



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS DE BACABAL- CCBa
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGLB)

ALEXANDRA ARAUJO MONTEIRO

Uma análise sobre a representação do corpo e das emoções em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo

BACABAL
2023

ALEXANDRA ARAUJO MONTEIRO

Uma análise sobre a representação do corpo e das emoções em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal da Universidade Federal do Maranhão, UFMA - Centro de Ciências de Bacabal – CCBa, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Lucélia de Sousa Almeida.

BACABAL
2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Monteiro, Alexandra Araujo.

Uma Análise sobre a Representação do Corpo e das Emoções em Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo / Alexandra Araujo Monteiro. - 2023.

88 f.

Orientador(a): Prof.^a. Dr.^a. Lucélia de Sousa Almeida. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, Bacabal-MA, 2023.

1. Conceição Evaristo. 2. Corpo. 3. Emoções. 4. Insubmissas lágrimas de mulheres. 5. Literatura Afro-brasileira. I. Almeida, Prof.^a Dr.^a Lucélia de Sousa. II. Título.

ALEXANDRA ARAUJO MONTEIRO

Uma análise sobre a representação do corpo e das emoções em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal da Universidade Federal do Maranhão, UFMA - Centro de Ciências de Bacabal – CCBa, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Lucélia de Sousa Almeida.

Aprovada em _____ de _____ de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Lucélia de Sousa Almeida
(PPGLB/UFMA)
ORIENTADORA

Prof. Dr. Cácio José Ferreira
(PPGLB/UFMA)

Prof.^a Dr.^a Elen Karla Sousa da Silva
(Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC)

Às mulheres da minha vida e, sobretudo, às mulheres afro-brasileiras por toda sua luta, exemplo de força e superação.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Danielle Maria Araújo Ferreira, pelo amor de todos os dias e por me incentivar na conquista dos meus objetivos, acreditando até mais do que eu mesma que eles seriam/serão concretizados.

À minha segunda mãe, de pele negra, Rosinete dos Santos, pelos ensinamentos da vida e por estar sempre ao meu lado. Esta dissertação diz muito sobre o amor que tenho por ela.

À Larissa de Oliveira, pela parceria, companheirismo e afeto em todos os momentos. Sem sua presença, apoio e ajuda incansável este ciclo não teria chegado ao fim. Obrigada por tudo! Você é e sempre será luz na minha vida.

À minha avó paterna, Maria de Lourdes Monteiro Freire, por ser uma das minhas referências neste mundo, e por cotidianamente me ensina a ser uma mulher forte e destemida.

À minha avó materna, Enilda Maria Araújo Ferreira, por ser amor em todos os momentos e pela acolhida de sempre nos momentos mais improváveis.

Aos meus avós Cosme (in memoriam) e Joseni Cabral (in memoriam), por terem contribuído significativamente para o meu apreço ao universo da leitura.

À minha orientadora, Prof. Dra. Lucélia de Sousa Almeida, por sua contribuição significativa, paciência e confiança.

Aos professores Prof. Dr. Cácio José Ferreira, Prof. Dr. Daniel Conte e Prof.^a Dr.^a Elen Karla Sousa da Silva, pela participação na banca, pelas leituras e sugestões para a construção desta dissertação.

Ao meu padrinho, Elvio Marçal de Araújo, pelo incentivo constante e apoio integral em meus estudos.

À toda minha família por ter me acompanhado nessa trajetória, mesmo que, muitas vezes, à distância.

Às minhas amigas, Maria Elane Aquino; Kelly Dianne e Welida Gouveia, pelas conversas e incentivos.

À FAPEMA, em especial, que me concedeu bolsa de pesquisa e me ofereceu a oportunidade única de me dedicar exclusivamente ao mestrado.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras de Bacabal, que cumpre um papel indispensável no acompanhamento aos alunos em cada etapa de nossa jornada. Além

de ter me proporcionado a experiência do estágio à docência em uma turma de graduação em Letras no campus de Bacabal, que foi tão importante na minha formação acadêmica e profissional.

E, por fim, aos professores do PPGLB, pelo aprendizado incontestável. A cada um de vocês, muito obrigada!

“Oh, meu corpo, faça de mim um homem
que sempre questiona!”

Frantz Fanon

“Desperto um belo dia no mundo e me
atribuo um único direito: exigir do outro um
comportamento humano”

Frantz Fanon

RESUMO

O objeto de estudo e temática geral a serem abordados nesta pesquisa é a representação do corpo e das emoções na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. Diante disso, guiamo-nos pela seguinte questão norteadora: de que maneira ocorre a representação do corpo negro e das emoções deste na obra supracitada? Para tanto, temos como objetivo geral, analisar como o corpo negro e suas emoções são representados na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, além de, especificadamente; verificar quais são os elementos que contribuem para o desenvolvimento da representação do corpo na obra em questão; investigar de que forma a representação do corpo destaca algumas estratégias narrativas da escritora; e identificar como o corpo representado define as personagens da obra estudada, e determina suas ações e emoções. A pesquisa em questão, do ponto de vista metodológico (vide PRODANOV, 2013, p. 51-54), classifica-se como pesquisa básica e bibliográfica, em que a forma de abordagem é qualitativa. Do ponto de vista de seus objetivos, a pesquisa é descritiva. Dessa maneira, utilizamos o seguinte referencial teórico: Achille Mbembe (2018); Neusa Souza (2021); Clóvis Moura (2019); Frantz Fanon (2020); Sidney Chalhoub (2018); Beatriz Nascimento (2022); Silviano Santiago (2019); David Le Breton (2016, 2019); Maurice Merleau-Ponty (2018), entre outros autores. Concluimos que Conceição Evaristo humaniza as suas personagens entrecruzando vida empírica e a ficção, de modo a promover uma ficcionalização do real, na qual as mulheres negras se veem representadas em sua dimensão corporal, suas emoções e experiências.

Palavras-chave: Corpo; emoções; Literatura afro-brasileira; Conceição Evaristo; *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

ABSTRACT

The object of study and general theme to be addressed in this research is the representation of the body and emotions in the work *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo. In view of this, we are guided by the following guiding question: how does the representation of the black body and its emotions occur in the aforementioned work? To this end, we have as a general objective, to analyze how the black body and its emotions are represented in the work *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo, besides, specifiedly; to verify what are the elements that contribute to the development of the representation of the body in the work in question; to investigate how the representation of the body highlights some narrative strategies of the writer; and identify how the body represented defines the characters of the work studied, and determines their actions and emotions. The research in question, from the methodological point of view (vide PRODANOV, 2013, p. 51-54), is classified as a basic research and bibliographic, in which the form of approach is qualitative. From the point of view of its objectives, research is descriptive. Thus, we use the following theoretical framework: Achille Mbembe (2018); Neusa Souza (2021); Clóvis Moura (2019); Frantz Fanon (2020); Sidney Chalhoub (2018); Beatriz Nascimento (2022); Silviano Santiago (2019); David Le Breton (2016, 2019); Maurice Merleau-Ponty (2018), among other authors. We conclude that Conceição Evaristo humanizes his characters by crossing empirical life and fiction, in order to promote a fictionalization of the real, in which black women find themselves represented in their body dimension, their emotions and experiences.

Keywords: Body; Emotions; Afro-Brazilian literature; Conceição Evaristo; *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 CORPOS INSUBMISSOS ATRAVESSADOS PELA EMOÇÃO E PELA PERCEPÇÃO	15
1.1 Emoção: movimento de percepção	19
1.2 Corpo, percepção, experiência e linguagem.....	23
2 O CORPO SOB A ÓTICA DA RAZÃO NEGRA	27
2.1 Corpo, literatura e experiência.....	33
2.2 Alguns olhares sobre o corpo.....	35
2.3 Corporeidade negra.....	37
2.4 A construção do corpo na literatura afro-brasileira.....	39
2.5 O lugar da representação do corpo na literatura afro-brasileira.....	44
3 O CORPO E SUBJETIVIDADE SOB O OLHAR DA VOZ NARRADORA DE CONCEIÇÃO EVARISTO.....	52
3.1 A contística de <i>Insubmissas lágrimas de mulheres</i>	54
3.2 Insubmissos corpos negros	63
3.2.1 “Aramides Florença” e “Shirley Paixão”	66
3.2.2 “Adelha Santana Limoeiro” e “Isaltina Campo Belo”	70
3.2.3 “Mary Benedita” e “Rose Dusreis”	75
3.2.4 “Líbia Moirã” e “Saura Benevides Amarantino”	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	87

INTRODUÇÃO

A partir da leitura de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, vimos o quão recorrente é a presença do corpo e das emoções, o que possibilitou, inclusive, o entendimento sobre os acontecimentos da narrativa através desses elementos, como também suscitou questionamentos.

Por isso, essa dissertação tem como objeto de estudo a representação do corpo e das emoções na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. Dessa maneira, tem-se como questionamento norteador: de que maneira ocorre a representação do corpo negro e das emoções deste na obra supracitada?

A partir deste questionamento, notamos que, ao intitular os contos com os nomes das personagens, Conceição Evaristo sugere a criação de uma subjetividade negra; embasada pela escrevivência, na qual as protagonistas são representadas de outra forma, principalmente em relação aos seus corpos e a sua vida afetiva.

O corpo das personagens é representado pela voz narradora a partir da identidade, da experiência e da memória. O primeiro elemento é percebido não somente com os nomes das personagens, mas também quando estas contam suas próprias histórias; a experiência faz referência aos acontecimentos que impactam o corpo e as emoções das protagonistas; e a memória, no sentido de que o corpo guarda, por assim dizer, as marcas dessas experiências.

Treze contos compõem a obra em destaque. Entre eles selecionamos oito para análise: “Aramides Florença”; “Shirley Paixão”; “Adelha Santana Limoeiro”; “Isaltina Campo Belo”; “Mary Benedita”; “Rose Dusreis”; “Líbia Moirã” e “Saura Benevides Amarantino”. Escolhemos os contos já citados ao percebermos que neles as personagens realçam não apenas sua subjetividade, como também os seus sentimentos em relação aos acontecimentos de suas respectivas vidas. Tal relação deixa ver a presença da escrevivência.

Eles abordam ainda temas relacionados ao corpo e as emoções como: estupro; abuso sexual; homossexualidade; relacionamento na terceira idade; maternidade; e o amor pela dança e pela arte. A partir desses temas, Conceição Evaristo coloca em diálogo ficção e vida empírica através de sua voz narradora que vai à algumas cidades para ouvir histórias de mulheres.

