal viver em um espaço significado por manifestações de uma violência estrutural, a relação deste é descrita com grande beleza. Isso ocorre, especialmente, porque Conceição Evaristo utiliza estratégias literárias de grande efeito. Sua prosa é perpassada por um alto nível de poeticidade que provoca, ao mesmo tempo, encantamento e incômodo. A beleza com a qual a autora constrói as imagens de violência, em suas narrativas, nos impacta porque ao mesmo tempo em que nos chocamos com a realidade brutal dos fatos que estão sendo narrados, somos capturados pela poeticidade impressa nos textos. Em muitos aspectos, o fazer literário de Conceição Evaristo foge aos padrões convencionais, principalmente, quando ela aproxima, em contextos narrativos de grande violência, brutalidade e beleza, o que irá ressaltar o lirismo das histórias que cria.

Acreditamos que esse modo de fazer literário seja uma das particularidades da produção ficcional de muitas escritoras afro-brasileiras, mas se sobressai nos textos de Conceição Evaristo. Em entrevista concedida à pesquisadora Dawn Duke, Evaristo fez uma afirmação interessante sobre as suas produções literárias, que consideramos relevante destacar. De acordo com a autora, as suas histórias

> [...] provocam as pessoas a pensar na humanidade do sujeito, o sujeito que está na favela, o sujeito com arma na mão, o sujeito que saiu do interior para a cidade grande. Estes textos ajudam o leitor a descobrir o que, de fato, existe, em vez de ser uma literatura na qual o personagem dança, canta, ou tem uma sexualidade excessiva. Estes textos desenham a nossa humanidade (EVARISTO, 2016, p. 98).

Considerando o que diz Conceição Evaristo e relacionando com o conto “Ana Davenga”, podemos dizer que os personagens dessa narrativa não são anjos ou demônios, são seres humanos inscritos em um espaço de violências múltiplas e que, para sobreviverem, muitas vezes, utilizam-se de práticas violentas. Tanto Ana quanto Davenga apresentam personalidades complexas. O personagem masculino é ainda mais complexo que o feminino. Sua personalidade é marcada por atitudes paradoxais que fazem dele uma figura ambígua. Ao longo do conto, Davenga

apresenta atitudes que vão da extrema crueldade até a mais profunda sensibilidade. Assim, o mesmo Davenga que manda assassinar Maria Agonia e que, ao falar sobre os assaltos que realiza, diz sentir prazer em “ver o medo, o temor, o pavor nas feições e modos das pessoas” (EVARISTO, 2015, p.24); durante as relações sexuais chora copiosamente no momento do gozo. Recorremos ao texto de Conceição Evaristo para acentuar traços da personalidade controversa do personagem:

> Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha um prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia [Ana] toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem (EVARISTO, 2015, p.23).

Notemos que a relação sexual, momento em que o homem, normalmente, tenta dar provas de sua virilidade, no caso de Davenga, é o momento em que ele revela a sua sensibilidade. De acordo com o que é narrado no conto, podemos supor que Davenga saíra de sua cidade, ainda menino, na busca de uma vida melhor para ele e para os seus. No entanto, ele se perde em meio às tentações da cidade grande e acaba entrando no mundo do crime. Morando longe da família e vivendo constantemente amedrontado, as lágrimas durante o gozo, mais do que prazer, talvez expressem uma grande dor: a dor de ele ser quem é.

As histórias escritas por Conceição Evaristo são prenhes de lirismo, mesmo que as situações apresentadas carreguem em si uma feição realista, com o foco acentuado em cenas de violência explicita. A narração feita de maneira poética provoca efeitos de sentidos impactantes, nos instigando a refletir sobre o que está sendo contado. A cena da relação sexual entre Ana e Davenga é descrita com tamanha poeticidade que, por um momento, o/ leitor/a se esquece do contexto de violência no qual os personagens estão inseridos e se enternece com cada gesto narrado. O gozo umedecido de Davenga, a mistura de dor e prazer, o ato de Ana enxugar as lágrimas de seu homem, tudo ganha uma áurea poética no conto de Conceição Evaristo. Como acentua a pesquisadora Constância Lima Duarte,

> Mesmo nas cenas de extrema degradação humana a escritora não perde o equilíbrio entre a sugestão de estados líricos e a intenção documental. As personagens de Conceição Evaristo explicitam todo o tempo o seu pertencimento a um grupo social que tem na pele a cor da exclusão, não importa se criança, donas de casa, empregadas domésticas ou mulher de bandido: a angústia e o sentimento de injustiça são sempre os mesmos. [...] Escrita de dentro (e fora) do espaço marginalizado, a obra é contaminada de angústia coletiva, testemunha a banalização do mal, da morte, a opressão de classe, gênero e etnia. E ainda se faz porta-voz da esperança de novos tempos. A autora pontua poeticamente mesmo as passagens mais brutais, e cada personagem tem a consciência de pertencimento a um grupo social oprimido (DUARTE, 2016, p. 148).

O desfecho do conto “Ana Davenga” é trágico. O casal é assassinado de maneira brutal pela polícia. Ficamos surpreendidas com a atrocidade do ato, embora o final em si não seja tão surpreendente. Aos poucos, a voz narrativa vai dando indícios de que, mesmo com a aparente tranquilidade, em algum momento, algo acontecerá e destruirá a harmonia do ambiente. O aviso de Davenga, aos seus companheiros, depois da festa de aniversário de Ana, para que ficassem em alerta, nos deixa receosas em relação aos perigos que cercam a residência do casal. Finda a festa, Ana e Davenga aproveitam para alimentarem o desejo que consumia os seus corpos. A mulher transbordava de felicidade pela comemoração surpresa de seu aniversário e por ter o seu homem, ali, na cama, esperando por ela:

> Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento. Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto (EVARISTO, 2015, p.29-30).

No ápice da relação sexual, no momento em que Ana e Davenga se preparavam para a explosão de prazer, quando o homem se banharia em lágrimas provocadas pelo gozo, ocorre outra explosão: o casal é surpreendido por policiais, que, armados até os dentes, invadem a residência. Os policiais “entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado” (EVARISTO, 2015, p.30). Alguns policiais apontavam armas para o homem, ameaçando-o; enquanto “outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga” (p.30). A desigualdade

de forças é nítida na cena descrita. Grávida, nua e indefesa, sabendo que nada podia fazer contra a polícia, a mulher pensou apenas na criança que carregava em seu ventre e, em um gesto quase instintivo, “se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda” (p.30). Davenga, que jamais aceitou a possibilidade de ir para a cadeia, resolveu agir:

> Davenga vestiu a calça lentamente. Ele sabia estar vencido. E agora o que valia a vida? O que valia morte? Ir para a prisão, nunca! A arma estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que este gesto significaria a morte. Se Ana sobrevivesse à guerra, quem sabe teria outro destino? De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros (EVARISTO, 2015, p.30).

Quando analisamos o ato desesperado de Davenga, podemos pensar que ele cometeu um sacrifício para salvar Ana. Podemos entender também que ele agiu dessa forma, sobretudo, porque preferia morrer a ir para a prisão: “a prisão devia ser horrível. Só em pensar tinha medo e desespero. Se um dia caísse preso e não conseguisse fugir, se mataria” (EVARISTO, 2015, p. 27). Davenga cumpre o que prometera, ao enfrentar os policiais fortemente armados, sabendo que não haveria a menor chance de sobreviver, ele comete uma espécie de suicídio. Sua atitude, portanto, mais do que um sacrifício em defesa da esposa, é um gesto para salvar a si mesmo, já que nas circunstâncias em que se encontrava, a morte seria a única maneira de continuar livre da prisão. O desfecho do conto nos leva aos seguintes questionamentos: será que Davenga sabia da gravidez de Ana? Se soubesse, ele teria tomado a mesma decisão?

Em muitas de suas entrevistas, Conceição Evaristo tem destacado as particularidades de seu fazer literário. Uma dessas peculiaridades seria o modo como reelabora as experiências vividas em sua infância, muitas delas transmitidas pelos mais velhos, quando recuperam “as histórias e os gestos do seu mundo” (EVARISTO, 2016, p. 96). De olhar e ouvidos atentos, ela guardava em sua memória as histórias de uma gente esquecida que um dia, ela sabia, iria contar. Nessas histórias da autora mineira, a voz narrativa assume uma função de *griot*[18].

---

[18]“Chama-se *griot* (pronúncia: "griô") ou ainda jeli (ou djéli) um personagem importante na estrutura social da maioria dos países da África Ocidental, cuja função primordial é a de informar, educar e entreter. É uma figura semelhante ao repentista no Brasil, com a diferença de que constituem uma casta (costumam casar-se somente com outros griots ou griottes, seu equivalente feminino),

Se Conceição Evaristo afirmou que o seu fazer literário a faz chorar, por tratar de temas dolorosos, profundos e porque ela passa “a viver aquilo mesmo” (EVARISTO, 2016, p. 96), as sensações que sentimos ao ler os seus textos, especialmente os que tematizam a violência, também são intensos. Sentimos a morte de Davenga, Ana e da criança-sonho. É como se a metralhadora que mira em direção ao casal acuado também mirasse em nós. Colocamo-nos no lugar desses personagens porque conseguimos alcançar a sua humanidade. E eles são tão humanos quanto nós. Entendemos que eles não têm uma “essência” violenta, apenas reproduzem a violência perpetrada no meio em que vivem e a utilizam, muitas vezes, como uma maneira de sobreviverem. Mesmo sabendo que a história encenada no conto trata-se de ficção, temos consciência de que ela retrata uma realidade ainda mais cruel, provocando um desencantamento. E quando estamos a ponto de nos jogarmos do abismo, em um cenário de desgraça e desesperança, a poeticidade inscrita na crueza da cena nos resgata. Somos salvas pela beleza do fazer literário de Conceição Evaristo.

2.2. Da dama de ouros, do rei de espadas...

No tópico anterior, trabalhamos com o conto “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo, abordando elementos do processo de construção literária da autora, sobretudo, os relacionados com a encenação da violência. Falamos ainda sobre a violência perpetrada pelos homens contra as mulheres, motivada por uma ordem regida pelo patriarcado. Como dissemos, o assassinato de mulheres em função de seu gênero é denominado feminicídio, ou seja, uma violência de gênero. De acordo com ALMEIDA; MELO (2003, p. 18):

> O conceito de violência de gênero deve ser entendido como uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher. Ele demonstra que os papéis impostos às mulheres e aos homens, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem relações violentas entre os sexos e indica que a prática desse tipo de violência não é fruto da natureza, mas sim do processo de socialização das pessoas.

---

assumindo uma posição social de destaque em seu meio, pois este é considerado mais que um simples artista. O griot é antes de tudo o guardião da tradição oral de seu povo, um especialista em genealogia e na história de seu povo”. Texto de Emerson Santiago. Extraído do site: http://www.infoescola.com/curiosidades/griot/. Acesso em 14 fev. 2017.

Como exposto na citação destacada, o que motiva a prática da violência de gênero é o processo de socialização masculina regida pelo patriarcado e suas ideologias. Mesmo que, de certo modo, se possa aceitar a afirmação de Michel Maffesoli (1987, p.13), de que "a violência em suas diversas modulações é a herança comum a todo e qualquer conjunto civilizacional", representando certo papel na vida em sociedade, pensamos que a violência não é necessariamente um elemento da natureza humana. Os homens não nascem violentos, tornam-se violentos. A violência de gênero foi construída e reforçada ao longo dos séculos, porque aos homens foi ensinado que as mulheres eram/são objetos sobre os quais eles tinham/têm domínio. Além do conto "Ana Davenga", estudado no tópico anterior, a representação da violência de gênero é uma das temáticas do conto "Thonon-les-bains", da coletânea *Ilhéu de Pássaros* (1983), de Orlanda Amarílis, autora cabo-verdiana.

O conto "Thonon-les-bains" encena a história de Piedade, uma jovem cabo-verdiana que emigra para a cidade de Thonon-les-bains, na França, fugindo da falta de perspectiva em seu país e em busca de uma vida melhor para ela e sua família. Piedade muda-se para a Europa, incentivada pelo meio-irmão, Gabriel, que é o primeiro a deixar Cabo Verde, com a promessa de levar os outros familiares, começando pela irmã. Se olharmos o conto "Thonon-les-Bains" de maneira mais atenta "verificamos que o tema principal é a emigração: as causas e as consequências desta emigração. A Autora justapõe a vida em Cabo Verde à vida na França, mostrando a diferença da cultura dos dois países" (GUTIERRES, 1999, p.11). Na expressão de Nh'Ana, mãe de Piedade e Gabriel, a França aparece como uma possibilidade de futuro para toda a sua família. Ela também deseja mudar-se com todos os seus familiares para Thonon-les-Bains, mas, enquanto isso não ocorre, mantém a esperança de criar o seu próprio negócio com o dinheiro que os filhos lhe enviariam. Em estudo sobre *Ilhéu de Pássaros*, obra onde foi publicado o conto "Thonon-les-Bains", Maria Armandina destaca que:

> *Ilhéu dos Pássaros* está povoado de um cenário familiar amputado. Mulheres, muitas mulheres, velhas mulheres, mães que sonham o regresso dos filhos e que, graças a uma osmose miraculosa, recriam os novos universos onde eles se encontram, que através deles chegam a acreditar/sonhar que é possível alterar a ordem das coisas, mas que, e sobretudo, esperam recolhidas e recatadas, silenciosamente, o seu regresso. (MAIA, 2007, p. 274)

Em compasso de espera, Nh'Ana vai recebendo notícias de Piedade e Gabriel, através das cartas que os dois enviam para ela. As missivas começam a ser remetidas com menos frequência, até que a voz narrativa informa o motivo disso acontecer:

> Em sonhos enrodilhada, na esperança de abrir o seu botequim, nh'Ana ia desfiando dias e recebendo notícias da filha. Ultimamente as cartas começaram a rarear. Gabriel veio a explicar então num post-scriptum de duas linhas. Piedade andava de namoro com um francês. Era um bocado mais velho, mas estava certo, mãe Ana. Ela vai ficar bem arrumada (AMARÍLIS, 1983, p.15).

O casamento de Piedade com um homem bem mais velho do que ela aparece como uma possibilidade de ascensão da jovem. Percebe-se, na visão de Gabriel, a ideia de que o francês poderia ser o provedor que iria proteger a irmã e lhe assegurar uma boa vida. Ao saber que a filha estava noiva de um europeu, Nh'Ana ficou extasiada com a notícia:

> Nh'Ana acalmou-se e acabou por não se importar muito. A sua filha ia casar com um francês, assim iam ter os seus filhos de cabelo fino e olho azul ou verde. Teodoro, quem era Teodoro para pensar em casar com a sua fidja-fêmea? Soberba de fora, (batia palmadinhas de cada lado da cara) soberba de fora mas nha fidja-fêmea vai casar e bem (AMARÍLIS, 1983, p.18).

A percepção de Nh'Ana de que a sua filha se casará bem parte de dois pressupostos: Jean é um homem que tem uma boa situação econômica e que poderá oferecer uma vida mais confortável para Piedade e, consequentemente, para ela. Além disso, talvez o mais importante para a mãe da noiva, é o fato de Jean ser um homem branco. O comportamento de Nh´Ana está em consonância com a análise que Frantz Fanon (2008, p. 57) tece em relação aos indivíduos que, mesmo libertos da colonização, ainda mantém as suas mentes aprisionadas. Essas pessoas buscam "embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar "a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram", mas para assegurar a sua brancura". Sobre essa questão, Jurandir Freire Costa, em sua obra *Violência e Psicanálise* (2003), afirma:

> Para o sujeito negro oprimido, os indivíduos brancos, diversos em suas efetivas realidades psíquicas, econômicas, sociais e culturais, ganham uma feição ímpar, uniforme e universal, a brancura. A

> brancura detém o olhar do negro antes que ele penetre a falha do branco. A brancura é abstraída, reificada, alçada à condição de realidade autônoma, independente de quem a porta enquanto atributo étnico ou, mais precisamente, racial. [...] Funciona como um pré-dado, como uma essência que antecede a existência e manifestações históricas dos indivíduos reais, que são apenas seus arautos e atualizadores. O fetichismo em que se assenta a ideologia racial faz do predicado branco, da brancura, o "sujeito universal e essencial", e do sujeito branco um "predicado contingente e particular" (COSTA, 2003, p. 139).

Dominada pelo fetiche da brancura e da supervalorização do homem europeu em detrimento do cabo-verdiano, Nh'Ana idealiza um porvir perfeito para a filha e para si. Um futuro, consideramos pertinente ressaltar, em que teria netos "de olhos claros e cabelos finos". As cartas de Gabriel alimentam o sonho de Nh'Ana, que planeja um futuro brilhante para a filha. Todavia, a voz narrativa relembra que, em um passado não muito distante, as cartas de tarô jogadas pela Comadre anunciaram algo obscuro no destino de Piedade, algo que a Comadre não sabia explicar. O trecho abaixo descreve essa passagem da narrativa:

> Nh'Ana estava de boca aberta quase a tremer e a comadre sentia-se feliz. Feliz por sujeitar Nh'Ana a uma evidência tão clara como a das sortes nas cartas. Apenas não lhe contou sobre as cartas pretas à volta da Piedade de uma forma tão esquisita nem a ptadeira de cartas soubera explicar como e por que cargas de água Piedade aparecia no meio de tantas cartas de espadas, sete de espadas, seis de espadas, três de espadas e, no fim, um quatro de espadas sobre a moça simbolizada em dama de ouros (AMARÍLIS, 1983, p.17).

Fica evidenciado, no excerto destacado, o aproveitamento feito por Orlanda Amarílis de tradições cabo-verdianas ligadas a costumes da população local, sobretudo, às relacionadas com a crença no poder das cartas, no sonho premonitório e em previsões do futuro. Como no conto "Ana Davenga", em "Thonon-les-bains", desconfiamos que a protagonista da história poderá ser vítima de um infortúnio, mas não sabemos ao certo do que se trata. Sabemos apenas que as cartas de tarô vaticinam um destino no qual a dama que Nh'Ana sonhava ver banhada de ouros estava cercado por espadas afiadas. Antes de sabermos o que, de fato, as cartas de tarô anunciaram para o futuro da personagem, vamos conhecendo mais detalhes a respeito da relação dela com o seu noivo francês. Em uma de suas cartas à Nh'Ana, Jean é assim descrito por Piedade:

> Jean era um bocado ciumento, tinha quarenta e dois anos, era separado de uma outra mulher, mas era **muito seu amigo**. Trazia-lhe chocolates quando vinha namorar com ela, tudo à vista de Gabriel e dos seus amigos. Nunca ficava só com ele porque Gabriel não deixava, sempre a espiar, até os dois amigos eram capazes de lhe ir contar qualquer coisa mal feita ela viesse a fazer (AMARÍLIS, 1983, p.19 [Grifo nosso]).

É interessante notarmos que a primeira característica que Piedade destaca em seu noivo é o fato dele ser "um bocado ciumento", revelando, logo em seguida, a idade dele. Isso nos leva a perceber que, talvez, Piedade tentasse justificar o ciúme do noivo em decorrência da grande diferença de idade que separava os dois. Depois de considerar as características de Jean, que poderiam ser vistas como negativas por sua mãe, a jovem, quem sabe numa tentativa de compensação, ressalta qualidades do noivo que poderiam agradar à Nh'Ana: ele "era muito seu amigo. Trazia-lhe chocolates quando vinha namorar com ela" (AMARÍLIS, 1983, p.19). Essa característica do francês de ser "muito amigo" de Piedade é ressaltada pela jovem várias vezes. Trazemos mais um fragmento do conto em que a referência ocorre:

> [Piedade] não parecia muito entusiasmada com a perspectiva do casamento, mas continuava a dizer bem do noivo, **era seu amigo** dava-lhe muitos presentes, já a tinha levado duas vezes à Suíca, era muito perto de Thonon, só atravessar a fronteira e pronto (AMARÍLIS, 1983, p.20 [Grifo nosso]).

Podemos observar que Piedade insiste em ressaltar que a sua relação com Jean, muito mais do que uma amorosa, era de muita amizade. À medida que Piedade vai adaptando-se ao novo país e estruturando a sua vida, começa a enxergar o francês com outros olhos. A jovem continua a chamá-lo de seu amigo, mas ele passa a ser, sobretudo, alguém que a impedia de viver a sua vida com plenitude. A citação do conto, abaixo destacada, exemplifica essa mudança de percepção da personagem:

> [Piedade] andara muito influída com a ideia do casamento, mas ultimamente esmorecera. Jean era bom, **era seu amigo**, mas começou a pensar na sua idade e na dele, começou a pensar na seriedade do Jean, na sua maneira de tratar tudo tão a sério. Deitava contas à vida, calculava todos os francos para isto e para aquilo e ela começou a perder a paciência para aquelas conversas (AMARÍLIS, 1983, p.21 [Grifo nosso]).

O excerto acima nos permite perceber que o comportamento casmurro de Jean vai ficando cada vez mais evidente em contraposição à alegria de Piedade. A jovem “um bocado alevantada, esboada mesmo, queria brincar, rir, fumar o seu cigarrinho e ei-la agoniada com as conversas de gente-velha do Jean” (AMARÍLIS, 1983, p.21). Piedade se sente presa em sua relação com o noivo francês bem mais velho, mas, nas festas com os seus conterrâneos, assume o seu modo de ser cabo-verdiano: dança livre, expressando toda a sua corporeidade ao ritmo da morna. Ela dança “porque sente saudades da sua terra. É o regresso às suas raízes africanas” (GUTIERRES, 1999, p.13). Jean, ciumento e possessivo, se mantém atento aos sinais de Piedade. A voz narrativa acentua que, enquanto a noiva dançava, Jean a observava com olhos de animal feroz desejoso em dominar a sua presa:

> Jean ficava na ponta da cama, sorria. Não gostava de dançar, preferia ver as dengosices da Piedade e o Maninho a segurá-la em meias voltas inesperadas, parecia um vime tocado pela brisa. [...] Naquelas partes e requebros, Maninho ia-a apertando e dizia-lhe umas palavrinhas sussurradas, depois largava-a, ela caía para trás e fazia mais partes com floreios de tango de rumba negra. Jean sorria, sorria sempre, baixava e levantava a cabeça a marcar o compasso (AMARÍLIS, 1983, p.21).

O fato de Jean “sorrir sempre” e balançar a cabeça ao observar sua noiva dançando com Maninho, inicialmente, poderia demonstrar que ele não se importava em ver a jovem se divertindo com outro homem. Ele parece aceitar o jeito extrovertido de Piedade. Todavia, se lermos o texto com uma maior atenção, perceberemos que a risada e o menear de cabeça do francês carregam traços controversos: não eram sinais de consentimento, mas de ressentimento. Jean enxergava Piedade como uma propriedade sua e se incomodava com o fato dela se expressar livremente. O sentimento de posse de Jean em relação à Piedade é explicado em artigo da professora Terezinha Taborda. De acordo com a pesquisadora:

> Exilada do corpo de referência tradicional de Nh’Ana, Piedade é chamada ao mercado de trabalho da sociedade francesa moderna. Porém, não consegue exilar-se de uma outra tradição: a da repressão machista do homem que não lhe faculta a independência emocional e a expressão de sua individualidade. Seja na relação com Gabriel ou com Jean, pesa sobre Piedade a ideologia do homem protetor, que lhe delimita as ações. (TABORDA, 2007, p. 369).

Para Jean, Piedade deveria desejar apenas a ele e mais ninguém. Por isso, ele a trata de maneira carinhosa para conquistar a sua confiança. Quando percebe que a mulher está escapando de suas mãos e que os agrados já não são suficientes para mantê-la ao seu lado, Jean, como uma serpente, arma um bote silencioso contra a noiva. Na festa de aniversário de Gabriel, a moça dançava animadamente com Maninho, seu patrício; Jean a observava como sempre. Em determinado momento, o noivo ameaçou ir embora, Piedade resolveu acompanhá-lo. Porém, em vez de saírem da casa, o francês levou a cabo-verdiana até o banheiro da residência. O homem trancou a porta mansamente. Piedade não entendia o que se passava com o noivo, "estava atónita. Ele nunca fora muito efusivo. Beijava-a muito na boca mas nunca fora além disso. Se calhar ela ia deixar de ser menina-nova ali mesmo no chão daquela casa de banho" (AMARÍLIS, 1983, p. 23). Em sua ingenuidade, Piedade pensou que o homem a tinha levado para o banheiro para terem a sua primeira relação sexual. Ela estava se guardando para as núpcias, mas não se importava em se entregar ao noivo no chão frio do banheiro: "Ser agora ou no dia do casamento não tinha importância" (AMARÍLIS, 1983, p. 23). Decidida e muito confiante em seu noivo, Piedade

> Deixou-se escorregar sob o peso do homem e viu-se estendida na lage fria. A música vinha até eles e retornava ao pequeno quarto onde era a festa. Na escuridão nada se vislumbrava. Algo enregelou-a e ela pediu "Jean, Jean!" Ele tinha qualquer coisa brilhante na mão, mas ela já não podia gritar pois ele tapara-lhe a boca com a outra mão. Na escuridão aquele brilho e os seus olhos esbugalhados a quererem ver. Sentiu uma frieza no pescoço e a seguir lume, lume. (AMARÍLIS, 1983, p.23-24).

No conto, a cena da morte de Piedade é construída pela exploração de elementos que demarcam o contraste entre a alegria que vem da festa anunciada pela música e a frieza da ação meticulosa de Jean. Além disso, contrastam-se, na mesma cena, a escuridão do banheiro e o brilho da arma que degola a personagem, sem piedade. O destino da cabo-verdiana é selado tal qual previu a Comadre, quando se assustou com a quantidade de cartas de espadas que apareciam na leitura do futuro da moça: "no meio de tantas cartas de espadas, sete de espadas, seis de espadas, três de espadas e, no fim, um quatro de espadas sobre a moça simbolizada em dama de ouros" (AMARÍLIS, 1983, p.17). A jovem, dama de ouros, que sonhava com um futuro luminoso, teve a sua vida interrompida por um homem

possessivo e violento que, sentindo-se poderoso, um rei de espadas, viu-se no direito de matar a noiva, pois era incapaz de entender que ela não era propriedade sua. O assassinato de Piedade, golpeada de surpresa pelo noivo, a quem ela considerava “seu muito amigo” é um padrão comum nos casos de violência contra a mulher, inclusive na França, cenário do conto em questão. É muito recorrente que os assassinos de suas companheiras alternem seu comportamento entre a agressividade e demonstrações de carinho. Jean não foge à regra: agia de maneira carinhosa com a noiva, enquanto planejava a sua morte.

Ao contrário do que possa parecer, Jean não mata a futura esposa somente por ciúmes, raiva, impulso ou outras justificativas que são dadas em casos de mulheres assassinadas pelos companheiros. O crime não foi meramente passional. Jean mata Piedade porque não suporta a liberdade dela, sua “euforia nunca vista” (AMARÍLIS, 1983, p.22), seus requebros na dança com Maninho. Por ser incapaz de entender os movimentos corporais que regiam a dança de Piedade, por não compreender que a sensualidade manifestada “no torno” fazia parte da cultura de sua noiva, Jean fixou sua atenção no comportamento do jovem que se insinuava à moça. Esse, embriagado pelo grogue, “não a largava e perdeu a compostura: “Oiá, Danadinha, larga este bedjera do Jean. Vai ser minha tchutchinha, menina. Não queres ser a minha tchutchinha” (AMARÍLIS, 1983, p.23). Ameaçado pelo intruso, pela festa, pela alegria efusiva e a dança alucinante de Piedade, Jean concretizou o ato que provavelmente já vinha planejando com minúcia. Dessa forma, encenam-se no conto as relações complexas entre homens e mulheres, regidas pelas leis do patriarcado. Essas leis, na maioria das vezes, condenam as mulheres que assumem a livre expressão de seus corpos, punindo-as por agirem de acordo com os seus desejos. Diante desse contexto, podemos afirmar que:

> O lugar subalterno que Piedade ocupa na sociedade não somente é realçado como, no que se refere a sua relação com Jean, determina a sua decisão sobre sua própria vida. O assassinato de que é vítima revela sua dupla condição de minoria: Piedade é mulher e estrangeira, ou seja, emigrada, marginalizada e submetida numa sociedade onde representa, apenas, a força do trabalho. Sobre seu assassinato recai a injustiça do silêncio. (TABORDA, 2007, p. 370).

A socióloga Ana Paula Portella, no texto “Novas faces da violência contra as mulheres” (2005), reflete sobre o tipo de violência que leva Piedade à morte, denominando-a como “crime de ódio”. De acordo com Portella:

> Um crime baseado no ódio é um ato motivado, completamente ou em parte, pelo ódio ou por preconceitos. Para constituir um crime de ódio, as ações do agressor têm que ter base na raça real ou percebida, na cor, na religião, na origem nacional, no sexo, na incapacidade ou orientação sexual de outro grupo ou indivíduo (PORTELLA, 2005, p.96-97).

Ao relacionarmos as considerações feitas pela socióloga com o crime cometido no conto "Thonon-les-Bains", podemos afirmar que Piedade foi degolada, "como se de um porco se tratasse" (AMARÍLIS, 1983, p.24), porque Jean odiava a ideia de vê-la com outro homem além dele. Odiava a felicidade da jovem em contraposição à sua amargura. Jean odiava Piedade porque a desejava, embora não pudesse compreender que a dança de sua noiva recuperasse "os usos e costumes duma cultura diferente da sua" (GUTIERRES, 1999, p.13). O assassinato de Piedade é motivado, então, por uma série de violências: racismo, machismo, xenofobia. "Thonon-les- Bains" expõe, assim, a visão de Orlanda Amarílis sobre a fatalidade dos cabo-verdianos serem obrigados a abandonar a sua terra em busca de uma vida melhor, "enrodilhados em sonhos", que, muitas vezes, transformavam-se em pesadelos. Podemos dizer que:

> Orlanda Amarílis acolhe a realidade, fazendo do seu texto denúncia, encaminhando, entretanto, para o desprezo melancólico, quando o realismo social aponta para o sentimento trágico e a situação absurda num cotidiano estático, esvaziado de sentido [...] A desesperança da imagem fortalece uma ideia qualquer de esperança jogada aqui e lá e num outro lugar que não é aqui e não é lá, embarcadas que são, suas personagens, numa Pasárgada itinerante. (TUTIKIAN, 2007, p. 243).

Nesse ponto da discussão, consideramos relevante tratar de uma questão que também está presente no conto "Thonon-les-Bains". Nh'Ana, o carteiro Antoninho, Gabriel e Piedade, em algum momento de seus discursos, deixam transparecer a imagem de que a cultura europeia é superior a todas as demais. No momento em que Nh'Ana recebe a primeira carta de Gabriel, dando notícias da França, tanto ela quanto o carteiro ficam encantados com os selos franceses. O carteiro faz a seguinte observação: "Cartas de Merca nunca tem selo assim tão bonito. Mercano não é capaz desenhar selo tão bonito assim" (AMARÍLIS, 1983, p.12). Sua fala é endossada por Nh'Ana: "Antoninho Coxinho tinha dito uma

verdade. Mercanos não tinham gosto para nada. Quando mandavam encomendas eram umas roupas estapafúrdias uns trastes sem gosto" (AMARÍLIS, 1983, p.12).

Nesse contexto, podemos perceber que, já no início do conto, os personagens africanos reforçam o discurso da superioridade das coisas da França em relação, inclusive, aos da América, dos Estados Unidos da América. Mais adiante observamos que não são apenas os selos fabricados na França que Nh'Ana considerava melhores. Para Nh'Ana, os europeus brancos eram também mais bonitos que os homens de Cabo Verde. Por isso, era melhor para a sua filha, Piedade, se casar com o francês branco do que com Teodoro, um cabo-verdiano que supomos ser mestiço. Para Nh'Ana, casando-se com um homem branco, Piedade, como já mencionado, teria "filhos de cabelo fino e olho azul ou verde" (AMARÍLIS, 1983, p.18). Poderia, portanto, garantir o embranquecimento da raça.

A preferência de Nh'Ana por ver a sua filha casada com um francês que com um cabo-verdiano demonstra os efeitos nocivos da colonização, mesmo depois da independência dos colonizados. O sistema colonizador funcionou de maneira eficiente na prática de matar os valores dos povos dominados e superestimar os valores dos dominadores. Sobre esse aspecto, retomando a discussão do conto "Thonon-les-Bains", podemos dizer que, em tal narrativa, Piedade e os seus familiares, marcados pelas sequelas da violência do sistema colonial, são também vítimas da violência etnocidária[19].

Piedade e Gabriel acreditam tanto na superioridade da França em relação à Cabo Verde que, mesmo vivendo uma vida miserável na Europa, se conformam, pois creem que estão melhores do que se estivessem em seu país. Gabriel relata em uma de suas cartas à Nh'Ana que ele e a irmã dormiam no *caveau* da escada do hotel em que Piedade trabalhava, mas isso não parece incomodá-lo. Ao contrário, o jovem mostra-se resignado com a situação. O fragmento do conto em destaque comprova nossa assertiva:

> Não fiques apoquentada com esta conversa sobre o frio de Thonon, mamãe, porque mana também faz limpeza no hotel de manhãzinha muito cedo e o patrão deixa-nos dormir no caveau da escada no

[19] O etnocídio é, portanto, a destruição sistemática de modos de vida e de pensamento de pessoas diferentes daquelas que conduzem a empresa de destruição. Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo e o etnocídio os mata em seu espírito. Em um e outro caso trata-se de morte, mas de uma morte diferente. A supressão física imediata não é a opressão cultural cujos efeitos são retardados, segundo a capacidade de resistência da minoria oprimida. Aqui não se trata de escolher entre o menor de dois males (CLASTRES, 1982, p. 53-54).

> corredor onde tem um calorzinho sabe de dia e de noite (AMARÍLIS, 1983, p.18 - 19).

No conto “Thonon-les-Bains”, a diferença de tratamento entre estrangeiros e nativos fica ainda mais explícita quando do assassinato de Piedade. Depois da morte da irmã, Gabriel procurou a polícia francesa para denunciar o homicídio. Na delegacia, eles e os seus amigos cabo-verdianos foram tratados com rispidez pelos policiais: “não sabia mais que dizer sobre aqueles dias de pesadelo, nem ia contar como ele e os companheiros tinham sido enxovalhados na polícia” (AMARÍLIS, 1983, p. 25). Ao relatar para a mãe o porquê de não denunciar o crime contra a irmã, Gabriel desabafa: “eles sabiam, mãe Ana, sabiam, isto é, desconfiavam, mas eu sou emigrante. Emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada” (AMARÍLIS, 1983, p. 25). Nesse contexto, a escritora Orlanda Amarílis deixa claro o lugar inóspito ocupado pelos cabo-verdianos na sociedade francesa, que ela conhecia muito bem. Trazemos um relato da escritora que demonstra a sua visão sobre a diáspora cabo-verdiana:

> Para nós, Cabo-verdianos, a nossa diáspora concretiza-se na emigração. É a fuga clandestina nos braços estrangeiros, onde, caso fossem descobertos, os prevaricadores seriam atirados para dentro das caldeiras que alimentavam o girar da hélice ou o trabalhar das máquinas. Entre bagagem e sacos no porão escondidos, quantas vezes desacautelados, acabavam por ser empurrados borda fora, para regalo dos tubarões... (AMARÍLIS, 1999, p.43).

Além das considerações já feitas sobre o conto “Thonon-les-Bains”, pensamos ser relevante considerar os sentidos dos nomes das personagens Piedade e Gabriel. O nome Piedade já diz muito sobre a protagonista, pois, nos remete ao sofrimento ao qual ela será submetida. Na narrativa, Nh’Ana, a mãe da protagonista sofre pelo assassinato impiedoso da filha, assim como Nossa Senhora da Piedade sofreu pela morte de seu filho Jesus. Gabriel, de acordo com a Bíblia cristã, é o arcanjo protetor e também mensageiro, responsável por trazer as boas novas, tendo anunciado a Maria que ela seria a mãe de Jesus, o Salvador do mundo. No conto de Amarílis, invertendo a narrativa cristã, o personagem Gabriel não consegue cumprir o papel que caberia a um anjo protetor de impedir o assassinato de sua protegida. Contudo, Gabriel cumpre a missão de anjo mensageiro. No início, envia cartas para Nh’Ana, anunciando as boas novas; ao

final, é o responsável por fazer chegar à mãe a notícia da morte da irmã. Assim, no conto, ele se torna mensageiro de boas e más notícias.