Tendo em vista a maneira como a escritora narra os contos e o referencial teórico que utilizamos, pensamos os seguintes objetivos. O objetivo geral consiste em

analisar como o corpo negro e suas emoções são representados na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. Os objetivos específicos: verificar quais são os elementos que contribuem para o desenvolvimento da representação do corpo na obra em questão; investigar de que forma a representação do corpo destaca algumas estratégias narrativas de Conceição Evaristo; e identificar como o corpo representado define as personagens da obra supracitada, e determina suas ações e emoções.

Considerando que Conceição Evaristo é uma escritora negra e escreve a partir deste lugar, colocamos em diálogo com sua obra nomes importantes que estudaram a literatura afro-brasileira, a exemplo de Beatriz Nascimento e Eduardo de Assis Duarte, entre outros autores desta mesma linha teórica. Neste sentido, não nos detivemos somente nestes pesquisadores, utilizamos também uma parcela da teoria francesa, de modo a elevar a obra de Conceição Evaristo a um nível estético-estrutural, para mostrar como suas narrativas podem transitar pelos mais diversos espaços teóricos.

Assim, estruturamos essa dissertação em três capítulos. O primeiro capítulo busca verificar como a percepção e a emoção atuam sobre o corpo; enquanto elementos que contribuem para a representação desta matéria, modificando seus gestos e sua linguagem conforme as experiências pelas quais é atravessado. Este capítulo é composto pelo seguinte referencial teórico: Maurice Merleau-Ponty (2018), que fala sobre a percepção e a atuação desta sobre o corpo; David Le Breton (2016a; 2019), que argumenta sobre as emoções e a linguagem corporal; Didi-Huberman (2016), que entende a emoção a partir do movimento; Jean-Paul Sartre (2008), que pensa as emoções como forma organizada da existência humana; entre outros autores.

No segundo capítulo, objetivamos investigar como a representação do corpo ao longo da história da escravidão e com o término desta, dispõe de uma relação com a obra de Conceição Evaristo. Para tanto, desenvolvemos uma argumentação com os seguintes autores: Sidney Chalhoub (2018), que fala sobre o negro como tema e como escritor durante o período do Segundo Reinado; Beatriz Nascimento (2022), que propõe uma crítica à ausência de abordagens na literatura em relação ao negro, e o desenvolvimento de um novo olhar sobre o corpo negro; e Silviano Santiago (2019), que pensa o discurso latino-americano a partir de um entre-lugar.

O terceiro capítulo almeja identificar como o corpo define as personagens e determina suas ações e emoções. O referencial teórico que norteia este capítulo se constitui a partir dos trabalhos de David Le Breton (2016a e b;2019), que argumenta sobre o corpo e as emoções; Reis e Prado (2018), que analisam alguns fragmentos da obra de Conceição Evaristo; Italo Calvino (2009), que fala sobre os níveis de realidade; Gotlib (2006), que fala sobre a teoria do conto; Maurice Merleau-Ponty (2018), que entende o corpo em uma perspectiva fenomenológica, entre outros autores.

1 CORPOS INSUBMISSOS ATRAVESSADOS PELA EMOÇÃO E PELA PERCEPÇÃO

Durante e após a escravidão, o negro lutou intensamente para retomar o corpo como o seu espaço, em que ocorrem suas emoções e pelo qual ele pode vivenciar o mundo. Por ter sido visto e saber de si somente através do outro, ele desconhecia a sua subjetividade e o seu próprio corpo.

Por essa razão, antes de centralizar o corpo negro sob uma perspectiva particular, é necessário compreendê-lo na condição de escravo, quando busca estratégias para poder sobreviver e se ver livre. No processo de retomada do seu corpo, o que é passível de embasar sua existência é a fenomenologia, que realça esses elementos: corpo, vínculo social, emoção e percepção.

Maurice Merleau-Ponty, um dos estudiosos desse campo do saber, argumenta que para conhecer o corpo humano é necessário vivê-lo, além de compreender que ele faz parte da subjetividade do sujeito: “Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é um esboço provisório do meu ser total” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 269).

Neste sentido, o filósofo faz uma analogia com o coração, ao dizer que seu corpo está no mundo como o coração faz parte do organismo deste. Esta percepção revela a formação de um sistema, no qual o sujeito, consciente dos movimentos de seu corpo, caminha pelo espaço, que é visto sob vários ângulos: “[...] pela experiência perceptiva eu me afundo na espessura do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 275)

Conforme Maurice Merleau-Ponty (2018, p. 278), nós reaprendemos a sentir nosso corpo e encontramos outro saber sobre ele porque somos corpo. Dessa maneira, é necessário despertamos para a experiência do mundo da mesma forma que somos corpo: “[...] retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar”.

Ao lidar com os acontecimentos, o sujeito vivencia o mundo e se relaciona com o outro, porque faz uso dos seus sentidos e dos movimentos corporais, considerando os acontecimentos pelos quais é atravessado. Por isso, o corpo desenvolve uma linguagem dos sentidos.

Esta “linguagem” do sentir corrobora com a noção de que o corpo é inerente ao sensível, o que possibilita um diálogo entre Maurice Merleau-Ponty e David Le Breton,

este afirma que entre a carne do corpo e a carne do mundo há uma continuidade sensorial que é sempre presente. A existência é sempre experimentada. O indivíduo toma consciência de si por este processo de experimentação, em que as ressonâncias do sentir atravessam o seu corpo.

Dessa maneira, a compreensão de David Le Breton (2016a) é a de que a percepção não é coincidência, mas um processo de interpretação, porque o sujeito dispõe de uma vivência em um universo sensorial desenvolvido conforme a sua educação e a sua cultura. Um exemplo disso é que um determinado espaço, como uma casa, mobiliza uma infinidade de percepções, já que cada casa, com seus moradores, possui suas particularidades.

O mundo do homem é uma extensão material, no sentido de que o seu corpo é a condição humana do mundo e uma construção nascida de uma sensorialidade que se relaciona a condição sociocultural. Assim, o sujeito participa do vínculo social não somente por sua subjetividade, mas por uma série de gestos e mímicas decorrentes da comunicação.

Por isso, retomamos David Le Breton, quando ele afirma: “Experimentar o mundo não é estar com ele numa relação errada ou certa, é percebê-lo com seu estilo próprio no interior de uma experiência cultural” (LE BRETON, 2016a, p. 16), porque ele compreende que a subjetividade, embora relacionada ao coletivo, possui suas particularidades. É isto que faz o homem tornar o mundo uma medida de sua experiência. Assim, é possível pensar a relação entre o corpo e a emoção.

A emoção se deixa ver na relação que o homem constrói no mundo que vive, o que remete também ao seu corpo. Assim, destacamos Didi-Huberman, que define a emoção como movimento que, essencialmente, relaciona-se ao corpo e suas ações: “se a emoção é um movimento [...] quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos ser (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26).

Como um movimento exterior, no sentido de que afeta o corpo, as emoções são sinônimo de transformação, no sentido de que o sujeito passa de um estado para outro, transformando ainda o espaço ao seu redor:

As emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso

mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 38)

Maurice Merleau-Ponty, Breton e Didi-Huberman dialogam através do corpo, no sentido de que o primeiro entende que há uma linguagem desta matéria; o segundo nota esta linguagem através da percepção e da interpretação, e o terceiro; ao ver a emoção como um movimento, mostra como é importante compreendê-la para que o corpo se proponha à ação.

Seguindo a linha de pensamento destes teóricos, trazemos à baila Jean-Paul Sartre, que pensa a emoção a partir da fenomenologia, além de concordar com o pensamento de Husserl, de que a emoção não pode vir de fora da realidade humana, uma vez que o homem assume sua emoção: “a emoção é uma forma organizada da existência humana” (SARTRE, 2008, p. 27).

Ele comenta ainda que Husserl, em seus estudos, pensa que uma descrição fenomenológica da emoção traz luz às estruturas essenciais da consciência, porque uma emoção é uma consciência. Partindo disso, Jean-Paul Sartre argumenta: “[...] o fenomenólogo interrogará a emoção sobre a consciência ou sobre o homem [...] E, inversamente, interrogará a consciência, a realidade humana sobre a emoção (SARTRE, 2008, p. 25).

Para se fazer compreender, o filósofo elabora uma diferença entre o trabalho dos psicólogos e os fenomenólogos. Os psicólogos, ao serem questionados sobre a emoção, apenas dirão que ela é um fato, enquanto para os fenomenólogos, eles verão todo fato humano, essencialmente, como significativos. Por isso, a fenomenologia estuda a significação da emoção, o que nos fez embasar, desde o início deste capítulo, nosso diálogo neste campo do saber.

Voltando-nos à percepção sartreana, diz-se que a emoção é primeiramente irrefletida e só pode ser consciência dela mesma no modo não-posicional, porque “a consciência emocional é, em primeiro lugar, consciência do mundo” (SARTRE, 2008, p. 56). **A emoção seria uma mediadora da relação do sujeito e do mundo. Uma forma de apreendê-lo**¹. Por exemplo, sente-se medo e ainda que seja um medo indefinido, corresponde ao medo de alguma coisa. Jean-Paul Sartre afirma que **o sujeito percebe o mundo a todo instante através de todos os seus atos**². Ainda

¹ Grifo nosso.

² Grifo nosso.

que fracasse em suas tentativas, a irritação consequente deste fracasso é uma maneira de como o mundo lhe parece.

Desse modo, notamos que a emoção não ocorre por si mesma. Ela demanda um corpo, às vezes o outro, mas, sobretudo um espaço, o mundo. A conduta-irrefletida, conceito de Jean-Paul Sartre nos ajuda a entender isso: percebemos o problema (processo de irreflexão, que é a consciência do mundo) e depois percebemos a nós mesmos tendo que resolver o problema, e é a partir desta percepção que é concebida uma ação a ser cumprida (reflexão), o que nos faz “descer” no mundo para executar a ação, considerando também o objeto agido.

Conforme Jean-Paul Sartre pode-se refletir sobre a própria ação, mas, ainda assim, uma operação sobre o universo se executa, sem que o sujeito abandone o processo de irreflexão, a percepção sobre o problema. Ele apresenta um exemplo a partir do ato da escrita, que não é inconsciente, é uma estrutura atual da consciência do escrevente. O ato da escrita não é consciente de si mesmo. Com base nisso, o filósofo afirma que as palavras que ele escreve são exigências e o modo como ele as percebe em sua atividade criadora é que as constitui como tais. Quanto as suas mãos, ele tem consciência delas no sentido de vivê-las diretamente como o instrumento que as palavras se realizam.

A partir disso, o filósofo desenvolve o conceito de emoção: “É uma transformação do mundo” (SARTRE, 2008, p. 63). A princípio, esta transformação tem início em um problema, quando os caminhos traçados são difíceis, ou quando não se vislumbra um caminho viável. Assim, é necessário agir, de modo que o sujeito busca mudar o mundo: “[...] vivê-lo como se as relações das coisas com suas potencialidades não estivessem reguladas por processos deterministas, mas pela magia” (SARTRE, 2008, p. 63). Compreenda-se que magia está relacionada à ideia de mudança, capacidade transformativa em relação a um problema.

Jean-Paul Sartre argumenta que na emoção, o corpo dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo, a fim de que o mundo mude suas qualidades. Por isso, a emoção é considerada como um jogo, no qual se acredita. Neste jogo, o corpo é essencial por ser uma categoria mediadora das emoções. O filósofo compreende que a consciência que se emociona se assemelha a consciência que adormece. Ambas se lançam em um mundo novo que transforma seu corpo (SARTRE, 2008, p. 79).

Ele também afirma que todas as emoções constituem um mundo mágico, utilizando o corpo como meio de encantamento. Desse modo, a verdadeira emoção tem esse caráter por ser acompanhada da crença. Significa dizer que a emoção é intensa e não se pode sair dela com facilidade. (SARTRE, 2008, p. 76).

As emoções comentadas e analisadas por Jean-Paul Sartre possibilitam a compreensão de que a emoção não é somente representação, mas **o comportamento de um corpo que se acha em um certo estado**³. (SARTRE, 2008, p. 77). O filósofo destaca a duplicidade do corpo para entender o processo emocional: por um lado o corpo é um objeto no mundo e por outro, a experiência vivida imediata da consciência.

Colocando em diálogo a noção sobre emoção de Didi-Huberman e Jean-Paul Sartre, podemos afirmar que a emoção atua sobre o corpo a partir da relação que este tem com o mundo, levando em consideração ainda a cultura da qual o sujeito faz parte, retomando David Le Breton, bem como a corpo e sua linguagem, argumentada por Maurice Merleau-Ponty. Assim, é possível o negro retomar a posse de seu corpo, falando por si, principalmente ao relatar as suas experiências.

1.1 Emoção: movimento de percepção

A percepção pode ser vista como uma “linguagem” do corpo, pois quando o sujeito toma consciência de si através de sua matéria corporal, ele diz de si mesmo, amparado por sua subjetividade: “eu vejo”; “eu sinto”; “eu sou”. Nesta linha de pensamento, destacamos o que diz Maurice Merleau-Ponty (2018, p. 23), quando comenta sobre a noção de sensação na linguagem: “[...] eu sinto o vermelho, o quente, etc”.

O sentir está, portanto, relacionado a percepção e ao corpo, que materializa, embasado pela linguagem, essas sensações. E a relação entre a linguagem e o corpo confere à visão uma definição importante, a de que o ato de ver está intrinsecamente ligado à sociedade e à cultura de um indivíduo:

Ver é pôr à prova o real através de um prisma social e cultural, de um sistema de interpretações que carrega a marca da história pessoal de um indivíduo imerso numa trama social e cultural. Todo olhar projetado sobre o mundo, mesmo o mais anódino, elabora um raciocínio visual a fim de produzir um sentido. A visão, na multiplicidade do visual, filtra as linhas de orientação que

³ Grifo nosso.

tornam o mundo pensável [...] toda visão é interpretação. [...] A visão é sempre um método, um pensamento sobre o mundo (LE BRETON, 2016a, p.94 e 95)

Entre o corpo e a linguagem encontra-se a percepção relacionada ao estado de espírito do sujeito, de modo que quando este vê o mundo também vê a si mesmo. O seu olhar remete ao olhar de uma cultura em particular. Dessa forma, David Le Breton afirma que a condição humana implica diferenças coletivas e individuais, a primeira se refere a diversidade cultural, e a segunda, a maneira pela qual o indivíduo se apropria da diversidade já mencionada; considerando as percepções sensoriais, a experiência e a expressão das emoções são oriundas da intimidade do sujeito.

Então o corpo é atravessado por alguns elementos como: a percepção, a cultura da sociedade da qual faz parte e a maneira como interpreta os acontecimentos de sua existência. Este último elemento merece uma atenção especial, pois as emoções se originam através dele:

As emoções nascem de uma avaliação mais ou menos lúcida de um acontecimento presenciado por um ator provido de sensibilidade própria. Elas são pensamentos em ação dispostas num sistema de sentidos e de valores. Enraizadas numa cultura afetiva, elas também se exprimem mediante uma linguagem gestual e de mímica” (LE BRETON, 2019, p.12)

A percepção é o elemento norteador deste processo de interpretação dos acontecimentos. Através da emoção experimentada, o sujeito significa a si mesmo. Neste sentido, colocamos em diálogo David Le Breton com Maurice Merleau-Ponty (2018, p. 23), este último define a percepção como “a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo”. Essa definição propõe que a procura pela sensação deve ocorrer a partir dos conteúdos já qualificados, por exemplo, para distinguir o verde e o vermelho é necessário ver as duas cores diante de mim. Seria uma forma de experienciar a sensação.

Definir a percepção, portanto, descobrir qualidade e significações que habitam a sensação, porque se se toma, por exemplo, as cores vermelho e verde, afirma-se que ambas as cores não são sensações, mas sensíveis, e que a qualidade não é um elemento da consciência, mas uma propriedade do objeto.

Maurice Merleau-Ponty (2018, p. 25) faz o seguinte questionamento: “[...] conservamos o direito de conceber uma ‘qualidade pura’ que definiria o “puro sentir”?”, o questionamento reforça a ideia do filósofo de que o “puro sentir” é redundante, ocasionando nenhum sentir.

A redundância do sentir só é eliminada quando os sentidos são percebidos em relação ao mundo: “a pretensa evidência do sentir não está fundada em um testemunho da consciência, mas no prejuízo do mundo”. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 25). Por isso, somente se tem evidência do significado dos sentidos, porque a percepção deu ao ser humano objetos coloridos e sonoros, de modo que ele, quando deseja analisar os objetos ao seu redor os transporta para a sua consciência.

O filósofo chama atenção ainda para um problema em pensar a percepção somente pela perspectiva da experiência do sentir: [...] supomos de um só golpe em nossa consciência das coisas aquilo que sabemos estar nas coisas. Construimos a percepção com o percebido” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 26). Nem um nem outro é percebido, o que ocasiona uma barreira na passagem para a consciência do mundo. Por essa razão, o filósofo afirma que a qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda consciência é consciência de algo. Dizendo de outra maneira, para que se efetive o sentir há que se ter um sujeito consciente de si e de estar no mundo.

O funcionamento da sensação se dá através da compreensão de um processo de integração, no qual o texto do mundo não é recopiado, mas constituído, porque se trata da reconstituição de uma consciência e de um corpo. Por isso, apreender a sensação na perspectiva do corpo possibilita o encontro não somente de um indivíduo psíquico, mas “uma formação já ligada a um conjunto e já dotada de um sentido” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 31).

Já observamos que Maurice Merleau-Ponty e David Le Breton colocam em diálogo o sentir, a percepção e o corpo. Estes elementos possibilitam o entendimento de que a interpretação sobre o mundo ocorre a partir das emoções. Tendo isso em vista, Michel Collot dialoga com os autores já citados, ele diz que a emoção é o lado afetivo da relação com o mundo, além dela só tomar forma a partir de uma matéria simultânea que consiste no corpo, o mundo e as palavras: “o sujeito lírico não repousa em si mesmo como uma entidade psíquica autônoma; ele existe somente para se encarnar numa língua e num mundo” (COLLOT, 2018, p. 16).

A emoção permite ao sujeito uma interpretação sobre o mundo, bem como uma (re) constituição daquilo que foi interpretado, o que ocasiona uma nova criação, principalmente sob a mediação de linguagens como a dança, a obra de arte, a música, etc. “[...] a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa do

mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte” (COLLOT, 2018, p. 15).

A emoção pode ser considerada também como o “impulso” para a escrita, de modo a definir uma experiência subjetiva: “É uma emoção que os leva a escrever e é a emoção que buscam produzir. A princípio ligada à experiência da vida, a emoção transforma-se, enfim, em emoção estética” (COLLOT, 2018, p. 21). A emoção tem início em uma experiência subjetiva do escritor, que transforma tal experiência na escrita materializando uma “emoção estética”.

Michel Collot mostra como a emoção – “a borda inefável da atividade literária” – não pode ser eliminada pela literatura. A emoção pode, sim, trazer novas luzes à teoria e a crítica literária. Por essa razão, ele constrói uma hipótese: “minha hipótese é que a emoção, longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo” (COLLOT, 2018, p. 23), considerando que a emoção não é objetiva, mas também não é irracional.

Referindo-se a emoção como uma experiência, Michel Collot (2018, p. 24) a define como um movimento: “é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo”. Por isso, a emoção se configura através de uma relação entre o eu, quando o corpo deste é afetado, e o mundo, espaço que é modificado a partir do momento que o eu ajo sobre ele afetado pela emoção.

Michel Collot explica que o abalo do corpo e da alma induz o sujeito a pôr em movimento a palavra, principalmente porque há uma comoção mútua entre o eu, o mundo e as palavras: “O que costumava há pouco ser chamado de inspiração é o momento em que o eu, o mundo e as palavras se comovem mutuamente” (COLLOT, 2018, p. 42). Neste sentido, o autor diz que a emoção é parte cativante para um escritor e se transforma, pois ela passa da ordem da sensação para a ordem da significação.

O sujeito fica entre esta espessura linguística e a experiência sensorial, principalmente no sentido corporal, porque a linguagem não é somente um simples reflexo do pensamento, mas um elemento que dispõe de uma relação com o corpo: “Os movimentos do corpo põem em jogo uma linguagem que pode entrar em ressonância com as qualidades sensíveis das coisas e com os afetos do sujeito” (COLLOT, 2018, p. 93).

Assim, podemos dizer que a relação entre corpo e linguagem é possível graças a subjetividade desenvolvida pelo sujeito: “Meu corpo é meu por carregar traços de minha história pessoal, de uma sensibilidade de que é minha.” (LE BRETON, 2019, p.44). Por exemplo: em se tratando do negro, notamos que ele retoma a posse de seu corpo quando passa a falar de si.

Além disso, usar a percepção possibilita que o negro rompa com a lógica colonialista, que fez do seu corpo um simples objeto. Assim, é possível criar outras narrativas, porque o negro toma a posse de seu corpo, qual seja a forma, pela palavra. A percepção e a emoção seriam os elementos responsáveis para que ele, ao falar por si mesmo, reconheça o quão dotado da capacidade de sentir e agir sobre o mundo dispõe o seu corpo.