Devemos observar que no conto “Thonon-les-Bains”, o personagem Jean não sofre nenhuma penalidade pelo crime que cometeu. Provavelmente, esse desfecho, que poderia ser considerado inverossímil, decorre da experiência da escritora Orlanda Amarílis, sempre empenhada em refletir sobre a desumanização que os cabo-verdianos sofriam nos espaços para onde imigravam, fugindo da situação de penúria vivida nas ilhas. Amarílis acreditava ser compromisso do escritor, através do texto literário, tratar de questões que possam contribuir para o desenvolvimento de seu país:

> Há registros que precisam ser feitos. E a contribuição do escritor está inscrita nas estruturas culturais. Quando surge um país novo e se esse país é o nosso, há deveres aos quais não podemos negar o nosso contributo. Além de que esses registos podem vir a contribuir para o espólio cultural do futuro. (AMARÍLIS, s\d, p.278).

O conto de Amarílis nos autoriza a reafirmar que Piedade, portanto, não foi vítima apenas da violência de Jean. Ela foi vítima de um sistema etnocida[20]- racista, classista, machista, misógino, xenofóbico e sexista -. Piedade foi vítima de um sistema impiedoso com as mulheres, mesmo que elas estejam mortas.

2.3. Dos sonhos perdidos pelo caminho

Os dois contos que estudamos até agora, neste segundo capítulo, “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo, e “Thonon-les-Bains”, de Orlanda Amarílis, apresentam um desfecho trágico. Vimos que ambas as narrativas culminam com a morte das protagonistas. Ana Davenga e Piedade são brutalmente assassinadas, mas essas vidas, no Brasil ou na França, não são vidas consideradas “enlutáveis”.

---

[20] A espiritualidade do etnocídio é a ética do humanismo. O horizonte no qual se delineia o espirito e a prática etnocidária determina-se segundo dois axiomas. O primeiro proclama a hierarquia das culturas. Existem culturas inferiores e superiores. Quanto ao segundo, afirma a superioridade absoluta da cultura ocidental. Esta só poderá manter com as demais – e singularmente com as outras culturas primitivas – uma relação de negação. Trata-se, porém, de uma negação positiva, na medida em que quer suprimir o inferior enquanto inferior para alça-lo ao nível superior [...]. Denomina-se etnocídio a vocação para julgar a diferença a partir de sua própria cultura. O ocidente seria etnocidário porque é etnocentrista, porque se pensa e quer ser a civilização. (CLASTRES, 1982, p. 55).

Na concepção da filósofa Judith Butler, essas vidas de indivíduos que parecem ser menos dignas de serem vividas, podem ser consideradas como precárias. De acordo com a teórica estadunidense:

> A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes [...] A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não têm a opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção (BUTLER, 2015, p. 47).

Nesse contexto, se retomarmos a discussão dos textos ficcionais estudados até aqui, podemos afirmar que, na maioria deles, as personagens que deveriam ter recebido assistência do Estado tornaram-se vítimas dele. No conto "Ana Davenga", de Conceição Evaristo, como já exposto, o personagem Davenga, assim como tantos outros jovens negros brasileiros, oriundos de famílias carentes e moradores de comunidades violentas, acabou sendo atraído para o mundo da criminalidade, sendo assassinado por policiais[21] a serviço do Estado. A morte do personagem pode se enquadrar no que a polícia chama de "auto de resistência" [22]. Fica subentendido, no conto, que o companheiro de Ana morre porque reage à prisão, atentando contra a vida dos policiais. No entanto, nada garante que Davenga teria a sua vida poupada, visto que, se considerarmos a realidade na qual Conceição Evaristo se inspira para construir a sua ficção, os casos em que jovens negros são

---

[21] A Comissão Parlamentar de Inquérito – *CPI do Assassinato de Jovens* - de autoria do Senador Lindemberg Farias, concluiu que "o Brasil é o país com maior número de homicídios do mundo e que sua polícia também é a que mais mata no mundo. [...] A comissão apurou que existe leniência em todo o sistema da justiça criminal em relação a essas execuções extrajudiciais. Tratando-se de vítimas pobres, desassistidas de amparo legal, moradoras de favela com forte presença do tráfico de drogas, o mesmo Estado que não provê políticas públicas de inclusão social e de combate eficiente à criminalidade é aquele que ignora o genocídio dos jovens negros". (FARIAS, 2016, p.44-45).

[22] Homicídio por "auto de resistência" é a classificação, nos registros policiais, dada às mortes de civis em confronto com as forças policiais. [...] Os autos de resistência possuem uma particularidade intrínseca: a autoria do fato típico é sabida desde o princípio. O próprio policial é comunicante da ocorrência e, em geral, admite ter disparado a arma de fogo em legítima defesa, informando o contexto da ocorrência e sua dinâmica, demais disso, os outros policiais que atuaram na ocorrência servem de testemunhas dos fatos. [...] Embora a autoria do homicídio seja conhecida, todos os estudiosos são unânimes em afirmar que nos autos de resistência há uma negligência institucional na apuração da materialidade do crime. A ausência sistemática dos laudos periciais cadavéricos, para indicar a causa da morte, e o relato dos policiais militares como únicas provas testemunhais são as manifestações mais palpáveis desta conclusão. (FARIAS, 2016, p.43).

assassinados pela polícia, mesmo quando inocentes, ocorrem de maneira recorrente no Brasil.

O nível de incômodo da população em relação à morte de algum indivíduo vai depender da maneira como a Mídia irá fazer a cobertura do fato. Essa morte será divulgada (ou não), de acordo com a condição específica da vítima: classe social, gênero, raça, orientação sexual, nacionalidade, dentre outros. No Brasil, a morte de alguns indivíduos, como os jovens negros, pobres e moradores da periferia, normalmente, não gera notícia ou qualquer comoção. Isso é tão verídico que o sociólogo Julio Jacob Waiselfisz, coordenador do *Mapa da Violência*[23], afirmou que estes jovens estão enquadrados na categoria dos "corpos matáveis". A violência sobre essas vidas precárias é legitimada pela sociedade, sobretudo, pelas pessoas pertencentes às "camadas médias e superiores, para quem esses assassinatos não constituem um problema social, pelo contrário, sendo considerados por muitos uma necessária estratégia de erradicação da bandidagem" (FARIAS, 2016, p.32).

A vida de algumas personagens dos contos "Ana Davenga" e "Thonon-les-Bains", sem dúvida, podem ser chamadas de precárias, pois se encontram em situação de maior vulnerabilidade. Elas estão "mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção" (BUTLER, 2015, p. 47). No entendimento de Judith Butler, as vidas precárias podem ser chamadas de não dignas de luto:

> Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque ela nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vida. Podemos ver a divisão do mundo em vidas passíveis ou não passíveis de luto da perspectiva daqueles que fazem a guerra como propósito de defender as vidas de certas comunidades e para defendê-las das vidas de outras pessoas, mesmo que isso signifique eliminar estas últimas (BUTLER, 2015, p. 65).

O conto "Os olhos verdes de Esmeralda", extraído da coletânea *Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves, tem como personagens principais duas mulheres negras e

---

[23] "Trata-se de pesquisas com dados secundários realizadas periodicamente com foco na problemática da juventude e a violência. O primeiro mapa foi realizado em 1998 e já foram divulgados até o dia de hoje 27 estudos. Inicialmente cada dois anos, posteriormente anual e, desde 2011, mais de um a cada ano. O foco global é sempre violência letal relacionada com a juventude". Disponível em: http://flacso.org.br/?project=mapa-da-violencia. Acesso em 20 fev. 2018.

lésbicas[24], que podem ser categorizadas como vidas em condição de precariedade. No conto, as protagonistas da história são vítimas da violência - simbólica, sistêmica, física e sexual - perpetrada por representantes do Estado. Antes de adentrarmos na análise da narrativa, consideramos importante diferenciar a violência física da sexual. As confusões em relação a esses dois tipos de violências são frequentes. A maioria das pessoas acha que se trata da mesma coisa, já que o estupro também pode ser considerado uma violência física. No entanto, a pesquisadora Esperanza Bosch, em investigação organizada por ela, junto a outros (as) estudiosos (as), no livro *Del mito del amor romántico a la violencia contra las mujeres en la pareja* (s/d), considera que a violência física é:

> Toda acción realizada voluntariamente que provoque o pueda provocar daños y lesiones físicas en las mujeres. Incluye el uso de la fuerza física o de objetos para atentar contra su integridad física (empujones, tirones de pelo, bofetadas, golpes, patadas, pellizcos, mordiscos, mutilación genital, tortura, asesinato, …) (BOSCH, s/d, p.5).

Já a violência sexual é definida como:

> Cualquier atentado contra la libertad sexual de la mujer por el que se la obliga a soportar actos de naturaleza sexual o realizarlos. Incluye cualquier acto o expresión sexual realizado contra su voluntad que atente contra su integridad física o afectiva como bromas, expresiones groseras, comentarios desagradables, llamadas telefónicas obscenas, propuestas sexuales indeseables, forzarla a ver pornografía, cualquier acto o relación sexual no consentida por la mujer (acoso, violación, incesto), cualquier relación o acto sexual que la mujer considere humillante o doloroso o la obligación de prostituirse (BOSCH, s.d, p. 5).

Feita essa diferenciação que consideramos necessária para um melhor entendimento do assunto abordado, comecemos a nossa viagem pelos caminhos dos “Os olhos verdes de Esmeralda”. No primeiro parágrafo do conto, a narradora nos apresenta o cenário onde desfilam as duas personagens: uma reunião de família, um “churrasco para comemorar o estar vivo” (ALVES, 2011, p. 62). Nessa confraternização, entre danças e rebolados, Esmeralda e Marina, que eram vistas pela família apenas como amigas, pois preferiam não assumir a relação

[24] A temática da homoafetividade e do erotismo tem sido representada com certa frequência por Miriam Alves. A autora, inclusive, costuma utilizar o heterônimo Zula Gibi para assinar os textos que tratam desses temas.

publicamente, sentem dificuldade de segurar a vontade que as consumia. Em “uma noite inteira com a família e os amigos. O desejo crescia e o controle era mantido com muito esforço” (ALVES, 2011, p. 62).

Nessa chama que se acendia cada vez mais, as personagens são apresentadas pela narradora. Esmeralda, na verdade, se chamava Julita. Porém, os seus olhos verdes cor de esmeralda, detalhe físico que chamava bastante atenção, substituiu o seu nome de registro.

> Tipo raro de mulher. Esmeralda: alta, farta nas pernas, bunda e coxas, cabelos alisados e pintados em acaju escuro. Na pele, uma singular tonalidade ocre amainado que exposto ao sol, adquiria um dourado inquietante. [...] Seus olhos, estrelas binárias brincando com a tonalidade de verde das pedras preciosas, que, no passado rendeu-lhe o apelido de ET que a perseguiu até conhecer Marina, na festa de confraternização no Campus da Universidade (ALVES, 2011, p. 62).

Os olhos verdes de Julita que se destacam em sua pele preta, provocando-lhe algumas situações constrangedoras, é justamente o que chama a atenção de Marina, fazendo com que as duas mulheres se aproximem. Marina, o grande amor de Esmeralda, é assim descrita no conto:

> Marina, mineira de Diamantina, corpo alto, esguio, busto pequeno, cintura bem acentuada, quadril médio, pernas e mãos longas, cílios longos emoldurando duas pérolas negras de luz hipnóticas que fitavam o mundo com arrogância, melancolia, e com os mistérios de alguém que conhece segredos que não ousa contar. Mas o que mais atraía nela eram seus lábios contornados pelo cinzel esmerado da natureza, evidenciando as formas carnudas e densas (ALVES, 2011, p. 63).

A descrição do fenótipo de Marina e Esmeralda é construída de maneira poética. Podemos perceber que, sem utilizar diretamente o vocábulo “negra”, a narradora diz da negritude das personagens. A pele de Esmeralda é descrita como “uma singular tonalidade ocre amainado que exposto ao sol, adquiria um dourado inquietante” (ALVES, 2011, p. 62). Já os lábios grossos de Marina são “contornados pelo cinzel esmerado da natureza, evidenciando as formas carnudas e densas”. (ALVES, 2011, p. 63). Os olhos das duas personagens são comparados a joias valiosas: uma tem olhos que brincam com a “tonalidade verde das pedras preciosas”, a outra tem “duas pérolas negras de luz hipnóticas que fitavam o mundo com arrogância”.

Observemos que a descrição de Esmeralda e Marina foge ao padrão canônico da representação da mulher negra hipersexualizada. Mesmo que a narradora exalte características físicas que revelam a beleza e a sensualidade das duas protagonistas, a forma como a descrição é feita não pretende estigmatizar ou reproduzir estereótipos negativos a respeito das mulheres negras. Mais do que "mulheres gostosinhas" (ALVES, 2011, p. 62), Marina e Esmeralda são independentes, de classe média, com nível superior, carro próprio, "donas, cada uma, de apartamento equipado" (ALVES, 2011, p.62). O modo como a narradora do conto de Miriam Alves descreve as personagens entra em consonância com o que diz o Professor Eduardo de Assis Duarte, ao se referir as estratégias utilizadas pelas escritoras afro-brasileiras para construírem as personagens negras:

> Nelas encontramos o redirecionamento da voz narrativa que, sem descartar a sexualidade, está empenhada em figurar a mulher não a partir de seus dotes físicos, mas pelas atitudes de luta e pela e resistência, e de sua afirmação enquanto sujeitos. Nessas autoras, o ponto de vista interno à mulher afrodescendente põe em cena o lado feminino da exclusão. (DUARTE, 2010, p.34).

No conto "Os olhos verdes de Esmeralda", o lado feminino da exclusão é duplicado, pois além de trazer para a cena enunciativa corpos femininos negros, estes corpos, contrariando a hegemonia do patriarcado, são corpos de mulheres lésbicas. Indiferente ao que possam pensar a respeito de sua cor ou orientação sexual, as personagens assumem a direção de suas vidas. A postura imponente de Esmeralda e o olhar audacioso de Marina demonstram que elas não estão neste mundo para servir aos outros, mas para atenderem aos seus próprios desejos.

> Deste modo, uma nova mulher e um novo homem vêm surgindo aos poucos nos escritos de autoria afrodescendente. E surgem para agregar um perturbador suplemento de sentido ao conjunto de figurações marcadas desde sempre pela expressão das fantasias sexuais aqui plantadas pelo discurso colonizador. (DUARTE, 2010, p.36).

As duas personagens, contrariando a ordem vigente, entregam-se ao amor que sentiam uma pela outra. "Quem se declarou? Não se sabe, foi um ir acontecendo e pronto. O amor ultrapassou os tempos de estudantes" (ALVES, 2011, p. 63). Depois de terminarem o curso superior, firmaram-se profissionalmente e reafirmaram o afeto que sentiam uma pela outra. Marina e Esmeralda moravam em

apartamentos separados, pois preferiam manter certa discrição entre os familiares, mas durante o churrasco de celebração da vida, os seus corpos foram tomados pelo desejo:

> Os olhares que trocavam continham o calor de um abraço, a entrega de um beijo, a suavidade e as delícias das mãos indo e vindo, acariciando, envolvendo. [...] Foram ao banheiro e beijaram-se, língua com língua. Afagaram os cabelos. Esmeralda lambia devagar o pescoço de Marina. De repente, deram-se conta do lugar onde estavam. Não gostavam de agarra-agarra no banheiro. Não era o clima ideal para um amor cultuado na base do respeito, cumplicidade, ajuda mútua, cooperação e entendimentos (ALVES, 2011, p. 64).

Nesta cena, podemos notar que a linguagem utilizada pela voz narrativa traz uma carga de erotismo e sensualidade, mas o modo como o texto de Miriam Alves é construído procura fugir do modelo de representação da literatura canônica, na qual os corpos das mulheres negras são encenados de maneira objetificada, “sempre desfrutáveis, segundo tal ponto de vista, aos olhos e às fantasias sexuais do homem branco” (DUARTE, 2010, p. 25). No conto em análise, a linguagem utilizada para demonstrar o desejo que consumia os corpos das mulheres apaixonadas é marcada por um erotismo observável, por exemplo, na frase: “Esmeralda lambia devagar o pescoço de Marina” (p.64). Na concepção de Dawn Duke, a ousadia de Miriam Alves de tematizar em seus contos a relação amorosa entre mulheres negras,

> Inaugura a temática afrolésbica num espaço dedicado à discussão da condição afro-brasileira. Pode-se argumentar que tal desenvolvimento representa um esforço ideológico positivo num projeto literário sério e estabelecido, fato que serve para suavizar o impacto sociopessoal que tende a acompanhar a estética homoerótica. (DUKE, 2016, p.23-24)

A estética homoerótica de Miriam Alves, ao mesmo tempo em que se vale do erotismo carrega em poeticidade. Essa característica pode ser notada em alguns trechos do conto, como no momento em que a voz narrativa descreve a viagem feita por Marina e Esmeralda, quando as personagens, ansiosas por ficarem a sós, resolvem ir embora da festa:

> No caminho de volta, noite alta. Esmeralda dirigia, espalhando o verde de seus olhos sobre o asfalto molhado pela garoa fina. Marina pousava seus olhos pérola-negra-melancólicos na companheira, transmitindo todo o doce desejo e amor que nutria por ela e a

> excitação que, naquela noite, havia ficado incontrolável. (ALVES, 2011, p. 64).

O modo como Miriam Alves encena o amor homoerótico mescla uma linguagem doce e intensa. A autora consegue equilibrar, em seu conto, o erotismo dos corpos desejantes das personagens que se beijam "língua com língua", no banheiro, mas acima de tudo se querem com "todo o doce desejo e amor". Encenado pelo lirismo da prosa-poética de Alves, o caminho de volta para casa das mulheres apaixonadas é embelezado pelo verde-olhar de Esmeralda que se espalha no "asfalto molhado", beleza captada pelos "olhos pérola-negra-melancólico" de Marina.

As duas mulheres seguiam o seu caminho e aproveitando-se do farol fechado, abriram espaço para o amor, intensificando as carícias entre elas. Quando o farol se abriu, Esmeralda "perdida em pensamento, engatou, desajeitada, a primeira e fez cantar os pneus no asfalto molhado. Viu-se seguida por uma viatura policial, sinalizando para que encostasse e parasse" (ALVES, 2011, p.65). O sargento a bordo da viatura impediu que as namoradas continuassem o seu percurso. Ao perceber o gesto de Esmeralda que por "distração ou instinto, segurou a mão de Marina, acariciando-lhe a perna com carinho protetor" (ALVES, 2011, p.65), o policial notou que as duas mulheres formavam um casal, e, a partir de então, começou a insultá-las violentamente. O conto ressalta a brutalidade do discurso do sargento, acentuando o visível preconceito expresso em suas falas:

> "Temos dois machos aqui. Hei este aqui está com lentes de contato verdes. Metida a americana, Hein?", falou, apertando rudemente o rosto de Esmeralda entre o indicativo e o polegar. O sargento branco, alto, gordo, cara de bolacha metido na banha, sorriu maliciosamente e, com maldade e despeito, perguntava-se: "Por que ele não conseguia pegar mulher? Estas duas sapatas filhas da puta ali na sua frente. Não eram feias, apesar de negras." Ele odiava sapatas estavam sempre com uma gostosa ao lado (ALVES, 2011, p. 65).

A linguagem maliciosa do sargento revela o seu ódio contra as mulheres lésbicas, chamadas por ele de "sapatas filhas da puta". A afirmação feita pelo policial: "não eram feias, apesar de negras" (ALVES, 2011, p.65) evidencia a sua preferência por uma estética branca e eurocêntrica. O discurso do sargento pelos significantes utilizados reforça uma visão racista que deixa subentender que o normal é que as mulheres negras sejam feias. O conto encena, então, uma

sucessão de violências praticadas pelo uso de uma linguagem carregada de expressões discriminatórias que demonstram o modo sarcástico e debochado como o policial aborda as protagonistas.

As muitas agressões verbais às quais as mulheres são submetidas compõem uma escala de violências que culmina no estupro das duas personagens. Primeiro, o sargento estuprou Esmeralda, enquanto Marina assistia a tudo, segurada por outros dois policiais, sem poder fazer nada. O trecho a seguir descreve a sucessão de violências – psicológica, física e sexual – sofridas por Esmeralda:

> "A carteira?" Esmeralda apresentou os documentos. "Correto. Por que o boyzinho acelerou ao ver a gente?" Tem culpa no cartório ou tem medo de macho de verdade?"[...] Mal terminou a frase, o sargento que esperava um motivo para pegá-las, não tendo, foi assim mesmo. Retirou-a do carro, colocou-a no camburão e, ali mesmo, passou a violentá-la. "Não gosta de homem, não é? Vou fazer você gostar! Nunca conheceu um, não é...? Você vai sentir o que é bom!". Gritava ele, brutalmente. Espancou-a, desfechando golpes no rosto, na altura dos olhos. Rua vazia, ninguém viu. Quem viu, fingiu não ver. Esmeralda, boca tampada pelas mãos gordas e sebosas do policial. A língua viscosa com cheiro e gosto de cigarros, conhaque barato e maconha lambia-lhe os olhos verdes como querendo sugá-los (ALVES, 2011, p. 65).

Há que se observar que a violência praticada contra Esmeralda por um representante da lei é presenciada por algumas pessoas, entretanto, como afirma a voz narrativa: "quem viu, fingiu não ver" (ALVES, 2011, p.65). Podemos explicar como o conto nos autoriza a perceber o olhar cego à violência brutal que estava sendo cometida contra as mulheres: as pessoas fingiram não ver o estupro, pois ele estava sendo praticado por policiais e elas temiam represálias. A outra hipótese que, infelizmente, ocorre com frequência, é o fato de as pessoas simplesmente ignorarem a violência de gênero. São incontáveis os casos de mulheres que são agredidas pelos companheiros[25] e, em grande parte deles, a sociedade não intervém, com a justificativa de que o "privado não é de domínio público". A famosa frase "em briga de marido e mulher não se mete a colher" demonstra como esse tipo de violência é invisibilizada e/ou ignorada.

A violência a que Esmeralda e Marina são submetidas atinge níveis de crueldade extrema, pois além da humilhação de serem abusadas sexualmente, elas

[25] No geral, 70% dos estupros são cometidos por parentes, namorados ou amigos/conhecidos da vítima, o que indica que o principal inimigo está dentro de casa e que a violência nasce dentro dos lares. (CERQUEIRA; COELHO, 2014, p.9).

são obrigadas a assistir a violência que cada uma sofre. Logo após a violação de Esmeralda, Marina foi a vítima do estupro, como se mostra na citação a seguir:

> A autoridade gritava: "Veja o que um homem faz com uma mulher. Sapata de merda! Chore não, vai chegar sua vez. Não vou gastar tudo com ela, pode esperar". Saiu de cima de Esmeralda. Olhando para os policiais que seguravam Marina, ordenou: "Comam também! Depois tem esta aí de sobremesa" [...] Revolta. Dor alucinante dominou Marina. Pensou em matar, morrer, gritar, mas nada podia fazer, só sofrer. Quando a cena se inverteu, sendo ela a vítima das sevícias, já não sentia nada. Esmeralda, quase desfalecida, obrigada a assistir a tudo, misturava lembranças. Ajeitando as calças com um sorriso imbecil no rosto de fera predadora satisfeita, o sargento, já dentro da viatura, gritou: "Suas negras nojentas, sapatas filhas da puta, não gostaram? Vão reclamar no inferno!" (ALVES, 2011, p. 65-66).

A violência abordada pelo conto nos permite afirmar que o sargento submete Esmeralda e Marina ao chamado "estupro corretivo" [26]. O discurso do policial reforça o estereótipo de que a mulher lésbica é incapaz de sentir prazer sem a presença de um falo. O policial se auto-afirma através de uma masculinidade tóxica. É um homem que, como muitos outros, ostenta o pênis como o seu bem mais precioso. É como se o pênis fosse uma "entidade" à parte no corpo masculino. O homem que ostenta o falo é aquele que come. O sargento no exercício de sua autoridade ordena aos outros policiais que "comam", pois ele já tinha comido. A fala do sargento suscita outra questão interessante: há um respeito à hierarquia no ato de violência praticado. O sargento que ocupa uma posição maior em relação aos outros dois policiais é o primeiro a "comer", só depois dele se saciar é que os seus comparsas "comem as sobras". Nessa atitude, o policial intenta reafirmar o seu poder em relação às mulheres, em relação aos homens, que são os seus subordinados, e, principalmente, em relação a si mesmo.

O comportamento do sargento ratifica a concepção de Almeida e Melo (2003, p.41) "a pretexto de fazer sexo, a pessoa agressora, na verdade, busca satisfazer "necessidades não sexuais", que são o controle sobre o corpo e a mente da vítima".

---

[26] De acordo com a psicanalista Regina Navarro Lins, apesar de se tratar de uma violência sexual contra a mulher, o estupro para "corrigir" a orientação sexual de mulheres é diferente do estupro contra mulheres heterossexuais. Há nele um requinte de machismo associado à lesbofobia [...] os abusadores agem com mais violência, por considerarem a mulher mais frágil, mas, por ser lésbica, merecer "sofrer como um homem". (LINS, 2017).
Disponível em: https://reginanavarro.blogosfera.uol.com.br/2017/11/02/o-estupro-corretivo-e-um-casamento-entre-o-preconceito-e-o-crime/. Acesso em 05 mar. 2018.

O conto deixa evidente que o sargento é um homem frustrado por não conseguir se relacionar com as mulheres: “por que ele não conseguia pegar mulher?” (ALVES, 2011, p. 65). É o questionamento que o policial faz logo que percebe que Esmeralda e Marina formam um casal. De algum modo, é isso que move a sua agressão contra as duas personagens: o ódio que sentia das mulheres por elas não se submeterem às suas investidas, mesmo ele ocupando uma posição de autoridade. Ao agredir o casal de lésbicas era como se o sargento tivesse agredindo todas as mulheres que o tinham rejeitado ao longo da vida. Era uma maneira dele se vingar. Ao ver as duas mulheres totalmente vulneráveis e humilhadas, o homem, sentindo-se onipotente, se realiza.

Notemos que depois de estuprar Esmeralda e Marina, o sargento deixa as duas mulheres jogadas na rua e as insulta, uma última vez, chamando-as de “negras nojentas, sapatas filhas da puta”. As personagens não são xingadas de “mulheres nojentas”, mas sim de “negras nojentas”. Observemos que a cor da pele delas, neste caso, é enunciada em primeiro lugar. Elas não são somente mulheres lésbicas, são negras lésbicas. Na enunciação do policial, a raça visivelmente se sobrepõe ao gênero.

Certo da impunidade do seu ato, o sargento recomendou que as mulheres violentadas fossem reclamar no inferno e elas realmente foram. Para Esmeralda e Marina, pouca diferença fazia “um processo correndo sem testemunhas, o vexame do corpo de delito”, afinal, elas já tinham ido ao inferno e haviam conhecido o Diabo bem de perto. O Diabo era “branco, alto, gordo, cara de bolacha metido na banha” (ALVES, 2011, p.65). O Diabo vestia farda.

Um aspecto interessante de destacarmos diz respeito ao comportamento contrastante das personagens em dois tempos distintos: começo e final do conto. No primeiro parágrafo da narrativa encena-se a alegria de Esmeralda e Marina que riam e dançavam felizes, numa reunião com familiares e amigos, num “churrasco para comemorar o estar vivo” (ALVES, 2011, p. 62). O cenário alegre do início da história transforma-se totalmente e, no final do conto, depois do estupro, o barulho das risadas alegres é substituído pela solidão e pelo silêncio do choro engasgado das duas mulheres violentadas, “mudas perante tudo” (ALVES, 2011, p.66).

Ao nos referirmos às personagens Marina e Esmeralda, podemos afirmar que elas se encaixam na categoria de “vidas precárias”, de Judith Butler. As duas

mulheres, ainda que não vivam numa ambiência criminosa[27], tornam-se mais suscetíveis à violência em função de sua cor e orientação sexual[28]. A sociedade patriarcal defende a orientação heterossexual como a norma a ser seguida pelos indivíduos para que sejam aceitos. Quem foge a essa regra está sujeito a sofrer as punições[29]. As personagens do conto "Os olhos verdes de Esmeralda" estão situadas fora dos enquadramentos fornecidos pela sociedade racista e sexista. Podemos dizer que, de algum modo, além de Esmeralda e Marina, todas as mulheres vítimas de violência, nos contos estudados neste segundo capítulo, estavam fora da norma. Nas reflexões feitas por Butler, a filósofa considera que:

> Uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem de lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida (BUTLER, 2015, p. 22).

Ser uma violentada por estar fora das normas é, portanto, uma das condições que iguala todas as personagens dos contos estudados neste capítulo. Maria Agonia, do conto de Conceição Evaristo, é morta brutalmente por não aceitar que um homem determine as regras do seu destino. Sua morte gera notícia, mas não provoca comoção. No mesmo conto, Ana Davenga é metralhada pela polícia, mas sua morte não gera, sequer, uma nota no jornal[30]. Piedade, jovem cabo-verdiana do conto de Orlanda Amarílis, é degolada pelo noivo francês, mas a polícia ignora a denúncia feita contra o criminoso. Esmeralda e Marina, do conto de Miriam Alves,

---

[27] Ambiência criminosa é um termo que se refere àquelas áreas "ocupadas" pelo crime – em geral, pelo tráfico de drogas – nas periferias e bairros pobres das grandes cidades brasileiras. É sabido que as populações pobres destas cidades são aquelas mais expostas à violência, graças à ação e ao poder exercido pelo crime no âmbito das comunidades. Contextos autoritários e violentos reforçam as relações de desigualdade entre grupos sociais: os pólos mais fracos tornam-se mais vulneráveis aos mais fortes e o uso da força é legitimado como forma de resolução de conflitos e aquisição de status na comunidade. (PORTELLA, 2015, p.97).

[28] Segundo a pesquisa *Estupro no Brasil*: uma radiografia segundo os dados da Saúde, coordenada por Daniel Cerqueira e Danilo Santa Cruz Coelho (2014, p.7), "88,5% das vítimas [de estupro] eram do sexo feminino, mais da metade tinha menos de 13 anos de idade, 46% não possuía o ensino fundamental completo (entre as vítimas com escolaridade conhecida, esse índice sobe para 67%), 51% dos indivíduos eram de cor preta ou parda".

[29] Segundo reportagem de Talita Abranches, divulgada em julho do ano 2016, pela *Revista Exame*, "o Brasil vive hoje uma epidemia de violência contra homossexuais que transformou o país no lugar mais perigoso do mundo para lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros".

[30] Segundo Lindemberg Farias, relator da *CPI do Assassinato de Jovens*, organizada pelo Senado Ferderal: "as ações e a cobertura da segurança pública distribuem-se de forma inteiramente desigual nas diversas áreas geográficas, priorizando espaços segundo sua visibilidade política, seu impacto na opinião pública e, principalmente, na mídia, que reage de forma bem diferenciada de acordo com o status social e econômico das vítimas (FARIAS, 2016, p.73).

sofrem violência sexual praticada por representantes do Estado, denunciam os seus agressores, tentando colar os cacos que restaram de si mesmas, mas sabem que nada será feito contra aqueles que as violentaram. Essas vidas, como afirma Judith Butler (2015, p. 53), são consideradas "'perdíveis' ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas".

Todos os casos de violência contra a mulher, principalmente, mulheres negras, encenados nos contos estudados, nos levam a acreditar que, de fato, Butler tem razão ao afirmar que alguns seres humanos não são enquadrados como vidas, e por jamais terem sido inseridos nessa categoria dos vivos, suas vidas não podem ser lamentadas quando são perdidas. Se essas pessoas estavam vivas e não eram consideradas vidas, não há perda a ser reparada, nem lágrima a ser desperdiçada. De acordo com a filósofa estadunidense:

> Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, "há uma vida que nunca será vivida", que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida. A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária. A condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto a não vida desde o início (BUTLER, 2015, p. 33).

Dizem que, às vezes, é melhor morrer do que apenas sobreviver. Em se tratando de vidas de mulheres negras e lésbicas, como Esmeralda e Marina, será que, em algum momento, elas tiveram/terão a chance de viverem em plenitude? Ana Davenga teve o direito de viver enquanto teve vida? Por que Maria Agonia não pode escolher o seu próprio destino? Por que a morte de Piedade não foi justiçada? Por que as mortes de Ana Davenga e Maria Agonia não geraram comoção? Por que o estupro praticado contra Esmeralda e Marina, mesmo testemunhado por algumas pessoas, não foi criminalizado? Se desde o nascimento essas mulheres foram consideradas vidas precárias, portanto, não passíveis de luto, elas poderiam ter feito alguma coisa para mudarem essa condição? Afinal, é possível agirmos, de algum modo, no sentido de transformarmos uma vida não passível de luto, em uma vida digna de ser vivida e enlutada?

As reflexões provocadas pelos contos que estudamos no decorrer deste capítulo, talvez não ofereçam respostas para todos os questionamentos suscitados,

quiçá, elas até nos respondam, mas provavelmente não nos satisfarão. Presas em nossa inquietude, ancoradas à reflexão de Judith Butler, nos arriscamos a dizer que, embora os contos aqui analisados não

> [...] possam libertar ninguém da prisão, nem interromper um bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer as condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para provocar um horror e uma indignação não generalizados, que apoiem e estimulem o clamor pela justiça e pelo fim da violência. (BUTLER, 2015, p. 27).

Inspiradas por essa crença de que a literatura é uma via de construção da justiça e que pela encenação da violência podemos ser impulsionadas a lutarmos por uma sociedade não violenta, nos encaminhamos para a finalização deste capítulo, abrindo os caminhos para as discussões que serão feitas no próximo. No terceiro capítulo desta tese, continuaremos a refletir sobre a encenação da violência contra a mulher em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras, foco central dessa pesquisa. Queremos, contudo, abordar outra perspectiva de análise, mostrando que as mulheres que sofrem violência de gênero – simbólica, física, sistêmica, sexual – podem também (re) produzir práticas violentas, tornando-se, ao mesmo tempo, vítimas e algozes.

3. DE VÍTIMAS E ALGOZES NA CENA LITERÁRIA

Esse texto deve ser aberto com bisturi
Para refletir sonhos alheios
Nas palavras
Deixarei pistas de salvação
[...]
Esse texto deve ser aberto sobre a mesa
Para que reflita toda a sua luz
Depois
Que seja oferecido
Como o melhor tecido da última estação

Esse texto deve ser aberto com bisturi
Valorizado como pérola
Nunca distribuídos aos porcos
Depois da refeição.

(Cristiane Sobral)

3.1. Esse pixaim: "carapaça de ideias, involucro de sonhos"

A violência de alisar os cabelos crespos, num gesto de tentar se incluir ao padrão de beleza eurocêntrico, é uma pratica recorrente entre a população negra, principalmente, mulheres negras. Muitas escritoras afro-brasileiras têm discutido a respeito dessa questão em seus textos poéticos e/ou ficcionais. No primeiro capítulo desta tese, mostramos como esse tema foi abordado pela escritora Miriam Alves, no conto "Um só gole". No texto de Alves, a ação de alisar os cabelos com ferro quente constitui - se um dos atos que a personagem pratica para tentar se embranquecer. Em seu ensaio "Alisando nosso cabelo" [31], a teórica afro-americana bell hooks fala sobre essa relação conflituosa das mulheres negras com os seus cabelos crespos:

> Conversando com grupos de mulheres em diversas cidades universitárias e com mulheres negras em nossas comunidades, parece haver um consenso geral sobre a nossa obsessão com o

[31] Texto publicado no site Geledes, no dia 10 de junho de 2014. Acesso em 08 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/.

> cabelo, que geralmente reflete lutas contínuas com a auto-estima e a auto-realização. Falamos sobre o quanto as mulheres negras percebem seu cabelo como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado. A maioria de nós não foi criada em ambientes nos quais aprendêssemos a considerar o nosso cabelo como sensual, ou bonito, em um estado não processado. Muitas de nós falamos de situações nas quais pessoas brancas pedem para tocar o nosso cabelo natural e demonstram grande surpresa quando percebem que a textura é suave ou agradável ao toque. (HOOKS, 2014, s/p).

Considerando a reflexão proposta pela teórica e ativista bell hooks, podemos dizer que a relação de conflito que grande parte das mulheres negras estabelece com o seu cabelo crespo é em consequência do processo de socialização destas. Neste processo, as mulheres negras são incutidas a internalizarem a ideia de que a textura do seu cabelo crespo é feia e só serão consideradas bonitas e, socialmente aceitas, se processarem os cabelos quimicamente, no intuito de tentar deixá-los o mais parecido possível com os cabelos das mulheres brancas. Essa questão tratada por bell hooks e encenada por Miriam Alves, também está presente no conto "Pixaim", de Cristiane Sobral. Publicada originalmente nos *Cadernos Negros*, volume 24, no ano 2000, esse conto voltou a ser editado na antologia *Espelhos, Miradouros e Dialéticas da Percepção* (2011), obra individual da autora.