Nessa perspectiva, considerando o referencial teórico deste tópico; Maurice Merleau-ponty, David Le Breton e Michel Collot; através do corpo misturam-se intrinsecamente; a expressão de um autor, a construção de uma imagem que este faz sobre o mundo e sua subjetividade como um sujeito.

1.2 Corpo, percepção, experiência e linguagem

Considerando que o corpo possui dimensões materiais ele pode ser situado em qualquer campo de visão: “Ver é entrar em um universo de seres que se mostram” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 105). Além disso, ver é um ato de duas faces, de um lado, a visão que identifica o corpo, e de outro lado, a visão que faz parte do corpo.

As dimensões materiais do corpo sugerem que ele é um objeto, mas, que ultrapassa esta condição por se tratar de um condutor de experiências, sendo definido por Maurice Merleau-Ponty (2018, p. 103): “[...] a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter”. Podemos dizer que o corpo, tal como a casa (exemplo dado pelo filósofo) é visto de todos os lugares, graças ao horizonte, que é aquilo que assegura a identidade do objeto.

Em outras palavras, o horizonte é a relação entre a perspectiva do corpo-objeto e do espaço: “Qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como existentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros “vêm” dele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 105). Por isso, o corpo, situado no espaço, está visível aos olhos de todos.

Dessa relação entre o olhar e o corpo se origina a experiência, que extrai do corpo-objeto tudo o que ele ensina, fazendo com que toda percepção seja percepção de algo: “Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 108). A experiência é também a maneira pela qual o sujeito percebe o seu corpo e como ambos se relacionam com o mundo:

Em outros termos, observo os objetos exteriores com meu corpo, eu os manejo, os inspeciono, dou a volta em torno deles, mas, quanto ao meu corpo, não o observo ele mesmo: para poder fazê-lo, seria preciso dispor de um segundo corpo que não seria ele mesmo observável. **Quando digo que meu corpo é sempre percebido por mim, essas palavras não devem então ser entendidas em um sentido simplesmente estatístico e deve haver na apresentação do corpo próprio algo que torne impensável sua ausência ou mesmo sua variação** ⁴(MERLEAU-PONTY, 2018, p. 135).

Por meio da experiência compreendemos a relação entre corpo e espaço, considerando um conceito de Maurice Merleau-Ponty (2018, p.146), o esquema corporal: “[...] este termo significa que meu corpo me aparece como postura em vista de uma certa tarefa atual ou possível”. Em outras palavras, o esquema corporal é uma maneira que o corpo tem de mostrar-se em plena atividade no espaço em que se encontra. É dessa forma que ele é pensado como um espaço:

Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 149).

Ao observar o corpo em movimento, podemos vê-lo em suas ações, que são consideradas a partir da ordem do fenomenal, posto que o corpo já se movimentava na estrutura espacial. Além disso, é o espectador quem atribui ao sujeito que se movimenta a representação objetiva de um corpo vivo: “[...] porque literalmente somos aquilo que os outros pensam de nós e aquilo que nosso mundo é” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 154).

Dessa maneira, o sujeito tem “pontos de apoio” em seu corpo, pois, para além do seu corpo situado em um meio concreto, ou, tarefas dadas e situações reais, a sua matéria dispõe de estímulos, está aberto às situações verbais e fictícias, as quais pode escolher. Com base nisso, o filósofo expõe uma definição inicial sobre o corpo:

Mas nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros. Este é apenas o corpo constituído. Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir

⁴ Grifo nosso.

como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos [...] O corpo é nosso meio geral de ter um mundo (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 202-3)

A espacialidade do corpo auxilia no entendimento de que a experiência da matéria corporal nos ensina a entrelaçar espaço e existência, o que sugere também uma comparação entre corpo e obra de arte em seus mais variados sentidos; a exemplo da pintura, do romance, do poema e uma peça musical. Assim como essas formas de arte, o corpo é o que Maurice Merleau-Ponty chama de “nó de significações vivas”.

Vimos que o corpo simboliza a sua existência por meio da relação que desenvolve com o mundo. Ao fazer isto, esta matéria se mostra como um lugar de apropriação, porque faz referência a um eu, o qual define as ações corporais frente ao espaço. Neste sentido, Maurice Merleau-Ponty afirma que o corpo é distinto de um objeto científico, pois as coisas coexistem com o “sujeito encarnado”.

Por ser distinto de um objeto científico, o corpo se apropria do mundo através dos gestos na relação entre o eu e o outro: “Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 251). Nesta relação, os gestos, que são a forma que o sujeito tem de expressar seu modo de ser no mundo, estão presentes.

Dialogando com o pensamento de Maurice Merleau-Ponty, David Le Breton argumenta sobre os gestos serem uma forma de linguagem do corpo:

Quando se diz que alguém fez um gesto [...] entende-se que ele desempenha uma função significativa, participando do efeito simbólico que preside qualquer ação: mover o mundo mediante os símbolos. O gesto é uma figura da ação vivo ele não é um simplesmente acompanhamento decorativo da palavra (LE BRETON, 2019, p.46-47)

A partir da relação entre corpo, linguagem e o outro, os gestos expressam também a maneira com que o sujeito interage em sociedade, a considerar que os movimentos corporais são “adaptados”, por assim dizer, conforme o grupo social: “[...] O ritualismo social da comunicação implica igualmente os movimentos do rosto e do corpo. (LE BRETON, 2019, p. 54), pois se trata da atuação do corpo em relação a sua cultura. Ainda assim, é importante ressaltar que muitos gestos podem, sim, ser compreendidos para além das fronteiras culturais.

Dessa maneira, podemos dizer que o gesto empreendido pelo corpo é um marcador cultural, propiciando uma interação social que faz uso de múltiplos canais: “O movimento do corpo metaforiza a palavra, confere-lhe relevo que a torna mais viva

e mais compreensível, tolhendo as ambiguidades” (LE BRETON, 2019, p.82). Por isso, analisamos nos capítulos a seguir como Conceição Evaristo reúne em sua escrita corpo, gesto e palavra.

2 O CORPO SOB A ÓTICA DA RAZÃO NEGRA

O corpo negro – em diversas sociedades, e não diferente na brasileira – por um longo período⁵, foi seviciado, subjugado e transformado em objeto durante a escravidão⁶. Após este período, outro mecanismo foi utilizado para controlá-lo e representá-lo: a ideia de raça, que será explicada adiante. Isso mostra como ele foi alvo de disputas e de controle, sem a possibilidade de ter uma identidade própria. Por isso, para compreender de que forma o corpo negro age frente às suas experiências, é necessário olhar para a raça no contexto do colonialismo, levando em consideração ainda o desenvolvimento de uma Razão Negra.

Para Achille Mbembe em *Crítica da Razão Negra* (2018), a Razão Negra designa várias coisas ao mesmo tempo, desde figuras do saber, a modelos de exploração, depredação, paradigma da sujeição e complexo psico-onírico. Estes elementos revelam incertezas e equívocos e possuem a raça como embasamento.

A raça é, portanto, uma forma de representação primária, pois, conforme o filósofo já citado, esta categoria é incapaz de distinguir entre o externo e o interno. Se trata de um complexo sistema que tem causado inúmeros sofrimentos, desde catástrofes como a escravidão até perturbações do pensamento, levando em consideração a transformação do negro em um outro. (MBEMBE, 2018)

⁵ O século XVI foi marcado amplamente pela invasão europeia ao continente africano. No Brasil, apesar da dificuldade de se precisar a data escravagista, “a escravidão negra foi implantada durante o século XVII e se intensificou entre os anos de 1700 e 1822, sobretudo pelo grande crescimento do tráfico negreiro. O comércio de escravos entre a África e o Brasil tornou-se um negócio muito lucrativo. O apogeu do afluxo de escravos negros pode ser situado entre 1701 e 1810, quando 1.891.400 africanos foram desembarcados nos portos coloniais.” GARAEIS, Vitor Hugo *A história da escravidão negra no Brasil*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/historia-da-escravidao-negra-brasil/>.

⁶ Podemos citar um trecho sobre os maus tratos aos corpos negros de C.L.R. James: Os escravos eram colhidos no interior, amarrados juntos uns dos outros em colunas, suportando pesadas pedras de 20 ou 25 quilos para evitar as tentativas de fugas; então, marchavam uma longa jornada até o mar, que, algumas vezes, ficava a centenas de quilômetros e, esgotados e doentes, caíam para não mais se erguer na selva africana. Alguns eram levados até a costa em canoas, deitados no fundo dos barcos por dias sem fim, com as mãos acorrentadas, as faces expostas ao sol e à chuva tropical e com as costas na água que nunca era retirada do fundo dos botes. Nos portos de escravos, eles permaneciam amontoados em um cercado para a inspeção dos compradores. Dia e noite, milhares de seres humanos eram apinhados em minúsculas galerias nos “depósitos de putrefação”, onde nenhum europeu conseguiria permanecer por mais de quinze minutos sem desmaiar. Os africanos desmaiavam e se recuperavam ou, então, desmaiavam e morriam; a mortalidade naqueles “depósitos” era maior do que vinte por cento. JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros: Toussaint L’ Ouverture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

A raça induz também, ao que Achille Mbembe chama de “alterocídio”, o mecanismo que constitui o outro não como semelhante a si mesmo, mas como um objeto ameaçador, o qual deve ser destruído ou controlado, o que remete à ideia de uma “ficção útil”, uma vez que o negro se encontra no centro de uma disputa de poder, para fins exclusivamente econômicos do empreendimento colonial.

Falar de raça significa falar de colonialismo, sistema que buscou instaurar civilidade entre os povos ditos “inferiores”. Leia-se inferiores, os povos que não fazem parte do hemisfério ocidental. Assim, a Europa, tanto na circulação do discurso popular, como acadêmico, desenvolveu fabulações ao inventar fatos considerados verídicos. Estas fabulações se destacam na “relação” que a Europa forjou com África, por isso, o negro é o objeto que sustenta toda esta dinâmica, de modo brutal e distinto.

Criou-se então uma espécie de “lei de raça” que tem uma origem provável na linguagem: “o mundo das palavras e dos signos autonomizou-se a tal ponto que não se tornou apenas uma tela para apreensão do sujeito, de sua vida [...], mas uma força em si, capaz de se libertar de qualquer vínculo com a realidade” (MBEMBE, 2018, p. 32). Em outras palavras, não saímos definitivamente do regime escravista, pois o princípio racial e o sujeito passaram a ser operados sob o signo do capital, esta característica distingue o tráfico negreiro e suas instituições das formas autóctones de servidão. Enquanto o tráfico transforma o negro em mercadoria, a segunda forma de escravidão é referente às questões tribais, guerras, etc.

Entre os séculos XIV e XIX, o atlântico concentrou diversos mundos, se tornando também “o lugar de onde emergiu uma nova concatenação planetária”, na qual se encontrava Portugal e Espanha como motores de intensa expansão. Africanos escravizados fazem parte deste processo, uma vez que eram o elemento que impulsionava a economia colonial.

Este contexto socioeconômico origina um processo de crioulização, no qual se vê um intenso movimento de religiões, línguas e culturas, e que desencadeia uma **consciência negra**⁷ nos tempos iniciais do capitalismo. Devido a nova “concatenação planetária”, o negro se torna o produto representativo de uma tradição de viagens e deslocamentos. E o próprio negro já não mais se vê apenas como carga humana, conforme representação colonial, mas como alguém que objetivava e iria lutar pela

⁷ Grifo nosso.

liberdade. Esta luta não devolve a sua humanidade, por essa razão, o negro passa a ser classificado conforme o tipo de trabalho que executava:

A transnacionalização da condição negra foi, portanto, um momento constitutivo da modernidade, tendo sido o Atlântico o seu lugar de incubação. Essa condição abarcou em si um inventário de situações muito contrastantes, indo do escravo traficado, convertido em objeto de venda, ao escravo por condenação, o escravo de subsistência (criado doméstico perpétuo), o escravo parceleiro, o meeiro, o manumisso, ou ainda o escravo liberto ou o escravo de nascença (MBEMBE, 2018, p. 36-37)

A luta dos africanos escravizados ultrapassa os impérios europeus e alcança a América Latina. Reflexo disto é que a relação entre a metrópole e as colônias sofre algumas alterações, principalmente pelo surgimento e influência de uma classe que Achille Mbembe chama de “brancos crioulos”. Como reação a esta classe, as elites se aproveitam de uma ideologia mestiça para desqualificar a questão racial, e que oculta a contribuição dos afro-latinos para o desenvolvimento da América do Sul.

Neste sentido, Achille Mbembe comenta sobre algumas revoluções como a do Haiti, em que o país assinala uma reviravolta na história moderna da emancipação humana; e a revolução de escravos desembarcados nos Estados Unidos no ano de 1619. Estas revoluções são base para o entendimento de como a Europa se instala progressivamente em uma posição de comando sobre o resto do mundo. É provável que seja este o motivo do surgimento de alguns discursos classificatórios:

Paralelamente, ao longo do século XVIII, entraram em cena vários discursos de verdade acerca da natureza, da especificidade e das formas de vida, das qualidades, traços e características dos seres humanos, de populações inteiras diferenciadas em termos de espécies, gêneros ou raças, classificados ao longo de uma linha vertical [...] **De fato, uma vez identificados e classificados os gêneros, as espécies e as raças, resta apenas indicar quais diferenças os distinguem uns dos outros...**⁸(MBEMBE, 2018, p. 40)

Este processo de distinções impulsiona a primeira grande classificação de raças que é empreendida por Buffon, em um cenário no qual a linguagem sobre os outros mundos é construída através de preconceitos “ingênuos e sensualistas”. O negro é, portanto, caracterizado, animalizado e tornado inferior através de seus traços: “[...] o negro é representado como o protótipo de uma figura pré-humana incapaz de escapar de sua animalidade [...] não chega a conferir a si mesmo uma forma verdadeiramente humana nem a moldar seu mundo” (MBEMBE, 2018, p. 41).

Este momento da história é entendido pelo filósofo como o “momento gregário do pensamento ocidental”. Não é por acaso que a obra de Hegel, *A razão na história*,

⁸ Grifo nosso.

é o destaque deste momento. O conceito de raça é intrinsecamente ligado à esfera animal, servindo ainda para nomear humanidades que não são europeias: “A noção de raça permitia representar as humanidades não europeias como se tivessem sido tocadas por um ser inferior” (MBEMBE, 2018, p. 42). Dessa maneira, o negro é produzido, no sentido de somente ser ou representar algo se fosse subordinado:

Ele é constantemente produzido. Produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um corpo de extração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento. Sujeito a corveias de toda ordem, o negro é também o nome de uma injúria, o símbolo do homem confrontado com o açoite e o sofrimento, num campo de batalha em que se opõem facções e grupos social e racialmente segmentados (MBEMBE, 2018, p. 42)

Produzir o negro significa forjar sua identidade, seus sentimentos e, principalmente, o seu corpo, elemento que ganha contornos animais no período colonial⁹. O negro não era considerado uma pessoa como as outras, muito menos uma pessoa sob o ponto de vista jurídico: “Quanto ao negro, passou a ser a partir de então nada além de um bem móvel, pelo menos de um ponto de vista estritamente legal” (MBEMBE, 2018, p. 45). Após ser produzido, o negro se torna o elemento central do acúmulo de riquezas do capitalismo mercantil durante o século XVII.

Ao darmos um salto para o século XIX, vemos se firmar um processo de biologização da raça no Ocidente, associado ao colonialismo em África. Ocorre que neste período o pensamento evolucionista darwiniano e pós-darwiniano, além de estratégias eugenistas foram amplamente disseminados. Há um novo desdobramento da raça que interpreta biologicamente seres humanos.

Surge então um texto que Achille Mbembe intitula “Consciência ocidental do negro”, no qual há uma “razão negra”, em que pessoas “de origem africana” são o objeto. Achille Mbembe argumenta que debater a razão negra significa retomar o conjunto de disputas referentes à definição do negro, e o conjunto de deliberações sobre o impulso animal e racional do homem.

A Era Moderna é o momento decisivo de formação desta razão negra, porque é período em que surgem narrativas de viajantes, exploradores, soldados, missionários, etc., sobre o negro. A função da Razão Negra é categorizar e catalogar as condições de surgimento do sujeito negro, no sentido de saber o que fazer com ele: “[...] inventar, contar, repetir, e promover a variação de fórmulas, textos e rituais

⁹ Grifo nosso.

com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem” (MBEMBE, 2018, p.61).

Além da “Consciência ocidental do negro” há um segundo texto, a **“Consciência negra do negro”¹⁰** que tem pretensões de impulsionar uma escrita da história na qual o povo negro fale por si. Neste texto, o negro reverte a lógica colonial, pois se distancia da condição de objeto, o que torna possível observar traços da literatura, biografia, história e política. A “Consciência negra do negro” é ainda o produto de um “internacionalismo poliglota”, porque abrange o povo negro oriundo da diáspora.

Embora o negro comece a falar por si ele é marcado pela raça, e engendra um duplo, uma máscara, de modo que no lugar do seu rosto se encontra um rosto de fantasia e uma estrutura que toma o lugar do seu corpo (MBEMBE, 2018, p. 69). **Neste sentido, a verdade de um indivíduo designado conforme uma raça estaria na aparência que lhe é conferida¹¹:**

Aquele que é designado a uma raça não é passivo. Preso a uma silhueta, é separado de sua essência. Segundo Fanon, uma das razões da infelicidade de sua existência está em habitar essa separação como se fosse o seu verdadeiro ser, odiando aquilo que é, para tentar ser aquilo que é, para tentar ser aquilo que não é (MBEMBE, 2018, p. 70)

A raça é também a linguagem do lamento e do luto rebelde, se cria sempre a partir de uma triste e assustadora recordação, a retomada de lembranças de corpos, vozes e rostos dilacerados pela escravidão, os quais necessitam de uma restituição em dimensões simbólicas e materiais: “[...] é uma maneira de fazer reviver o corpo imolado, sepultado e apartado dos laços de sangue e de solo, das instituições, ritos e dos símbolos que o tornavam precisamente um corpo vivo” (MBEMBE, 2018, p. 72). **Por essa razão, o filósofo afirma que o negro é, essencialmente, resumido a um corpo, com base em uma perspectiva fenomenológica, porque é compreendido também como uma soma inaudita de sensações.¹²**

Situados à força num mundo à parte, ao mesmo tempo que preservam suas qualidades de pessoas humanas para além da sujeição, aqueles que haviam sido encobertos pelo nome “negro” produziram historicamente pensamentos muitos próprios e línguas específicas. Inventaram suas próprias literaturas, músicas, maneiras de celebrar o culto divino. Foram obrigados a fundar suas

¹⁰ Grifo nosso.

¹¹ Grifo nosso.

¹² Grifo nosso.

próprias instituições – escolas, jornais, organizações políticas, uma esfera pública que não respondia à esfera pública oficial (MBEMBE, 2018, p. 95)

Ao dizer a palavra “negro” nos mais diversos contextos socioculturais, a população negra evoca cadáveres ausentes numa linguagem própria, ao mesmo tempo em que fala de si, como também desenvolve o protagonismo necessário para significar o mundo de outra maneira, no sentido de mostrar à sociedade que o negro transcende a violência da lógica colonialista.

Portanto, é possível fazer uma relação entre o corpo e a memória, tendo em vista que quando o negro significa o mundo ele excede os limites da linguagem ao lembrar o tempo passado e o corpo: “Daí o recurso a diversas linguagens simultâneas do tempo e também do corpo [...] todo corpo sempre penetra um outro e coexiste com ele...” (MBEMBE, 2018, p. 218).

A relação anteriormente citada só é possível porque antes da lembrança existe a visão. Segundo Achille Mbembe, lembrar é, literalmente, ver os vestígios deixados no “corpo” de um lugar através dos acontecimentos passados. O “corpo” do lugar está intrinsecamente relacionado ao corpo humano, “A própria vida precisa ‘ganhar corpo’ para ser reconhecida como real” (MBEMBE, 2018, p. 219). O sentido do corpo está ligado as suas funções no mundo.

Dessa maneira, é possível dizer que o corpo negro foi constantemente produzido sob a perspectiva da raça, o que o condicionou sempre ao lugar do outro. Ao ter sua identidade forjada pelo colonialismo, o negro precisou lutar bravamente para retomar a si mesmo. Nesta luta, ele desenvolveu uma relação com a linguagem como forma de rever sua cultura.

Ao estabelecer uma relação com a linguagem, o negro busca retomar não somente a sua cultura, como também a sua identidade, no que se refere ao corpo e a outras formas de representação feitas por ele. Essa ideia permite um diálogo entre Achille Mbembe e Frantz Fanon, no sentido da retomada que o seu negro faz de seu corpo ao fazer uso da linguagem, relacionando-a a sua cultura.

No texto “O negro e a linguagem”, presente na obra *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon afirma que existe no domínio da linguagem uma potência extraordinária, principalmente porque ao falar o sujeito emprega a sintaxe, se apossa da morfologia de uma língua e além disso assume uma cultura: “[...] mas é acima de tudo assumir o peso de uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. (FANON,

2020, p. 31). Ao falar da linguagem ele se refere ao problema de o negro antilhano tornar-se branco por incorporar a língua francesa.