O título "Pixaim" já diz muito sobre o conteúdo abordado na história. Pixaim[32] é uma expressão utilizada com recorrência para caracterizar os cabelos crespos muito frisados de pessoas negras. Na maioria das vezes em que essa palavra é proferida, ela tem uma significação negativa. Ela é utilizada no intuito de ofender, diminuir, agredir a outra pessoa. Cabelo pixaim é o cabelo que não é considerado "bom". Pixaim é o cabelo ruim. Pixaim, normalmente, é uma referência ao cabelo do indivíduo não branco. Uma criança negra dificilmente crescerá sem ter ouvido, em algum momento de sua infância, que o seu cabelo crespo é duro, ruim. É, portanto,

---

[32] De acordo com o *Dicionário Aurélio de Português Online*, o vocábulo Pixaim significa: 1.Carapinha/ 2. Cabelo encarapinhado/ 3. Pixa. Disponível em: ‹https://dicionariodoaurelio.com/pixaim›. Acesso em: 08 Mar. 2018
Segundo o Dicionário e Gramática, cabelo pixaim quer dizer cabelo crespo. A palavra tem registro escrito na língua portuguesa desde pelo menos 1887, e vem da língua tupi, dos índios brasileiros, com o significado original de "cabeça enrugada". Disponível em https://dicionarioegramatica.com.br/2016/09/13/pixaim-nao-pichaim-porque-a-palavra-vem-do-tupi/. Acesso em 08 Mar. 2018.

um cabelo de pixaim[33]. A professora e antropóloga Nilma Lino Gomes, em uma pesquisa na qual estudou a influência do cabelo na construção identitária das pessoas negras, concluiu que:

> O papel desempenhado pela dupla cabelo e cor da pele na construção da identidade negra [...] sobretudo do cabelo, na maneira como o negro se vê e é visto pelo outro, até mesmo para aquele que consegue algum tipo de ascensão social, está presente nos diversos espaços e relações nos quais os negros se socializam e se educam: a família, as amizades, as relações afetivo-sexuais, o trabalho e a escola. Para esse sujeito, o cabelo carrega uma forte marca identitária e, em algumas situações, é visto como marca de inferioridade. (GOMES, 2003, p.173).

A relação entre cabelo e construção da identidade negra, destacada por Nilma Lino Gomes, é o mote de construção literária do conto "Pixaim". Neste conto, o cabelo crespo da personagem principal é visto como um símbolo de inferioridade, não por ela, mas por sua mãe. A mulher começa a alisar o cabelo da filha desde a mais tenra infância com o intuito de deixá-la mais "bonitinha". Logo no início do conto, a personagem-narradora relembra o primeiro momento em que os seus cabelos crespos foram atacados para que ela se transformasse naquilo que a mãe gostaria que ela fosse e não naquilo que ela era:

> Os ataques começaram quando fui apresentada a uns pentes estranhos, incrivelmente frágeis, de dentes finos, logo quebrados entre as minhas madeixas acinzentadas. Pela primeira vez, ouço a expressão "cabelo ruim". Depois, uma vizinha disse a minha mãe que lutava todos os dias para me pentear e me deixar bonitinha como as outras crianças, que tinha uma solução para amolecer a minha "carapinha dura". (SOBRAL, 2011, p. 21).

As estratégias narrativas, utilizadas por Sobral, descrevem o ato de pentear o cabelo como um duelo entre mãe e filha. Desta forma, a narradora recorre a vocábulos alusivos ao campo semântico de guerra. O sentido de tal combate se

---

[33] No artigo "Nega do cabelo duro, qual é o pente que te penteia?", resultado de uma investigação que fez um levantamento de dados sobre as denominações referentes ao cabelo das pessoas negras, os pesquisadores chegaram a alarmante conclusão que "das 49 (quarenta e nove) denominações diferentes para cabelo crespo, 21 (vinte e uma) fazem referência à falta de limpeza, higiene, falta de zelo ou descuido. Das mesmas 49 (quarenta e nove), 07 (sete) fazem referência a animais como macaco, rato, cupim, leão, chegando a alusões escatológicas como bosta de pássaro. De todas, 05 (cinco) fazem referência a materiais como esponjas de aço, ferro, alumínio e arame, numa alusão clara que justifica o "cabelo duro". Apenas 06 (seis) não são pejorativas, como anelado, crespo, ondulado, cacheado, afro e black power". (ARAÚJO; SANTANA; KATRIB, 2014, p.8-9). Disponível em: http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(180).pdf. Acesso em 05 mar. 2018.

reforça com o uso de termos, tais como: “ataque”, “luta”, “rebelde”. Nessa guerra que a mãe trava com a filha para domar as suas carapinhas insubordinadas, a menina ouve, pela primeira vez, a expressão “cabelo ruim”. A violência imposta faz com que a narradora, ainda criança, desenvolva uma capacidade de resiliência, adquirindo “uma estranha capacidade de regeneração e de ter ideias próprias” (SOBRAL, 2011, p.21). Esta atitude insubmissa da personagem infantil, que, mesmo com as suas raízes podadas, não se deixa sucumbir, será um fator importante no processo constitutivo de sua identidade negra. A reação da menina se mostra em consonância com as reflexões de Nilma Lino Gomes. A pesquisadora ressalta que,

> É importante lembrar que a identidade construída pelo negro se dá não só por oposição ao branco, mas, também, pela negociação, pelo conflito e pelo diálogo com este. As diferenças implicam processos de aproximação e distanciamento. Nesse jogo complexo, vamos aprendendo, aos poucos, que as diferenças são imprescindíveis na construção da nossa identidade. (GOMES, 2003, p.172).

À medida que a narradora do conto vai crescendo, ela vai tornando-se mais consciente de suas diferenças: “Eu sabia que não era igual às outras crianças. E que não podia ser tratada da mesma forma. Mas como dizer isso aos outros?” (SOBRAL, 2011, p. 21). Pelas pistas que a narradora vai nos dando, ficamos sabendo que ela tinha consciência da sua negritude e que o seu tipo de cabelo não era discordante com a sua identidade. Ela sabia que a diferença não a tornava inferior. No entanto, os “outros”, ou seja, pessoas que acreditamos ser de fenótipos diferentes, não conseguiam conviver pacificamente com a negrura explícita da protagonista do conto.

No prosseguimento do texto, a narradora revela que a sua mãe era branca e o seu pai era negro. Sendo branca e tendo uma menina negra, a mais escura em relação aos outros filhos, a mulher vive o conflito de uma relação inter-racial, metaforizada no conto pela luta que trava contra o cabelo da filha. Podemos inferir que esta conduta da mãe da personagem, “ao invés de ser um vetor para desconstrução e reelaboração do racismo, é o espaço onde o mesmo é reposto, já que a raça e o racismo modulam os vínculos afetivos” (SCHUCMAN; GONÇALVES, 2017, p. 68). Esse comportamento da personagem adulta motiva a percepção da criança de que a mãe, embora lhe amasse, não sabia lidar com as suas diferenças (SOBRAL, 2011, p.21).

Um aspecto que nos chama a atenção é o fato da protagonista não ser nomeada. Entendemos essa estratégia como uma tentativa da autora representar, através da personagem, todas as meninas negras que sofrem com a violência de terem os cabelos crespos forçosamente alisados. Diante da brutalidade da violência racista, a menina vai perdendo a sua capacidade de lutar: “Eu já não resistia e comecei a acreditar no que diziam. Todos os dias eram tristes e eu tinha a certeza de que apesar do cabelo circunstancialmente “bom”, eu jamais seria branca” (SOBRAL, 2011, p. 24). Invadida por uma dor profunda, a narradora vai sendo dominada pelo banzo[34]. A dor sentida pela narradora do conto se assemelha à sensação analisada pelo psicanalista Jurandir Freire Costa, quando reflete sobre os impactos provocados pelo racismo no corpo negro:

> A dor não nasce, portanto, da frustração, nem é sinônimo de desprazer. Sua origem não se encontra na decepção amorosa. Seu ponto de irradiação não é o obstáculo à realização do prazer, e sim o rompimento da homeostase psíquica provocado por um trauma específico produzido pela *violência* [...]. A violência racista subtrai do sujeito negro a possibilidade de explorar e extrair do pensamento todo o infinito potencial de criatividade, beleza e prazer que ele é capaz de produzir. O pensamento do sujeito negro é um pensamento que se auto-restringe. Que delimita fronteiras mesquinhas à sua área de expansão e abrangência, em virtude do bloqueio imposto pela dor de refletir sobre a própria identidade. (COSTA, 1983, p.9-10).

De tanto ouvir expressões racistas, os pensamentos e ações da personagem começam a ficar limitados. A dor vai paralisando-a. Nesse contexto, a mãe, paradoxalmente, mesmo amando a filha, é também a grande responsável por reproduzir a agressão contra a criança. Ela queria mudar a textura do cabelo da menina, mas, se possível, mudaria também a cor da pele do ser que, mesmo tendo saído do seu ventre, era tão diferente dela:

> Jamais esquecerei a minha primeira sessão de tortura. Era um bonito dia de sol e céu azuladíssimo. Eu brincava no quintal, distraída, quando ouvi o chamado grave de minha mãe, já com a panela quente nas mãos, e pensei com pavor na foto da mulher com cabelo alisado. Nesse momento tive a certeza de que mamãe queria me embranquecer! Era a tentativa de extinção do meu valor! Chorei, tentei fugir e fui capturada e premiada com chibatadas de vara de marmelo nos braços. (SOBRAL, 2011, p. 23).

---

[34] De acordo com o *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*, banzo é uma palavra de origem angolana que se refere à nostalgia mortal sentida pelos negros escravizados trazidos de África. No Brasil, banzo significa nostalgia, saudade, tristeza. Informação disponível no site: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/banzo. Acesso em 08 mar. 2018.

O conto de Cristiane Sobral denuncia o racismo presente, mesmo em famílias inter-raciais. Neste espaço que deveria ser acolhimento, “o outro é apagado: enxerga-se ou projeta-se no outro aquilo que se “é” ou se pretende ser: não negro” (SCHUCMAN; MANDELBAUM; FACHIM, 2017, p.450). Ao descrever a maneira como a mãe cuidava do seu cabelo na tentativa de transformá-la, a narradora se vale de termos que remetem ao processo de escravização dos africanos: “tortura”, “chibatadas”, “aprisionada”, “extinção”, “choro”, “dor”. E assim como os escravizados eram castigados quando se rebelavam contra as imposições dos senhores brancos, ao negar o embranquecimento imposto pela mãe, a menina também é castigada:

> Fim da tentativa inútil de libertação. Sentei e deixei o henê escorrer pelo pescoço enquanto gelava por dentro, até sentir a lâmina fria da água gelada do tanque de concreto penetrando em meu couro cabeludo. Depois, já era tarde, minha mãe encheu minha cabeça de bobes. Segui inerte. Chorei insone aprisionada pelos bobes amarrados na cabeça, sentindo uma imensa dor e o latejar dos grampos apertados. (SOBRAL, 2011, p. 23).

Enclausurada em uma máscara que a mãe lhe obrigava a usar e presa a uma dor inscrita em seu corpo, além de não poder assumir as suas raízes, a menina também é proibida de viver plenamente a sua infância. A mãe até a deixava brincar, mas com a condição de não fazer muitos movimentos para “não transpirar e encolher o cabelinho” (SOBRAL, 2011, p.23). Podemos inferir que, se a personagem resolvesse desobedecer à mãe, derrubaria a máscara imposta e revelaria a sua verdadeira face. Uma face negra que a mulher branca renegava. Não é exagero afirmar que “há nesta família, por parte da mãe, uma forte dinâmica de esquecimento e negação do negro” (SCHUCMAN; MANDELBAUM; FACHIM, 2017, p.446-447). A mãe só consegue enxergar beleza na filha, quando a personagem se apresenta com um penteado próximo do padrão branco, ou seja, um cabelo alisado:

> Dia seguinte. Minha mãe me chamou inesperadamente carinhosa e me colocou frente ao espelho. Pela primeira vez disse:
>
> -Você está bonita! [...] Eu olhei e não acreditei. Já tinha a expressão da mulher da caixa de henê. (SOBRAL, 2011, p.24).

Cremos que o pensamento da mãe da narradora funciona de acordo com os mecanismos que engendram a lógica das relações raciais na sociedade brasileira.

Essa dialética é explicada pela pesquisadora Lia Vainer Schucman que, em um importante estudo sobre a manifestação do racismo em famílias inter-raciais, concluiu que, no Brasil:

> Quanto mais escura a cor da pele de um indivíduo, mais perto da ideia de raça negra estereotipada e estigmatizada pelo racismo moderno ele está localizado, e quanto mais perto da cor de pele branca, mais status e privilégios ele ganha. (SCHUCMAN; FACHIM, 2017, p.184).

De tal forma, a mãe da personagem do conto “Pixaim”, convencida que a identidade branca seria mais apropriada para a filha, tenta a todo custo distanciar a menina dos elementos que a aproximem de sua negrura. Ao agir desta forma, de certa maneira, ela tenta “legitimar os significados positivos ligados ao branco e os negativos ligados ao negro, reafirmando que cabelo liso é branco, e que cabelo liso é mais bonito” (SCHUCMAN; MANDELBAUM; FACHIM, 2017, p.452). Talvez, sem ter compreensão de que o alisamento imposto é uma experiência traumatizante para a filha, a mulher aprisiona a menina dentro da identidade que considera superior. Podemos tentar compreender essa relação conflituosa entre as duas personagens com a contribuição do teórico indiano Amartya Sen. Em seu livro *Identidade e Violência* (2015), Sen faz uma ampla discussão a respeito do perigo das pessoas serem compartimentadas em grupos identitários determinados, num apelo ao discurso de que somos todos iguais, quando, de fato, somos todos diferentes. De acordo com teórico indiano:

> Muitos dos conflitos e da barbárie no mundo são sustentados pela ilusão de uma identidade única e sem alternativa. A arte de fabricar o ódio assume a forma de uma invocação do poder mágico de uma identidade supostamente predominante que afoga outras filiações e, em uma forma convenientemente belicosa, pode também subjugar qualquer simpatia humana ou bondade natural que possamos normalmente ter. O resultado pode ser uma violência doméstica rudimentar ou engenhosos modos de violência e terrorismo em escala global. [...] O incentivo adequado, um sentimento reforçado de identidade com um grupo de pessoas pode ser transformado em poderosa arma para brutalizar o outro. (SEN, 2015, p.13).

Os aprisionamentos identitários podem tornar as pessoas incapazes de respeitarem as diferenças, provocando um desequilíbrio nas relações que gera micro e macro violências. No caso específico do conto “Pixaim”, a mãe da narradora,

mesmo que inconsciente, acredita que os seus traços característicos de pessoa branca são superiores aos da filha negra. Armada com múltiplos instrumentos de "tortura capilar", tais como: o pente inadequado, o creme alisante, os bobs cheios de grampos, o ferro quente, a mãe violenta a filha. Notemos que estes instrumentos utilizados para mudar a textura do cabelo da menina, de alguma forma, representam um aumento na gradação da violência. Em um primeiro momento, a mulher tenta amansar a rebeldia do cabelo da criança com "pentes estranhos, incrivelmente frágeis, de dentes finos" (SOBRAL, 2011, p. 21), sem obter sucesso na ofensiva, ela vai experimentando novos métodos de ataque aos fios rebeldes, até deixar uma marca na filha que a faria lembrar para sempre da violência praticada contra ela:

> Minha mãe decidiu que o meu pixainho tinha que crescer e aparecer. Lembro do pente quente que se usava na época, para fazer o crespo ficar "bom", e da marca do pente quente que tatuou meu ombro esquerdo, por resistir àquela imposta transformação. Era domingo, íamos todos a uma festa, e eu tinha que ficar bonita como as outras. No caminho, caiu uma chuva, dessas de verão, e em poucos minutos, houve o milagre, pois a água anulou o efeito do pente. Eu chorava porque achava que o meu cabelo nunca voltaria ao normal, e minha mãe ficou brava porque eu estava parecendo comigo, de um jeito nunca antes visto! (SOBRAL, 2011, p. 22).

No excerto acima destacado, além do efeito do ferro quente, outro efeito interessante de ser observado é o da água. Se antes a água havia "penetrado friamente no couro cabeludo da menina", provocando uma sensação de dor e contribuindo para intensificar o efeito da violência sobre as suas raízes crespas; agora, a água que cai da chuva funciona como um elemento que anula o efeito do pente quente no cabelo da personagem. Neste momento, a narradora destaca o contraste das reações da mãe e da filha: enquanto a criança chora aliviada por perceber que a água operara o milagre de fazer o seu cabelo voltar a ser como era antes de ser transformado; a sua mãe se enraivece ao notar que o cabelo natural da menina fazia com que ela se parecesse consigo mesma de "um jeito nunca antes visto". No artigo "Racismo na Família e a Construção da Negritude", as pesquisadoras Lia Schucman e Mônica Gonçalves avaliam que:

> O cabelo crespo não pode ser considerado apenas como dado biológico/fenotípico, mas sim o objeto simbólico onde se ancora a construção social, cultural, política e ideológica, tanto do racismo brasileiro como da produção da identidade branca padrão idealizada pela população negra brasileira. Assim, ele é o ícone da

> desvalorização da identidade negra [...] em diversas situações de humilhação, mas também a possibilidade de saída para a re-significação da negritude. (SCHUCMAN; GONÇALVES, 2017, p. 77).

No conto de Cristiane Sobral, a limitação em aceitar a identidade negra da personagem infantil parece ser um problema não apenas da mãe, mas também dos seus irmãos mestiços, “que não demonstravam a menor necessidade de serem negros” (SOBRAL, 2011, p.24). Ao se identificarem com a identidade da mãe branca, os irmãos da protagonista renunciavam a identidade negra do pai, renegando também a irmã que se assemelhava a ele. Além da mãe e dos irmãos, a vizinhança também demonstrava claramente o seu incômodo com as raízes negras da menina. Insatisfeitas, estas pessoas se apossam de um discurso violento com a intenção de desvalorizar o fenótipo da narradora, desumanizando-a. A escala de violência se intensifica quando a personagem resolve rebelar-se contra as regras impostas:

> Chorei pela última vez e jurei que não choraria mais. Por que era tão difícil me aceitar? Dou adeus àquilo que jamais consegui ser, me despeço silenciosamente da menina obediente e começo a me transformar. Os vizinhos ficaram felizes com a confirmação da profecia. Diziam que preto não prestava mesmo. Todo mundo se sentia no direito de me dar uns tapas, para me corrigir, para o meu bem. Eu era tudo de péssimo, ingrata, desgosto da mãe, má, bruxa. Meus irmãos também colaboravam me chamando de feia, “bombril”, macaca. Era o fim. (SOBRAL, 2011, p. 23-24)

O fragmento acima nos mostra como o processo de afirmação racial da narradora provoca incômodo nas pessoas que, na sua limitação, não conseguiam enxergar a menina para além da cor de sua pele e do seu cabelo crespo. A narradora sabia que era impossível persuadir a mãe, irmãos e vizinhos a aceitarem-na em sua diferença. Essa atitude da personagem nos remete, mais uma vez, ao texto *Identidade e Violência*, de Amartya Sen. Na perspectiva deste estudioso, “mesmo quando está claro o modo como desejamos ver a nós mesmos, ainda podemos ter dificuldade em conseguir persuadir os outros a ver-nos da mesma maneira” (SEN, 2015, p.24). Ao se recusar a alisar o cabelo, a personagem deixa claro a sua pele escura e sofre ainda mais agressões. Contudo, mesmo violentada, a narradora se mostra cada vez mais consciente de que aquilo em que queriam transformá-la não era o que ela deveria (queria) ser.

Os estudos realizados por Lia Schucman, em parceria com outras e outros pesquisadoras/es, os quais estamos destacando no decorrer da análise do conto “Pixaim”, nos permitem inferir que, no mundo real, o racismo em famílias inter-raciais, muitas vezes, manifesta-se de maneira ainda mais violenta do que as situações encenadas por Cristiane Sobral. Na concepção da pesquisa coordenada por Schucman, a prática de racismo por membros da própria família, busca negar, portanto,

> [...] não a cor real do outro, mas sim todo o significado racista de nossa sociedade, que recairá sobre o outro quando “chegar a hora” de ele se entender como negro. É aí que reside o paradoxo da negação, pois o que parece uma solução contra o racismo acaba por reafirmá-lo e reforçá-lo. Para ficar longe do significado racista sobre “ser negro”, estes sujeitos negam a negritude e perdem a possibilidade de desconstruir os estereótipos negativos atrelados ao signo ‘negro’. (SCHUCMAN; MANDELBAUM; FACHIM, 2017,451).

No seio da família da narradora do conto, a hierarquização das raças é o que define o nível de afeto da mãe e dos irmãos em relação a ela. “Isto mostra, precisamente, que diferenças na cor em pessoas de uma mesma família representam, no imaginário social, uma quebra dos laços sanguíneos” (SCHUCMAN; GONÇALVES, 2017, p. 77). O fragmento do conto, destacado a seguir, nos revela o momento em que, depois de sucessivas violências, a protagonista de “Pixaim” finalmente compreendeu o que movia a mãe a praticar tantas agressões contra ela:

> Foi aí que eu tive uma inesperada luz. Minha mãe queria me embranquecer para que eu sobrevivesse à cruel discriminação de ser o tempo todo rejeitada por ser diferente [...]. Eu era a ovelha mais negra, rebelde por excelência, a mais escura e a que tinha o cabelo “pior”. Às vezes, eu acreditava mesmo que o meu nome verdadeiro era pixaim. (SOBRAL, 2011, p. 24).

O excerto da narrativa acima traz uma questão interessante no sentido de analisarmos o modo como o racismo se manifesta em famílias inter-raciais. É possível dizer que uma pessoa racista pode se relacionar afetivamente com uma pessoa do grupo racial que considera inferior e, nem por isso, deixar de ser racista. A mãe da narradora do conto, por exemplo, “jamais pensara na dificuldade de ter uma criança negra, mesmo tento casado com um homem negro” (SOBRAL, 2011, p.

24). Pensamos que a mulher mantém tão entranhada em si a ideia da superioridade da sua cor em relação à do marido, que seria impensável imaginar que uma filha dos dois pudesse ter os traços fenotípicos predominantemente da raça negra. Desta forma, “ao negar a negritude da menina, a mãe mantém e legítima os significados negativos construídos em nossa sociedade sobre o negro, sem precisar rever, re-significar e desconstruir o racismo em que foi socializada” (SCHUCMAN; MANDELBAUM; FACHIM, 2017, p.446-447).

Ao tentar embranquecer a filha, a mãe, de um modo bastante questionável, demonstra querer proteger a criança da discriminação que ela sofreria por ser negra. Contudo, as suas atitudes, no decorrer do conto, nos permitem entrever que o seu vínculo com a filha podia se fortalecer, caso a menina aceitasse que a sua identidade negra fosse anulada ou suavizada. “O recado passado de mãe para filha nesta mensagem é: se você se embranquecer, será amada” (SCHUCMAN; GONÇALVES, 2017, p. 74). Neste contexto, é possível dizer que, a mãe branca se apega aos estereótipos negativos sobre o negro buscando, a todo custo, adequar a imagem da filha a um modelo mais semelhante à sua figura. Podemos compreender esse comportamento da mãe da narradora trazendo mais um excerto do livro *Tornar-se negro* (1983), da psicanalista Neusa Santos Souza, que nos diz:

> É a autoridade da estética branca quem define o belo e sua contraparte, o feio, nesta nossa sociedade classista, onde os lugares de poder e tomada de decisões são ocupados hegemonicamente por brancos. Ela é quem afirma: “o negro é o outro do belo”. É esta mesma autoridade quem conquista, de negros e brancos, o consenso legitimador de padrões ideológicos que discriminam uns em detrimentos de outros. (SOUZA, 1983, p. 29).

No conto “Pixaim”, a obsessão da mãe da protagonista em enquadrar o cabelo da filha dentro da estética que define como bela provoca traumas que marcarão para sempre a vida da narradora. Contudo, a despeito de uma infância violenta, a despeito do racismo sofrido, a protagonista da história transforma-se em uma mulher que valoriza as suas raízes, mantendo os fios enrolados e a mente aberta para as coisas boas que a vida pode lhe oferecer:

> É uma mulher livre, vencedora de muitas batalhas interiores, que se prepara para a vida lutando para preservar a sua origem, pois sabe que é a única herança verdadeira que possui. Ela aprendeu e jamais esquecerá. A gente só pode ser aquilo que é. (SOBRAL, 2011, p. 25).

No trecho acima, podemos notar que a personagem do conto, refeita da violência praticada por quem deveria protegê-la, olha satisfeita para o cabelo trançado. Consciente da sua história e de suas raízes, ela demonstra alegria em poder ser aquilo que é. Ela enxerga a vida com olhos férteis, pronta para espalhar sementes e colher os bons frutos de sua semeadura. Ela entra "em contato com a história, memória e herança cultural africana presente na formação cultural afro-brasileira" (GOMES, 2003, p.180). Ao se referir "a história escrita em seu rosto", a narradora talvez esteja reconhecendo, nos seus traços, a história de suas antepassadas que também tiveram a sua identidade brutalmente violentada. É possível dizer que a narradora resgata as suas origens ancestrais, pois aprendeu que quando sabemos de onde viemos, fica mais fácil escolher novos caminhos. Neste sentido, considerando o processo de reafirmação identitária da personagem do conto, achamos relevante trazer outra vez a contribuição de Nilma Lino Gomes. Ao refletir sobre a relação entre corpo e cabelo na construção de uma identidade negra positiva, Nilma Lino acredita que:

> Destacar a existência de uma positividade nas práticas do negro diante do cabelo, hoje, quer seja trançando, implantando ou alisando-o, pode ser um interessante exercício intelectual que nos afasta das análises que primam pelo olhar da introjeção do branqueamento. [...] Esse processo pode ser visto como a presença de aspectos inconscientes, como formas simbólicas de pensar o corpo oriundas das diversas etnias africanas das quais somos herdeiros e que não se perderam totalmente na experiência da diáspora. Em todos esses momentos, a busca da beleza por meio da manipulação do cabelo destaca-se como uma virtualidade histórica e atuante. (GOMES, 2003, p.174).

Para além do processo de autoafirmação da protagonista do conto "Pixaim", consideramos importante ressaltar o processo de construção literária da narrativa. O primeiro deles se refere à posição da narradora. No primeiro e último parágrafo do conto, temos uma voz narrativa onisciente, em terceira pessoa, que apenas narra os fatos, sem participar diretamente da história. A partir do segundo parágrafo até o penúltimo, a história passa a ser contada em primeira pessoa. No primeiro e último parágrafos, ao valer-se da narração em terceira pessoa, aparentemente, a intenção da voz narrativa é manter certa distância daquilo que conta, interessada apenas em situar o leitor no contexto específico no qual a história se passa. No início da história,

os acontecimentos ocorrem no Rio de Janeiro, mais especificamente num subúrbio da Zona Oeste, onde uma “criança negra de dez anos e pequenos olhos castanho-escuros, meio embaçados pelo horizonte sem perspectivas, é acusada injustamente” (SOBRAL, 2011, p.21). No último parágrafo do conto, a narradora volta a enunciar-se em terceira pessoa. Contudo, o tempo e o espaço onde a voz se expressa já não são os mesmos. A dicção da narradora também é outra. A menina de olhar embaçado e sem perspectivas, do começo do conto, no final da história ressurge renovada:

> Quinze anos depois, em Brasília, no coração do planalto central, é segunda-feira, dia de começos. Uma mulher madura de olhar doce e fértil vê sua imagem no espelho e ajeita com cuidado as tranças corridas, a contemplar com satisfação a história escrita em seu rosto e a beleza que os pensamentos dignos conferem à sua expressão. (SOBRAL, 2011, p.24-25)

Ainda nos referindo aos aspectos estéticos e estilísticos que marcam o processo da construção narrativa do conto “Pixaim”, podemos notar que uma das estratégias utilizadas por Cristiane Sobral para provocar um efeito profundo no (na) leitor (a) é o fato de a violência racial ser abordada na perspectiva de uma criança. Tanto no conto “Bife com batata-frita” quanto em “Pixaim”, as protagonistas das histórias são meninas negras, vítimas da violência simbólica e sistêmica. A violência descrita na perspectiva do olhar infantil alcança uma dimensão, aparentemente maior, porque as crianças vitimadas parecem incapazes de se defender. Isso faz com que o (a) leitor (a) do texto, na maior parte das vezes, sinta uma grande empatia pela personagem violentada, tornando-se mais sensível ao problema que está sendo retratado nas linhas da ficção.

Colocar na fala de uma criança palavras, tais como: “tortura, extinção, pavor, chibatadas, aprisionada” cria um incômodo, pois elas parecem não combinar com a descrição do universo infantil. Quando essas palavras são pronunciadas pela narradora de dez anos, a impressão que temos é de que há uma desarmonia entre o que é falado e aquela quem fala. Em um mundo ideal, tais léxicos não deveriam fazer parte do cotidiano de uma criança, todavia, no mundo fictício do conto “Pixaim”, que encena uma situação muito comum no mundo real, a infância é um terreno marcado pela violência.

Nesta narrativa em que a violência racial mostra uma de suas facetas mais ferozes, neste texto em que passado e presente se encontram, as palavras têm uma cadência. Elas nos atingem em cheio pelo modo impactante, e ao mesmo tempo sensível, como a autora constrói as cenas de violência da mãe contra a filha. Os pequenos parágrafos, as frases curtas e marcantes, os vocábulos certeiros, todos esses elementos dão um ritmo diferente ao texto. O fragmento do conto, abaixo destacado, é um exemplo desta rede de significados construída pela prosa-poética de Cristiane Sobral:

> O negro sempre foi para mim o desconhecido, a fantasia, o desejo. Cresci tentando ser algo que eu não conhecia, mas que intuitivamente sabia ser meu, só meu... O meu cabelo era a carapaça das minhas ideias, o invólucro dos meus sonhos, a moldura dos meus pensamentos mais coloridos. Foi a partir do meu pixaim que percebi todo um conjunto de posturas a apontar para a necessidade social de me enquadrar num padrão de beleza, de pensamento e opção de vida. (SOBRAL, 2011, p. 24).

No conto “Pixaim”, o cabelo crespo mais do que um elemento estético torna-se um símbolo de resistência, de proteção. Se nos atentarmos às palavras utilizadas pela narradora para fazer referência ao seu cabelo crespo, podemos deixar mais explícita essa ideia. “Carapaça”, “invólucro”, “moldura”, todas essas expressões transmitem uma ideia de segurança, de proteção, de abrigo. A partir do momento em que a personagem decide assumir o seu cabelo tal qual ele é, ressignifica o sentido dado ao termo carapaça. A carapaça não a aprisiona, ela apenas protege as suas ideias, permitindo que elas voem sem medo. Liberta da violência da mãe, a protagonista consegue se enxergar fora do padrão de beleza imposto em sua infância. Ela se enxerga fora do Ideal do branco e da brancura que circulava dentro do seu contexto familiar. A postura transgressora da personagem dialoga com o pensamento de Neusa Santos Souza. De acordo com a psicanalista:

> A possibilidade de construir uma identidade negra – tarefa eminentemente política – exige como condição imprescindível, a contestação do modelo advindo das figuras primeiras – pais ou substitutos – que lhe ensinam a ser uma caricatura do branco. Rompendo com este modelo, o negro organiza as condições de possibilidade que lhe permitirão ter um rosto próprio. (SOUZA, 1983, p.77).

Depois de conseguir romper o modelo da “caricatura do branco”, ensinado pela mãe, afirmando-se como negra, a personagem do conto ressignifica a expressão “pixaim”. A palavra que antes lhe remetia a um sentimento de dor, passa a ser utilizada como símbolo de prazer. Consciente do seu cabelo crespo como característica indissociável da sua identidade negra, a protagonista do conto se refere ao cabelo como “meu pixaim”. O uso do pronome possessivo demonstra que a assunção dos fios em formato de carapinhas torna-se um símbolo de insubmissão da narradora. Ela entende que o seu cabelo não precisa ser domado para atender às expectativas dos outros. Ela valoriza o seu pixaim, assim como valoriza qualquer outro órgão do seu corpo. Desta forma, podemos dizer que, “o grau em que nos sentimos cômodas com o nosso cabelo reflete os nossos sentimentos gerais sobre o nosso corpo” (HOOKS, 2014, p.4).

Ao assumir o seu pixaim, a protagonista do conto aprende a valorizar ainda mais a sua identidade negra e as suas raízes ancestrais. Raízes crespas que não mais alisará, a não ser que faça isso por escolha, não mais por imposição. Aprende a construir suas próprias molduras. Aprende a se mirar em outros espelhos. Aprende a olhar e se ver. Aprende que, ao buscar espelhos que refletem a sua imagem, pode enxergar neles não apenas a si mesma, mas a todas as suas ancestrais, mulheres negras, violentadas por ser aquilo que eram, mas que seguiram resilientes sendo aquilo que são.

3.2. Da vingança: esse prato que se come frio

Como já explicamos no tópico anterior, a nossa proposta nesse terceiro capítulo é refletir sobre a violência expressa em atos assumidos por mulheres, analisando contos nos quais elas não sejam apenas vítimas, mas também responsáveis por reproduzirem práticas violentas. Atendendo ao objetivo exposto, neste tópico, vamos analisar o conto “Stress”, da escritora moçambicana Lília Momplé. “Stress” é o primeiro conto da coletânea *Os olhos da cobra verde* (1997), terceiro livro publicado por Momplé. Anteriormente, a autora havia publicado as obras *Ninguém matou Suhura*, antologia de contos lançada em 1988, e o romance *Neighbours* (1995). Em *Os olhos da cobra verde*, assim como nas obras anteriores, Momplé encena histórias do cotidiano de Moçambique. Essas histórias acontecem em tempos distintos. Algumas são encenadas ainda no período colonial, como no

conto “Ninguém matou Suhura”, analisado no primeiro capítulo, outras ocorrem no período pós-independência. É o caso de “Stress”.

“Stress” é um texto que nos apresenta uma multidão de rostos sem nomes. A história dos personagens se confunde com a história dos moçambicanos atingidos pela violência da guerra civil e pelas nefastas consequências deixadas por ela. O conto de Momplé assume a história de pessoas que são vítimas cotidianas da violência e que tentam sobreviver em um horizonte sem perspectivas. Essa visão é acentuada em consideração de Anselmo Alós, quando observa:

> Lília Momplé, através de seus contos, resgata os dilemas da nação moçambicana através das experiências de sujeitos subalternizados, dos cidadãos de segunda categoria, daqueles que dificilmente teriam suas histórias contadas, e isso redimensiona a compreensão que o leitor tem da realidade pós-colonial moçambicana. (ALÓS, 2013, p.401).

O conto “Stress” encena a história de uma personagem feminina não nomeada, descrita pelo narrador onisciente de acordo com a função que ocupa: “amante do major-general”. A história da mulher se desenrola simultaneamente com a de um personagem masculino também não nomeado, descrito de acordo com a sua ocupação: professor. As ações das personagens são assumidas por uma voz narrativa que tudo sabe, tudo vê, inclusive, adiantando episódios que acontecerão no futuro, despertando, com essa estratégia, a curiosidade do/da leitor/a. O mote da história e o desfecho inesperado da trama se dão em consequência da obsessão que a protagonista do conto, a amante do major-general, cria em relação ao professor, o seu vizinho. O homem, consumido pela dificuldade de equilibrar os muitos compromissos com a família ao precário salário que recebe no magistério, sequer conhece a vizinha. A mulher, extremamente vaidosa e certa do seu poder de sedução, não se conforma em não ser notada pelo homem de aspecto tão miserável, que insiste, na percepção dela, em resistir aos seus encantos. O trecho abaixo ressalta a obsessão da personagem pelo homem, absorto em seu mundo particular:

> A amante do major-general crava os olhos no homem que está sentado na varanda do 2º andar mesmo em frente e sibila, indignada: “bêbado”. [...] O homem vai bebericando a cerveja com uma sofreguidão mal contida, a atenção centrada no copo e no *Xirico*[35]. Por um instante, por um brevíssimo instante, a amante do major-

[35] Em Angola e Moçambique, a palavra *xirico* se refere a um aparelho portátil receptor de rádio.

> general supõe que ele dá pela sua presença, mas logo se apercebe que, como sempre, aquele olhar resvalante a exclui do seu campo de visão, inteiramente preenchido pelo *Xirico* e pelo copo de cerveja. (MOMPLÉ, 1997, p. 9).

O ato, que pode ser considerado uma espécie de ritual, repete-se todos os domingos, quando, depois de se maquiar e se vestir, a mulher vai para varanda que dá para a rua e observa fixamente o vizinho que nunca olha para ela. O ritual de embelezamento da personagem é descrito com minúcias. Aliás, o narrador de "Stress", nada imparcial, ao contar a história, opina e julga o comportamento das personagens. Esse aspecto do texto é comentado por Anselmo Peres Alós (2011, p. 1005-1006), quando observa que, em todos os seus contos, Lília Momplé

> Adota um narrador em terceira pessoa e onisciente, e a focalização narrativa oscila entre a focalização interna (na qual a voz narrativa tem acesso aos pensamentos e ao universo interior das personagens) e a narrativa externa (na qual, a partir de um *locus* exterior ao universo diegético instaurado pelos eventos narrados, a voz narrativa emite seus juízos e comentários acerca dos eventos que vão sendo apresentados ao leitor).