Contudo, o que interessa deste capítulo é a relação que Frantz Fanon faz entre linguagem e cultura, pois ele compreende a linguagem como um meio de o sujeito inserir-se em determinado espaço e relacionar-se com o outro. A linguagem não é somente uma forma de comunicação, mas um instrumento de pertencimento, que convencionam posturas, gestos e emoções.

O psiquiatra argumenta que “[...] um homem que possui a linguagem possui, por conseguinte, o mundo expresso por essa linguagem e implicado por ela” (FANON, 2020, p. 31). Em outras palavras, ao inserir-se em um determinado lugar, o sujeito assume não somente a linguagem deste como também a cultura. Dessa maneira, pode-se intuir que a relação entre linguagem e cultura também compreende a literatura.

2.1 Corpo, literatura e experiência

Ao tomar de empréstimo um verso de Senghor, Frantz Fanon (2020, p. 141) afirma que “a emoção é negra como a razão é helênica”. Em outras palavras, o psiquiatra chama atenção para como o negro é vinculado unicamente ao corpo, como se dispusesse somente das emoções sendo destituído de qualquer razão. Partindo disso, este tópico tematiza que razão e corpo não estão dissociados quando se trata da experiência do corpo negro, sobretudo em sua representação na literatura.

Partindo disso, utilizamos o texto “A experiência vivida do negro”, de Frantz Fanon, em que relata uma situação na qual é chamado de “negro imundo” e se sente como um objeto, o que esvai o seu desejo de “estar na origem no mundo”, ou seja, fazer parte da sociedade. Dessa maneira, ele comenta a respeito da intensidade do olhar do outro sobre si, no sentido de que este indica que ele, como um homem negro, é considerado inferior. Este outro o devolve a realidade do mundo: “[...] e o outro, por meio de gestos, atitudes, olhares, fixou-me, como se fixa um corante com estabilizador” (FANON, 2020, p. 125).

Frantz Fanon afirma que o negro possui três sistemas de referência: seu modo de ser e seus costumes e as instâncias sociais que o rechaçam. Por conta disso, o psiquiatra comenta que o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu

esquema corporal, leia-se este esquema como “lenta construção do meu eu enquanto corpo no interior de um mundo espacial e temporal” (FANON, 2020, p. 126).

Estas dificuldades ocorrem principalmente porque o conhecimento sobre o corpo se dá em terceira pessoa. Frantz Fanon explica através do exemplo do ato de fumar, para fazer isto é necessário esticar o braço para alcançar o maço de cigarros que está na mesa; recua-se ainda para pegar os fósforos; e todos estes gestos se caracterizam por serem implícitos, graças a dialética efetiva entre o corpo e o mundo.

Neste sentido, argumenta que há algum tempo tentava-se embranquecer os negros no laboratório para que não mais carregassem o peso de uma maldição corporal, seria uma “poção de desnegrificação”. Em cima disto, ele cria um esquema histórico-racial com a ajuda do branco: “Achava que tinha de construir um eu fisiológico, equilibrar o espaço, localizar sensações, e eis que me pediam um suplemento” (FANON, 2020, p. 127).

E a partir disso ele relata uma experiência que ocorrera consigo, na qual uma criança provoca um estímulo, como se ele estivesse em um laboratório: “Mãe, olhe o negro, estou com medo! [...] Queria me divertir com isso até engasgar, mas isso se havia tornado impossível para mim” (FANON, 2020, p. 127).

O seu esquema corporal é atacado e Frantz Fanon recorda que havia uma relação deste ataque com a historicidade. Ao mesmo tempo em que seu corpo se avoluma, no sentido de ser tornado inferior e subalterno, o autor reconhece que o seu corpo não ocupa mais lugar nenhum: “Não encontrava mais nenhuma das coordenadas febris do mundo. Eu existia triplamente: ocupava um lugar, ia na direção do outro... e o outro – evanescente, hostil, mas não opaco, e sim transparente, ausente” (FANON, 2020, p. 127). E quando a criança diz novamente a sua mãe ter visto um negro, Frantz Fanon relata que seu corpo fora devolvido a ele todo desmembrado e arrebatado.

Por isso, a experiência contribui para que Frantz Fanon retorne novamente a noção de historicidade por entender que era responsável por três elementos: seu corpo, sua raça e seus ancestrais, o que faz com que o psiquiatra “descubra”, por assim dizer, os seus traços. Ele afirma ter saído de sua própria presença, tornando-se um objeto, quando gostaria de ser um homem entre os demais, humano. Contudo, ele compreende que é vinculado a um parentesco ancestral: “[...] alguns me vinculavam aos meus ancestrais, escravizados, linchados: decidi aceitar. Foi por meio do plano universal do intelecto que compreendi este parentesco interno – eu era neto

de escravos” (FANON, 2020, p. 128). E isto o torna escravo de sua própria aparência (FANON, 2020, p. 131).

Frantz Fanon deseja passar despercebido em razão dos traços de seu corpo negro, desejando o anonimato: “[...] o peito largo do negro –; eu me arrasto pelos cantos, fico em silêncio, aspiro ao anonimato, ao esquecimento” (FANON, 2020, p. 131). E sente vergonha de si mesmo.

O psiquiatra ultrapassa a barreira do anonimato e afirma que para os negros o corpo não se contrapõe à mente: “[...] governando o mundo com sua intuição, o negro recuperado, recomposto, reavido, assumido e é um negro [...] plantado no palco do mundo” (FANON, 2020, p. 141).

A experiência de Frantz Fanon de ser percebido por uma criança como um homem negro, de modo depreciativo, é a circunstância que faz com que ele modifique seu esquema corporal. Se antes ele tem o corpo arrebitado pelas palavras da criança, sua consciência o faz perceber, sobretudo através da historicidade, que o negro está “plantado” no mundo como qualquer outro ser humano.

Ao ser chamado de negro o psiquiatra tem seu corpo “desmembrado”, por assim dizer, ao mesmo tempo em que adquire uma consciência corporal, bem como de suas emoções, o que o faz reafirmar a relação do negro com o mundo e a noção de que este é humano como os demais.

Dessa maneira, a experiência de Frantz Fanon evidencia como o corpo é afetado em relação aos acontecimentos pelos quais é atravessado. O relato feito por ele caracteriza também a potência da relação entre a subjetividade e a escrita. Uma vez que observamos o corpo sob a ótica da Razão Negra, e frente as experiências, é necessário compreendê-lo através de suas possíveis definições.

2.2 Alguns olhares sobre o corpo

Para Paul Ricoeur, pessoa é uma entidade de corpo físico, referência identificadora e autodesignação, que faz da pessoa não mais uma coisa – entidade corporal –, mas um si, considerando que “reforçar também é marcar uma identidade” (RICOEUR, 2014, p. 14). Neste sentido, o corpo é um referente subjetivo que contém duas séries de predicados: predicados físicos e predicados psíquicos.

No âmbito da teoria narrativa, vê-se que a compreensão da noção de pessoa passa pelo corpo, que é, simultaneamente, um corpo qualquer entre os demais corpos, e um aspecto do si que traduz uma maneira de ser no mundo, porque “possuir um corpo é o que fazem ou o que são as pessoas” (RICOEUR, 2014, p. 9). Assim, o corpo é inerente a uma pessoa em um sentido que pressupõe a lógica do si.

Como o corpo é um dos elementos da identidade da pessoa, podemos dizer que ele define então a própria narrativa, uma vez que esta diz quem é, essencialmente a personagem: “A narrativa constrói a identidade da personagem [...] É a identidade da história que faz a identidade da personagem” (RICOEUR, 2014, p. 155).

Com base nisso, vemos que o corpo, ao mesmo tempo em que é apenas um corpo-objeto em relação aos outros corpos, também é um aspecto do si que representa uma maneira de ser e estar no mundo nas narrativas.

Além disso, falar sobre o corpo significa falar sobre a vida. Ele faz parte do imaginário social, idealiza o sujeito, influencia relacionamentos, ou seja, somos sempre atravessados pela sua dimensão material, por isso, colocamos em diálogo Paul Ricoeur e David Le Breton, pois ambos dialogam na relação que fazem entre corpo, narrativa e sociedade. Este último afirma ser o corpo o efeito de uma construção social e cultural com a ressalva de que cada sociedade pensa o corpo de uma maneira diferente:

A formulação da palavra corpo como fragmento de certa maneira autônomo em relação ao homem, cujo rosto ele porta, pressupõe uma distinção estrangeira a numerosas comunidades humanas. Nas sociedades tradicionais, de composição holista, comunitária, nas quais o indivíduo é indiscernível, o corpo não é o objeto de cisão, e o homem está misturado ao cosmo, à natureza e à comunidade [...]. As sociedades ocidentais fizeram do corpo um ter, mais do que uma estirpe identificadora [...] O corpo na modernidade... marca a fronteira entre o indivíduo e o outro, o encerramento do sujeito em si mesmo (LE BRETON, 2016b, p. 27 e 28).

Confrontando as sociedades tradicionais, quais sejam, as que estão situadas no continente africano, e as sociedades ocidentais, leia-se as que fazem parte do continente europeu, observamos que durante o período da escravidão, a Europa transformou o corpo do africano, no sentido de controlá-lo. Por isso, não houve o desenvolvimento de um individualismo em relação a existência do corpo negro.

Por ser sempre visto como o outro, o negro desenvolveu um caminho para a sua individualidade às margens da sociedade e de si próprio, algo que nos mostra que a compreensão sobre o seu corpo passa por uma busca pela identidade.

Assim, embasados pelos trabalhos de Paul Ricoeur e David Le Breton, destacamos o pensamento de Frantz Fanon (2020, p. 221), o qual afirma que os negros são comparação: “[...] ser comparação significa que, a todo momento, eles se preocupam com a autovalorização e o ideal do ego”, porque tomam o branco como o ideal social.

Conforme o pensamento de Frantz Fanon, a comparação anteriormente mencionada diz respeito ao cotejo que o antilhano faz entre si e o branco. Se trata de uma “ficção social”, que pode ser pensada também no contexto do Brasil, pois neste o negro também se compara em relação ao branco. Isso faz com quem a sociedade “desmembre”, por assim dizer, o corpo negro antilhano e o corpo negro brasileiro.

Importante dizer que, tomando de empréstimo as palavras de Frantz Fanon, “o negro passou de um modo de vida a outro, mas não de uma vida a outra”. A não mudança de vida acarreta para o negro uma necessidade de reconhecimento de sua humanidade. O corpo negro não deseja ser encerrado na “coisidade”, mas, sim, ser ampliado para outros lugares e outras coisas: “[...] busco outra coisa que não a vida; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano” (FANON, 2020, p. 228).

Ao lutar por este mundo humano, Frantz Fanon argumenta que a única forma de romper a luta comparativa entre negro e branco é pelo reconhecimento da humanidade de ambos, o que é possível através da percepção de si, do outro, bem como do espaço em que estes se encontram.

Paul Ricoeur nos mostrou o corpo através da referência identificadora, autodesignação e localização na narrativa; David Le Breton indicou como este corpo é uma matéria que é efeito de uma construção social; e Frantz Fanon argumentou sobre o corpo envolto numa comparação que o coloca em uma ficção social. Desse modo, ao notarmos o corpo negro a partir de sua construção, veremos a seguir como se dá o desenvolvimento de sua corporeidade.

2.3 Corporeidade negra

No filme “Ori”¹³, de Raquel Berger, e narração feita por Beatriz Nascimento, documenta-se os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, considerando

¹³ O tema que nos interessa, o corpo negro, foi discutido por Beatriz Nascimento, de forma precisa, neste filme, o que nos fez referenciá-lo.

também a relação entre Brasil e África, o quilombo como ideia central e a história pessoal de Beatriz Nascimento (1942-1995), que entre outros assuntos fala sobre a corporeidade negra, tema que nos interessa. Para pensar o corpo, a pesquisadora trabalha os conceitos de Orí, assim como alguns aspectos da história da escravidão.

Orí significa cabeça e é um vocábulo de origem africana da língua yorubá proveniente dos povos nagôs, da África Equatorial e Ocidental. Quando o sujeito se encontra na posse de um orixá através de ritual religioso, invoca os espíritos dos ancestrais, traduzindo-os em funções cerebrais: “‘fazer a cabeça’ vem ser a apreensão da consciência amadurecida do que existe no mundo externo, concomitante ao autoconhecimento”: Orí, nesse contexto, é o elo entre o passado e o presente, entre o mundo natural e o sobrenatural (Orun), entre o tempo histórico original, em África, e o hodierno na América nagô (Brasil, Haiti, Cuba etc.) (NASCIMENTO, 2022, p.80).

Beatriz Nascimento relaciona Orí com intelecto e memória; cabeça e corpo; pessoa e terra; destacando o processo de desumanização do negro, paralelamente a possibilidade de reconstrução de si desse indivíduo como parte de uma coletividade (RATTS, 2006, p. 63). Como metáfora, Orí pode ser o repensar do espaço apropriado pelo corpo negro numa relação de poder.

Para Beatriz Nascimento o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste). Seus textos, sobretudo em Ori, apontam uma significativa preocupação com essa (re) definição corpórea. Neste tema, a encontramos discorrendo acerca da sua própria imagem, da “perda da imagem” que atingia os (as) escravizados (as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida da diáspora (RATTS, 2006, p. 65)

A estudiosa afirma que é preciso a imagem para recuperar a identidade, de modo a tornar o rosto visível, rosto este que é reflexo de um e do outro, tal como o corpo que é “[...] reflexo de todos os corpos” negros. Ela parte da desumanização do corpo negro no início da escravidão para promover uma relação entre corpo, espaço e identidade:

Desta forma, o corpo negro pode ser, também em parte, aquele que foge, mas que conquista temporadas de tranquilidade, aquele que se recolhe no terreiro e sai da camarinha refazendo, em movimento, narrativas de divindades africanas; pode ser o jovem que dança sozinho ou em grupo ao som do funk, pode ser a mulher ou o homem que delineia suas tranças ou seu penteado black; pode ser igualmente aquele que se “fantasia” de africano num desfile de escola de samba (RATTS, 2006, p.66)

Notamos que o corpo se move por uma cartografia cultural em trânsito, tomando de empréstimo este termo de Alex Ratts, pois o lugar desse corpo é o Atlântico, no sentido de que ele não encontra um ponto de apoio para si, precisa estar sempre em busca. Dessa maneira, o corpo é o documento dessa travessia: “Não somente o corpo como aparência – cor da pele, textura do cabelo, feições do rosto – pelas quais negras e negros são identificados e discriminados” (RATTS, 2006, p.68).

Neste sentido, o corpo pode ser definido como memória, tanto da dor das imagens da escravidão, como de movimentos corporais que traduzem trabalho, arte e vida, ele enuncia sentidos: “Na memória corporal ou na difícil construção da cidadania, a linha do corpo negro continua desenhando o espaço. Fio da memória. Fio da identidade. Espelho que nos indaga” (RATTS, 2006, p. 68-69)

Nas reflexões de Beatriz Nascimento, o corpo negro se confunde com o quilombo, em um sentido simbólico, é paisagem e terreiro, com partes de África: “O indivíduo negro, com seu corpo em relações (con) sentidas, percorre em transmigração territórios negros fragmentados pela diáspora”. (RATTS, 2006, p. 69)

Por isso, ela cria o conceito “Transatlanticidade”, que afirma haver em um descontínuo, um contínuo histórico memorável na história entre povos dominadores e subordinados, que também eleva a dignidade e singularidade humanas, além de ver o mar Atlântico como um meio entre os povos da Europa, África e América (NASCIMENTO, 2022, p.86)

Em outras palavras, o descontínuo, que representa a ruptura de certos acontecimentos históricos, como o término da escravidão, se perpetua por um contínuo, qual seja, a memória, tanto de povos subordinados como de povos dominadores.

Retomar as memórias da escravidão, sobretudo na escrita, contribui para que a transatlanticidade seja reconhecida e percebida em narrativas, romances, poemas e crônicas. Através desse conceito, percebemos que o diálogo com o continente africano é contínuo e ocorre de várias maneiras. Desse modo, veremos a construção do corpo negro na literatura afro-brasileira.

2.4 A construção do corpo negro na literatura afro-brasileira

Vimos anteriormente que o corpo negro foi constantemente produzido e forjado sob a perspectiva da raça e do colonialismo. Além disso, observamos que o corpo dispõe de uma relação intrínseca com a vida, por essa razão, notamos que em um período posterior à abolição da escravidão no Brasil, o negro é obrigado a tomar o branco como modelo de identidade e ascensão social.

O negro é considerado econômica, política e socialmente inferior e submisso, de modo que se vê obrigado a tomar o branco como modelo de identidade ao estruturar a sua ascensão social. É visto ainda como elemento subordinado ao conjunto da história da formação social na qual se inscreve.

Neusa Souza (2021, p. 48) explica também que a espoliação social que se mantém para além da abolição da escravidão busca elementos para uma autojustificação: “[...] todo um dispositivo de atribuições de qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetivo de manter o espaço de participação social do negro nos limites estreitos da antiga ordem social”. Dito de outra forma, a ordem social vigente determina que o negro seja dócil, submisso e útil.

Por isso, o negro se vale da disposição em busca da ascensão social, buscando assemelhar-se ao branco, seja ao buscar emprego, ou ao desenvolver suas relações afetivas. E a imagem do negro, em todos os aspectos, é construída pelo branco. Isso mostra que o negro renuncia a sua identidade para integrar-se à sociedade: “É a história da submissão ideológica de um estoque racial em presença de outro que se lhe faz hegemônico. É a história de uma identidade renunciada (SOUZA, 2021, p. 53)

Dialogando com o pensamento de Neusa Souza, Clóvis Moura (2019, p. 50) argumenta que a ascensão social do negro na literatura é desenvolvida pelo branco, tendo em vista que o mundo ficcional e o imaginário de vários romancistas ainda estavam impregnados de valores brancos e o modelo estético era greco-romano. Por isso, a realidade brasileira era desprezada: “[...] os heróis tinham de ser brancos como os europeus e a massa do povo apenas pano de fundo dessas obras” (MOURA, 2019, p. 50).

Clóvis Moura afirma que a primeira fase da literatura romântica surge, entre outros motivos, para negar a existência do negro social e esteticamente: “tudo que acontece nessa literatura tem de obedecer aos padrões brancos ou se esforça em exaltar o índio, mas um índio distante, europeizado” (CLÓVIS MOURA, 2019, p. 50).

O índio se constituía como um personagem dócil e uma válvula de escape para o apagamento da realidade sóciorracial do negro no Brasil: “Tal configuração

representava mais aspectos das ideias de Rousseau e do romantismo do ‘bom selvagem’, tornado quase um cavaleiro europeu” (CLÓVIS MOURA, 2019, p. 51). Contudo, o índio do Romantismo brasileiro era uma farsa literária, ideológica e social.

Dessa maneira, Clóvis Moura afirma que a finalidade dessa postura objetivava descartar o negro como ser humano para torná-lo “exótico-bestial da nossa literatura” e para fazer uma idealização do índio em oposição ao negro. Este processo de idealização gera dois sentidos ao negro: ele é definido como inferior e esteticamente feio, e é um anti-herói, facínora ou subalterno.

O estudioso comenta que desta época em diante o negro entrará mais detalhadamente em nossa novelística. Mas, a consciência crítica dos intelectuais em relação ao problema étnico no Brasil no que se refere ao negro ainda deixa a desejar e manipula o imaginário social brasileiro.

A afirmação do sociólogo é pensada no período da primeira publicação de sua obra, no ano de 1988. Atualmente, se observa como a intelectualidade brasileira, tanto a crítica literária como as outras áreas do conhecimento publicaram trabalhos relevantes com uma nova postura sobre o lugar do negro na literatura e na sociedade. Citem-se os trabalhos de Eduardo de Assis Duarte, a exemplo da antologia crítica *Literatura e afrodescendência no Brasil*.

Eduardo de Assis Duarte ressalta a legitimidade crescente da literatura afro-brasileira através do trabalho de poetas e prosadores de organizações como *Quilombhoje* e *Cadernos Negros*, este último consiste em uma série de publicações, nas quais Conceição Evaristo dispôs alguns de seus poemas e contos.

O crítico literário entende que entre literatura negro-brasileira e literatura afro-brasileira esta última compreende melhor a dimensão de vozes autorais afro-descendentes, temas afro-brasileiros, construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade, entre outros elementos. (DUARTE, 2010, p.124-125). Dessa forma, optamos por situar *Insubmissas lágrimas de mulheres* como uma obra da literatura afro-brasileira.

Entre os temas elencados por Eduardo de Assis Duarte chama atenção a autoria, que é vista como uma constante discursiva. Na autoria há uma relação intrínseca entre escritura e experiência. Ele afirma que alguns autores fazem questão de afirmar a autoria, como forma de realçar dois motivos: compromisso identitário e comunitário e a própria formação como “artistas da palavra”.