Em determinado momento do conto, a voz narrativa faz o seguinte comentário sobre o ritual de beleza da amante do major-general: "Ela se entrega com o zelo das mulheres que vivem sós e procuram, com a sua aparência cuidada, compensar a solidão, provocando nos outros admiração, invejas e secretos desejos" (MOMPLÉ, 1997, p.10). A partir desse comentário, apreendemos que, ao mesmo tempo em que a voz narrativa condena o comportamento da amante do major-general, deixa escapar o fascínio que a mulher lhe exerce. O narrador também pode ser considerado um desses "outros" a quem a personagem provoca "admiração", "invejas" e "secretos desejos". Talvez, numa tentativa de esquivar-se dos encantos que a exuberante figura feminina lhe causa, o narrador começa a ressaltar as muitas qualificações negativas da personagem. Desta forma, ao se referir ao espaço habitado pela mulher, a voz narrativa, ironicamente, se manifesta:

> A sala é, na verdade, um lugar que suscita, nos visitantes de espírito mais sensível, uma melancolia insidiosa e funda que, por vezes, no meio de uma conversa, os leva a despedir-se, acossados de pressa, como se, de súbito, lhes falte o ar, naquele ambiente, onde o luxo, aliado a um notório mau gosto, produz um efeito de extrema opressão. E os próprios visitantes se espantam com a urgência que os move a demandar a rua, pois ignoram que a melancolia

> acumulada assim, inconscientemente, chega a ser mais insuportável que a própria dor. (MOMPLÉ, 1997, p.9).

A partir das explicações dadas pelo narrador, apreendemos informações sobre a amante do major-general. A mulher vive em um imóvel que recebeu de presente do major, situado num dos bairros mais tradicionais da cidade, "segregado por prédios e vivendas construídos, ainda no tempo colonial, por empreiteiros portugueses, com muito dinheiro e duvidoso gosto" (MOMPLÉ, 1997, p.11). Após as nacionalizações feitas pelo governo, as habitações deixadas pelos colonos foram invadidas por "famílias inteiras, oriundas dos subúrbios" e mesmo pelos do mato, fugidos da guerra. A sala é o espaço em que a amante do major-general se sente como uma rainha. O local é o seu reino particular e todos os objetos que o compõem foram escolhidos por ela. A ostentação do espaço que provoca tanto incômodo em alguns visitantes, talvez se deva ao fato da riqueza do ambiente contrastar com a extrema pobreza que assola grande parte da população, sobretudo, das comunidades rurais de Moçambique, que sofre com os efeitos da sangrenta guerra civil[36]. Enquanto a guerra se alastra do "lado de fora", a mulher reina insensível em seu *flat* luxuoso, que o major-general adquiriu, aproveitando-se de seus compatriotas. O *flat,* símbolo de ascensão social da amante do major-general é também representação do fracasso de "um casal de funcionários públicos que, estrangulado pelo constante aumento do custo de vida, resolveu regressar à sua suburbana Mafalala" (MOMPLÉ, 1997, p.12).

A sensação sufocante, que se apresenta nos primeiros parágrafos do conto, vai crescendo à medida que os acontecimentos se desencadeiam e a violência se instaura. As ações da personagem feminina, de certo modo, são movidas pela

---

[36] A guerra civil moçambicana, iniciada pouco tempo após a guerra de independência, levaria o país à beira de do colapso pela destruição que ela iria provocar. Ela seria fruto de uma mescla de fatores internos e externos, sendo incentivadas principalmente pela reação às políticas do governo e pela situação que se configurava no sul da África ao final dos anos 1970. Para entender como a situação moçambicana chegou a tal ponto é preciso analisar as ações do governo desde que assumiu o poder, assim como as relações estabelecidas com outros países, em especial a Rodésia e a África do Sul [...]. Além da complexa situação interna do país, os acontecimentos nos países vizinhos viriam a influenciar a guerra civil moçambicana, principalmente pela postura adotada pela Frelimo em relação à política interna dos dois regimes racistas. [...] Desde o primeiro momento, o presidente Samora Machel havia declarado seu apoio ao estabelecimento de governos de maioria negra nesses países, então governados por uma minoria branca. Isso levou a Rodésia e a África do Sul a apoiarem o grupo oposicionista Renamo, que enfrentaria a Frelimo numa sangrenta e brutal guerra civil. (VISENTINI, 2012, p. 98-99).

melancolia que a envolve, perpassando o ambiente em que ela vive. Esse aspecto da narrativa de Momplé também é apontado por Anselmo Alós, que afirma:

> No projeto ficcional de Lília Momplé, torna-se evidente um esforço de vencer a amnésia social, com vistas a manter vivas as recordações das violências e das arbitrariedades colonialistas. A beleza de seus contos é diametralmente proporcional à crueza da violência descrita ao longo das páginas [...]. É recorrente, em suas narrativas, a presença de uma melancolia histórica, provocada pelo apagamento das agruras da luta pela independência das ex-colônias africanas, e de um atento olhar para os desfavorecidos que mais sofreram durante a história moçambicana ao longo do século XX. (ALÓS, 2011, p. 1008).

A melancolia que atinge os personagens do conto, de algum modo, também alcança os/as leitores/as. Tornamo-nos prisioneiras do espaço tedioso construído por Lília Momplé. Assim como a poeira que se agita querendo se libertar da sala luxuosa, mas melancólica, agitamo-nos para saber o que vai acontecer no desenvolvimento da história. Desta forma, num compasso lento e tedioso, vislumbramos a amante do major-general, embriagada pela "sensação que sempre lhe provoca o facto de constatar que tudo quanto os seus olhos abarcam lhe **pertence"** (MOMPLÉ, 1997, p.10 – grifo nosso).

Pertencer é um verbo que muito diz sobre a personagem e que move muitas das ações praticadas por ela. De algum modo, a mulher se sente bem no ambiente que tanto incomoda aos seus visitantes, porque ela é apenas mais um elemento que compõe esse cenário. Ela é apenas mais um ornamento da sala luxuosa, onde até "mesmo a poeira parece circular agitadamente, ansiosa por se libertar de tamanha ostentação" (MOMPLÉ, 1997, p.9). A personagem envaidecida pelo luxo que o major-general lhe proporciona, contenta-se em ser um ornamento que enfeita a vida do ex-militar, apenas aos domingos. Nos outros dias da semana, a amante solitária permanece presa ao seu castelo ilusório, acreditando ser uma rainha. De acordo com o professor John Rex, em estudo realizado sobre o conto "Stress":

> Certamente, a cor das paredes, o tipo e a disposição da mobília, a adequação do espaço às necessidades do(s) ocupante(s) podem afetar o astral deste(s), mas a verdadeira fonte dessa solidão e acompanhante melancolia é a relação entre o homem (o major-general) e a mulher (a amante). Percebe-se uma polarização homem-mulher, traduzida na enorme clivagem de interesses e atitudes entre os dois: contra o capricho, a elegância (no vestir, na maquiagem, nos cuidados do corpo e na etiqueta geral) e a

> sensualidade da amante, o descaso, a grosseria e a falta de prumo do major-general. (REX, 2007, p.445).

A contradição apontada por Rex reforça o nosso ponto de vista de enxergar a mulher enquanto ornamento. A personagem é, de certo modo, um objeto de uso (pessoal e irrestrito) do major-general. Ela pertence ao major-general, mas vive tão presa à realidade que criou para si, tão aprisionada à sua própria vaidade, que não tem consciência do quanto é escrava de seus próprios desejos. Inebriada pela sensação de que tudo o que vê à sua volta lhe pertence, ao vislumbrar o professor de feição macambúzia, sentado à varanda, a amante do major-general decidiu que ele também lhe pertenceria, assim como os ornamentos que enfeitavam a sua sala melancólica. Fechado em seu mundo particular, o professor não nota a presença da mulher, que quanto mais se sente rejeitada, mais deseja possui-lo:

> Não fosse o homem sentado na varanda em frente, [a amante do major-general] já se teria retirado para a macieza dos seus sofás de veludo e aí esperaria o amante que não tarda a chegar. Mas algo mais forte do que ela a retém de pé, travando esta luta surda e inglória que se arrasta desde o primeiro domingo em que depois do solitário almoço, ela se vestiu, maquilhou, perfumou e veio para a varanda. Nesse primeiro domingo, já lá estava o homem, sentado na cadeira de napa encardida, absorto no Xirico e na cerveja que, ao longo da tarde, iria bebendo. [...] O homem, porém, ignorou a presença daquela mulher que, da sua varanda o observava, toda oferecida e convicta do seu poder de sedução. E continua a ignorá-la, todos os domingos, ao longo de dois anos. (MOMPLÉ, 1997, p.12-13).

No trecho em destaque, consideramos relevante nos atentarmos para a focalização dos detalhes que configuram o espaço físico descrito pela voz narrativa. Observemos que a mulher do major-general, enfeitada com as melhores maquiagens e com o seu vestido de seda, aconchegava-se na “macieza dos seus sofás de veludo”. Em contraste com a imagem exuberante da mulher, a voz narrativa nos descreve o professor como um homem de “rosto grave e melancólico”, de “mãos ossudas e nervosas”, sentado em sua “cadeira de napa encardida”. Temos assim a representação de dois cenários distintos: de um lado, o ambiente rico e luxuoso em que habitava a amante do major-general; do outro, o mundo cheio de privações em que viviam o professor e os seus familiares. Ao analisarmos esses dois espaços, podemos observar marcas da violência sistêmica - instaurada, estruturada e

institucionalizada -. Em estudo sobre “Stress”, a professora Zuleide Duarte assim se posiciona a respeito do contraste social apresentado no conto:

> O contraste entre a ninfa da varanda e o torturado torcedor, espectador do Xirico, diversão de domingo, com um inseparável e único copo de cerveja, revela uma nova discriminação, oriunda não mais da ação direta do português colonizador, mas do produto de uma luta que teve seus princípios nacionalistas desvirtuados, reduzindo-se a um mero jogo de gerir os próprios interesses. Um retrato duro dos que ganharam com a guerra em contraponto com os que perderam e continuam, não importando de quem vem o ataque: do invasor ou do estômago faminto. (DUARTE, 2012, p.6).

O responsável por manter o luxo e ostentação que cercam a mulher é o major-general, descrito pela voz narrativa como um ex-guerrilheiro da FRELIMO[37]. Embevecido pelo poder, o major “se entrega aos seus ínfimos instintos, rumo a um hedonismo patológico, e aproveita a sua posição de alto oficial do exército para “escravizar” a mulher, exigindo gratidão e respeito” (REX, 2007, p. 445). Desfrutando das benesses dos postos cada vez mais elevados que assume, à medida que a guerra civil se arrasta, o homem que lutara pela libertação do país vai sendo dominado pela “ânsia desenfreada de usufruir tudo o que na vida lhe dá prazer” (MOMPLÉ, 1997, p.14). Mesmo que esses prazeres sejam frutos da miséria em que vive grande parte da população, sobretudo, o grupo atingido diretamente pela guerra.

O modo como a voz narrativa descreve o major e o professor é relevante para entendermos o processo de construção dessas duas personagens. O ex–guerrilheiro da FRELIMO é descrito pelo narrador como uma figura em processo de deformação. O homem, antes idealista, se transforma e a sua imagem se deforma. Cego pelo poder, o major vai ficando cada vez mais desfigurado, à medida que vai acumulando mais riquezas e abandonando os seus ideais. O excerto do conto abaixo nos mostra esse processo de deformação no/do corpo do major:

> O major general é um quarentão pequeno e nervoso que conserva ainda resquícios do aprumo dos seus tempos de guerrilheiro da

[37] A FRELIMO foi fundada no dia 25 de junho de 1962, como resultado da unificação de três movimentos nacionalistas: Udenamo, Unami e Unam. Em seu primeiro congresso, a Frelimo definiu uma plataforma capaz de unir a libertação nacional e determinou a estratégia e a tática para atingir esses objetivos. [...] O movimento de libertação nacional em Moçambique elaborou um discurso e uma estratégia contra o colonialismo português dentro de um modelo bem particular de luta: incorporaram questões específicas da identidade africana, aliado a um discurso enquadrado aos paradigmas marxistas. (VISENTINI, 2012, p. 91).

> FRELIMO. [...] Actualmente, não só o aprumo, mas os próprios ideais que o nortearam durante a luta de libertação, e pelos quais estaria disposto a sacrificar a própria vida, foram se diluindo. [...] Não admira pois que o ventre, atufalhado de boa comida e farta bebida, se apresente agora volumoso e flácido, projectando-se o corpo como uma caricata gravidez. E que o rosto, outrora de contornos quase ascéticos, esteja agora deformado pela camada de gordura que, ao longo dos últimos anos, se vem instalando sob a pele macerada. E que o próprio olhar tenha adquirido a baça frieza da maioria dos abastados deste mundo. (MOMPLÉ, 1997, p.14-15).

Já mencionamos anteriormente que a voz narrativa dos contos de Momplé não é imparcial. De tal modo, sem o menor receio em tomar partido e fazer julgamentos em relação aos personagens, o narrador demonstra o seu sentimento de repulsa em relação ao major. Todas as expressões que utiliza para descrever o ex-guerrilheiro trazem uma carga pejorativa: “ventre volumoso e flácido”, “caricata gravidez”, “rosto deformado pela camada de gordura”, “pele macerada”, “olhar de baça frieza”. As características físicas e psicológicas do major são ressaltadas com a intenção de representá-lo como uma figura decadente. Em oposição a essa representação caricata do major-general, a voz narrativa apresenta o professor, destacando as muitas qualidades do homem que lhe conferem uma áurea de dignidade. De acordo com o narrador:

> [O professor] desperta sempre com a sensação de que já está atrasado, arranja-se a correr e a correr engole a chávena de chá quase amargo (o açúcar é caro) e o pedaço de pão seco. [...] E a corrida recomeça, manhã à noite, inglória corrida que mal dá para a família não morrer de fome, estranha recompensa para tamanho esforço e tantos anos de estudo. Ah! Ultimamente tem havido algumas surpresas. São os familiares fugidos da guerra, que encontram abrigo certo em casa do professor, porquanto este bebeu no leite materno o espírito de hospitalidade que o leva a acolhê-los e a repartir com eles o pouco que possui. (MOMPLÉ, 1997, p. 16).

Observemos que a voz narrativa não economiza qualificativos para descrever a figura grandiosa do professor. Trabalhador, honesto, incorruptível e generoso, o personagem é apresentado como um exemplo de dignidade, num contexto onde os homens que lutaram pela independência do país, como é o caso do major-general, vão sendo corrompidos pelo dinheiro e pelo poder.

Feitas essas observações a respeito de duas personagens masculinas tão diferentes, e que consideramos relevantes para compreendermos algumas estratégias narrativas utilizadas por Lília Momplé, voltemos à questão que é o foco

principal de nossa análise: o ódio da amante do major-general pelo seu vizinho. Esse ódio moverá as ações da protagonista, sendo o professor a sua principal vítima. Certa do seu poder de sedução, a mulher não aceita passar despercebida, tentando buscar no homem que lhe é indiferente "a confirmação da sua feminilidade e beleza" (MOMPLÉ, 1997, p.13). A ação, mesmo que inconsciente do professor ignorar a vizinha que tanto o deseja, vai fortalecendo o ódio desta. De tal modo,

> Radiosa no seu vestido verde mar, ao vê-lo todo entregue à bebida e ao *Xirico*, a amante do major-general continua a fixá-lo com um olhar branco de rancor. O mesmo olhar que um dia, num futuro não muito distante, sentado no banco dos réus, ele irá captar e o levará a interrogar-se, cheio de perplexidade, "porque me odeia tanto esta mulher que mal conheço?" Com efeito, terá dela apenas uma ideia vaga e imprecisa, de alguém que, casualmente, se avista de relance. (MOMPLÉ, 1997, p.13).

A estratégia narrativa, assumida por Lília Momplé, de trazer para o tempo presente pistas dos acontecimentos que marcarão o futuro das personagens, chama-se *flashforward*. Além do *flashforward,* a autora também recorre muitas vezes ao uso do *flashback. N*este caso, fatos do passado são trazidos à tona para dar sentido a acontecimentos ocorridos no presente das personagens. Na citação destacada, vimos que a amante do major-general e o professor vão estar frente a frente, no momento em o homem estará sentado no banco dos réus, perplexo com o ódio que desperta na mulher que mal conhece. Logo, a voz narrativa nos revela o motivo deste encontro. O fato é que, num momento de desespero, o professor acaba assassinando a sua esposa. Ninguém presencia o crime. A amante do major-general, no entanto, ao saber da tragédia, faz questão de se apresentar como testemunha de acusação:

> Nesse dia, a amante do major-general será a única testemunha de acusação. Nem mesmo os familiares da esposa do réu se prestarão a depor contra ele, porque, apesar de campónios analfabetos, carregam em si uma sabedoria antiga que lhes permite distinguir um criminoso de um homem acuado pelo desespero. A amante do major-general, porém, logo que tiver conhecimento da tragédia, ousando mesmo contrariar o amante, apresentar-se-á como testemunha de acusação, aproveitando-se da privilegiada situação de vizinha do réu. E, nessa hora de vingança, incriminará o professor com afirmações temerárias e falsas. (MOMPLÉ, 1997, p.13-14).

Movida pelo ódio, a amante do major-general tira proveito da situação, encontrando na tragédia familiar a ocasião adequada para se vingar. Mais do que a vingança, a disposição da mulher para ser testemunha de acusação de um crime, que nem sequer presenciou, pode ser vista como uma maneira dela conseguir movimentar sua rotina entediante. No momento em que ela presta o seu testemunho contra o professor, quando o juiz a proíbe de emitir opiniões pessoais sobre o réu, e, logo após, dá a sentença do crime, assim é descrita a reação da mulher:

> Ela abster-se-á de emitir opiniões pessoais, mas continuará a fixar o réu com os olhos brancos de rancor. Rancor que dará lugar a um brilho de triunfo quando, apesar de todas as atenuantes, for lida a pesada sentença de quinze anos de prisão. (MOMPLÉ, 1997, p.13-14).

Como já mencionamos, a perspectiva na qual a história é narrada aponta, todo o tempo, para a construção de algumas personagens que são colocadas como vítimas e outras como culpadas pela violência que sofrem e/ou praticam. É perceptível a estratégia narrativa de focalizar, sobretudo, a violência assumida pela amante do major-general. A mulher, que é beneficiária direta do homem que lucra com a desgraça do povo, provoca antipatia no narrador, que não se exime em apontar todas as suas características negativas. A personagem feminina é descrita como fria, oportunista, rancorosa, vingativa, de natureza perversa e que se regozija com a miséria alheia. Vê-se que na figura da mulher exibem-se traços da representação crítica da burguesia egoísta e insensível de Moçambique, que mergulhada em sua ambição e na ânsia desenfreada pelo poder, não consegue enxergar - ou prefere não ver - a situação lastimável em que vive grande parte da população que sofre com os efeitos maléficos do prolongamento da guerra.

Contudo, por mais que a voz narrativa descreva a mulher de maneira tão negativa, nos arriscamos a dizer que ela também é uma vítima. Ela é utilizada como um objeto pelo major-general, sendo vista como mais uma de suas propriedades. A mulher saindo de um contexto de privações, vindo de uma família pobre, encontrou no major-general a possibilidade de ter uma vida melhor. Temendo ser descartada pelo seu amante, a mulher faz de tudo para agradá-lo: vai recebê-lo à porta de casa, como ele gosta, serve-lhe a bebida, como ele exige, e contenta-se em receber a visita do homem apenas uma vez por semana. Aliás, considera “muito lisonjeiro que

este lhe reserve as tardes e as noites de domingo, pois, só em ocasiões excepcionais, ele as passa com a esposa e os filhos" (MOMPLÉ, 1997, p. 15).

Acreditamos que a personagem se mantém presa à relação com o major-general porque se beneficia dela, mas, mesmo que quisesse sair desse relacionamento, não conseguiria obter êxito. O major, sendo um homem muito poderoso, dificilmente aceitaria que a mulher o deixasse, cabendo só a ele tomar essa decisão. É possível dizer que o major-general e a sua amante são "separados em duas categorias: uma dominante, outra dominada" (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p.23). A personagem feminina é o elo mais fraco da relação e não tendo poder para violentar o poderoso homem, ela acaba por despejar a sua fúria no vizinho. Na opinião de John Rex, ao escolher o professor como alvo de seu ódio, a mulher, na verdade, procura "descarregar em outrem a sua ira cujo óbvio destinatário é o major-general, ela acaba salvando e preservando o seu mundo ir(real), e certamente a sua saúde emocional" (REX, 2007, p. 446). Presa a uma realidade que a torna infeliz, a amante do major-general transforma-se em pessoa egoísta que só valoriza aquilo que o dinheiro pode comprar. Se pudesse, compraria o professor para incluí-lo na coleção de objetos que enfeitam a sua casa. Arriscamo-nos a afirmar que encher a mansão de móveis caros e luxuosos é uma maneira da mulher tentar preencher o vazio de sua existência.

É interessante observarmos as estratégias utilizadas por Lília Momplé para construir os personagens principais que praticam algum tipo de violência. A amante do major-general, como vimos, é representada como alguém que age de maneira temerária. Todas as qualificações que se referem à mulher a colocam num espaço de vilania. Ela é vítima de violência, mas, de certa forma, reproduz essa prática contra quem considera mais fraco, apenas para se vingar. Por outro lado, o professor é colocado no espaço do herói. E mesmo quando ele assassina a esposa, ele não perde a sua áurea heroica. No momento em o professor se entrega à polícia, ocorre uma virada na construção formal do texto que reforça a tentativa do narrador tentar justificar o crime praticado pelo personagem com o qual muito se identifica. Nessa cena, diferente do que acontece no decorrer do conto, não é mais a voz narrativa que intermedeia a fala do professor. O personagem assume a enunciação e se pronuncia num discurso direto livre:

> - Venho entregar-me. Matei a minha mulher.
>
> -Matou a sua mulher? – pergunta o polícia, atónito, pois não consegue relacionar aquele homem de aspecto tão pacífico com um crime de morte.
>
> -Sim, matei – murmura de novo, o professor.
>
> -E porquê? Qual foi o móbil do crime?- Insiste o polícia, num tom mais profissional, mas ainda incrédulo.
>
> -Não sei. Acabo de a matar.
>
> - Não sabe? Então acaba de matar a mulher e não...
>
> - Não sei... talvez porque eu próprio já não consiga viver – responde o professor, tirando do bolso um velho lenço, com o qual tenta ocultar as lágrimas que, teimosamente, lhe brotam dos olhos. (MOMPLÉ, 1997, p.19).

Neste diálogo final, onde prevalece a enunciação da voz do professor, as poucas intervenções feitas pela voz narrativa são para reforçar o caráter dócil e inofensivo do personagem. O modo como é narrada a confissão do homicida pode ser compreendido como uma estratégia para criar uma maior aproximação entre nós, leitoras e leitores, e o personagem. Fica subentendido no conto que, antes de ser um assassino, o professor é "vítima de uma série de forças desses 'tempos modernos', mas que ele não consegue gerir" (REX, 2007, p. 447). A confissão do crime coloca, mais uma vez, este personagem no espaço de celebração, coloca-o no lugar do herói que não foge às suas responsabilidades. Ele comete o erro, mas admite-o. A voz narrativa busca, assim, nos convencer de que o professor assassina a esposa, pois se vê sufocado pela miséria e melancolia provocadas pela guerra. Ele pratica contra a mulher a violência do sistema que enfrenta cotidianamente.

Se formos pensar nos personagens como alegorias, é possível dizer que o major-general representaria os indivíduos responsáveis pela perpetuação da guerra, recebendo benefícios diretos. A amante do major-general seria uma alegoria do grupo que se beneficia indiretamente do conflito. O professor, em sua luta incansável pela sobrevivência, pode ser lido como uma alegoria do povo moçambicano sofrido. De certo modo, ele é caracterizado como um defensor de valores e tradições do país que, aos poucos, vão sendo destruídos pela guerra.

O conto "Stress", como grande parte das narrativas de Lília Momplé e dos textos que estamos analisando nesta tese, não tem final feliz. Ciente da realidade brutal que invade o contexto enfocado pelo conto, a autora vai criando estratégias de

ficcionalização da violência, deixando manifesta a sua crítica àqueles que, como o major-general e sua amante, se beneficiam das mazelas provocadas pela guerra e pela corrupção dos ideais defendidos pelas lutas de libertação.

3.3. Da vida-morte, da morte-vida...

Durante muito tempo, as personagens negras, destacando-se as mulheres, foram encenadas na literatura canônica brasileira em espaços de subalternização. Normalmente, as personagens negras femininas eram representadas como força de trabalho ou como objeto sexual que satisfazia aos desejos dos homens brancos. Em muitos casos, as mulheres negras, nos textos literários, ocupavam essa dupla função: ser a força de trabalho e, ao mesmo tempo, o corpo sexualmente explorado. No ensaio "Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade" (2009), a escritora Conceição Evaristo reflete sobre esse assunto:

> A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. [...] Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. (EVARISTO, 2009, p.23-24).

Conceição Evaristo ainda considera que "quando se tem uma representação em que ela [personagem negra] aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus" (EVARISTO, 2009, p.24). O pesquisador Eduardo de Assis Duarte, em seu artigo "Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidades" (2010) também faz uma interessante discussão sobre essa representação negativa das mulheres negras na literatura canônica. De acordo com o estudioso:

> Enquanto personagem, a mulher afrodescendente integra o arquivo da literatura brasileira desde seus começos. De Gregório de Matos a Jorge Amado e Guimarães Rosa, a personagem feminina oriunda da diáspora africana no Brasil tem lugar garantido, em especial, no que

> toca à representação estereotipada que une sensualidade e repressão. (DUARTE, 2010, p. 24).

Assim como Conceição Evaristo, Eduardo de Assis Duarte ressalta o fato dessas Personagens negras, mesmo envolvidas em uma sensualidade excessiva, jamais engravidarem, pois o fruto do seu ventre parece não ser bem vindo. Para o pesquisador, essa representação negativa dos corpos negros femininos nos textos canonizados cumpre "a função de reforçar o sequestro da humanidade da mulher [negra], consequentemente, de enfatizar a sua constituição apenas enquanto objeto de fantasias sexuais masculinas" (DUARTE, 2010, p.29).

Em contraposição a essa representação estereotipada, grande parte dos textos da Literatura afro-brasileira – seja em verso ou prosa- os/as personagens negros/as são construídos/as de maneira a não reforçarem imagens negativas perpetradas pelo cânone. No caso específico das personagens femininas, elas ganham o direito de fecundarem, gerando sementes frutíferas. Essa ressignificação da mulher negra na Literatura afro-brasileira é elaborada com maestria pela escritora Conceição Evaristo. Em reflexão feita por Eduardo de Assis Duarte sobre a produção literária de Evaristo, o pesquisador destaca que:

> Tópicos relativos à maternidade e à paternidade fazem-se presentes em quase todas as narrativas da autora, o mesmo acontecendo com a problematização das relações entre pais, mães, filhas e filhos. Tal recorrência cumpre objetivos desconstrutores implícitos ao projeto da literatura afro-brasileira. E visa ressignificar a imagem da mulher afrodescendente, em geral rebaixada a corpo desejável e disponível para o sexo sem compromissos ou consequências para os homens. Desse estereótipo, bem sabemos, deriva a imagem da mulher sexy e estéril que habita enredos consagrados na literatura brasileira. (DUARTE, 2016, p.216).

Considerando o compromisso assumido por Conceição Evaristo de apresentar, em seus textos, uma perspectiva diferenciada sobre as mulheres negras, na presente análise o nosso olhar se voltará para a personagem central do conto "Quantos filhos Natalina teve?", pulicado pela autora mineira na coletânea *Olhos D´água* (2015). No conto mencionado, Conceição Evaristo traz como personagem central uma mulher negra que consegue gerar vários filhos, ao mesmo tempo em que coloca em xeque a ideia do amor materno como um instinto. Não por acaso, Natalina só irá demonstrar amor pela criança que gera na quarta gravidez,

pois, nas três gestações anteriores, ela decidiu, conscientemente, abrir mão das crianças que pariu, porque em nenhum momento desejou tê-las:

> Natalina alisou carinhosamente a barriga, o filho pulou lá de dentro respondendo ao carinho. Ela sorriu feliz. Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho. Só seu. De homem algum, de pessoa alguma. (EVARISTO, 2015, p. 43).

.

Podemos dizer que a história de Natalina começa pelo final. O gesto de carinho que ela faz ao alisar a barriga e o seu sorriso de alegria, celebrando a chegada do que ela considera ser o seu primeiro filho, embora seja sua quarta gravidez, acontece no tempo presente, enquanto vamos sendo informadas de como ocorreram suas gestações. Como no conto “Stress”, analisado no tópico anterior, em “Quantos filhos Natalina teve?” também temos uma voz narrativa que traz à tona acontecimentos que só irão fazer sentido à medida que a história vai sendo contada e os episódios anteriores vão sendo retomados.

Guiadas por essa estratégia narrativa, sabemos, então, que nas suas três primeiras gravidezes, Natalina havia ficado “com o coração cheio de ódio” (EVARISTO, 2015, p.43), referindo-se aos filhos como “aquele troço”, “aquela coisa” (P.43). Deparamo-nos, assim, com uma personagem feminina que fala sem receio do tormento que foram as suas gestações e da aversão que sentia ao ver sua barriga crescendo. A linguagem do conto, nessa parte, é direta, cortante, sem meios termos. O leitor acostumado com textos literários que, na maioria das vezes, criam uma áurea mítica em torno da maternidade, legitimando a ideia do amor incondicional das mães aos filhos, pode se chocar ao entrar em contato com esta narrativa de Conceição Evaristo.

No conto “Quantos filhos Natalina teve?” se, em um primeiro momento, o modo como a protagonista se refere aos filhos pode parecer violento, a forma de representação não é. Ao representar a violência em suas narrativas, Conceição Evaristo utiliza-se de uma linguagem poética, criando imbricações entre o falado e o escrito, entre a vida e a morte. De acordo com Eduardo de Assis Duarte:

> O conto de Conceição Evaristo, mesmo sem abrir mão de cenas pungentes e de grande impacto, envolve-as numa linguagem marcada por tonalidades poéticas, em que há lugar para o sentimento e para a humanidade, tanto das vítimas quanto de seus carrascos. E, juntamente com a poesia e o sentimento, a reflexão em busca do porquê de tudo aquilo. (DUARTE, 2016, p.213).

Como já mencionado, essa forma de narrar, que procura não naturalizar a violência, torna particular a produção da autora mineira porque provoca uma identificação dos leitores com as personagens. Em “Quantos filhos Natalina teve?”, ao conhecermos mais detalhes da história da protagonista, vamos compreendendo o contexto em que se deu as suas gestações e o que a levou a rejeitar os seus três primeiros filhos.

A primeira gravidez de Natalina aconteceu quando ela ia completar quatorze anos. Nos jogos inocentes de amor com o menino Bilico, seu namorado, de repente, ela se viu grávida. “A mãe desesperada perguntou se ela queria o filho e se Bilico queria também. Ela não sabia responder por ele. Sabia, porém, que ela, Natalina, não queria” (EVARISTO, 2015, p.44). Mesmo imatura e sem saber direito o que esperava da vida, Natalina tinha uma certeza: não queria o filho que estava esperando. Depois de várias tentativas de aborto fracassadas, a mãe de Natalina avisou para a filha que procuraria Sá Praxedes, uma parteira da comunidade. Natalina, que tinha muito medo da velha, resolveu fugir, pois temia que ela “engolisse o seu filho” (p.45). Longe de casa e dos perigos que Sá Praxedes representava, Natalina pariu a sua primeira criança e decidiu doá-la. O alívio que a personagem sente ao entregar o filho para a enfermeira, com a naturalidade de quem entrega um brinquedo do qual não gosta, dizem desse lugar que Natalina ocupa, o lugar de menina-mãe, não de uma mãe-menina. O trecho abaixo nos mostra esse comportamento da personagem:

> Não queria o menino, mas também não queria que ele fosse comido pela velha. Uma enfermeira quis o menino. A menina-mãe saiu leve e vazia do hospital. E era como se ela tivesse ganho uma boneca que não desejasse e cedesse o brinquedo para alguém que quisesse. (EVARISTO, 2015, p. 45-46).

Dentre as muitas estratégias utilizadas por Conceição Evaristo, já mencionadas nesse trabalho, no conto “Quantos filhos Natalina teve?” se destacam os imbricamentos da linguagem oral com a formalidade da escrita. Ao mesmo tempo em que a autora utiliza-se de uma linguagem que não se desvirtua do que é considerada a norma culta da língua, ela coloca na enunciação de suas personagens a leveza da fala do cotidiano, mesmo ao tratar de temas polêmicos, como o aborto:

> Natalina sabia de certos chás. Várias vezes vira a mãe beber. Sabia também que às vezes os chás resolviam, outras vezes, não. Escutava a mãe comentar com as vizinhas:
> -Ei, fulana, o troço desceu! – E soltava uma gargalhada aliviada de quem conhecia o valor da vida e da morte. (EVARISTO, 2015, p. 44).

Entendemos que a voz narrativa se refere a um aborto que foi bem sucedido. No entanto, a abordagem do fato está ausente de julgamentos. No espaço em que Natalina vivia essa era uma prática recorrente. Por isso, a naturalidade para se referir a ela. Vimos que em sua primeira gravidez, Natalina desiste de abortar o filho, mas resolve doá-lo. Na sua segunda gravidez, a personagem também decide abrir mão da criança. Depois de ter o filho, ela o entrega a Tonho, o pai do menino:

> Quando Toinzinho nasceu, ela e Tonho já haviam acertado tudo. Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho... Voltou levando consigo o filho que Natalina não quis. (EVARISTO, 2015, p. 47).

O perfil transgressor de Natalina, já anunciado na primeira gravidez, quando a personagem, ainda menina, se recusa a criar um filho que não queria, é reafirmado quando toma a decisão de entregar o seu segundo filho ao pai da criança, rejeitando a proposta de Tonho de casar-se com ela e criarem, juntos, o filho. Observemos que a atitude de Natalina desvia-se dos padrões sociais estabelecidos pelo patriarcado que determinam que a felicidade da mulher deva estar necessariamente ligada ao fato de ter marido e filhos. Natalina se recusa a atender a esse modelo que Tonho "julgava ser o modo de uma mulher ser feliz". A recusa da personagem mostra-se mais subversiva se considerarmos que ela é uma mulher negra e pobre, que além de sofrer com a opressão de gênero, sofre a de raça e classe. Levando em conta essas condições, o gesto da personagem assume uma significativa simbologia.

Acreditamos que, no conto "Quantos filhos Natalina teve?", Conceição Evaristo questiona a aura simbólica da maternidade, pensada como única forma de a mulher realizar-se em sua feminilidade, visão que torna o que deveria ser entendido como opção de algumas mulheres como uma imposição cultural que atinge a todas as mulheres. De certa forma, a decisão de Natalina afirma a maternidade como uma escolha e não um dever da mulher com relação à gravidez e a filhos.

O contexto da terceira gestação da protagonista foi bastante inusitado se comparado aos outros. Esta “foi a pior gravidez para Natalina” (EVARISTO, 2015, p.43). A personagem trabalhava como empregada doméstica para um casal que levava uma vida que todos considerariam feliz. Contudo, a patroa sofria por querer muito ter um filho, mas ser infértil. Depois de constatar que jamais conseguiria engravidar, a mulher faz um pedido desesperado e, no mínimo, curioso: “Era só a empregada fazer um filho para o patrão. Elas se pareciam um pouco. Natalina só tinha um tom de pele mais negro. Um filho do marido com Natalina poderia passar como sendo seu” (EVARISTO, 2015, p.47). Num gesto de piedade e também submissão, Natalina aceita a proposta da patroa, engravidando de mais uma criança que, mesmo saindo de seu ventre, não seria sua. A narradora descreve os incômodos de Natalina durante a gravidez:

> Tudo passava lento, os nove meses de eternidade, os enjoos. O estorvo que ela carregava na barriga faria feliz o homem e a mulher que teriam um filho que sairia dela. Tinha vergonha de si mesma e deles. Um dia a criança nasceu fraca e bela. Sobreviveu. Os pais choravam aflitos. Natalina quase morreu. (EVARISTO, 2015, p. 47-48).

Quando analisamos os sentidos construídos pela terceira gravidez de Natalina, constatamos que ela está marcada por múltiplas formas violências: a violência de a personagem ser induzida a ter relações sexuais com um homem que jamais desejou, a violência de se submeter a ter um filho que não queria, a violência de sofrer os incômodos de uma gravidez para gerar uma criança que jamais seria sua e que ela não queria mesmo que fosse. O adjetivo “estorvo”, usado por Natalina para se referir à criança, mostra bem a insatisfação da mulher com a gravidez que parece durar mais do que o normal. São “nove meses de eternidade”, acentua a voz narrativa.

Uma olhada mais atenta à gestação do terceiro filho de Natalina nos permite perceber um pequeno gesto de resistência da personagem, diante de toda a violência a que é submetida. Depois de parir a criança, Natalina percebeu que “tinha os seios vazios, nenhum vestígio de leite para amamentar o filho da outra” (EVARISTO, 2015, p. 48). É sabido que no período escravocrata, as mulheres negras escravizadas eram obrigadas a amamentar os filhos das mulheres brancas que não podiam e/ou queriam amamentar seus filhos. As amas de leite, muitas

vezes, deixavam de amamentar os próprios filhos para dar o seu leite aos filhos das patroas. “Essa imagem registra a presença feminina negra como significada pelo corpo, neste caso, a construção de mulher como mãe, peito amamentando e sustentando a vida de outros” (HOOKS, 1995, p. 469). Assim, o fato de Natalina não ter tido leite para amamentar a criança que, saindo do seu ventre, pertencia à patroa, pode significar um gesto de resistência. Mais um ato de transgressão da protagonista do conto.

Se a terceira gestação de Natalina pode ser entendida como um ato de violência simbólica, a sua quarta gravidez é fruto de sucessivas violências: simbólica, física, sexual, psicológica. Natalina é sequestrada por dois homens que, confundindo-a com outra pessoa, levam-na a um lugar ermo onde ela é forçada a ter relações sexuais com um dos indivíduos. A violência da cena é descrita, com detalhes, pela voz narrativa:

> O homem desceu do carro puxou-a violentamente e jogou-a no chão; depois desamarrou suas mãos e ordenou que lhe fizesse carinho. Natalina, entre o ódio e o pavor, obedecia a tudo. Na hora, quase na hora do gozo, o homem arrancou a venda dos olhos dela. Ela tremia, seu corpo, sua cabeça estavam como se fossem arrebentar de dor. A noite escura não permitia que divisasse o rosto do homem. Ele gozou feito cavalo enfurecido em cima dela. Depois tombou sonolento ao lado. (EVARISTO, 2015, p. 49-50).

Pelo modo como a cena é construída fica evidente que a personagem é vítima de um estupro, mesmo que em nenhum momento essa palavra seja utilizada. Os vocábulos utilizados para encenar a violação sofrida por Natalina demarcam o ritmo acelerado da ação e demonstram que a violência praticada vai aumentando gradativamente. O estupro é encenado com palavras, tais como, “jogar”, “desamarrar”, “ordenar”, “obedecer”, “arrancar”, “tremer”, “arrebentar”, “tombar”.

A violência encenada ganha fortes pinceladas, sobretudo, ao indicar que o criminoso, depois de violar Natalina brutalmente, goza “feito cavalo enfurecido em cima dela”. Os contornos da violência ficam mais explicitados pelo fato de o homem arrancar a venda dos olhos da sua vítima para que ela enxergasse o prazer explodindo em seu rosto, bem como percebesse o poder que ele tem sobre o corpo dela. É possível inferir que o pavor estampado na face de Natalina aumentava o prazer do estuprador. A fragilidade da mulher parece instigar a crueldade de seu algoz. A cena altera-se rapidamente, quando a personagem sente que pode reagir

ao abuso que sofreu. Com frases curtas e incisivas, a narradora descreve a reação instantânea de Natalina:

> Foi quando, ao consertar o corpo e se afastar dele, ela esbarrou em algo no chão. Pressentiu era a arma dele. O movimento foi rápido. O tiro foi certeiro e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também. Fugiu. Guardou tudo só pra ela. A quem dizer? O que fazer? Só que guardou mais do que o ódio, a vergonha, o pavor, a dor de ter sido violentada. Guardou mais do que a coragem da vingança e da defesa. Guardou mais do que a satisfação de ter conseguido retomar a própria vida. Guardou a semente invasora daquele homem. Poucos meses depois, Natalina se descobria grávida. (EVARISTO, 2015, p. 49-50).

Na quarta gestação de Natalina, ocorre o que podemos considerar de grande reviravolta do conto: a personagem não só decide germinar a “semente invasora”, concebida no “limiar entre a vida e a morte”, mas celebra a gestação. Pela primeira vez, depois de três gravidezes anteriores, a personagem decide que o filho gerado em seu ventre será dela e de mais ninguém. Consideramos esse gesto corajoso da personagem como uma forma desta reelaborar a violência que sofreu. A criança gerada, de alguma forma, representa a reação da mulher à posse violenta do seu corpo pelo agressor. O excerto a seguir ressalta essa reelaboração de Natalina à violência sofrida.

> Estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora. Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. Estava feliz e só consigo mesma. Lembrava de Sá Praxedes e sorria. Aquela criança, Sá Praxedes não ia conseguir comer nunca. Um dia, quando era quase menina ainda, saíra da cidade onde nascera fugindo da velha parteira. Agora, bem recentemente, saíra de outra cidade fugindo do comparsa de um homem que ela havia matado. Sabia que o perigo existia, mas estava feliz. Brevemente iria parir um filho. Um filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte. (EVARISTO, 2015, p. 50).

Analisando esse último parágrafo da narrativa, consideramos relevante nos atentarmos ao processo de ressignificação do vocábulo “arrebentar”. Na encenação do estupro sofrido por Natalina, a palavra arrebentar adquire um sentido negativo. A violência que a personagem sofre é tão brutal que “seu corpo, sua cabeça estavam como se fossem arrebentar de dor” (EVARISTO, 2015, p.50). No último parágrafo do conto, o vocábulo “arrebentar” ganha um sentido positivo. A palavra não está mais

ligada à sensação de dor, mas de alegria. Natalina “estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora” (EVARISTO, 2015, p. 50).

Destacamos, no decorrer da análise do conto de Conceição Evaristo, os atos de transgressão praticados por Natalina, que desde a adolescência apresenta uma personalidade rebelde e insubmissa. Podem ser consideradas atitudes transgressoras de Natalina: optar por não ter o filho, da primeira gravidez, pois sabia que não tinha condição material e/ou emocional para de criá-lo; entregar o segundo filho para o pai da criança e recusar a proposta de casamento; gerar um filho para os patrões, na terceira gestação, mas não ter leite para alimentá-lo. Na quarta gravidez, ao decidir ter a criança que foi gerada através de um estupro e dedicar a ela todo o amor que não deu aos filhos anteriores, Natalina pratica a sua maior transgressão.

Ao final da narrativa, a protagonista que teve uma trajetória marcada por sofrimentos, sorri, celebrando a chegada do filho que não demoraria a surgir no mundo. A alegria da mulher, vítima de sucessivas violências, e que sem se intimidar com o perigo resolve encarar a vida de peito aberto, traz uma possibilidade de esperança. Esta atitude positiva de Natalina perante as adversidades dialoga com o que diz a pesquisadora Heloísa Toller Gomes, quando se refere às personagens femininas dos contos de Conceição Evaristo:

> Na verdade, essa mulher de muitas faces é emblemática de milhões de brasileiras na sociedade de exclusão que é a nossa. Frágil vara, corda bamba, fios de ferro, ferro de passar, a dança das metáforas as enlaça, reconstruindo a vida de pessoas despossuídas a qual expressa, apesar de tudo, uma vitalidade em que o texto de Conceição insiste em celebrar [...] Os contos, assim, equilibram-se entre a afirmação e a negação, entre a denúncia e a celebração da vida, entre o nascimento e a morte. (GOMES, 2016, p.236).

Além da capacidade de resiliência de Natalina, que se equilibra corajosamente nos fios de ferro entre vida-morte, morte-vida, outro detalhe curioso do último parágrafo do conto é o sorriso despreocupado da personagem ao pensar em Sá Praxedes. A mulher que antes representava perigo é relembrada com ternura. Natalina sabia que Sá Praxedes não poderia “comer” o seu filho. A velha senhora, figura mítica de sua infância, não poderia lhe fazer nenhum mal, não era dela que precisava fugir. A personagem enfrentara um perigo real e estava pronta para os novos desafios. Em um momento que o seu corpo fora brutalmente violentado, ela derrotara o seu algoz, ressurgindo como uma Fênix. Natalina tinha

matado para continuar a viver. Ela sabia que havia uma linha tênue que separava o viver-morrer. Ao entrar em contato tão de perto com a morte, Natalina se reencontrara com a vida.

O conto “Foram as dores que o mataram”, de Dina Salústio, escritora cabo-verdiana, também é uma narrativa em que a protagonista pratica um ato violento para se proteger e conseguir sobreviver. Extraído da coletânea *Mornas eram as noites* (2002), a narrativa de Salústio conta a história de uma personagem não nomeada, uma mulher constantemente violentada pelo companheiro que caminha “num desafio permanente à vida, à morte, ao direito de viver” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Nessa luta pelo direito de viver, assim como Natalina, a personagem do conto cabo-verdiano comete um assassinato. O crime simboliza um gesto de socorro, um grito de desespero de um corpo que já não aguentava mais ser violentado. A pesquisadora Mailza Rodrigues Toledo e Souza destaca que esta personagem anônima e violentada da ficção de Dina Salústio, “patenteia uma tendência da escritura de autoria feminina que visa a construir personagens que rompem o silêncio e se libertam, fazendo emergir suas subjetividades, ainda que de forma violenta” (SOUZA, 2013, p.159). Dor é a palavra chave nesse conto de Dina Salústio. Na verdade são as dores, as “dores” que levam o marido da personagem à morte: “Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus”. (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Em artigo sobre este conto de Salústio, a pesquisadora Simone Caputo Gomes ressalta que:

> Num texto curto, de atmosfera sintética e concentração dramática, demonstradas pelos traços incisivos das falas das personagens, um novo horizonte (inclusivo) de relações sociais de gênero se delineia, com profundidade, intensidade e riqueza aliadas à capacidade da autora de propor verdades tão profundas com tanta simplicidade. (GOMES, 2013, p.61)

Acossada pela violência que deixa marcas doloridas em seu corpo, marcas que não desaparecem, pois são sempre renovadas com uma nova agressão, a protagonista do conto “Foram as dores que o mataram” assassina o seu algoz. A narrativa não traz detalhes de como o crime se deu, mas pela maneira como a narradora assume a história da vítima-assassina, quiçá, assassina-vítima, ficamos sabendo os motivos que a levaram a cometer o assassinato. Ela tem consciência de que cometeu um crime, mas também sabe por que foi impelida ao gesto fatal. Ela

sabe que se tornou uma assassina, mas antes disso, sabe-se vítima. De certo modo, o marido havia lhe dado arma e munição para que a mulher o matasse. Essa explicação apoia-se no “depoimento” da personagem posto a seguir:

> Não matei o meu marido.
>
> Eu amava-o. Por quê matá-lo?
>
> Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus
>
> Foram as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã que o mataram.
>
> Eu amava-o. Por quê matá-lo?
>
> Foi o meu corpo recusado e dolorido após o uso e os abusos. Foram a tristeza, o desespero e a dor, o amor que não tinha troco.
>
> Eu amava-o. Por quê matá-lo? (SALÚSTIO, 2002, p. 17).

A pergunta “Eu amava-o. Por quê matá-lo?” é repetida quatro vezes ao longo do conto de pouco mais de uma página. O questionamento é feito não porque a personagem queira negar o crime, mas porque ela tenta justificá-lo. Antes de reagir de maneira violenta, a personagem suporta por muito tempo as agressões do marido, apegada ao fio de esperança de que o homem que amava e a quem tanto se dedicava, um dia mudaria:

> Via-o partir e ali ficava horas e dias à espera que voltasse e me trouxesse um riso e a esperança de que as coisas iriam mudar. Nesse dia não lembraria mais os tempos duros, os paus de pedra que me roíam e me desgastavam as entranhas. Mas para mim, não voltava nunca. Apenas para pedaços do meu corpo que esquecia logo. (SALÚSTIO, 2002, p 17-18).

Como se observa no trecho destacado há momentos em que a voz feminina rememora os períodos em que desejou profundamente que o esposo voltasse para casa “e trouxesse um sorriso” (p. 17). A frase é completada pela lembrança dos maus momentos, valendo-se da imagem dura com a qual recorda a violência do marido, metonimicamente retomada pelos “paus de pedra que me roíam e desgastavam as entranhas” (p. 18). Pelas lembranças, a mulher também chega à conclusão de que, nos “tempos duros”, a violência do marido atingia pedaços de um corpo já fragmentado, “pedaços do corpo” que, em sua fragilidade e submissão, logo

esquecia a violência nele inscrita. Diante do encenado, concordamos com Luana Antunes Costa que em estudo sobre a obra *Mornas eram as noites* afirma:

> A violência sobre a mulher, nos contos de Dina, é espelhada na pele de um corpo feminino arruinado, violado, violentado. Por outro lado, a carga de sofrimento sentido por esse corpo adensa a denúncia desferida pela voz. Se há violência, ela é explicitada ao leitor pelas personagens femininas. (COSTA, 2015, p.67).

Tipos de violência, como a descrita no curto conto de Salústio, acontecem com mais frequência no espaço privado, sendo os principais responsáveis por praticá-la pessoas da família da vítima, tais como, pais, irmãos, tios, maridos. No conto, a violência que leva a mulher a matar o agressor inscreve-se em práticas analisadas por Heleieth Saffioti e Suely Almeida. No livro *Violência de Gênero:* poder e impotência (1995), as estudiosas consideram que:

> Se os homens cometem e sofrem violências no espaço público, reinam soberanos no espaço privado, como detentores do monopólio do uso "legítimo" da força física. Com efeito, o domicílio constitui um lugar extremamente violento para mulheres e crianças de ambos os sexos, especialmente as meninas. Desta sorte, as quatro paredes de uma casa guardam os segredos de sevícias, humilhações e atos libidinosos/estupros graças a posição subalterna da mulher e da criança face ao homem e da ampla legitimação social desta supremacia masculina. (SAFFIOTI; ALMEIDA,1995, p.33).

As considerações das estudiosas podem ser transportadas para a análise do conto de Salústio no qual o homem, valendo-se da força física e, sobretudo, do seu privilégio enquanto homem, em uma sociedade na qual as mulheres são colocadas em espaço de inferiorização, violenta brutalmente a esposa, aparentemente, sem culpa ou receios de punição. O homem parece querer afirmar a sua masculinidade de acordo com a sua capacidade de praticar violência.

No conto de Dina Salústio, a mulher, vítima de sucessivas pancadas que deixavam marcas profundas no seu corpo e na sua alma, ainda olhava o marido com certo afeto: “às vezes ficava à janela, meio escondida, vendo-o partir para o trabalho com a roupa que eu lavara e engomara. Gostava do seu modo de andar, do jeito como inclinava a cabeça” (SALÚSTIO, 2002, p.17). As recordações da personagem parecem apontar para uma mistura de sensações talvez decorrentes “do tempo em que se amaram” (p.17). Nas lembranças da mulher misturam-se encanto, submissão, resignação e medo. Neste misto de sensações, o sentimento que

prevalece é o medo. A narradora olhava o marido “meio escondida”, talvez temendo uma reação violenta, caso o homem percebesse que ela o estava observando.

É possível inferir que, perplexa diante do crime que cometeu, a mulher revolve as lembranças do passado, procurando entender as mudanças no comportamento do marido que fizeram “os muitos momentos em que se amaram” transformarem-se em tristeza, desespero e dor. Perturbada pelo crime que praticou, ela volta a questionar-se, mais uma vez, sobre os motivos que a levaram a matar o marido, chegando à conclusão de que, na verdade, ele havia se matado:

> Ele matou-se. Criou um espaço onde coabitavam a violência, a destruição, a miséria, o animalesco. E nós.
>
> Deu-me as armas e fez-me assassina.
>
> ...depois ficou tudo escuro.
>
> E o corpo a doer, a doer, a... (SALÚSTIO, 2002, p.18).

Nesse excerto, a consciência de que o espaço doméstico transforma-se em lugar marcado pela destruição e pela miséria, lugar propício para a gestação de atos violentos, é reforçado pela repetição do verbo doer. A violência empregada sobre o corpo doido é tamanha que o ambiente onde acontece a agressão é considerado pela narradora como animalesco. Essas formas extremas de violências irão propiciar a criação de estratégias de sobrevivência da mulher. O comportamento da protagonista do conto está em consonância com o estudo das sociólogas Heleieth Saffioti e Suely Almeida. De acordo com as pesquisadoras:

> As vítimas, embora possam se sentir paralisadas pelo medo e/ou tratadas como objetos inanimados, não deixam de, pelo menos, esboçar reações de defesa. Com razão isto se verifica nas relações de convivência frequente ou cotidiana. Consciente ou inconscientemente, a vítima formula e executa estratégias para conviver com a violência. (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p.35).

No conto de Dina Salústio, quando as dores das violências perpetradas pelo marido ultrapassam o limite do suportável, quando a violência chega ao nível do desumano, a personagem, que antes parecia reagir de maneira pacífica, rebate as agressões violentas com violência, levando à morte o seu agressor. Após o assassinato, a mulher fica perturbada e enxerga “tudo escuro”. O estado de

perplexidade da protagonista do conto é assim explicado por Mailza Rodrigues Toledo e Souza (2013, p. 155):

> De forma silogística, essa mulher assume diversos papéis, tentando entender o que de fato aconteceu, como passara de vítima a agressora? Parece responder a uma acusação, na qual ela é a acusante, a acusada e também a defensora.

Assim como todas as personagens femininas que estamos estudando neste capítulo, a narradora do conto “Foram as dores que o mataram” internaliza e reproduz práticas violentas, tornando-se, ao mesmo tempo, vítima e agressora. Neste conto, assim como em “Pixaim”, o início da narrativa é contado por uma voz em terceira pessoa, passando em seguida para uma enunciação em primeira pessoa. Ao final do conto, a voz narrativa em terceira pessoa entra novamente em cena. A estratégia utilizada por Dina Salústio imprime à narrativa, em seu início, um distanciamento dos fatos narrados, procurando destacar que, na relação entre a personagem feminina e o seu marido, significada por violência, quem sabe já tenha existido o amor: “Não importa o dia. Nem importa mesmo o ano em que se conheceram. Aconteceu. E houve um momento em que se amaram. Talvez tenha havido muitos momentos em que se amaram” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Após essa introdução, a protagonista entra em cena, assumindo o relato de toda a violência que sofreu do marido e que a levou a praticar o crime. Esta enunciação em primeira pessoa “cria o jogo de espelhamento entre o real corpo da escritora e o corpo da voz que narra” (COSTA, 2015, p.67).

Depois de ouvirmos o lamento da personagem-narradora, que dramaticamente fala das dores que sofreu e que a fizeram se transformar em uma assassina, entendendo que ela é mais uma vítima da situação de submissão em que vivem muitas mulheres na relação conjugal. No conto, Dina Salústio escreve e “inscreve o seu lócus enunciativo, desvelando o avesso do corpo feminino, a sua parte mais íntima, ocultada, a parte mais sofrida. Lócus onde são grafadas as marcas da experiência feminina, individual e coletiva” (COSTA, 2015, p. 69).

O texto de Dina Salústio se vale de recursos de sonoridade e narrativos que, por vezes, nos deixam confusos quanto ao gênero textual em que pode ser inserido. A concisão é um dos recursos evidentes no texto, como também a decisão por terminar a pequena e densa história com um final em aberto: “Um soluço frágil absorve a última palavra” (SALÚSTIO, 2002, p.18). Outro recurso narrativo

significativo se mostra no primeiro e no último parágrafo do conto, quando a voz narrativa em terceira pessoa assume a enunciação, aparentemente, com a incumbência de apenas abrir e fechar a cortina do cenário a ser ocupado pela protagonista. De acordo com Simone Caputo Gomes, o texto de Salústio possui uma variedade de situações "surpreendentes, de sensações, de informações, de acontecimentos imprevistos [que] envolve o leitor, convocando-o a um enfoque diverso para situações sociais e existenciais cristalizadas ou estagnadas" (GOMES, 2013, p. 57).

É importante ressaltar que ao encenar histórias de personagens em contextos extremamente violentos, fato recorrente em seus textos, Dina Salústio não pretende fazer uma apologia à violência, ela apenas assume um compromisso de narrar às vivências de grupos historicamente silenciados, como as mulheres. Nesse contexto, achamos pertinente trazer um depoimento da escritora, no qual manifesta o seu compromisso de, através do texto literário, fazer a denúncia de questões que a incomodam, como a violência contra a mulher:

> Eu geralmente faço, tento fazer a denúncia e chamar atenção aos problemas que estão à minha volta. E não só. Gosto de ser também uma voz pra ser ouvida, porque normalmente nós não somos ouvidas, normalmente há um silêncio atroz à nossa volta, porque há coisas mais ruidosas, mais confortáveis, mais bonitas para se tratar. E as dores é aquilo que faz mover a sociedade. Porque as dores fazem mover a sociedade. Não é só a felicidade, as dores fazem. Porque quem está a trabalhar, normalmente, na minha sociedade, no meu grupo, são as mulheres é que estão a trabalhar. São elas que de sol a sol trabalham, alimentam os filhos, são abandonadas, são esquecidas. Hoje menos do que ontem são analfabetas. Hoje menos do que ontem são as desempregadas. Hoje menos do que ontem, mas continuam sendo em grande parte mulheres esquecidas, mulheres invisíveis, invisíveis. E as dores delas, a mim me movem muito. (SALÚSTIO, 2017).[38]

A personagem-narradora do conto de Dina Salústio que, movida pelo desespero, assassina o marido violento, nos remete ao comportamento do professor do conto "Stress", de Lília Momplé, que também comete um assassinato num gesto de extrema desesperança. No conto de Momplé, o professor mata a esposa porque não tem mais controle sobre a pressão que cai sobre ele de todos os lados. A mulher, no conto de Salústio, mata o marido porque já não consegue mais conviver

[38] Entrevista concedida à pesquisadora Franciane Conceição Silva, no dia 05 de julho de 2017, durante o Festival de Literatura – Mundo do Sal.

com o “sangue pisado”, “o ventre moído”, “as feridas em pus”, “a tristeza”, “o desespero” e “a dor”.

Nos contos que estudamos nesse capítulo: “Pixaim”, “Stress”, “Quantos filhos Natalina teve?” e “Foram as dores que o mataram”, as autoras assumem o compromisso de denunciarem uma realidade incômoda. Ao ficcionalizarem práticas de violências ocorridas em diferentes contextos, elas pretendem sensibilizar os/as leitores/as para questões que estão sendo encenadas. Deste modo,

> Não se trata, pois, de negar ou elidir a violência no culto de uma harmonia pré-estabelecida ou de uma visão idealizada do real, trata-se, sim, de a tornar presente em toda a escala na prática estética; mas essa presença faz-se no pressuposto do triunfo último de uma concepção transcendente da liberdade e dignidade do ser humano, no seio do qual a enormidade do sofrimento está inteiramente subordinada a um propósito ético. (RIBEIRO, 2013, p.17).

Assim, ao nos depararmos com a história de uma menina violentada por sua própria mãe, para se adequar a um padrão de beleza imposto, como ocorre no conto “Pixaim”, de Cristiane Sobral; ao assistirmos à degradação de uma mulher, vítima de sua própria vaidade, tal qual a encena Lília Momplé, no conto “Stress”; ou quando acompanhamos a trajetória de uma mulher transgressora, vítima de violências sucessivas, que acaba cometendo um crime para salvar a própria vida, como mostrado no conto “Quantos filhos Natalina teve?”; ou nos comovemos com a história trágica de uma mulher que assassina o marido, porque não consegue suportar as cotidianas agressões praticadas por ele, como no conto de Dina Salústio, somos colocadas em contato com realidades que, mesmo distante de nós, acabam por tornarem-se muito próximas. Ao tomarmos consciência dessas realidades, somos convidadas a refletir sobre elas. Num movimento de empatia, colocamo-nos no lugar das personagens vítimas e agressoras, entendemo-nos como seres vulneráveis, também propícios a sofrer e também a praticar atos violentos, independente do contexto em que vivemos. As histórias contadas por Cristiane Sobral, Lília Momplé, Conceição Evaristo e Dina Salústio permitem que consideremos o que diz o pesquisador Karl Erik Schøllhammer:

> Diante dessa realidade, a representação pode ser entendia como uma construção (tela, anteparo, biombo) que exibe e esconde ao mesmo tempo. A representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento e morte) e

> simultaneamente indica e aponta para o real na criação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 181).

No próximo capítulo, o último dessa tese, pretendemos mostrar que as escritoras aqui estudadas, ao encenarem esteticamente a violência, escolhem recursos e estratégias que, em nosso ponto de vista, produzem uma feição narrativa que chamamos de “Ferocidade poética”, no caso das autoras afro-brasileiras, e um estilo que denominamos “Fonte de perplexidade”, em se tratando das autoras africanas. No capítulo seguinte, procuraremos, então, trabalhar mais detidamente com essas estratégias e recursos narrativos.

4. ESTRATÉGIAS DE ENCENAÇÃO: a violência em cena

E como quem se embriaga de si
sai batendo cabeça
nos postes
nos muros
nas paredes
trotando pernas
nas poças
nas camas
salientando a sujeira
a coceira
a insatisfação
[...]
E a vida
Chovendo dia após dia
Empurrando
Enxurrada abaixo
Este ser
À toa.

(Miriam Alves)

4.1. "Não morrer nem sempre é viver": a encenação de mortes anunciadas

A personagem Bica, do conto "A gente combinamos de não morrer", publicado na coletânea *Olhos d´água* (2015), de Conceição Evaristo, afirma "Eu sei que não morrer, nem sempre é viver" (EVARISTO, 2015, p. 109). Essa frase de Bica nos leva a um dos fios condutores que ligam todos os contos analisados nos três primeiros capítulos dessa tese: a encenação da violência que leva à morte. Às vezes, os contos encenam trajetórias de personagens que matam para conseguirem viver. Em alguns casos, as personagens morrem sem terem sentido, de fato, o gosto da vida. Algumas conseguem renascer, depois de chegarem muito perto da morte. Outras morrem, simplesmente morrem. Podemos afirmar, então, que vida e morte caminham lado a lado nessas histórias.

Neste tópico, a nossa intenção é discutir as estratégias específicas utilizadas pelas autoras para encenar a morte física e/ou simbólica. Começamos a nossa incursão, adentrando, mais uma vez, no mundo ficcional construído por Conceição Evaristo, nos contos “Ana Davenga” e “Quantos filhos Natalina teve?”, ambos extraídos do livro *Olhos d´água* (2015). Nesses contos de Conceição Evaristo, vimos que a morte atravessa o caminho das protagonistas Ana Davenga e Natalina. As duas personagens enfrentam embates mortais que são encenados poeticamente pela autora mineira. É importante demarcar que essas personagens evaristianas, mesmo vítimas de muitas violências, não são representadas como sofredoras nem buscam a complacência do leitor. Costuradas com “fios de ferro”, as narrativas de Conceição Evaristo, mesmo quando encenam a morte, carregam um grande lirismo que procuram afetar profundamente o(a) leitor(a), provocando múltiplos sentimentos que vão muito além da mera “piedade cristã”.

No conto “Ana Davenga”, analisado no segundo capítulo dessa tese, pudemos perceber que a feição poética da escrita “evaristiana” está presente, mesmo no momento de maior violência do texto. O modo como a voz narrativa descreve o espaço em que os corpos das personagens Ana e Davenga jazem inertes é de uma beleza comovente. Como se mostra no trecho abaixo:

> Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho que ela trazia na barriga. Em uma garrafa de cerveja cheia de água, um botão de rosa, que Ana Davenga havia recebido de seu homem, na festa primeira de seu aniversário, vinte e sete, se abria. (EVARISTO, 2015, p.30).

A forma poética como Conceição Evaristo constrói o cenário pavoroso nos toca com profundidade. Ficamos impactadas com a brutalidade da ação encenada e, de algum modo, também somos perfuradas pelas balas que atingem Davenga, Ana e a sua “criança-sonho”. Nesse espaço marcado pela violência, a morte surge como mais uma personagem. E quando a violência mortífera parece metralhar todas as nossas esperanças, um botão de rosa desabrocha, insistindo em sobreviver à ferocidade de um cenário catastrófico. Diante desse acontecimento inesperado, somos impulsionadas a seguir acreditando que, mesmo quando tudo parece desvanecer, um fio de vida sempre permanece.

Natalina, protagonista do conto “Quantos filhos Natalina teve?”, estudado no nosso terceiro capítulo, também brota qual flor resistente em meio a uma paisagem desoladora. Ao contrário de Ana Davenga, Natalina consegue sobreviver à morte, mas para viver, ela precisa matar. Num gesto de autodefesa, a personagem assassina com um tiro certeiro o homem que a estupra. Mais uma vez, Conceição Evaristo encena vida-morte, morte-vida. Natalina, mesmo depois de ser estuprada e do crime que comete para se defender, segue a sua trajetória determinada a se reconstruir. Nesta jornada, a personagem é surpreendida novamente pela vida. É surpreendida por uma vida. Natalina descobre-se grávida do homem que a estuprou e que ela matou. Corajosamente, a personagem decide levar adiante a gravidez do filho “concebido nos frágeis limites da vida e da morte” (EVARISTO, 2015, p. 50).

Se nas narrativas de Conceição Evaristo, um fio de vida resistente costura esperança, trazendo um pouco de luz, mesmo quando tudo parece escuridão; nos contos de Lília Momplé, inseridas em um contexto marcado por violências desoladoras, as personagens parecem estar mortas, mesmo antes de morrer. A profunda melancolia, que se espalha nos ambientes encenados pela autora moçambicana, pode ser observada nos contos “Ninguém matou Suhura” e “Stress”.

Em “Ninguém matou Suhura”, conto analisado no primeiro capítulo dessa tese, o contexto no qual a história se passa é numa Moçambique ainda submetida à colonização portuguesa. Nesse espaço opressivo, a população colonizada caminha num desafio cotidiano pela sobrevivência. Suhura, personagem central do conto, é apresentada como uma jovem de beleza radiante e rosto luminoso. “De natureza predisposta à alegria, o simples facto de viver a enche de satisfação” (MOMPLÉ, 1988, p. 62). A alegria de viver de Suhura contrasta com o ambiente triste no qual ela vive ao lado de sua avó. A voz narrativa, em um tom seco e pessimista, logo revela que a jovem “não tem qualquer motivo para sorrir. Aos quinze anos é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre” (MOMPLÉ, 1988, p. 62).

Sem utilizar meios termos, como se não quisesse criar ilusões no/na leitor/a, a voz narrativa anuncia que Suhura “vai morrer antes de o dia findar” (p. 62). A informação é dada com uma naturalidade chocante, como se o narrador já estivesse acostumado a conviver com essas situações. Mais adiante, conforme mostrado no primeiro capítulo, ficamos sabendo que a morte de Suhura ocorre em consequência da violência sexual praticada contra ela pelo administrador da colônia. Ao perceber que a jovem está morta, o colono age com uma frieza assustadora:

> Além de um irritado espanto, o senhor administrador sente apenas uma estranha curiosidade em conhecer a causa desta morte: teria violentado a rapariga de tal modo que lhe provocasse uma hemorragia com a nuca na cabeceira da cama? Ou morrera de puro susto? Interrogando-se assim intimamente, acaba de se vestir e sai do quarto, sem se voltar uma só vez. [...]
> - O estupor da negra morreu! – Informa o senhor administrador à queima roupa. (MOMPLÉ, 1988, p. 71).

A leitura do conto deixa evidente que a morte inesperada da protagonista é vista com indiferença pelo senhor administrador. Para o colono, Suhura era apenas uma colonizada negra. Um ser que ele nem considerava como uma vida. Era apenas um corpo para satisfazer às suas vontades. Um estupor. Na condição de extrema miséria em que vivia ao lado de sua avó, condição a que se assemelhava a vida dos outros colonizados, o assassinato de Suhura parece apenas confirmar a concretização do seu desaparecimento físico.

Diferente de “Ninguém matou Suhura”, narrativa encenada ainda no período colonial, a história de “Stress”, analisada no terceiro capítulo dessa tese, se passa no período pós-colonial. Todavia, a independência não significa libertação. Livres do domínio português, os personagens de “Stress” continuam presos a uma sangrenta guerra civil que se arrasta infinitamente. Assim como no conto anteriormente mencionado, em “Stress”, a voz narrativa conta histórias de indivíduos que levam uma vida que talvez seja pior do que a própria morte, sendo considerados “uma autêntica sobrecarga humana na cidade hostil que deles não necessita” (MOMPLÉ, 1997, p.11).

No conto, a síntese dessa morte em vida é representada pela figura do professor, personagem que leva uma rotina amarga e acaba matando a sua esposa, porque ela o faz enxergar uma realidade que ele já não tem mais forças para encarar. No espaço desolador, construído por Momplé, a morte já não surpreende, nem ao narrador, nem ao leitor. Nos contos da autora moçambicana, a morte é apenas mais uma consequência duma conjuntura extremamente violenta onde já não é permitido sonhar. E sem sonhos torna-se impossível viver.

A morte trágica de uma personagem feminina, também provocada pelo seu companheiro, é encenada pela escritora cabo-verdiana, Orlanda Amarílis, no conto “Thonon-les-bains”, que analisamos no segundo capítulo dessa tese. O contexto em que a protagonista de Amarílis morre não é tomado pela “melancolia insidiosa” que invade a vida dos personagens e os espaços narrados por Lília Momplé. Diferente

do assassinato da esposa do professor, quando o homem infeliz comete o crime tomado pelo desespero, Piedade é assassinada de maneira fria por Jean, seu noivo francês. A personagem é degolada como um bicho no banheiro da casa onde acontecia uma festa em comemoração ao aniversário de Gabriel, seu irmão. Piedade é morta quando celebravam a vida.

Nos textos retomados até o momento, as personagens têm contato direto com a morte física, sendo que algumas são vítimas e outras são assassinas. Podemos dizer, portanto, que nessas narrativas as mortes acontecem concretamente. Por outro lado, nos contos “Um só gole” e “Os olhos verdes de Esmeralda”, de Miriam Alves, não há encenação da morte física, mas da morte simbólica. Não se trata simplesmente da morte de um corpo, mas a morte da vontade de viver.

No conto “Um só gole”, analisado no primeiro capítulo dessa tese, vimos que a narradora e protagonista da história sofre violência racial na infância. A partir desse episódio, ela passa a odiar a cor de sua pele e o seu cabelo crespo. Odeia a si mesma e pensa em morrer. A morte parece ser a única solução para alguém que caminha com medo da vida, como se confirma na citação a seguir:

> Enquanto os meus pés, levando-me, percorrem avenidas cravejadas de pedras, dirijo-me guiada pelos meus pensamentos. Não importa onde vou. Eu vou. Eu ia. Interrogo-me o motivo desse ato. Pensei em suicídio, várias vezes. Tenho medo. Muito medo. Não tenho medo de morrer, acho que é para isso que servem os suicídios. Sinto medo de viver. É por isso que existem os suicidas. Medo de viver. Medo da vida [...] Isto é vida? Eu chamo de vida? Eu chamava de vida? Vida? Morte? Vida? – penso tranquila. (ALVES, 2011, p. 80-81).

Nessa batalha que trava contra a própria identidade, a narradora do conto, tomada pelos pensamentos suicidas, já não sabe demarcar os limites entre viver e morrer. Ela não sabe da morte, mas também não sabe da vida. A sua existência é um viver-morrer, quem sabe, um morrer-viver. De repente, os questionamentos feitos por ela também passam a ser nossos. Começamos a nos inquietar sobre a nossa existência. As frases diretas e fluídas do conto de Miriam Alves nos acertam em cheio. Passamos a saborear, junto com a personagem em crise existencial, o sabor amargo da dúvida. Perguntamo-nos, assim como ela: o que é a vida? O que é a morte? Viver é apenas não morrer?

Viver a vida intensamente, desfrutando das coisas boas que ela pode oferecer, é o que fazem as personagens Esmeralda e Marina, do conto “Os olhos

verdes de Esmeralda", analisado no segundo capítulo dessa tese. Nessa narrativa, a morte encenada por Miriam Alves não é a morte da vontade de viver, como em "Um só gole", mas as mortes das vontades que afloram nos corpos de duas mulheres negras que se amam e se desejam com intensidade. Surpreendias pela polícia no momento em que se acariciavam, as personagens são vítimas de um crime praticado com uma grande carga de violência física e simbólica: um estupro corretivo. O ato violento praticado contra as personagens do conto de Miriam Alves castra o processo de realização das vontades acumuladas pelas duas mulheres. Diante da brutalidade da violência sofrida, Marina e Esmeralda se comportaram como um corpo ausente de espírito. Por um tempo, elas viveram como se tivessem deixado de viver.

No conto "Por pena morreu Mulemba", de Sónia Gomes, primeira narrativa a ser analisada nessa tese, Mulemba, protagonista da história, no desenrolar da trama expressa sentimentos e sensações semelhantes às sentidas pelas duas personagens de "Os olhos verdes de Esmeralda". Dor, angústia e revolta acompanham a protagonista durante todo o conto. Em certo momento, a dor atinge o seu clímax e, num gesto que se assemelha ao de Marina e Esmeralda, Mulemba se ausenta de seu próprio corpo, pois já não suporta o peso do sofrimento que a transforma em um ser fantasmagórico, que caminha desamparado. No desfecho da narrativa, Mulemba é condenada à morte, acusada de um crime que não cometeu.
Mesmo antes da condenação, a protagonista do conto, que há muito se transformara em um molambo andante, demonstra ter desistido da vida, "não comia, não falava... nem com a mãe" (GOMES, s/d). Assim, muito antes de morrer, Mulemba já tinha deixado de viver.

Nos dois contos da escritora Cristiane Sobral, "Bife com batata-frita" e "Pixaim", analisados, respectivamente, no primeiro e terceiro capítulo dessa tese, a morte acontece no plano físico e também no simbólico. Em "Bife com batata-frita", o cenário em que se passam os acontecimentos é um espaço de pobreza e privações. A protagonista do conto, como vimos, é lóli, uma menina negra que espera desolada pela volta de sua mãe, que desaparecera há três dias. O desalento da personagem infantil, na expectativa pela chegada da mãe, é assim descrito:

> Em um bairro de um subúrbio qualquer, uma simpática menina negra de pequenos olhos castanhos escuros meio acinzentados pelo horizonte sem perspectivas, estava sentada na calçada de cimento

> grosso e mal acabado de sua casa, enquanto brincava com um travesseiro que representava a sua boneca preferida. (SOBRAL, 2011, p. 35).

O drama de Ióli aumenta gradativamente, atingindo maior tensão no momento em que a menina recebe a notícia inesperada de que a sua mãe não mais voltaria para casa, pois estava morta. Em seu sofrimento, a personagem não sabia como seria a sua existência sem os cuidados maternos, mas tinha certeza de que não poderia mais viver a sua vida como uma criança. A sua infância morrera junto com a sua mãe.

Ao contrário de Ióli que se torna órfã muito cedo, a protagonista do conto "Pixaim" tem uma mãe presente. Entretanto, se o sofrimento da protagonista de "Bife com batata-frita" é provocado, sobretudo, porque ela sente falta da mãe, em "Pixaim", a mãe presente é a responsável por provocar sofrimentos na personagem. A mulher obriga a filha a alisar o cabelo, tentando impor uma identidade branca à menina negra. Para a personagem infantil, a violência empregada pela mãe transforma-se em um ato de tortura que mata traços de sua identidade negra, eliminando, aos poucos, a sua vontade de existir.

Seguindo a intenção de discutir a representação da morte física e simbólica nos contos estudados nessa tese, encaminhamo-nos para a discussão do último texto que aborda essa temática. Estamos nos referindo ao conto "Foram as dores que o mataram", de Dina Salústio, analisado no terceiro capítulo. Podemos dizer que a personagem central do conto de Salústio carrega em seu corpo as feridas das violências praticadas pelo marido. Além dos traumas provocados pela violência física, a mulher também padece com a violência psicológica. Quando a personagem violentada não vê mais sentido em existir, ela reage as pancadas recebidas. Reage com tamanha intensidade que acaba matando o agressor. Aparentemente, a morte do marido que tanto a violentava se apresenta como a única possibilidade da personagem continuar vivendo. Todavia, a mulher vítima de tantos sofrimentos e traumatizada pelo crime que comete, sabia bem que "não morrer nem sempre é viver".

A morte, tantas vezes tematizada nos contos estudados nessa tese, não é banalizada. Não há banalização da morte porque as autoras de tais narrativas se valem de estratégias que acentuam a subjetividade das vítimas, tornando-as mais humanas em suas atitudes. Ao contarem histórias de personagens demasiadamente

humanas, inseridas em um contexto de violência brutal que leva à morte - física ou simbólica - as escritoras dos contos analisados talvez queiram nos fazer refletir sobre a nossa própria humanidade. E, como acentua Conceição Evaristo (2018) [39], a morte encenada nesses textos literários não é pelo simples prazer de matar a personagem, mas pela denúncia da impossibilidade de vida.

4.2. Da pedra onde brotou uma flor: feições da "Ferocidade Poética"

Vimos, no tópico anterior, que a ficcionalização da morte física e/ou simbólica é uma estratégia utilizada com recorrência pelas autoras que estamos estudando. A morte de uma mulher grávida, a desolação de uma criança que perde a mãe e vê a sua infância "esvair pelo ralo", o desespero de um homem que assassina a mulher, pois se vê brutalizado num espaço assolado pela guerra, o assassinato de uma jovem sonhadora pelo namorado que a enxerga como propriedade, entre tantas outras histórias trágicas, são ficções embasadas numa realidade, às vezes, muito mais próxima a nós do que poderíamos imaginar. E mesmo acostumadas a assistirmos/lermos notícias em mídias sensacionalistas que vendem tragédias como mercadorias, ficamos impactadas com as mortes encenadas nesses contos. Isso ocorre porque a representação da morte nos textos literários, aqui estudados, é feita com uma estética que diferencia a violência encenada da violência meramente noticiada.

Acreditamos que esse modo de encenar a violência, como diz Schøllhammer, deve ser percebido não no sentido de banalizá-la, mas ressimbolizá-la. Tal percepção ajuda a embasar o conceito que estamos chamando de "Ferocidade poética". Esse conceito será considerado em relação aos contos das escritoras afro-brasileiras estudadas nessa tese. Partimos do pressuposto de que essas narrativas da violência e da morte são construídas através de técnicas literárias que dialogam com o Realismo. Na concepção de Tânia Pellegrini:

> Hoje ainda se pode usar com proveito o conceito de 'realismo' para significar uma tomada de posição diante de novas realidades (postura), expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (método), que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de

[39] Depoimento de Conceição Evaristo à Revista Bravo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n062ulHfClA. Acesso em 25 fev. 2018.

> outras, podendo, deste modo ser encontrada em várias épocas, como refração da primeira. (PELLEGRINI, 2007, p.149).

Tânia Pellegrini se refere ao realismo como uma postura (tomada de posição) e método (técnica) de representar a realidade. Na gênese desse movimento, os autores, normalmente, adotavam um narrador em terceira pessoa que narrava os problemas vividos por certa elite branca e burguesa. Desse modo, os textos literários realistas produzidos, em grande parte, por um grupo social privilegiado: homens brancos, com alto nível de instrução, pertencente a uma elite econômica e intelectual, abordavam, na maioria das vezes, os problemas desse próprio grupo. No entanto, como salienta Pellegrini:

> Outros temas e outros objetos hoje se impõem, traduzidos numa outra linguagem: tudo o que é proibido ou excluído, tudo o que recebe estigmas culturais, como a violência paroxística, passa a objeto de representação. (PELLEGRINI, 2005, p.139).

De tal modo, nos contos analisados em nossa pesquisa, as personagens, em sua maioria mulheres negras pertencentes às classes menos favorecidas, deixam de ser objetos representado para tornarem-se sujeitos de representação. A encenação da história dessas personagens, historicamente marginalizadas, assume uma nova dicção, porque o distanciamento entre autora e o contexto daquela que é representada é cada vez menor. As escritoras ficcionalizam realidades que conhecem muito bem, pois o espaço onde se desenvolve o enredo é o mesmo de onde a maioria delas veio. Não queremos dizer que as histórias encenadas foram necessariamente vividas pelas autoras, mas podemos afirmar que as vozes narrativas desses contos, falando em primeira ou terceira pessoa, contam a história de uma perspectiva muito familiar. A postura assumida nesses contos parece “ser fruto de um olhar feroz, específico da contemporaneidade, diverso daquele olhar solidário ou apenas curioso, pretensamente objetivo, dos primeiros realistas” (PELLEGRINI, 2007, p. 152).

Esse modo de expressão diferenciado, marcado por um olhar feroz, pode ser facilmente percebido na escrita das autoras que estamos estudando. Porém, muito mais do que descrever uma determinada realidade, essas escritoras buscam nos provocar a refletirmos de maneira profunda sobre o descrito. Muito além de representar uma realidade atravessada por violência e morte, essas narrativas

buscam chocar os/as leitores/as, mas não é um mero choque que produz a perplexidade e a paralisia. Mais do que chocar, pretende-se afetar o/a leitor/a. Afetá-lo/la de tal forma que o/a mova à ação. Esse efeito que os textos realistas contemporâneos buscam provocar está inserido em um novo tipo de Realismo, denominado de Afetivo. Karl Erik Schøllhammer, em estudo sobre o Realismo Afetivo, assim se manifesta:

> Em contraponto com uma estética do efeito, os afetos operam por meio de singularidades afirmativas e se realizam em subjetividades e intersubjetividades dinâmicas. Na experiência afetiva a obra de arte torna-se com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo. Algo se intercala dessa maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida em que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 172).

O impacto afetivo, apontado por Schøllhammer, pode ser observado na construção narrativa de todas as autoras que estamos estudando, contudo, percebemos mais nitidamente essa potência afetiva, nos textos das escritoras afro-brasileiras: Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral. Considerando os seis contos dessas autoras, analisados por nós nessa tese, conseguimos notar facilmente como a encenação da violência, efetuada de maneira paroxística, consegue envolver “o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 172).

Somos inevitavelmente afetadas, nos contos de Conceição Evaristo, pelas balas que matam Ana Davenga e a sua criança-sonho. De algum modo, também apertamos o gatilho da metralhadora. Sentimos junto com Natalina o medo avassalador que toma o seu corpo antes, durante e depois do estupro. Não ficamos imunes ao desespero da personagem de Miriam Alves, no conto “Um só gole”, atormentada pela ideia fixa de se matar. Do mesmo modo, assistimos horrorizadas ao estupro de Marina e Esmeralda e, quando as duas personagens se encontram abandonadas na rua, depois de violadas, somos tomadas pela desolação que invade o espaço da cena. Ainda mais desoladas ficamos, ao nos depararmos com a menina que protagoniza o conto de Cristiane Sobral, entregue ao abandono e saboreando o seu desejo-carência de comer bife com batata-frita. Sentimos, como

se fosse em nós, a quentura do ferro quente que tenta amansar os cabelos crespos da personagem do conto “Pixaim”.

Alguns críticos podem dizer que esses sentimentos destacados em relação aos contos das escritoras afro-brasileiras partem da percepção individual de cada leitor/a, de acordo com as suas vivências. O argumento é coerente e nós não o descartamos. Mas o que defendemos aqui é que independente do tipo de experiência que os/as leitores/as desses contos possam ter, independente do espaço em que estejam inseridos/as, independente de sua condição social ou racial, ao se depararem com os contos mencionados, estes/as serão afetado/as de algum modo. A elaboração dessas narrativas, abarcadas pelo Realismo Afetivo, pretende afetar positivamente o/a leitor/a, mas nada garante que a manifestação desse afeto produza sentimentos diferentes do desejado.

O que queremos dizer com isso? Queremos dizer que as narrativas de Evaristo, Alves e Sobral buscam afetar o leitor. Acreditamos que pelo modo como os contos são construídos literariamente, as autoras consigam, de fato, provocar esse efeito. No entanto, é também verdade que o modo como o texto afeta o/a interlocutor/a não pode ser controlado ou medido. Assim, independente desses textos literários fazerem os/as receptores se sentirem confortáveis ou desconfortáveis com a violência encenada, o certo é que eles serão afetados/as. Recorremos, uma vez mais, ao pensamento de Schøllhammer para melhor entendermos esse “impacto afetivo” provocado pelas narrativas da literatura contemporânea:

> Na prosa contemporânea, o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso à procura do impacto cruel da palavra-corpo. [...] O afeto é assim a entender como a transformação sensível em reação a certa situação, coisa ou evento. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 173).

Procurar o “impacto cruel da palavra-corpo” é o que fazem de maneira muito assertiva as escritoras Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral. Nos contos dessas autoras palavra e corpo se misturam, tornando-se praticamente impossível dissociar uma coisa da outra. A palavra é corpo. O corpo é palavra. Essa encenação é feita numa linguagem direta, com uma grande carga emotiva, focando

na subjetividade das personagens, mais do que não ações em si mesmas. Nesse sentido, podemos perguntar, até que ponto as palavras dizem da violência encenada nos contos ou o quanto de violência já está nas palavras que encenam os corpos violentados? No conto “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo, o mais violento é vislumbrar o corpo metralhado de uma mulher grávida ou é o modo como esse corpo violentado é descrito? O que mais nos comove ao lermos “Bife com batata-frita”, de Cristiane Sobral, é a descrição da menina órfã que brinca com um travesseiro, vestido com a roupa da mãe, ou o fato da pequena sonhar em comer um bife com batata-frita? E em se tratando do conto “Um só gole”, de Miriam Alves, o que nos incomoda na história é o fato da narradora querer se matar por não suportar mais a violência racial ou a forma como são encenados os motivos que a levam a desejar a morte? Respondemos, sem hesitar, que não é a violência das ações que nos afetam nestes e em outros contos destas escritoras afro-brasileiras, mas o modo como essa violência é encenada. Trazemos a reflexão de Tânia Pellegrini numa abordagem interessante sobre o assunto:

> Essa ficção, às vezes, a despeito de si mesma, assume uma função política específica, a de um micropoder, na medida em que procura, por meio das mais diferentes formas de representação, desmontar noções conservadoras de sexo e/ou gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos sempre escamoteados pelas estruturas sociais dominantes e conservadoras. Não se trata mais de “resistir à ditadura militar”, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão. São, portanto, novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente. (PELLEGRINI, 2001, p.60).

Nos contos que estudamos nessa tese, a realidade encenada ganha novos contornos porque é ficcionalizada para que possamos compreendê-la e desvelá-la. Essa encenação do real é moldada por “posturas” e “métodos”. Deste modo, ao observarem o contexto no qual estão inseridas, uma realidade tomada pela barbárie e violência, as escritoras movidas por uma insatisfação (postura) escolhem denunciar uma realidade brutalizada, utilizando-se de técnicas narrativas (métodos), muitas vezes, na contramão dos modelos instaurados pelo cânone literário. Essa diferença de percepção assinala “para uma dinâmica distinta da violência que, ao nosso ver, atribui-se primariamente à diferença geográfica e cultural tanto do contexto de produção e recepção quanto da ambientação” (STACUL, 2016, p.156).

Narrar a violência pode ser entendido como uma manifestação política dessas autoras. Ao fazer os leitores entrarem em contato com a dor cotidiana de corpos invisibilizados e que não geram notícias nos jornais, elas buscam, através dos textos literários, pensados dentro de uma estética, mas que vai além dela, trazerem novas enunciações. “O ato de produzir voz e expressividade transforma a própria escritora numa estratégia textual, ao mesmo em tempo que contribui para a maior compreensão da sua diferença como sujeito escritor” (DUKE, 2016, p.16). As personagens negras que elas criam são sujeitos de sua própria história. Não são objetos sobre quem as autoras falam. São sujeitos que falam com elas. Assim, quando enunciam a dor que a violência provoca nas personagens dos seus contos, talvez, essas autoras queiram que pensemos na violência que faz parte do cotidiano de pessoas reais. Sobre essa maneira diferenciada de encenar a violência, Cristiane Sobral faz uma reflexão que consideramos relevante destacar:

> Podemos explorar essa noção na reflexão sobre um fenômeno de produção artística muito comum hoje, a banalização da violência. Se eu quero falar sobre a violência dificilmente conseguirei provocar o impacto que eu desejo porque a violência já é algo cotidiano. Talvez eu tenha que colocar uma flor dentro do cenário, tenha que trazer uma coisa bonita dentro de algo que é considerado feio ou triste, para que aquilo possa ecoar no espaço da criação. (SOBRAL, 2016, p.36).

A proposta de encenação da violência apresentada por Cristiane Sobral dialoga com o conceito, proposto por nós, denominado Ferocidade Poética. Nesse sentido, entendemos a Ferocidade Poética como uma estratégia de narrar a violência que constrói uma linguagem “bonita dentro de algo que é considerado feio”. As narrativas da ferocidade encenam temas complexos, como a violência e a morte, com uma sensibilidade e beleza que procuram afetar positivamente o/a leitor/a. Esse conceito que estamos criando com relação à encenação da violência nas narrativas produzidas pelas escritoras afro-brasileiras, aqui estudadas, pode ser melhor compreendido em contraposição ao conceito de Brutalismo, criado pelo crítico Alfredo Bosi, ao se referir aos contos produzidos por Rubem Fonseca. Em sua obra *O conto brasileiro contemporâneo*, que teve a sua primeira edição no ano de 1975, Alfredo Bosi afirma que o modo de escrever de Rubem Fonseca pode ser considerado brutalista, pois, o autor

> [...] arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os "inocentes do Leblon" continuam atulhando praias, apartamentos e boatos e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. (BOSI, 2015, p.20).

As histórias encenadas por Rubem Fonseca revelam um lado obscuro de certa burguesia, desorientada em meio ao caos da cidade grande, onde reina uma violência que parece não ter limites. Absorvidos por esse espaço asfixiante, os personagens se perdem, parecendo encontrar saída apenas na violência. Uma violência que beira o grotesco. "A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva, impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído" (BOSI, 2015, p.20). Vivendo num espaço onde tudo parece ser permitido, os personagens de Fonseca vão sendo consumidos por uma violência desenfreada e praticando inúmeros crimes. Nessas narrativas fonsequianas, não "há julgamento moral, não há punição, apenas a descrição pormenorizada dos mais brutais desejos assassinos e, de certa forma, de um ódio coletivo latente, prestes a explodir nas mais diversas esferas da sociedade brasileira" (STACUL, 2016, p.23). As ações dos personagens de Fonseca são descritas de maneira tão escancarada, tão despida de qualquer temor ou traço de moralidade, que chegamos até a desconfiar da humanidade desses personagens. Na perspectiva de Regina Dalcastagnè, em seus textos literários, Rubem Fonseca ainda mantém-se preso

> [...] à necessidade de marcar a distância entre o intelectual e a matéria-prima humana de que se serve. O ponto de referência para a construção dessas personagens, e também para a sua leitura, é a elite econômica e cultural. Ou seja, o que está representado ali não é o outro, mas o modo como queremos vê-lo. Num esforço interpretativo diferente, podemos tentar entender os marginais, as criadinhas e os pequenos aproveitadores que habitam essas narrativas como uma espécie de espelho de nossas próprias deformidades, a começar pelas literárias. E isso se verifica com mais clareza na insistência com que algumas narrativas de Fonseca parecem afirmar: *eles querem ser nós*. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.28).

A partir desse ponto de vista, podemos estabelecer a diferença entre a representação brutalista de Fonseca e a ferocidade característica dos textos das escritoras Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral. Estas autoras encenam uma realidade na qual os personagens, mesmo com a vida marcada por

violências, misérias e abandonos, não são brutalizadas. Nos textos produzidos por elas, as personagens negras são deslocadas do papel de objeto,

> [...] que se encontra na literatura e no teatro oficial para outro papel que seria o de ser humano, que poderia fazer qualquer personagem, que poderia viver qualquer historia. Seria uma figura digna de um aprofundamento sobre sua vida e não importa se ele existe como um empregado ou como um rei. (SOBRAL, 2016, p.43-44).

Independente do papel que representem, os personagens dos contos das escritoras afro-brasileiras são construídos com uma subjetividade bem demarcada e a sua humanidade é preservada. Podemos ressaltar algumas estratégias presentes nos contos analisados que comprovam a nossa assertiva. No conto “Ana Davenga”, o personagem Davenga é descrito como um homem que amedronta seus inimigos e seus próprios parceiros do crime. Contudo, no momento das relações sexuais, ele se enternece de tal modo que chora copiosamente, sendo que, no aniversário de sua esposa, Ana Davenga, ele prepara cuidadosamente uma festa surpresa. A personagem do conto “Um só gole”, de Miriam Alves, não se deixa brutalizar pela violência racista. Seu corpo cansado não suporta as muitas agressões provocadas pelo racismo, fazendo com que a narradora do conto pense apenas em morrer. A morte, tanto no conto “Ana Davenga” quanto em “Um só gole”, é representada com contornos dramáticos, porque há uma profunda valorização da vida. Vidas que parecem perder o seu valor nas histórias de Fonseca.

Se para Fonseca não existe nenhuma dimensão de esperança política na rebeldia dos marginais da sociedade, sendo que os seus personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado (SCHØLLHAMMER, 2013, p.57). Nos textos das escritoras afro-brasileiras, há um heroísmo intrínseco no modo como as personagens superam atos de violências brutais, prezando-se pelo respeito às subjetividades das vítimas ou praticantes de violência.

Outro ponto que podemos destacar nessas narrativas das escritoras afro-brasileiras que as diferenciam do estilo brutalista de Fonseca é a capacidade de superação das personagens. O contato com as situações-limites de violência não tira delas a esperança ou a capacidade de seguir acreditando na vida. As ações narradas mostram um desconsolo com a realidade descrita, mas, ao mesmo tempo, resta uma chama acesa, uma perspectiva, mesmo que diminuta, de transformação.

Pensemos em Natalina, do conto “Quantos filhos Natalina teve?”, que consegue enxergar a possibilidade de viver um futuro feliz, mesmo depois de ter sido estuprada e engravidar do seu agressor. Pensemos na protagonista do conto “Pixaim”, submetida, na infância, às violências praticadas pela própria mãe. Quando adulta, a personagem não demostra desejo de vingança ou raiva em relação àquela que a violentou. Ela mira para o espelho, feliz com a própria imagem, mantendo a esperança de um futuro bom. Mesmo caso se aplica às duas protagonistas do conto “Os olhos verdes de Esmeralda”. Vítimas de violência sexual, espancadas, humilhadas, no desfecho da história, ainda que num contexto de desolação absoluta, a narradora aponta a necessidade das personagens seguirem em frente, afinal: “a vida continua” (ALVES, 2011, p.66).

Os contos de Miriam Alves, Cristiane Sobral e Conceição Evaristo abordam a violência com tamanha poeticidade que, ao lermos alguns trechos dessas narrativas, muitas vezes, nos esquecemos de que estamos lendo um texto em prosa, pois esses contos de ritmo acelerado, metáforas certeiras, linguagem poética, nos dão a impressão de que estamos lendo um grande poema, não apenas pela extensão do texto, mas pelo labor da elaboração estética. Essa carga de ferocidade e poesia é explorada de maneira primorosa no conto “Um só gole”. Trazemos um trecho do conto para mostrar a potência poética dessa narrativa:

> O martelo da dúvida lateja minha fronte, desfecha impiedosos golpes. Como um torturador profissional, procura acertar sempre no mesmo lugar. Faz sangrar. Quer romper o tampão da cabeça. Forçar o deságue das lágrimas. (ALVES, 2011, p. 81).

Observemos que podemos ler este fragmento do conto de Miriam Alves como se fosse um poema. Os períodos curtos dão um ritmo acelerado ao texto que potencializam a força das metáforas. A narração em primeira pessoa nos torna mais próximos da protagonista, fazendo “o martelo da dúvida” acertar nossas cabeças. Essa poesia extraída da violência encenada também pode ser observada nos contos de Cristiane Sobral. Isso ocorre, por exemplo, quando vislumbramos a menina Ióli, em seu sonho-esperança de comer um bife com batata-frita, tentando amenizar a saudade materna agarrada ao travesseiro que pertencia a sua “mamãe”. No excerto a seguir, conseguimos enxergar o modo como o texto de Sobral consegue capturar poeticamente a dor da personagem-menina:

> [Ióli] ficou minúscula dentro do espaço enorme cheio. Lembrou de uma de suas festas de aniversário, de não sabe que ano. Naquela ocasião, sua mãe confeitou o bolo reaproveitando um saco de leite de vaca. Lembrou dos vestidos bonitos costurados pela mãe. (SOBRAL, 2011, p. 38).

A ferocidade poética dessa cena se destaca nos contrapontos entre o sofrimento enfrentado por Ióli, ao saber da perda da mãe, e a ternura das imagens recordadas pela menina, que num momento de profunda dor, rememora os gestos de carinho, expressos pela mãe, na feitura do bolo para o seu aniversário e na costura dos vestidos bonitos, “mas, definitivamente, as botas ortopédicas não combinavam com nada. Lembrança engraçada em momento triste” (SOBRAL, 2011, p. 38).

A Ferocidade Poética pode, então, ser entendida como essa possibilidade da encenação da violência em textos literários ser permeada por gestos de poeticidade. Esse lirismo intensifica o efeito do ato violento, ao mesmo tempo em que traz uma carga de ternura para aquilo que é encenado, acentuando a nossa sensibilidade, nos impelindo a refletir, de alguma forma, sobre as situações ficcionalizadas. Esses aspectos da Ferocidade Poética são salientados pela escritora Cristiane Sobral:

> Enxergo o texto como o verbo que se faz carne e se materializa em cena. Há uma força muito sublime na palavra dita que, muitas vezes, provoca e pode abrir o espaço. Porque a palavra dita não atinge somente a razão, ela também atinge a sensibilidade. (SOBRAL, 2016, p.43).

Temos consciência de que a ficção, mesmo quando representa um contexto que se alimenta da experiência vivida, é diferente da realidade. Essa realidade que a ficção não consegue alcançar, porque é impenetrável, “está nas entrelinhas do discurso, nos liames da enunciação, porque não pode ser tocada pela palavra, não pode ser verbalizada, ela é impronunciável”. (STACUL, 2016, p.174). Nesse contexto, a tentativa da ficção encenar a brutalidade do mundo real, mesmo sabendo que ela é irrepresentável, é uma tentativa de intervir, de alguma forma, na realidade que se apresenta nua e crua, na esperança de que o terror do mundo real, quem sabe um dia, não passe de mera ficção. Schøllhammer assim nos fala sobre essa realidade inscrita e escrita nos textos ficcionais:

> O esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo; pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão de levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita com o desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente. Entre o índice que traz para dentro da escrita a marca da realidade como evidencia e testemunho e a performance que converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, a procura da literatura é dos efeitos e afetos que marcam as intersecções dos nossos corpos na realidade da qual somos todos parte. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 178).

O inconformismo com realidade brutal em que vivem é a linha que costura as histórias narradas por Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral. As tragédias enunciadas e anunciadas não são banais ou banalizadas. Abarcados, muitas vezes, por estratégias realistas, os contos dessas autoras denunciam literariamente as violências, sejam elas físicas ou simbólicas, acentuando o compromisso com uma dicção que privilegie as vivências e experiências de pessoas negras da diáspora, representadas em uma perspectiva que não reforce estereótipos negativos construídos, historicamente, e reproduzidos em longa escala pela literatura canônica.

A prosa da Ferocidade Poética construída com uma sensibilidade aguçada nos atinge com a força de um verso. Não um verso qualquer. Mas versos recitados em coro por vozes que enunciam experiências vividas. Experiências escrevividas. Impactadas que ficamos com a força da fala na escrita, não aceitamos passivamente a tragédia da existência, pois somos levados a acreditar que “deve haver uma maneira [...] de não viver em um mundo tão cruel” (EVARISTO, 2015, p.108). Lemos as histórias criadas pelas autoras afro-brasileiras, histórias marcadas pela Ferocidade Poética, e ficamos fascinadas pela potência dessa escrita que embeleza contextos marcados pela violência. Passamos a palavra para Miriam Alves, que com o seu discurso sempre afiado, faz uma observação assertiva sobre essa capacidade das autoras afro-brasileiras narrarem realidades brutais de maneira bonita:

> Me perguntam: “São lindas as coisas que você escreve?” E eu os pergunto: “é lindo o retrato da Guernica?”. É lindo, mas reflete uma realidade dura. E as pinturas de Goya? São lindas enquanto elaboração, mas trazem a face mais perversa da ordem social da Inquisição e das guerras na Europa. Assim, a gente traz coisas lindas, não somos lidos porque existe este pano que jogam em cima do que não se quer ver. (ALVES, 2016, p. 176).

Ficam ressaltados na fala de Miriam Alves elementos do conceito de Ferocidade Poética: a encenação de uma “realidade dura” elaborada com beleza impactante. Outro aspecto da Ferocidade Poética, também destacado pela autora, seria a intenção de expressar os conflitos de uma ordem social perversa com recursos que consigam aguçar a sensibilidade do/da leitor/a-espectador/a.

Ao criar histórias com personagens sujeitas a um contexto violento e trágico, acreditamos que Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane sobral queiram nos fazer refletir sobre a nossa própria humanidade. Elas escrevem de maneira feroz, talvez, no intuito de impedirem a nossa brutalização. A escrita dessas autoras é uma escrita de insatisfação com a realidade (im)posta. É a escrita da Ferocidade Poética. Uma escrita que, ao contar histórias de personagens submetidas à violência desumanizante, tenta resgatar a humanidade adormecida em nós.

4.3. “Olhos húmidos, desvairados de pavor”: Fonte de Perplexidade

No tópico anterior, trabalhamos com o conceito de Ferocidade Poética, compreendendo-o como uma estratégia narrativa utilizada pelas escritoras afro-brasileiras para encenarem a violência, sobretudo, a praticada contra personagens negros, equilibrando brutalidade e ternura, agressividade e doçura. A escrita da Ferocidade Poética pode ser entendida como a capacidade de encenar uma violência que revela a face mais brutal do humano, sem desumanizá-lo, estimulando os/as leitores/as a refletirem sobre a realidade muito além da ficção. Vimos que essa escrita da ferocidade pode compreendida pelas lentes das novas formas de Realismo, sobretudo, o Realismo Afetivo, estudado na perspectiva de Karl Erik Schøllhammer.

Nesse tópico, desenvolveremos uma reflexão sobre as estratégias narrativas utilizadas pelas escritoras africanas para encenarem a violência. Acreditamos que o conceito de Ferocidade Poética não pode ser aplicado às narrativas produzidas por elas, pois mesmo que estas também narrem a violência contra a mulher, a encenação apresenta diferenças significativas em relação aos contos afro-brasileiros. A primeira diferença refere-se ao desfecho das tramas. Nos contos das escritoras afro-brasileiras, mesmo que as histórias das personagens sejam trágicas, o desfecho da narrativa aponta para uma possibilidade, mínima, de esperança. Como vimos, os contos das escritoras africanas - Sónia Gomes, Lília Momplé,

Orlanda Amarílis e Dina Salústio - encenam histórias violentas dentro de um espaço de profunda melancolia onde parece não haver possibilidade de mudança. As perspectivas de futuro (se é que elas existem) são desoladoras. Parece não haver espaço para a alegria ou esperança, pois as personagens dessas histórias estão irremediavelmente marcadas para serem infelizes.

Os textos das escritoras africanas intentam fazer os leitores/as despertarem para a realidade encenada assim como os textos das afro-brasileiras. Cremos, todavia, que o modo como a violência é encenada nos contos das autoras africanas atinge a seus receptores de maneira mais invasiva. Podemos dizer que essas narrativas provocam uma "superexposição ao olhar do Outro, acentuando os extremos da interpelação sensual sobre a consciência e reproduzindo o choque causado pelo contrato traumático com o real" (SCHØLLHAMMER, 2013, p.163). Dessa forma, ao radicalizarem o efeito do chocante e ativarem o poder estético negativo, os contos das escritoras africanas se propõem a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 168).

Esse impacto chocante provocado pelos contos das autoras africanas que estamos estudando talvez possa ser compreendido dentro de uma nova estética realista denominada de "Realismo Traumático". Para entendermos como funciona esse recurso de representação, trazemos as considerações de Karl Erik Schøllhammer, que se valendo das reflexões propostas do historiador de arte Hal Foster, explica:

> [Hal Foster] descreve a transformação do realismo entendido como "efeito de representação do realismo como um evento de trauma", ou seja, o efeito da representação se agrava para um evento traumático. O que era percebido em termos de contemplação e experiência de uma obra se converte nessa perspectiva em força de interrupção sobre o espectador. Esse realismo traumático foi caracterizado por meio de exemplos da arte das últimas décadas do século XX que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 162-163).

A narração de experiências traumáticas é, de certo modo, a mola propulsora da produção literária de todas as escritoras africanas que estamos estudando. Acreditamos que a encenação de "eventos traumáticos" se destaca nos contos de Lília Momplé. A autora já declarou que os seus textos ficcionais foram construídos

porque ela sentia uma profunda necessidade de compartilhar os horrores que vivenciou no período colonial em Moçambique e também durante a guerra civil que assolou o país por dezesseis anos. Nos seus contos, Momplé encena os “elementos cruéis, violentos e abomináveis da realidade”, provocando uma espécie de “força de interrupção sobre o espectador”.

Essa superexposição dos personagens pode ser percebida nos dois contos de Lília Momplé que analisamos nesse trabalho. Tanto em “Ninguém matou Suhura” quanto em “Stress”, as personagens são superexpostas através de uma descrição minuciosa que a voz narrativa faz delas. No conto “Ninguém matou Suhura”, o narrador descreve com detalhes as características físicas e o cotidiano de Suhura e do Administrador. E no momento de maior tensão do conto, quando a jovem, com seu corpo franzino, “estrebucha e morde como um animal encurralado” (MOMPLÉ, 1988, p.70-71), tentando se defender do homem de corpo avantajado que a estupra brutalmente, a narração do conto ganha um ritmo frenético e sufocante, ampliando a dramaticidade da cena e intensificando ainda mais o impacto do texto sobre nós.

O que pode ser considerado descrição excessiva ou superexposição das personagens talvez seja uma estratégia utilizada por Momplé para contar as histórias que presenciou, respeitando a fidelidade dos fatos. “Escrevi o *Ninguém Matou Suhura* porque eu queria conversar com alguém sobre o que vi e vivi durante aquele tempo. Tinha que me revelar” (MOMPLÉ, 2012, p. 10). Esse detalhamento dos fatos encenados também ocorre no conto “Stress”. Nessa história, a voz narrativa descreve com minúcia, tanto as personagens quanto os cenários onde as ações são desenvolvidas. Essa descrição excessiva nos faz lembrar as narrativas produzidas bem ao estilo naturalista. Cremos que este detalhamento da violência nos contos de Lília Momplé tem a intenção de provocar um choque no/na leitor/a. Impacto que se acentua quando sabemos do compromisso assumido pela autora de ficcionalizar aquilo que realmente viu e viveu.

A escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, ao contar a história do assassinato de Piedade, personagem central do conto “Thonon-les-bains”, também recorre à estratégia de fazer uma superexposição da personagem, descrevendo detalhadamente o seu assassinato. A crueza dos fatos narrados por Amarílis não está apenas nesta cena, todo o contexto do conto é descrito dentro dessa zona de desconforto. Essa sensação é aprofundada no momento em que a voz narrativa descreve a cena do assassinato de Piedade, degolada feito porco pela lâmina fria e

afiada de Jean. A encenação incômoda do assassinato da personagem, no conto, nos remete à reflexão de Schøllhammer, quando, ainda se valendo dos estudos realizados por Hal Foster, refere-se às técnicas de representação do Realismo Traumático:

> Foster propõe que parte importante da arte moderna e pós-moderna caracteriza-se por não acolher o mandado representativo de pacificar o olhar, unindo o imaginário e o simbólico contra o real. Em lugar disso, alguns artistas e escritores se propõem a expor o efeito mortificante sobre o sujeito ao acentuar sua superexposição ao olhar do Outro. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.163).

A recusa de não atender o mandado representativo de pacificar o olhar, acentuando os efeitos da representação, é uma estratégia adotada por Dina Salústio em “Foram as dores que o mataram”. Como já exposto, a personagem deste conto de Salústio é levada a cometer um crime para se proteger do marido violento. A encenação dessa violência “superexpõe” a mulher traumatizada ao julgamento do leitor. A protagonista do conto, em um estado delirante, questiona insistentemente: “Eu amava-o. Porquê matá-lo?”. Nós, leitoras e leitores, perguntamos: mesmo que as novas técnicas realistas de representação, como o Realismo Traumático, queiram representar certa realidade traumática, é possível a ficção alcançar inteiramente essa realidade? Tentamos responder a esse questionamento com uma afirmação de Schøllhammer, que assim se manifesta:

> O desafio, segundo Foster, é pensar a representação contemporânea como ao mesmo tempo *referencial* e *simulacral*, pois ela cria imagens literárias que são conectadas à realidade, mas também desconectadas, simultaneamente reais e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes. Para Hal Foster é essa possibilidade de coexistência simultânea dos dois modos de representação que constrói o que denomina o *realismo traumático*, uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 166-167).

Dina Salústio, Lília Momplé, Orlanda Amarílis e Sónia Gomes buscam representar uma realidade chocante e traumática, que se situa nesse espaço entre o real e o artificial, o crítico e o complacente, o afetivo e o frio. De tal modo, se o Realismo Afetivo contribui para a construção da Ferocidade Poética, o Realismo Traumático, método representativo adotado pelas escritoras africanas, vai contribuir para a produção de um sentimento de perplexidade. Essa sensação que, nos

contos, pode ser percebida através do comportamento das personagens atinge diretamente os leitores das narrativas, provocando um efeito que estamos chamando de Fonte de Perplexidade. Esse efeito nos arrebata quando adentramos os ambientes encenados nas narrativas e observamos de perto as personagens paralisadas pela violência que sofreram. Esta incomoda sensação que nos atravessa, irrompe, muitas vezes, através do olhar das personagens.

No conto de Sónia Gomes, quando Mulemba é julgada por um assassinato que, como já mostramos, não cometeu, o seu olhar concentra todas as dores e injustiças sofridas por ela. O olhar da personagem é como uma fonte que vai enchendo, enchendo até se romper. Vejamos um trecho do conto que comprova a nossa assertiva:

> Mulemba, sentada a um canto, alheia ao pronunciamento do julgamento, percorreu a multidão reunida à volta do *tchota* com um olhar perturbado sem, contudo, compreender a razão do que se passava. Apenas a assustava o mar de olhos cravados fixamente nela, alguns com expressão de pena, a maioria com ar de condenação. Pesava! O seu olhar cambaleou um pouquinho pela sala e foi cair no da rival. [...] Os olhos da acusada, cansados e tristes, arrastaram-se da rival para o marido. (GOMES, 2016, s/p).

Podemos notar que o foco da voz narrativa, nesse fragmento do conto, é na reação de Mulemba durante o julgamento que a condena à morte: reação expressa pelo olhar apavorado da personagem, que capta os olhares das pessoas que a observam de modo acusatório. A perplexidade da protagonista, vítima de muitas violências, e que se vê diante da morte, é descrita através de seu olhar “perturbado”, “cambaleante”, “cansado” e “triste”. Os olhos de pavor de Mulemba denunciam todo o processo de degradação física e emocional que ela sofre. O olhar da personagem, antes fonte de alegria, transforma-se em Fonte de Perplexidade grande e profunda.

Assim como Mulemba, a protagonista do conto “Thonon-les-Bains” também apresenta um olhar de incompreensão diante da morte. Neste conto de Orlanda Amarílis, momentos antes de ser degolada, a personagem enxerga a arma do crime nas mãos do noivo. A “coisa brilhante” deixa Piedade aterrorizada com “os seus olhos esbugalhados a quererem ver” (AMARÍLIS, 1983, p. 24). Ao perceber que seria assassinada, a perplexidade exposta no olhar de Piedade é acentuada. Seu olhar é fonte de desespero de quem enxerga a morte inevitável, embora queira a vida. Na cena, o “pescoço cortado com malvadez de lado a lado” (AMARÍLIS, 1983,

p.25) indica que “os olhos muito abertos” de Piedade, não são mais olhos de vida, mas de morte. O olhar estático de Piedade sintetiza o horror da violência praticada contra ela. Por eficazes estratégias de construção narrativa, a perplexidade que vislumbramos no olhar da personagem morta invade o nosso olhar, nos deixando paralisadas diante da barbaridade do ato violento e, sobretudo, pelo modo como a violência é encenada.

No conto “Foram as dores que o mataram”, a perplexidade que atinge a protagonista e aos leitores/as não está expressa, exatamente, no olhar da personagem, como nas narrativas sobre as quais refletimos anteriormente. Nesta narrativa de Dina Salústio, podemos perceber elementos da Fonte de Perplexidade no discurso utilizado pela personagem, depois que assassina o marido. Essa sensação é expressa através de vocábulos que denotam violência, tais como: “sofrimento”, “abusos”, “tristeza”, “pancadas”, “dor”, “desespero”, “destruição”, “miséria”. No conto de Salústio, a personagem banha-se na fonte de perplexidade quando é vítima de violência e continua se banhando nela depois de praticar a violência que leva à morte o seu agressor. Nós, leitoras e leitores, contemplamos perplexos/as e consternados/as a história trágica da mulher.

Nos dois contos de Lília Momplé que avaliamos, o pavor jorra nos/dos cenários melancólicos e violentos nos quais os enredos das narrativas se desenvolvem. Em “Stress”, ficamos perplexas com a atitude da protagonista do conto, a amante do major-general, que age de maneira fria e calculada para vingar-se do seu vizinho, um professor que assassina a mulher. Depois do crime, o homem fica anestesiado e só alguns minutos depois “parece dar pela esposa, estatelada no chão e, ao aproximar-se dela, vê o seu próprio espanto reflectido na expressão incrédula e magoada do rosto da morta” (MOMPLÉ, 1997, p.18). Notamos que a expressão da mulher morta é a mesma que invade a face de quem a matou. A mesma reação pode ser percebida no semblante do professor quando confessa o crime e se entrega à polícia. Também perplexo está o personagem, quando, no banco dos réus, não consegue compreender o porquê do olhar de rancor da amante do major-general. Perplexo, o homem interroga-se “por que me odeia tanto esta mulher que mal conheço?” (MOMPLÉ, 1997, p. 13).

A Fonte de Perplexidade que jorra intensamente em “Stress” invade a vida de Suhura e da sua avó no conto “Ninguém matou Suhura”. Vários são os momentos do texto em que as personagens são tomadas pelo medo e o pavor, agindo com

perturbação perante situações totalmente inesperadas. O pânico de Suhura, diante de uma violência anunciada, é destacado pela voz narrativa no momento em que a personagem se vê frente a frente com o homem que irá violentá-la. Ao encarar o Administrador, “Suhura observa-o com os longos olhos húmidos, desvairados de pavor” (MOMPLÉ, 1988, p. 61). O horror desvairado que se espalha, tantas vezes, nos cenários dos contos de Lília Momplé, alaga a realidade de nós, leitoras e leitores. Observamos perplexas as ações encenadas que sabemos terem existido muito além da ficção.

Independentemente de a estratégia literária utilizada pelas autoras dos contos que estamos estudando, nesta tese, se aproximar do Realismo Afetivo ou Traumático, levando a um modo de narrar que chamamos de Ferocidade Poética ou gerando um efeito que denominamos Fonte de Perplexidade. Acreditamos que ao narrarem histórias marcadas por violências, histórias de vida e morte, histórias de grupos ignorados, abandonados à própria sorte, histórias em que a dor e o sofrimento são personagens onipresentes, as escritoras africanas e afro-brasileiras buscam provocar uma reflexão necessária para tirar a violência de um lugar de naturalização. Desse modo, é possível afirmar com Schøllhammer que:

> Parece haver uma presença da violência na literatura não só na representação temática de uma violência, mas também na exploração pela escrita de efeitos sensíveis que desloca a fronteira do que pode ou não pode ser dito. Pode-se entender a violência da representação nessa perspectiva ligada à dimensão expressiva e performática da literatura, capaz de mudar as fronteiras do que pode ser representado ou não, do que pode ser escrito ou não, abrindo assim caminho para um reconhecimento dinâmico através da ficção do que é real ou não. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.107).

Considerando a perspectiva apontada por Schøllhammer, podemos dizer que a encenação da violência na literatura é uma maneira de performar a realidade. A representação da violência pode ser feita, então, através de uma performance violenta que ultrapassa a barreira do que pode ou não ser representado. A violência da representação ou a representação da violência questiona, portanto, a “crise da representação” e cria novas possibilidades de se representar. De tal modo, a performance da violência “agencia na literatura a fronteira entre realidade e ficção, abrindo a possibilidade de se reconhecer realidades antes não experimentadas e rompendo as certezas do que é real” (SCHØLLHAMMER, 2013, p.107).

Neste capítulo, vimos que os contos analisados criam um mundo “de dentro” e nos fazem refletir sobre o mundo “de fora”. Refletimos sobre as estratégias utilizadas pelas autoras para criarem esse efeito de realidade na ficção. Vimos, nos contos das escritoras afro-brasileiras, que o modo de encenação da realidade criado por elas pode ser abarcado dentro das técnicas literárias dos chamados novos realismos, sobretudo, o Realismo afetivo. As escritoras afro-brasileiras assumem um modo particular de encenar a violência. Esta encenação nos leva ao conceito de Ferocidade Poética. Uma encenação que mistura desolação e esperança, brutalidade e ternura, fazendo brotar a beleza mesmo nos ambientes mais hostis.

Em se tratando das autoras africanas, o contato com uma realidade traumatizante, invadida pela violência, inspira-lhes a criar histórias de personagens tomadas por uma sensação de perplexidade. A encenação dessa realidade violenta pode ser compreendida de acordo com as técnicas narrativas do Realismo Traumático. A perplexidade das personagens, descrita pela voz narrativa, acaba por envolver-nos, leitores e leitoras, provocando um efeito que chamamos de Fonte de Perplexidade. No sentido de reforçar a importância de estudarmos a violência encenada nos contos literários selecionados, independente de abarcá-la dentro do conceito de Ferocidade poética ou banhada pela Fonte de Perplexidade, nos valemos, mais uma vez, da reflexão de Schøllhammer. De acordo com este pesquisador:

> O mais importante a respeito da literatura que tematiza a violência é a sua capacidade de ressimbolizar a passagem do que for separado pela lei do discurso. O real com o ficcional, o verdadeiro com o falso, o representado com o imaginado, o universal com o particular e o público com privado. Na medida em que a literatura permite a comunicação nesse sentido, avaliamos as obras não apenas como documentos de uma determinada experiência, real ou imaginária, mas como uma contribuição concreta à ressimbolização de uma realidade incômoda e incompreensível para um discurso “sensato”. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.148).

Ao encenarem uma realidade brutal, marcada pela violência, as autoras africanas e afro-brasileiras pretendem demonstrar o seu incômodo com o contexto apresentado nos contos. Elas trazem a tematização da violência para a linguagem literária, pois sabem que a literatura consegue provocar um olhar diferenciado para assuntos que podem ser banalizados por outros discursos. Como diz Karl Erik Schøllhammer:

> A literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. É certo que a violência pode ser entendida como o limite da comunicação, o ponto em que as palavras se rendem ao silêncio da força bruta e em que o dialogo de certa maneira é eclipsado pelo poder. Por outro lado, a violência também pode ser o ponto inicial de uma comunicação, uma imposição que força relações de poder engessadas a se reformularem. Para a literatura, e, principalmente para a narrativa ficcional, o elemento produtivo gira em torno da imaginação injetada pela violência e a natureza enigmática de sua realidade íntima e cruel. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.108-109).

Compreendemos que, mesmo com as suas particularidades, todas as autoras estudadas não hesitam em despertar as nossas "emoções mais violentas". E acreditamos que despertam. Falamos sobre a forma como as escritoras tecem as suas narrativas. Falamos dos efeitos que os seus textos provocam em nós. Teorizamos. Inferimos. Questionamos. No nosso próximo tópico de reflexão, último desta tese, continuaremos a assumir nosso papel de mediadoras, mas agora não mais diremos sobre o modo como as autoras estudadas encenam realidades violentas ou sobre os efeitos de sua escrita em nós. Traremos depoimentos das próprias escritoras para dizerem do compromisso ético e político que assumem ao produzirem os seus textos literários.

4.4. De linhas que costuram resistências: Escritas de Insatisfação

Neste último tópico desse quarto e último capítulo, a nossa reflexão sobre literatura e realidade será embasada em trechos de entrevistas, nos quais as autoras africanas e afro-brasileiras falam sobre os artifícios utilizados por elas na produção de suas narrativas. Iniciaremos essa jornada pelos "bosques da encenação", aprendendo com Conceição Evaristo e as suas escrevivências.

Questionada pela pesquisadora Dawn Duke sobre o porquê de encenar realidades "desagradáveis" em seus textos, Conceição Evaristo fez a seguinte afirmação:

> As realidades são difíceis e desagradáveis sim, mas é este o material que eu escolhi como conteúdo literário. Ao mesmo tempo em que são difíceis e desagradáveis, eu acho que escrever é uma forma de resistir e vencer. [...] A vivência e o ativismo são o estofo de minha resistência, o estofo da minha literatura. Sempre trago elementos de realismo social, mesmo quando, por exemplo, eu tenho um texto que traz uma intimidade. (EVARISTO, 2016, p.94).

Tecer narrativas a partir de realidades “difíceis e desagradáveis” é algo que a escritora Conceição Evaristo faz com grande maestria. Esse realismo utilizado por ela não é meramente representativo. Como estamos discutindo no decorrer deste capítulo, os contos de Evaristo, assim como os de Miriam Alves e Cristiane Sobral, são construídos através de estratégias criativas que poderíamos associar com o conceito de Realismo Afetivo de Schøllhammer. De tal modo, esta ficção encena um “mundo de dentro”, mas buscando afetar os leitores para que esses se sintam estimulados a mudarem o “mundo de fora”. Para a autora mineira, “quando a escrita denuncia esse mundo que está aí, ela está indicando um mundo novo que a gente pode e precisa construir” (EVARISTO, 2016[40]).

Miriam Alves apresenta uma postura semelhante à de Conceição Evaristo e também acredita que a encenação da realidade através da literatura pode provocar afetos que contribuam para, quem sabe, tentar transformar o mundo como ele no mundo como ele deveria ser. A autora reflete sobre as realidades vividas e a tessitura dessas vivências através da literatura, reafirmando o seu compromisso de construir textos literários em que o ponto de vista da voz narrativa sempre reflita sobre as experiências das pessoas negras na diáspora. Destacamos abaixo um trecho da entrevista em que Miriam Alves fala à Dawn Duke sobre essa questão:

> A realidade é realmente o que você diz, no entanto, o papel da literatura é ficcionalizar essa realidade. Eu acho que não existe uma escrita fora da realidade social. A nossa vivência em sociedade é a matéria prima de onde eu extraio e lapido os meus textos sejam eles poéticos, ensaísticos, narrativas longas ou curtas. A abordagem ficcional dessa realidade social e o que eu uso desse realismo social é que, basicamente, faz a diferença da vivência pura e simples em sociedade. Seleciono dessa realidade as vivências da população negra porque tem a ver comigo, com a minha formação. (ALVES, 2016, p. 173).

Na mesma senda de suas precursoras, Cristiane Sobral reflete sobre a sua inspiração criadora e/ou criativa dentro do contexto social que a cerca e que não pode ser ignorado. Sobral admite que a realidade social constitui-se como uma de suas fontes inspiradoras, mas ressalta a importância de representar essa realidade com algumas distorções necessárias, que podem ser produzidas através da arte literária. Sobral acredita que estes deslocamentos são importantes para sensibilizar

---

[40] Entrevista ao *Programa Arte do Artista*, exibido na TV Brasil, no dia 29 de agosto de 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=62GqRm-6cxw. Acesso em 10 fev. 2018

o(a) leitor(a), provocando efeitos e afetos. Em entrevista a Dawn Duke, a autora destacou que:

> Ás vezes, é preciso exagerar, distorcer, deslocar certos elementos como processo de composição para que eles sejam entendidos como algo do mundo real. Se eu apresentar a realidade com as mesmas cores que ela apresenta, não vou conseguir o resultado esperado no sentido de atingir a sensibilidade do espectador ou do leitor, porque aquilo já passa despercebido. (SOBRAL, 2016, p.36).

As reflexões trazidas por Sobral, Alves e Evaristo, mesmo ditas de maneiras distintas, falam dessa capacidade do texto literário pintar um mundo com cores diferentes do "mundo real", provocando sentimentos nos receptores dessas narrativas que os façam se sentir inconformes com aquilo que é pintado na literatura e, a partir daí, desejarem pintar com novas cores o mundo fora da ficção.

Ainda pensando nesse processo de construção dos textos ficcionais das autoras afro-brasileiras, podemos dizer que essas escritas estão marcadas pelo conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo. O termo se refere, de certo modo, ao compromisso assumido por Evaristo e outras autoras negras de escreverem a partir das suas vivências e das experiências da população negra diaspórica. Trazemos um trecho muito significativo de uma das entrevistas de Conceição Evaristo onde ela fala deste ponto de partida que assume em sua escrita:

> Eu quero marcar o lugar da diferença na concepção dos meus textos. [...] Eu concebo os meus textos a partir de minha condição de mulher negra. [...] A minha ficcionalização nasce a partir do espaço onde os meus pés estão fincados. E os meus pés estão fincados no lugar de mulher negra na sociedade brasileira, no lugar de mulher pobre na sociedade brasileira. (EVARISTO, 2017).[41]

Essa necessidade de escrever sobre as vivências é uma maneira das escritoras negras, marcadas por múltiplas violências, se fazerem ver e ouvir. Pensar no conceito de escrevivência é pensar também na escrita como uma forma de ativismo. Para endossar essa discussão, destacamos o pensamento de Dawn Duke:

> A escritora [afro-brasileira] consciente dos efeitos negativos globais da discriminação racial, consciente do valor simbólico e real de uma

[41] Entrevista: O ponto de partida da escrita – *Ocupação Conceição Evaristo 2017*. Itaú Cultural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3CWDQvX7rno. Acesso em 10 fev. 2018.

> visão do paradigma da Negritude e para a sua produção textual, tende a manifestar certos tipos de interesse estéticos e compromissos políticos. Uma consciência do estado debilitante das políticas públicas raciais; um ativismo em movimentos de mulheres negras; uma militância nas diversas questões de gênero e raça; uma convicção do valor das culturas e filosofias de origem africana e uma forte agenda artístico-politizada, com plena participação na produção de poesia, prosa e artes visuais são alguns dos elementos que provocam essa produção, bem como a identificam e lhe permitem sustentar um discurso conhecido por sua característica rica em tensões e crítica. (DUKE, 2016, p.14).

Os temas, a linguagem, a construção dos cenários onde estão inseridos os personagens, dentre muitos outros aspectos, vão dizer desta dicção diferenciada das autoras afro-brasileiras ao abordarem temáticas, muitas vezes, já trabalhadas pela literatura canônica. Quando as autoras afro-brasileiras contam, por exemplo, a história de uma personagem negra violentada pelo racismo, elas estão falando de um tema que lhes é muito familiar. Mesmo que elas não tenham sido vítimas da violência que encenam, elas são marcadas pelas memórias dessas ações, devido ao contexto no qual foram socializadas. Ao encenarem o sofrimento causado pela violência racista, mesmo quando a dor parece individual, ela é compartilhada por um coletivo que sofre com a mesma ferida. Ao falar sobre essa encenação da realidade a partir de “proximidades vivencias”, Miriam Alves assim se manifesta:

> Eu acho que o tratamento literário que dou às minhas protagonistas [...] é existencialista, não como um diálogo interno fechado, e sim como um diálogo com a realidade existencial. Quase sempre, o drama da narrativa procura esclarecer como as personagens negras resolvem uma ação na trama e enfatizar que, para solucionar os problemas, são forçadas a refletir sobre a existência cotidiana e básica. Elas têm que tomar uma atitude, escolher uma direção qualquer. Todas elas são negras porque estou falando de uma proximidade vivencial; mesmo se eu escolher ambientar a história como ficção científica que se passe em Marte, estarei, com certeza, construindo essa ficção a partir das proximidades vivenciais e informativas. Em suma, seria um reflexo discursivo, modificado, inventado, sonhado, sugerido a partir de contatos vivenciais. (ALVES, 2016, 178).

Ao falarmos da produção literária dessas escritoras afro-brasileiras, estamos nos referindo, inevitavelmente, a uma autoria negra feminina. Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral, em muitas de suas falas, afirmam a importância de se autodenominarem como escritoras negras brasileiras, assumindo essa postura

como um ato político. Ao se afirmarem como escritoras, elas ocupam o espaço de intelectuais, questionando os lugares de subordinação historicamente pré-estabelecidos para as pessoas negras. Dessa forma, pensar numa autoria negra feminina é pensar nas estratégias que essas escritoras utilizam para inscreverem a sua produção dentro de um espaço de enunciação diferenciada. Ao falar desse assunto, a escritora Débora Almeida questiona:

> Será que queremos, simplesmente, ocupar os espaços ou queremos afirmar uma identidade negra? Há um modo de falar negro, um modo negro de combinar as palavras? Será que os conflitos de um personagem negro são os mesmos de um personagem branco, índio ou japonês? Isso tudo tem a ver com a questão sobre a identidade que queremos afirmar e o espaço político que queremos ocupar. [...] Fazer literatura negra em um país como o Brasil é fazer política. Por isso, quando escrevemos nossos textos e personagens, temos que pensar em que tipo de espaço eu, negra e negro brasileiro, reivindico com a minha fala, que espaço quero ocupar nessa sociedade branca, racista, machista e elitista, dentro desse sistema capitalista? (ALMEIDA, 2016, 133).

O pensamento racista propagado no Brasil que, na maioria das vezes, não concebe a mulher negra como alguém capaz de produzir conhecimento, é um dos fatores que estimulam as escritoras afro-brasileiras a assumirem essa autoria negra. Essa questão de ser reconhecida enquanto uma escritora negra como um ato de identificação política, talvez não seja uma preocupação revelada pelas escritoras africanas estudadas nesta tese. Isso ocorre porque nem todas as africanas, aqui estudadas, são negras e/ou se assumem enquanto tal. Além disso, é importante ressaltar que a realidade dos países de onde essas autoras advêm é bem distinta do contexto brasileiro. Não é que não haja racismo nesses países africanos onde as autoras nasceram, mas a afirmação de uma identidade negra parece não ser uma questão que elas precisam salientar. Aparentemente, a questão de gênero se sobrepõe à racial. Trazemos o pensamento de Inocência Mata, teórica de São Tomé e Príncipe, que assim reflete sobre a situação da mulher escritora nos países africanos de língua portuguesa:

> Trata-se, afinal, da expressão da subjectividade feminina – da mulher enquanto ser humano em primeiro lugar e como tal com os seus desejos (espirituais, afectivos, culturais, sexuais), e frustrações, as suas aspirações e sonhos, as suas alegrias, admirações, dores e sensações- de que a alma da mulher, com os juízos subjectivos, toma consciência, consciência de si enquanto mulher e enquanto ser

> humano. A figuração do feminino gera uma iluminação existencialista em que a escrita se transforma em iniciação à vida plena. (MATA, 2007, p. 432).

A produção literária das escritoras africanas em língua portuguesa quer, primeiramente, desvelar os desafios de ser mulher em um espaço no qual a condição feminina está tradicionalmente marcado como lugar de diferença negativa. Ao escreverem, essas autoras procuram resgatar as vozes-mulheres silenciadas, desvelando os conflitos e anseios de um grupo, que, segundo Inocência Mata (2007, p.439), está "no topo da pirâmide dos 'condenados da terra'". Se a reivindicação de uma voz negra e feminina parece não ser a principal preocupação das escritoras africanas, por outro lado, o desejo de denunciar realidades incômodas, abordando temáticas como a violência contra a mulher, é uma das molas propulsoras que alavancam o fazer literário das escritoras aqui estudadas, seja em África ou no Brasil.

Para a escritora moçambicana Lília Momplé, a realidade é, declaradamente, a fonte de onde extrai a matéria-prima de sua literatura. Momplé considera a escrita como uma maneira de expurgar os monstros que a perseguem. Uma forma de dividir as memórias traumáticas do colonialismo e da guerra. Em uma de suas entrevistas, Lília Momplé confessou:

> Escrevi o primeiro livro porque tinha uma carga muito grande sobre o colonialismo em Moçambique. Eu tinha raiva do colonialismo. Muita raiva. Tinha raiva da injustiça. Eu nunca me conformava por tudo que via: massacres sofrimento, opressão isso incomodava-me [...]. (MOMPLÉ, 2012, p. 10).

Podemos observar que, independente das estratégias literárias que utiliza, Momplé escreve sobre uma realidade que lhe causa um impacto negativo. A sua escrita serve como um testemunho das coisas que viu e sentiu. As memórias traumáticas são compartilhadas porque é necessário dividi-las, para tentar diminuir o peso de conviver com elas. Contrariamente às autoras afro-brasileiras que assumem se alimentar de uma realidade desagradável para produzirem as suas ficções, e que, de certo modo, estão sempre a inventar, Lília Momplé se diz incapaz de fantasiar: "Eu não consigo inventar nada. Penso que há escritores que inventam personagens. Eu não: baseio-me sempre em qualquer coisa que me impressiona profundamente" (MOMPLÉ, 1998, p. 585).

Para Dina Salústio, escritora cabo-verdiana, a sua escrita é uma forma de fazer uma denúncia. Ao escrever, ela fala das coisas que a "impressionam profundamente", destacando, muitas vezes, os aspectos incômodos. Denunciar as coisas negativas da realidade é uma espécie de serviço que a autora presta à sociedade. Para Dina Salústio, o fato de pertencer a uma coletividade faz com que assuma um compromisso de falar, em seus textos literários, das mazelas que atingem essa coletividade, pois essa é a forma que encontrou de contribuir para a melhoria da vida do grupo a qual pertence. Essa questão é explanada pela autora em uma de suas entrevistas:

> Quando escrevo tenho a preocupação de denunciar qualquer coisa, denunciar felicidade, denunciar alegria, denunciar o sol. É uma denúncia com prazer, é como convocar as pessoas para esses prazeres. Por outro lado, eu faço uma denúncia, já no sentido próprio da denúncia dos aspectos que me incomodam. Que me incomodam porque pertenço a um grupo, eu não sou sozinha. [...] A gente quando nasce, nasce com responsabilidades. Porque tu nasceste em um grupo tem responsabilidades para com este grupo. Assim como outros tiveram com os grupos que vieram antes. E nós trabalhamos para melhorar o nosso grupo. (SALÚSTIO, 2017[42]).

Interessante notarmos que, na afirmação de Dina Salústio, ela enfatiza essa função que assume de ser uma escritora e também uma intelectual comprometida com o seu grupo. Mais do que fruição, para Salústio a escrita é um veículo de denúncia. Denunciar essas realidades dolorosas é um modo de mover a sociedade. Através do movimento da escrita literária de denúncia, Salústio acredita que é possível construir uma sociedade melhor para nós, "mas, sobretudo, para o nosso grupo" (SALÚSTIO, 2017).

A escritora cabo-verdiana, Orlanda Amarílis, também acredita que a escrita literária é uma forma de partilha. No caso das mulheres da diáspora, como ela mesma que partiu ainda muito jovem de Cabo Verde para viver em Portugal, escrever é um modo de encurtar distâncias. Escrever é uma maneira de romper o silêncio imposto. Um desabafo necessário para exprimir emoções, muitas vezes, recalcadas. Vejamos as palavras de Amarílis, ao se referir a este assunto, em entrevista concedida a Michel Laban:

---

[42] Entrevista concedida à pesquisadora Franciane Conceição Silva, no dia 08 de julho de 2017, durante o Festival de Literatura Mundo do Sal.

> A escrita das mulheres na diáspora é necessidade de comunicação, desejo de estar com outros em postura insular. Postura de saudade se se estiver em terra-longe. É do estar ameno, tranquilo, convivente, fruto do espaço onde nasceram os avós, os pais, a família outra. [...] Porque escrever não é mais do que um desabafo, um modo de partilhar a alegria, a dor, o medo por vezes, as nossas emoções quantas vezes caladas, recalcadas. (AMARÍLIS, 1999, p. 47).

Sónia Gomes, jovem escritora de Angola, enxerga a tessitura da escrita literária como um processo doloroso. Para ela, não existe outra possibilidade de conceber seus textos literários a não ser pelo caminho da dor. A escrita faz rememorar traumas, abre feridas que nem sempre se fecham. Segundo Gomes, gerar palavras e parir textos é semelhante à sensação de parir um filho:

> Costumo dizer que a concepção de um livro é a experiência mais próxima da de um parto: Há dor, lágrimas, gritos enfim…, mas tem de ser assim, é a única maneira, faz parte do processo. Como disse anteriormente, muitas vezes, escrever é como revolver o punhal numa ferida ainda aberta. (GOMES, 2017[43]).

Todas as escritoras estudadas nesta tese, de um modo ou de outro, tocam sem medo "numa ferida ainda aberta", numa ferida que não cicatriza: a violência em suas mais diferentes manifestações. Elas encenam uma realidade violenta como uma "maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela" (SCHØLLHAMMER, 2013, p.8). Essa violência vai atingir, sobretudo, grupos de indivíduos socialmente marginalizados e, portanto, mais vulneráveis: mulheres, negras/os, pobres, LGBTQI+.

Podemos dizer que, ao encenarem a violência em seus contos, as autoras aqui estudadas produzem textos literários que podemos chamar de "escritas de insatisfação". Essas vozes femininas, historicamente silenciadas, utilizam a escrita como ferramenta de denúncia de uma realidade brutal e violenta que não pode ser aceita passivamente. "Assim, pela escrita – que compõe esse "documento literário" – pode-se chegar a essa "história" de vozes silenciadas, pois é também a escrita representação do indizível" (MATA, 2007, p. 423).

A escrita de insatisfação é, portanto, assinalada pelo compromisso ético e político das autoras ficcionalizarem uma realidade marcada por violências, que,

---

[43] Entrevista da autora Sónia Gomes, concedida à pesquisadora Franciane Conceição da Silva, via Skype, no dia 05 de maio de 2017, durante o evento "Conexão Literária: a Literatura Brasileira atravessando culturas", realizado pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa.

muitas vezes, olhamos e fingimos não ver. Uma ficção que nos revela verdades inconvenientes. Uma ficção que tenta nos mover à ação. Ficção que nos apresenta, com grande carga expressiva, uma realidade antes camuflada. A escrita insatisfeita de Conceição Evaristo, Orlanda Amarílis, Lília Momplé, Miriam Alves, Dina Salústio, Sónia Gomes e Cristiane Sobral apresenta as perspectivas daquelas e daqueles, outrora silenciados (as), mas que já não se conformam com a versão anêmica de uma história única.

DE ÁGUAS QUE MOVEM MOINHOS

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente náufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.

(Conceição Evaristo)

Em meio à agitação de um mundo cada vez mais conturbado, num tempo em que vozes submersas não aceitam mais perder a oportunidade do grito, esta tese, como dito em outros momentos, buscou analisar onze contos de escritoras africanas e afro-brasileiras que encenam a violência como forma de denúncia. As autoras dos contos, aqui estudados, produzem seus textos assumindo um compromisso ético e politico com o tecido social a que pertencem. Elas fazem parte de um grupo antes (e ainda hoje) excluído do espaço literário, que continua sendo maioritariamente branco e masculino. Estando permanentemente colocadas à prova, instadas a (com)provar que os textos que produzem são dignos de serem considerados “boa literatura”, estas escritoras desafiam uma ordem estabelecida de que fazem parte visões e percepções críticas estreitas. E cada vez mais, elas “se tornam conscientes das dificuldades associadas ao lugar de fala: quem fala e em nome de quem” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.17).

Na introdução deste trabalho, ao destacarmos o nosso lugar de fala, explicamos o nosso posicionamento político, ressaltando que a leituras dos contos que selecionamos para serem investigados, levaria em conta não apenas as feições estéticas do texto e/ou os processos que poderiam definir a sua “literariedade”. Assim como Inocência Mata, acreditamos que a análise literária necessita de uma “contextualização histórica, sociocultural e até antropológica para que a crítica de

obras concretas não resulte em mais um produto discursivo tradicionalmente voltado para a consolidação da hegemonia canônica do Ocidente" (MATA, 2013, p. 39).

Assumimos, desde o início, uma posição crítica de questionamento ao espaço hegemônico, isto se mostrou desde a escolha das escritoras que se tornaram sujeitos de nossa pesquisa, passando pelos textos literários que foram os objetos sobre os quais nos debruçamos, sem deixar de mencionar o tema que propusemos investigar: as manifestações de violência simbólica, física e sexual, encenadas nos contos analisados, dos quais são vítimas, sobretudo, os corpos dos grupos mais vulneráveis - mulheres, negras/os, africanos/as, moradores/as de periferias - violência que se propaga com o aval do Estado. Pois, como diz Judith Butler: "estar protegido da violência do Estado-Nação é estar exposto à violência exercida pelo Estado-Nação" (BUTLER, 2015, p.47).

Pretendemos demonstrar, no primeiro capítulo desta tese, que as personagens femininas dos contos de Sónia Gomes, Miriam Alves, Cristiane Sobral e Lília Momplé são vítimas, de diferentes formas, da armadilha insidiosa da violência simbólica. A personagem do conto "Por pena morreu Mulemba", de Sónia Gomes, acaba sucumbindo diante de sucessivas violências legitimadas pela tradição; a protagonista do conto "Um só gole", de Miriam Alves, depois de tornar-se uma "criatura borrada e rastejante", ao final da narrativa, consegue se desembaraçar dos fios invisíveis que a aprisionam e se libertar. Nos contos "Pixaim", de Cristiane Sobral, e "Ninguém matou Suhura", de Lília Momplé, a violência simbólica rodeia o contexto de encenação dos contos, embora a violência preponderante seja a sistêmica. No texto de Sobral, a personagem-narradora, ainda na infância, tem a vida marcada por privações materiais e afetivas. No texto de Momplé, que assume práticas perversas típicas do período colonial, denuncia-se a violência física e sexual que causa a morte da personagem Suhura, morte que não pode ser enlutada, porque é legitimada pelo sistema de opressão do qual o Administrador da colônia é o representante máximo.

No segundo capítulo, nos dedicamos a analisar narrativas em que a violência física está encenada de maneira preponderante. Quisemos indicar, no conto "Ana Davenga", de Conceição Evaristo, a brutalidade do assassinato da protagonista grávida e de seu marido Davenga, praticado por policiais que representam o Estado. Procuramos ressaltar, na análise, muito do que afirma Conceição Evaristo sobre o

fato de a (sua) literatura ter que ser indigesta, ter que provocar desconforto[44]. Essa sensação que experimentamos ao lermos o conto “Ana Davenga” é semelhante ao sentimento que nos toma quando entramos em contato com a descrição da morte da personagem Piedade, no conto “Thonon-les-bains”, de Orlanda Amarílis. Sensação desconfortável e indigesta também nos invade ao presenciarmos o estupro das personagens Esmeralda e Marina, protagonistas do conto “Os olhos verdes de Esmeralda”, de Miriam Alves. Procuramos ressaltar, com as análises, que as personagens dessas narrativas são vidas precárias, por isso, mais vulneráveis a sofrerem violências. Estas vidas, como afirma Judith Butler (2015, p.47), “recorrem ao Estado em busca de proteção, mas o Estado é precisamente aquilo do que elas precisam ser protegidas”.

Se nos dois primeiros capítulos, as personagens femininas são as vítimas preferenciais da violência - física ou simbólica, objetiva ou subjetiva – no terceiro capítulo, analisamos contos nos quais as mulheres também são responsáveis por praticarem atos violentos. No conto “Pixaim”, de Cristiane Sobral, a personagem central é uma criança negra, violentada pela mãe, uma mulher branca que alisa o cabelo da filha no intuito de adequá-la a um padrão de beleza socialmente aceito. Em “Stress”, de Lília Momplé, a amante do major-general, protagonista da história, não tendo poder para violentar o major, homem que a sustenta, acaba deslocando o seu ódio para a personagem do professor, homem pobre e torturado pelas agruras de uma vida miserável. Nos dois últimos contos analisados neste capítulo: “Quantos filhos Natalina teve?”, de Conceição Evaristo, e “Foram as dores que o mataram”, de Dina Salústio, vimos que as protagonistas de ambas as narrativas assassinam os seus agressores para conseguirem sobreviver à violência de que são vítimas.

No quarto capítulo desta tese, fizemos uma reflexão mais aprofundada dos contos analisados, tanto das autoras africanas quanto das afro-brasileiras, no sentido de compreendermos as estratégias narrativas utilizadas por elas para encenarem a violência. Estas escritoras admitem criar histórias perpassadas por mortes violentas, no intuito de gritarem contra as injustiças, pois, para elas, “a literatura não é simplesmente uma ocasião para diálogo entre críticos, e, sim, o alimento necessário para seus povos e a forma pela qual esses passam a

[44] Conceição Evaristo fez essa afirmação no dia 01 de junho de 2012, durante a Festa Literária de Expressões Indígenas, Africanas e Afro-brasileiras – FLIAFRO, organizada pela professora Íris Amâncio e ocorrida no Museu Inimá de Paula.

compreender melhor suas próprias vidas" (CHRISTIAN, 2002, p. 87). Concluímos, em um primeiro momento, que além do fato de todos os contos estudados na tese tematizarem a violência de diferentes perspectivas, existe outro fio condutor que os liga: a encenação da violência que leva à morte física ou simbólica. Ainda neste capítulo, procuramos nos valer do conceito de Ferocidade Poética, considerando que essa estratégia de escrita literária mostra-se, de forma bem singular, nos contos de Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral.

Dentre as estratégias utilizadas pelas escritoras para acentuar os traços do que chamamos Ferocidade Poética, podemos destacar: a construção de personagens negras que foge do estereótipo negativo propagado pela literatura canônica, sobressaindo-se a presença da voz feminina. Convém ressaltar que, em vários momentos, as autoras se utilizam de uma linguagem não violenta para expressar ações violentas, de modo que a agressão narrada, sobretudo, a praticada contra os corpos negros, não se esgote na descrição realista de uma morte banalizada. No entanto, destoando-se da realidade focalizada, as histórias narradas, por mais trágicas que possam parecer, sempre apresentam uma perspectiva de esperança, mesmo que mínima. Por fim, consideramos que a principal característica desse modo de escrita que assume as feições da Ferocidade Poética é a capacidade das autoras encenarem situações extremamente violentas com gestos de intensa poeticidade, fortalecendo o impacto do texto sobre os/as leitores/as que, afetados/as por esse modo diferenciado de narração da violência, se sentem impulsionadas/os a refletir sobre a realidade encenada nos textos, e, quem sabe, buscar alguma forma de transformá-la.

Outra questão importante sobre a qual refletimos, no quarto capítulo, foi o modo como a violência, narrada nos contos das escritoras africanas Orlanda Amarílis, Lília Momplé, Dina Salústio e Sónia Gomes, consegue provocar um efeito de leitura que intitulamos de Fonte de Perplexidade. De tal modo, quando entramos em contato com a realidade violenta e hostil, construída pelas autoras africanas, num espaço tomado por uma profunda melancolia, onde parece não haver a menor perspectiva de mudança, somos invadidas por uma sensação incômoda, sensação intensificada quando nos deparamos com o olhar perplexo de algumas personagens e seus olhos desvairados de horror diante da morte. Este pavor encenado nos contos, de certo modo, ultrapassa as linhas da ficção, tirando-nos de nossa zona de

conforto. Diante do horror encenado e que presenciamos paralisadas, os contos parecem nos perguntar: você vai ficar aí olhando, sem fazer nada?

Diante das reflexões construídas no desenvolvimento deste trabalho, reiteramos o compromisso que assumimos na nossa introdução. O compromisso de uma pesquisadora negra, politicamente engajada e comprometida com o "resgate de vozes por tanto tempo deixadas de lado pela ideia de que só o centro, nos seus vários desdobramentos, tinha direito a uma fala audível" (MATA; PADILHA, 2007, p. 16). Temos consciência de que procuramos contribuir com o processo de tornar vozes silenciadas audíveis, escolhendo estudar a produção literária de escritoras com as quais muito nos identificamos, não apenas pelos textos que produzem, mas também pelo posicionamento político-ideológico que assumem. Fizemos essa escolha, pois, assim como a estudiosa Barbara Christian, acreditamos que "a crítica literária é tanto divulgação quanto compreensão, uma reação àquele/a escritor/a que muitas vezes fica sem respostas" (2002, p. 96).

Como procuramos mostrar, a violência estruturada por uma ordem social perversa, que mantém o privilégio de alguns em consequência da desgraça de muitos, estampa a mobilização anêmica pela paz no asfalto, enquanto alguns corpos são marcados para morrer. Esta violência da comoção seletiva que elege as vidas dignas de lágrimas, de acordo com o espaço em que elas sucumbem, atiçou (e muito) as reflexões construídas pela tese.

Sabemos que a violência encenada nas narrativas estudadas não consegue alcançar, nem de longe, a brutalidade do mundo real, mas o contato que tivemos com as mortes - físicas e/ou simbólicas - encenadas nos contos de Orlanda Amarílis, Conceição Evaristo, Miriam Alves, Lília Momplé, Cristiane Sobral, Dina Salústio e Sónia Gomes, aqui analisados, nos revelou, de uma maneira ou de outra, que compartilhamos com as personagens dessas narrativas a condição de sermos vidas precárias: "cada um de nós tem o poder de destruir e de ser destruído, e somos unidos uns aos outros nesse poder e nessa precariedade" (BUTLER, 2015, p. 71).

Somos vidas precárias porque independente de nossa raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, ou qualquer outro fator de diferença, somos vidas humanas, portanto, vulneráveis e expostas, em maior ou menor grau, a sermos vítimas de violências. A consciência de que as nossas vidas dependem de outras vidas, pode nos ajudar a combater todo o tipo de violência, seja ela, física ou sexual, simbólica ou sistêmica, objetiva ou subjetiva. Levarmos em conta a nossa condição

de precariedade e de dependência pode significar um importante passo para a instauração de uma cultura de não violência. Uma cultura de não violência, não significa, porém, a prevalência da paz. Todas as vidas são precárias. Concordamos. Contudo, em situações de conflito, sabemos muito bem quais corpos tombam primeiro.

REFERÊNCIAS

AAVV. *Mirabilis, de veias ao sol*: antologia dos novíssimos poetas caboverdianos Seleção e apresentação de José Luís Hopffer Almada. Praia-Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro- Editorial Caminho, 1991.

ABRANTES, Talita. Brasil é o país mais perigoso do mundo para homossexuais. Disponível em: http://exame.abril.com.br/brasil/brasil-e-o-pais-mais-perigoso-para-homossexuais-diz-nyt. Acesso em: 04 fev. 2017.

AGUADO, Ana. "Violencia de género: sujeto feminino y ciudadanía en la sociedade contemporánea". In: MARTÍN, Márcia Castillo; OLIVEIRA, Suely de. (Orgs). *Marcadas a ferro*: violência contra a mulher-uma visão multidisciplinar. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, 2005.

ALMEIDA, Maria Amélia de; MELO, Mônica. *O que é violência contra a mulher*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ALMEIDA, Débora. Se não for a minha história, eu não vou contar: por uma representação negra. In: DUKE, Dawn (Org,). *A escritora afro-brasileira*: ativismo e arte literária. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

ALÓS, Anselmo Peres. A ficcionalização da história moçambicana nos contos de Lília Momplé. *Rev. Estud. Fem.* Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 1005-1007, Dez. 2011 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000300018. Acesso em: 25 ago. 2017.

ALÓS, Anselmo Peres. Uma leitura a contrapelo do colonialismo em terras moçambicanas. *Rev. Estud. Fem.* Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 398-402, Abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100021&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 25 ago. 2017.

ALVES, Miriam. *Mulher Mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ALVES, Miriam. Entrevista. DUKE, Dawn (Org.). *A escritora afro-brasileira*: ativismo e arte literária. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior. São Paulo: Record, 1998.

AMARÍLIS, Orlanda. *Ilhéu dos Pássaros*. Lisboa: ALAC, 1983.

AMARÍLIS, Orlanda. *A Casa dos Mastros*. Lisboa: ALAC, 1989.

AMARÍLIS, Orlanda. Encontro com Orlanda Amarílis. In: LABAN, Michel. *Cabo Verde*: encontro com escritores, vol. 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, s/d.

AMARÍLIS, Orlanda. Diáspora-Exílio. In: MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *A mulher escritora em África e na América Latina* (Org.). Évora: Editorial Num, 1999.

ARAÚJO, Maria de Lourdes Bertoni; SANTANA, Wylliane Estelaide Paixão de; KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim. “Nega do cabelo duro, qual é o pente que te penteia?”. In: *Anais Eletrônicos do IV Congresso Internacional de História*: Cultura, sociedade e poder, UFG/Jataí, 2014. Disponível em: http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(180).pdf. Acesso em: 05 mar. de 2018.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

AUGEL, Moema Parente. Prefácio. In: *Mulher Mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

BEBIANO, Adriana. Cicatrizes e feridas: a ficção contemporânea perante o passado. In: RIBEIRO, António Sousa. *Representações da Violência*. Coimbra: Edições Almedina, 2013.

BORREGO, Lúcia Maria Marques Seia. *A realidade moçambicana* (política, social, económica e cultural nos contos de Lília Momplé). Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses). Literaturas e Culturas dos Países Africanos de Expressão Portuguesa. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

BOSCH, Esperanza. *Del mito de amor romántico a la violencia contra las mujeres en la pareja*. Islas Baleares: Universidad de les Illes Balears, s/d. Disponível em: http://centreantigona.uab.cat/izquierda/amor%20romantico%20Esperanza%20Bosch.pdf. Acesso em: 20 jan. 2017.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina:* a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra*: quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques de Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CERQUEIRA, Daniel; CRUZ, Danilo Santa. *Estupro no Brasil*: uma radiografia segundo os dados da Saúde. Brasília: IPEA, 2014. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/artigo/21/estupro-no-brasil-uma-radiografia-segundo-os-dados-da-saude. Acesso em 29 mai. 2018.

CHRISTIAN, Barbara. A disputa de teorias. *Rev. Estud. Fem*., Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 85-97, Jan. 2002. Tradução de Liane Schneider. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em 05 dez. 2017.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COSTA, Jurandir Freire. “Da cor ao corpo: a violência do racismo”. In: SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

COSTA, Luana Antunes. A voz da noite: subversão feminina na escrita de Dina Salústio. In: *Anais do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2015. v.1. p.63-70. Disponível em: https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/anais-seminario-mulher-literatura2015_2.pdf. Acesso em: 12 fev. 2018.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CUTI. Conceição nos *Cadernos Negros*. In: Ocupação Conceição Evaristo. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/. Acesso em: 05 mar. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DUARTE, Zuleide. Lilia Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. *Rev. Literatas*. Maputo, v.43, n.2, p. 05-07. Ago. 2012. Disponível em: http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf. Acesso: em 26 ago. 2017.

DUARTE, Constância Lima. Marcas da violência no corpo literário feminino. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.). *Escrevivências*: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis Duarte. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidades. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). *Falas do outro*: literatura, gênero, etnicidades. Belo Horizonte, Nandyala, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Rubem Fonseca e Conceição Evaristo. Olhares distintos sobre a violência. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.). *Escrevivências*: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

DUKE, Dawn (Org,). *A escritora afro-brasileira*: ativismo e arte literária. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v.13, n. 25. 2º semestre, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

EVARISTO, Conceição. Entrevista. In: DUKE, Dawn. *A escritora afro-brasileira*: ativismo e arte literária – Cristiane Sobral, Mel Adún, Conceição Evaristo, Débora Almeida, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.
EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malé, 2017.

EVARISTO, Conceição. Entrevista à Revista Bravo – Ocupação Itaú Cultural, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n062ulHfClA. Acesso em 25. Fev. 2018.

FANON, Frantz. Sobre a violência. In: *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albegaria Rocha; Luci Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, Lindemberg. *CPI Assassinato de Jovens*. Brasília: Senado Federal, 2016.

GINZBURG, Jaime. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*, vol. 1: o testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GOMES, Sónia. *Por pena morreu Mulemba e outros contos.* Luanda: Stamppa Gráfica e Editora, s/d.

GOMES, Nilma Lino. "Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo". *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.29, n.1, jan./jun. 2003, p. 167-182. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ep/v29n1/a12v29n1.pdf. Acesso em: 01 mar. 2018.

GOMES, Simone Caputo. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. *Idioma*, Rio de Janeiro, nº 25, 2º sem.: 52-70, 2013. Disponível em: www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/25/Idioma25_a05.pdf. Acesso em: 31 mai. 2018.

GOMES, Carlos Magno. "Marcas da violência contra a mulher na literatura". *Revista Diadorim* /Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, Julho 2013. Disponível em: http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/viewFile/290/252. Acesso em: 03 ago. 2016.

GOMES, Heloísa Toller. Algumas palavras sobre a tessitura poética de Olhos D'água. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.). *Escrevivências*: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016.

GORDON, Lewis R. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
GROSSI, Patrícia K. (Org.) *Violências e Gênero*: coisas que a gente não gostaria de saber. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012.

GUTIERRES, Maria. O exílio nos contos de Orlanda Amarílis. In: MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *A mulher escritora em África e na América Latina* (Org.). Évora: Editorial Num, 1999.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Revista Estudos feministas*, Florianópolis, v.3, n.2, p.464-478, ago./dez. 1995.

HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Disponível em: http://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/#gs.oKnWZhI. Acesso em: 08 fev. 2017.

LINS. Regina Navarro. O "estupro corretivo" é um casamento entre o preconceito e o crime. Disponível em: https://reginanavarro.blogosfera.uol.com.br/2017/11/02/o-estupro-corretivo-e-um-casamento-entre-o-preconceito-e-o-crime/. Acesso em: 05 mar. 2018.

MAFFESOLI, Michel. *Dinâmica da violência*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.

MAIA, Maria Armandina. Orlanda Amarílis, os passos em volta de *Ilhéu dos Pássaros*. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

MARTÍN, Márcia Castillo; OLIVEIRA, Suely de. (Org.). *Marcadas a ferro*: violência contra a mulher-uma visão multidisciplinar. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, 2005.

MATA, Inocência. *Literatura Angolana*: silêncios e falas de uma voz inquieta. Lisboa: Mar Profundo, 2001.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura. Introdução. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial:* reconversões. Manaus: UEA Edições, 2013.

MARTÍN, Márcia Castillo; OLIVEIRA, Suely de. (Orgs). *Marcadas a ferro*: violência contra a mulher-uma visão multidisciplinar. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, 2005.

MC'S, Racionais. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Gravadora Cosa Nostra, 2002.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: Associação dos Escritores Africanos, 1988.

MOMPLÉ, Lília. *Os olhos da cobra verde*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.

MOMPLÉ, Lília. Encontro com Lília Momplé. In: LABAN, Michel. *Moçambique*: encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

MOMPLÉ, Lília. Entrevista: "se não escrever mais nada não me importo". *Rev. Literatas.* Maputo, v.43, n.2, p. 09-13. Ago. 2012. Disponível em: http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf. Acesso em: 26 ago. 2017.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. "Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?" *Novos Rumos*, ano 16, n.35, p.54-64, 2001. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0135/NOR0135_07.PDF. Acesso em: 13 jan. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea". *Revista Crítica Marxista*: Rio de Janeiro, p. 132-153, 2005. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf. Acesso em: 13 jan. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120. Acesso em: 13 jan. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. "Realismo: a persistência de um mundo hostil". *Revista Brasileira de Literatura Comparada,* n.14, 2009. Disponível em: http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215. Acesso em: 13 jan. 2018.

PEPETELA. *Parábola do Cágado Velho*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elisabeth; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Linguagens da Violência.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PIRES, Regina; COSTA, Amanda. Costa/ Agência Saúde. Campanha mobiliza a população contra o racismo no SUS. Disponível em: http://www.blog.saude.gov.br/index.php/34777-campanha-mobiliza-a-populacao-contra-o-racismo-no-sus. Acesso em: 26 jul. 2016.

PORTELLA, Ana Paula. Novas faces da violência contra as mulheres. In: MARTÍN, Márcia Castillo; OLIVEIRA, Suely de. *Marcadas a ferro*: violência contra a mulher- uma visão multidisciplinar. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, 2005.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*.. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1997.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1988.

REX, John. A oralidade escrita, ou a voz continuadora da matriarca africana em Lília Momplé e Ama Atta Aidoo. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

RIBEIRO, António Sousa. *Representações da Violência*. Coimbra: Edições Almedina, 2013.

RUIZ, Bibian PEREZ. "Maternidade na literatura africana: Mãe África". Disponível em: http://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EkyZZpyuyAftFaWJeL. Acesso em 15 jan. 2017.

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. *Violência de Gênero*: poder e impotência. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, Patriarcado e Violência*. São Paulo: Expressão Popular/ Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAID, Edward W. *Representações do Intelectual*: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2002.

SANTIAGO, Emerson. "Griot". Disponível em: http://www.infoescola.com/curiosidades/griot/. Acesso em: 07 de fevereiro de 2017.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. André Sant'Anna e o real da linguagem. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*, vol. 1: o testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime*: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHUCMAN, L. V.; FACHIM, Felipe Luis. A cor de Amanda: identificações familiares, mestiçagem e classificações raciais brasileiras. In: *Interfaces Brasil/Canadá*. Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 16, n. 3, 2016, p. 182-205.

Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/10001/6763. Acesso em: 09 jan. 2018.

SCHUCMAN, L. V.; MANDELBAUM, B.P. H.; FACHIM, F. L. Minha mãe pintou meu pai de branco: afetos e negação da raça em famílias interraciais. In: *Revista de Ciências HUMANAS*, Florianópolis, v. 51, n. 2, p. 439-455, jul-dez 2017. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/viewFile/2178-4582.2017v51n2p439/35691. Acesso em: 09 jan. 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer; GONÇALVES, Mônica Mendes. Racismo na Família e a Construção da Negritude: Embates e Limites entre a Degradação e a Positivação na Constituição do Sujeito. *Odeere (UESB)*, [S.l.], v. 2, n. 4, p. 61-83, dez. 2017. ISSN 2525-4715. Disponível em: http://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/2366. Acesso em: 10 jan. 2018.

SEN, Amartya. *Identidade e violência*: a ilusão do destino. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.

SILVA, Franciane Conceição da. Prefácio. GOMES, Sónia. In: *O Equívoco*. Colatina: Clock-Book, 2017.

SOBRAL, Cristiane. *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção*. Brasília: Editora Dulcina, 2011.

SOBRAL, Cristiane. Entrevista. DUKE, Dawn (Org.). *A escritora afro-brasileira*: ativismo e arte literária. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo. Quando a literatura reflete a vida: retratos da violência de gênero nos contos “Foram as dores que o mataram”, de Dina Salústio, e “Descartável”, de Fernando Monteiro. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 24, p. 149-160. dez. 2013. ISSN 2317-8086. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/56972>. Acesso em: 28 fev. 2018.

STACUL, Juan Filipe. *Masculinidades em Crise*: escrita, violência e (des)subjetivação em *Feliz Ano Novo* (1975) e *Taxi Driver* (1976). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016. Disponível em: http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI201706261 31456.pdf. Acesso em: 30 mai. 2018.

TABORDA, Teresinha. A palavra em exílio. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

TUTIKIAN, Jane. Por uma *Pasárgada* Caboverdiana. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

VISENTINI, Paulo Fagundes. A revolução moçambicana. In: *As revoluções africanas*: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2015*: Homicídios de mulheres no Brasil. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 15 jan. 2017.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2016*: Homicídios por armas de fogo no Brasil. Disponível em: http://flacso.org.br/files/2016/08/Mapa2016_armas_web.pdf. Acesso em: 25 nov. 2016.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência* – Série de estudos. Disponível em: http://flacso.org.br/?project=mapa-da-violencia. Acesso em: 01 mar. 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUWICK, Ana Maria. “O corpo violado”. In: GROSSI, Patrícia K. (Org). *Violências e gênero*: coisas que a gente não gostaria de saber. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

Entrevista da escritora Dina Salústio concedida, exclusivamente, para a pesquisa de doutorado de Franciane Conceição da Silva [45]

Pesquisadora: Dina, primeiro eu quero agradecer pela sua disponibilidade. Quero dizer o quanto a sua produção literária é inspiradora. A sua literatura é muito inspiradora pra gente continuar nesse processo de lutar, e de estudar, de ocupar os espaços que nos foram negados. Gostaria que você falasse um pouco desse seu processo de escrita.

Dina: Primeiro, eu quero agradecer a sua generosidade, e por ter inscrito/escrito uns dos meus trabalhos nas suas preocupações acadêmicas. Tem horas que a gente não pensa o alcance do que a gente escreve, geralmente é um sentimento que passamos para o papel, normalmente é isso, e não pensamos que vai ter algum valor. Então ficamos gratificados quando alguém pega nele e diz "Olha! serve pra mim". Mas quando escrevo tenho a preocupação de denunciar qualquer coisa, denunciar felicidade, denunciar alegria, denunciar o sol, é uma denuncia com prazer, é como convocar as pessoas para esses prazeres. Por outro lado, eu faço uma denúncia, já no sentido próprio da denúncia dos aspectos que me incomodam. Que me incomodam porque pertenço a um grupo, eu não sou sozinha. Pertenço a um grupo, pertenço a uma sociedade, pertenço ao mundo. Ao mundo muito menos, mas a um grupo e a uma sociedade eu pertenço de certeza. Eu tenho responsabilidades, eu acho que não é ser vaidosa, é dizer: eu tenho responsabilidades. A gente quando nasce, nasce com responsabilidades. Porque tu nasceste em um grupo tem responsabilidades para com este grupo. Assim como outros tiveram com os grupos que vieram antes e nós trabalhamos para melhorar o nosso grupo. Para melhorarmos a nós, mas, sobretudo, ao nosso grupo. Porque o grupo é aquilo que nós vamos deixar para os nossos filhos. Nós vamos, o grupo fica! A pátria que tu criaste para viveres fica. Então, temos que tornar uma pátria melhor.

Pesquisadora: Muito bom! Começamos muito bem. Dina você falou dessa questão da denúncia, falou da literatura enquanto veículo, enquanto ferramenta de denúncia. Dina, que tipos de denúncias você faz em suas literaturas? Quais são as denúncias mais recorrentes? O que te motiva a fazer essas denúncias?

---

[45] Entrevista concedida à pesquisadora Franciane Conceição Silva, no dia 05 de julho de 2017, durante o Festival de Literatura – Mundo do Sal.

Dina: Eu geralmente faço, tento fazer a denúncia e chamar atenção aos problemas que estão a minha volta. E não só. Gosto de ser também uma voz pra ser ouvida, porque normalmente nós não somos ouvidas, normalmente há um silêncio atroz à nossa volta, porque há coisas mais ruidosas, mais confortáveis, mais bonitas para se tratar. E as dores é aquilo que faz mover a sociedade. Porque as dores fazem mover a sociedade. Não é só a felicidade, as dores fazem. Porque quem está a trabalhar, normalmente, na minha sociedade, no meu grupo, são as mulheres é que estão a trabalhar. São elas que de sol a sol trabalham, alimentam os filhos, são abandonadas, são esquecidas. Hoje, menos do que ontem, são analfabetas. Hoje, menos do que ontem, são as desempregadas. Hoje, menos do que ontem, mas continuam sendo em grande parte mulheres esquecidas, mulheres invisíveis, invisíveis. E as dores delas, a mim me movem muito, porque sei lá, podia ser minha mãe, podia ser a minha vó, minha tia, podia ser eu! Podia ser eu se eu não tivesse tido a sorte de ter os pais que eu tive. Essa é uma questão importante porque eu devo a sociedade, aquilo que eu sou eu devo aos meus pais e a sociedade.

Pesquisadora: Então, a literatura que você produz é um modo que você encontrou de falar dessas dores? É um retorno que você dá a essa sociedade. É um compromisso que você assume...

Dina: É pagar uma dívida. É claro que a gente não faz isso na literatura que produz todos os dias. Eu fazia isso, quando trabalhei durante muitos anos na rádio. Dez anos depois, fiz muitas crônicas no jornal. Tenho muitos anos de batalha. Mas uma batalha contínua que eu faço com honra. Não tenho prazer de fazer essa luta, preferia não fazê-la, preferia que ela não existisse pra eu fazer, mas quando eu faço, eu faço consciente e fico contente comigo mesma por estar a fazê-la. Eu tenho orgulho no trabalho que eu faço, um trabalho que muitas outras mulheres fazem por aí, por este Cabo Verde inteiro, por este mundo inteiro, no Brasil, como você, como muitas outras pessoas que estão a trabalhar nisso porque é uma labuta de formiguinhas, não é? Vamos! Vamos! Vamos! Então, o jornal é um espaço ideal para se fazer isso, para denunciar os incômodos, não é? Mas por outro lado, na literatura, não só jornalística, mas nos contos e nas crônicas. As crônicas são fantásticas! Porque você sai à rua e começa a ver material para escrever, começa a ver infinitamente crianças maltratadas, velhos abandonados, os loucos espezinhados, os animais esquecidos, abandonados e também vê-se homens abandonados, vê-se

desempregados, vê-se bêbados. Vais perguntar: por que que ele é bêbado? É porque ele não tem trabalho. É porque é mais barato comprar uma caneca, um copo de aguardente do que comprar um pão pra ele. Porque o aguardente vai lhe dar o dia inteiro de uma certa paz, uma certa felicidade e dois pães que possa comprar pra ele não lhe mata a fome. Então, na minha literatura eu procuro estes elementos, mas também uso outros elementos, claro! Nós somos um mundo de coisas, não são só tristezas, até porque tu pra lutar tem que ser uma pessoa muito alegre, estar de bem com a vida, não pode estar amargurada porque não consegue produzir, porque a tua dor dói mais que a dor dos outros, a tua amargura é mais dolorosa que a amargura dos outros. Então, tem que estar de bem com a vida, tem que estar munida de instrumentos científicos, como tu fazes as pesquisas, tem que estar com olhos atentos. Porque a vida entra-nos é pelos olhos. Não é pela pele, não é pelo ouvidos, é pelos olhos.

Pesquisadora: Nossa! Muito bonito! Muito poético! A vida entra pelos olhos, então essa vida que você escreve na literatura ela entra nesse seu olhar do cotidiano, do dia-a-dia, e é esse olhar que move a sua escrita?

Dina: Sem dúvida! Eu escrevo muito observando, eu sou uma escritora de poucos recursos, então eu escrevo muito aquilo que se passa ao meu lado, no comboio, no autocarro, às vezes sento nos bancos e escuto as conversas, eu provoco conversas, eu gosto que as pessoas tenham momentos de desabafos comigo, nisso eu sou bisbilhoteira. Também conto a minha vida.

Pesquisadora: E essa bisbilhotagem acaba tornando-se a tessitura do seu texto. Ainda falando das tessituras dos seus textos, dessas produções que você faz, contos, crônicas, romances. Você tem se dedicado à ficção, tem se dedicado mais a escrever textos em prosa, mas você pretende publicar algum livro de poesia? Qual a sua relação com a poesia? A poesia já está em sua prosa?

Dina: Eu acho que a poesia, alguma poesia está em minha prosa, porque eu gosto de poesia, na minha casa, eu faço lindos poemas, quando eu vou pro papel, aquilo não se lê. Eu tenho alguns poemas que eu os considero bons.

Pesquisadora: Você tem vontade de publicá-los?

Dina: Muitos foram publicados em antologias, mas eu não sinto coragem de publicar

só em uma obra poética. Vejo tanta poesia bonita, e falo não, não, não (risos).

Pesquisadora: Você tá sendo muito exigente, não? Porque normalmente o escritor é muito exigente com ele mesmo, não é?

Dina: Ele tem que ser.

Pesquisadora: E isso é fundamental para o seu processo de construção literária, não é? Talvez você esteja sendo um pouco exigente demais com suas poesias, com seus poemas...

Dina: Não! Eu acho que fico com a prosa mesmo. Eu gosto muito de romance.

Pesquisadora: Então, você tem uma preferência de escrever textos em prosa? Pode falar um pouco disso, digamos, dessa sua identificação maior com a prosa?

Dina: A prosa, enquanto a mim é uma questão de tempo. A prosa é mais lenta, não a crônica, é claro. Mas a prosa é mais lenta. Você, todos os dias pode fazer um bocadinho de um texto, enquanto a poesia tem que ser na hora. A poesia você pensa num instante e já tem um poema, depois vai trabalhar, isso é outra coisa. O romance não. O conto é outra história. Mas o romance que eu gosto muito é lento, e como dizia Rodan: “lentidão é beleza". Então, hoje eu faço um bocadinho, amanhã eu faço outros, tudo no meu ritmo.

Pesquisadora: Você é uma pessoa que olha e esse olhar te encanta. Em alguma medida, você vai colhendo do seu cotidiano elementos para construção da sua prosa, aos poucos vai colhendo esses elementos? É isso?

Dina: Sim. Normalmente, no romance você tem ideia do que vai escrever. Tenho ideia sobre o que vai escrever. E, no meu caso, é a mensagem que eu quero que determinada personagem passe. Na *Louca do Serrano*, eu quis por uma pessoa diferente, porque o diferente é o que mobiliza, é o que convoca. Não, não é o fácil, não é o normal, o corriqueiro. O diferente, de facto, é o que consegue atrair o olhar. Então, eu quis por uma personagem diferente, a passar a imagem que eu queria. Eu escolhi uma louca. No que eu fiz depois, *Filhas do Vento*, eu pus uma, uma figura imaginária, que é uma vó que passa toda história de milhares e milhares de vida, mas depois pode ser tudo a mesma coisa.

Pesquisadora: Você estava falando, antes de começarmos a entrevista, de duas publicações que você pretende fazer e que estão aí para sair. Fale um pouco para gente dessas publicações. Você tem ideia de quando esses textos serão publicados? Do que se tratam esses textos?

Dina: Olha, tem o livro de contos deve ser no final de Julho. Princípio de Setembro, agosto não, porque Agosto a gente não faz nada (risos).

Pesquisadora: Então, vai sair agora? Vai sair em Cabo Verde?

Dina: Sim. Eu acho que sim. Eu quero publicá-lo.

Pesquisadora: Qual é o título?

Dina: Posso dizer?

Pesquisadora: Pode...

Dina: *Filhos de Deus*

Pesquisadora: Olha só!!!

Dina: Eu já tenho um livro que é *Filhas do Vento* que eu esqueci por completo quando eu escrevi *Filhos de Deus,* aí meu filho disse: ô mãe, quantos filhos. *Filhos de Deus* são contos. São 40 contos. São curtos contos. E é tudo muito a base das relações, relações de mães e filhas, relações boas entre mães e filhas, relações muito más entre mães e filhas, violência da filha contra a mãe.

Pesquisadora. Dina, eu queria falar um pouco com você sobre o livro *Violência contra a mulher*. Livro que você organizou. É uma temática que você traz com muita frequência em seus textos. *A louca do serrano* é violento, nesse sentido, de denunciar a violência, muitos contos de *Mornas eram as noites* também vão falar dessa violência. E eu queria que você falasse um pouco dessa questão da violência contra a mulher em Cabo Verde. O que é ser uma mulher cabo-verdiana? Como é que esses mecanismos de violências funcionam com as mulheres cabo-verdianas?

Dina: Eu acho que tudo é muito complicado. Complicado falar da violência contra mulher, porque a violência é uma questão de poder, quem tem poder exerce a violência. Os civilizados não a praticam. Eu sei! Conheci muitos homens civilizados,

conheci muitas mulheres civilizadas, gente, pessoas mesmo que não passa pela cabeça, pelo menos não passam pelos gestos como de qualquer violência, mas nossa sociedade em Cabo Verde, temos uma sociedade muito violenta porque há muito desemprego, há muita pobreza, há muito vício de bebida, essas são as coisas fortes, coisas que nos envergonham, que nós temos que denunciar. E há muita dependência da mulher, e isso tradicionalmente. Quando há dependência, há um senhor, e há um servo. Normalmente! Isso não quer dizer que deveria ser assim. Nas relações que eu tenho observado, quem tem poder comete violência. Pode não ser a violência pancada, é violência psicológica, é violência do abandono, do desprezo, de não conseguir aquela concentração que você tem, tudo isso pra mim é violência. E isso é muito forte em Cabo Verde, e a violência vai se repetindo porque também as mulheres querem.

Pesquisadora: Então, você pode tentar explica isso: "a violência se repete por que as mulheres querem?".

Dina: Vou tentar explicar. Nós estamos no século XXI, nós temos rádio, temos televisão, temos programas nacionais na TV, temos grupos, que tentam mobilizar a mulher pra olhar pra si mesma, pra se valorizar mesmo que seja pobre, mesmo que sejas pobres, tu tem que valorizar-te, tem que ser independente. Eu estou falando de uma mulher pobre, mas eu não sei a vida dela, ela tem filhos, mas não tem um emprego para dar aos filhos o que comer, então aparece um homem que lhe promete essas coisas e ela cede, e depois vem a violência, normalmente é assim. Dá-lhe mais um filho, mas vai embora, hoje em dia são menos, mas antes as mulheres tinha 8, 9 filhos tranquilamente, agora estão numa faixa normal concedida pela nações unidas, mas as mulheres quase que andavam atrás dos homens para dar alimento aos filhos que já tinham. Não era uma relação de amor, era uma coisa por conveniência. Eu vejo o João, eu tenho dois filhos, eu vou ficar com João porque ele dá comida para os meus dois filhos. João não deve existir, se eu já tenho dois filhos, não preciso procurar um João pra nada, pois ele só ficará contigo o tempo que for confortável, vai te dar outro filho e vai-se embora. Aqui em Cabo Verde tinha muitas mulheres com vários pais de seus filhos, hoje em dia não é tanto, mas tinham mulheres com 3, 4 pais de seus filhos. Eu acho que é isso a mulher é culpada, principalmente as mais jovens, elas deveriam se defender mais.

Pesquisadora: Mas você acha que a sociedade cabo-verdiana oferece condições para que essas mulheres se defendam? Para que essas mulheres saiam desse círculo de violência? Essas condições são concedidas para que essas mulheres criem consciência de que estão sendo violentadas e pra que elas se livrem desse círculo violento?

Dina: Eu acho que toda pessoa sabe quando é violentada. Uma coisa que nos diferencia de outros animais é que nós temos consciência e que sabemos nos defender. Elas têm essa consciência, eu penso que é um bocado de comodismo. Eu tô dizendo isso agora, essa é a minha teoria agora, porque dantes eu atirava toda a culpa para cima dos homens. Mas chego a um ponto que eu digo: eu tenho que agir pelas mulheres, eu tenho que levar as mulheres a pensar, a pensar que são livres, a pensar que podem passar mal, que podem passar mal com um bandido qualquer. Por outro lado eu digo assim: e o amor? Mas eu não sei o que é o amor, eu não sei o que é o amor. Será que elas vão atrás do amor? Será que naquele homem vê o amor? Não sei! O amor pra mim é outra coisa, não é isso. Então se elas vão atrás desse amor, vão ter razão. Pronto! Eu peço desculpas, mas se elas vão atrás de um conforto, são culpadas por tudo que lhe acontece. Nós temos que nos defendermos, não esperar que venha a polícia para nos defender, só que há um problema: os homens não aceitam ouvir um não.

Pesquisadora: Exatamente! Uma coisa que você falou é que as relações são baseadas no poder. Então, essas relações entre homens e mulheres são relações baseadas no poder e nessa escala de poder construiu-se a ideia, historicamente, tradicionalmente, de que o homem está nessa escala superior a mulher, e que a mulher está nessa escala de inferiorização. A questão é: será que é oferecido oportunidade para essas mulheres? É construído esse espaço para ela criar consciência? Porque a violência baseada em todo processo histórico de socialização, essas mulheres são socializadas como inferiores, como dependentes. E como se libertar dessas amarras?

Dina: Eu não sei! Eu não sei! Mas eu penso que a educação na escola, os miúdos já têm essa percepção de igualdade e as crianças já tem a noção de poder. Quando eu fiz esse trabalho, 60% das mulheres eram chefes de famílias, podiam ter o teu homem até dentro de casa, geralmente não tinham, mas poderiam ter, elas

trabalhavam, elas ganhavam seu dinheiro, no fim do dia os homens guardavam o seu dinheiro e faziam as contas no que mandavam. Uma outra história: uma vez eu perguntei a um miúdo 'como é que está sua mãe?' O miúdo "está bem, mas tá com o olho roxo porque levou pancada, porque meu padrasto deu-lhe um soco", mas ele falou como se alguém pega um copo d'água, executando a violência como coisa normal.

Pesquisadora: E esse miúdo vai reproduzir isso certamente com a mulher dele. Então, a gente tá num ninho muito difícil, um novelo muito difícil de desenrolar.

Dina: Só vamos ter sucesso nessa batalha quando as mulheres tomarem consciência que são gente, e que elas não tem que ir atrás para explorar em um homem, porque eles também querem explorar a mulher, porque elas sustentam os filhos, e elas dão o corpo, a alma. É um processo de exploração do homem para a mulher. Quando ela tiver dignidade e aprender a ter menos filhos, atestar os filhos que consegue ter, a ter mais dignidade, a conciliar a vida como uma busca difícil.

Pesquisadora: Você acha que esse meio da literatura é excludente em relação às mulheres? É um espaço no qual as mulheres são invisibilizadas?

Dina: Era! Agora não, já começamos a publicar, temos obras de interesse, a nossa profissão também. As mulheres publicam menos porque são menos agressivas na procura dos seus direitos.

Pesquisadora: Será que esses homens lutam mais ou, de repente, a luta deles é mais mostrada do que a nossa? Talvez a gente lute até mais, né? Mas como o mundo, em alguma medida, ele é regido por homens, esses homens acabam por serem privilegiados...

Dina: Você tem razão! Pode ser isso, pode ser isso!

Pesquisadora: Exatamente! Então, assim, são eles por eles, né?

Dina: Nós mulheres temos 50 tarefas pra fazer, cinquenta mil coisas pra fazer. Temos que tomar conta da nossa família...

Pesquisadora: Então, a gente luta mais que eles, só que nossa luta não é reconhecida.

Dina: Não, não é reconhecida! Quando chega o fim do dia nós temos sono, quando chega o fim do dia estamos cansadas. Já tomei conta da casa, já tomei conta dos meus familiares doentes, já tomei conta de mim mesma doente, já tomei conta de cinquenta mil coisas, de compras, cozinha, de roupa, de fazer tudo, quando chega à noite: eu vou dormir [...]. Mas, vou lhe dizer uma coisa: a gente tem que lutar contra isso. Não podemos nos acovardar. A vida é política. A vida é militância. Mais do que comida, mais do que bebida. A vida é política. Temos é que fazer política.