Inerente a autoria encontra-se o ponto de vista, que trata da visão de mundo autoral e do conjunto de valores que fundamentam as opções presentes no texto, o que se vê na obra *ILM*¹⁴, de Conceição Evaristo. Vale destacar ainda a linguagem, componente que denota aspectos culturais do vocabulário, seja oriundo de África ou do processo transcultural do Brasil, além de uma interdiscursividade própria.

Portanto, estamos diante de um movimento duplo da linguagem. De um lado, a relação entre linguagem e cultura que atravessa a vida do sujeito, como se viu a partir de Frantz Fanon, e a relação entre linguagem e literatura que determina, em certa medida, o fazer literário do escritor, como discute Eduardo de Assis Duarte. Pode-se dizer, assim, que Conceição Evaristo é uma escritora que utiliza todos estes sentidos da linguagem, pois ficcionaliza algumas questões do mundo empírico, a exemplo da vida da população negra em um cotidiano distinto ao da favela na obra *ILM*. A escritora busca a representação do “mundo controlado” referente ao cotidiano particular das personagens, fazendo uso de uma linguagem que engloba cultura, subjetividade e corpo.

Por trás do trabalho com a linguagem, Conceição Evaristo assume – tomando de empréstimo a ideia de Frantz Fanon comentada no início deste tópico – uma cultura afro-brasileira que faz parte de sua própria vida, considerando que a escritora é uma mulher negra e periférica. Sua literatura surge, pois, como linguagem subjetiva de uma escritora que fala por si e concede voz a uma população marginalizada, além de destacar aspectos culturais de África e Brasil.

A escritora se alia ao conceito da escrevivência para subverter uma lógica racista que ainda persiste na sociedade brasileira: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, p. 54).

A escrevivência, conceito presente no *corpus* literário de Conceição Evaristo, faz suas personagens transitarem continuamente entre vida ficcional e empírica, sugerindo algumas reflexões de forma direta e as vezes indireta, sobre a persistência de aspectos coloniais e memórias da escravidão no passado e no presente.

Na perspectiva do fazer literário de Conceição Evaristo, o conceito já citado consiste em uma relação entre a vida empírica e a vida ficcional. A voz narradora da escritora se situa entre estas duas formas de vida. Ao fazer isto, ela define a origem

¹⁴ De agora em diante, como forma de facilitar a leitura, nos referimos à obra analisada desta maneira.

de sua escrita: “[...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências” (EVARISTO, p.52).

A escrevivência mostra também que Conceição Evaristo busca expressar uma parcela significativa de sua condição de mulher negra que se propõe ao exercício da literatura, o que a faz transformar, de maneira muito singular, suas personagens. Ao invés de construir personagens atreladas ao crime, a violência e a pobreza, como se vê em algumas obras em que personagens negros são estereotipados, Conceição Evaristo desenvolve personagens, sobretudo em *ILM*, que são pintoras, dançarinas, enfermeiras, professoras, etc.

Por essa razão, estas personagens da obra mencionada não são vistas sob uma ótica de hipersexualização, mas, representam um campo de possibilidades, principalmente ao assumir a voz que lhes fora concedida no plano ficcional através da forma de narrar de Conceição Evaristo, que mescla o gênero entrevista ao gênero literário, fazendo com que suas personagens dividam o protagonismo com sua voz narradora.

As personagens da obra analisada representam ainda a possibilidade de ascensão social. Transportando este pensamento de Neusa Souza acerca da ascensão social para a literatura, pode-se dizer que; se antes a personagem negra fora criada para ser lida e refletida a partir de uma estética inferior, no fazer literário de Conceição Evaristo ela ascende socialmente, a representação das personagens se distancia de representações estereotipadas sobre personagens negros. Ao possibilitar que a personagem conte sua própria história, a voz narradora possibilita que as protagonistas falem por si mesmas.

Dessa forma, percebemos ser possível que o corpo estabeleça uma relação com a subjetividade e a literatura. Ao falar de si, o sujeito mostra como os acontecimentos lhe influenciam e de que maneira pode expressar sua subjetividade através da escrita.

E o corpo se deixa ver quando o sujeito comenta sobre a influência dos acontecimentos e como age frente ao outro. Pensando nisso, veremos a seguir como este corpo é representado e qual lugar lhe é oferecido na literatura afro-brasileira.

2.5 O lugar da representação do corpo na literatura afro-brasileira

O negro, no Brasil, teve sua identidade e seus sentimentos forjados durante o período da escravidão. Como consequência, o seu corpo passou por um processo de constante produção, pois se decidia de que forma tratá-lo e como representá-lo. Com isso, o negro se tornou personagem literário e a duras penas, algo raro, mas evidente na literatura do período oitocentista, um escritor.

Se a escravidão afetou o comportamento e os costumes sociais, ela impactou mais ainda a literatura: “[...] Às vezes é necessário trazê-la à tona, mostrar que ela molda o jeito de ver as coisas mesmo quando não está na superfície do texto” (CHALHOUB, 2018, p. 298). Dessa forma, Sidney Chalhoub destaca um fragmento de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; em que o protagonista, por ocasião de um banquete para celebrar a derrota de Napoleão Bonaparte, se refere aos preparativos da festa omitindo o sujeito. Tal omissão caracteriza como a sociedade da época naturalizava a escravidão.

Outra obra destacada por Sidney Chalhoub é *Dom Casmurro*, de Machado de Assis¹⁵, sobretudo uma conversa que este tem com Escobar, ao apontar os escravos em suas atividades e falar seus nomes, quando seu interlocutor lhe interrompe, pois, percebe que há escravos com todas as letras do alfabeto. Nesse sentido, o narrador nota que ainda não havia percebido este detalhe: “O diálogo na ficção alerta personagem e leitores para o fato de que a escravidão sustentava seu modo de vida” (CHALHOUB, 2018, p.299).

A atenção à forma revela a forte presença da escravidão, ainda que não se fale diretamente sobre ela. Ao abordar este tema na literatura vemos que há um amplo leque de romances, contos, poemas, crônicas e obras teatrais desde o Segundo Reinado. Sidney Chalhoub argumenta que neste período muito se falava da maternidade escrava, considerando que a condição escrava se originava no ventre da mãe negra.

Esta representação revela que o negro era um personagem reduzido apenas a sua condição na sociedade brasileira, e que não podia falar por si, seja ao escrever,

¹⁵ Importante dizer que Machado de Assis é um autor afrodescendente, informação referendada por Eduardo de Assis Duarte na sua obra *Machado de Assis Afrodescendente*. Este pesquisador também coordena o site Literafro, no qual reúne e destaca vários escritores afro-brasileiros, entre eles, Machado de Assis. Link sobre o escritor já citado: [Machado de Assis - Literatura Afro-Brasileira \(ufmg.br\)](http://Machado de Assis - Literatura Afro-Brasileira (ufmg.br)).

ou ter autonomia para os estudos, e acesso a certos espaços sociais. Entre as personalidades negras que conseguiram empreender a escrita, observamos Maria Firmina dos Reis, a qual deixa ver em vários fragmentos de suas obras “um intuito de representar a voz dos cativos que não encontra paralelo em outras obras literárias produzidas no país” (CHALHOUB, 2018, p. 299-300).

Como personagem, o negro é representado em uma relação peculiar, visto que muitos autores associam seus traços físicos à moralidade, um pressuposto racista que se dissemina paralelamente ao processo de emancipação escrava como afirma Sidney Chalhoub. Dessa maneira, vemos que gradativamente essa representação se modifica, se pensarmos na literatura de Conceição Evaristo, uma escritora negra que em seu processo de escrita representa personagens negras de forma distinta da que ocorria durante o Segundo Reinado:

[...] A narrativa traz parte de uma memória dolorida dos africanos e seus descendentes escravizados nas Américas. E venho me perguntando: para que vale essa memória da dor? [...] Respondo por mim, embora essa memória não seja apenas minha pertença. Poder um pouco mais minha, enquanto afro-brasileira, enquanto sujeito-mulher afro-diaspórica, mas essa é a memória do passado brasileiro e que a nação brasileira ainda precisa expurgar. A nossa ferida ainda sangra [...] A literatura pode ser um lugar de expurgação pessoal e coletiva. Estamos aqui e escrevemos apesar de. Entretanto, só mais uma observação. Quando escrevo **a memória da dor**¹⁶, não se trata de “mimimi”, não se trata de causar comiseração, se trata sim, de afirmar a nossa arte, a nossa potência, a nossa resistência, a nossa resiliência, o nosso quilombismo. E mais do que isso, se trata de explicitar sempre, que a nação brasileira vem adiando e aprofundando uma dívida antiga com os descendentes de um dos povos que construiu e que continua ativamente, como trabalhadoras e trabalhadores provendo muito do alimento, da substância material e imaterial que está na base dessa nação (EVARISTO, 2020, p. 115)

Conceição Evaristo busca o seu lugar como escritora negra ao reavivar “feridas que sangram”, através de romances, contos e poemas, subvertendo a lógica colonial de um sistema escravista que se converteu no racismo. Por isso, a autora diz escrever a “memória da dor”. Ao mesmo tempo que faz referência a esta memória, Conceição Evaristo cria outras formas de representação de suas personagens, principalmente em sua obra *ILM*. Nesta, a representação das protagonistas se distancia do trágico e da hipersexualização, diferente do que ocorre em várias obras escritas no período do Segundo Reinado, em que o negro é personagem.

Tendo isso em vista, considerando também a trajetória da literatura afro-brasileira, desenvolvida em paralelo com o período escravista, além do fazer literário

¹⁶ Grifo nosso.

de Conceição Evaristo, convém questionar: Qual seria o lugar da literatura afro-brasileira no discurso latino-americano? Como podemos situar Conceição Evaristo frente a este discurso?

Silviano Santiago propõe uma reflexão, na qual ilustra o entre-lugar do discurso latino-americano, que nos ajuda a desenvolver possíveis respostas para os questionamentos anteriormente escritos. De forma semelhante ao discurso latino-americano, a literatura afro-brasileira se constitui de uma outridade, impõe estratégias para o seu não silenciamento e brinca com os signos de outros escritores e suas respectivas obras.

Silviano Santiago (2019) comenta que Montaigne abre o capítulo XXI de sua obra *Ensaíos* com uma referência à história grega, que o ajuda a se inscrever no contexto das discussões sobre o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano frente ao discurso europeu. Montaigne escreve que o rei Pirro, ao entrar na Itália, examina a formação do exército que os romanos lhe mandavam, então diz: “Não sei que bárbaros são estes (pois os gregos assim denominavam todas as nações estrangeiras), mas a disposição deste exército que vejo não é, de modo algum, bárbara”.

Conforme Silviano Santiago (2019), esta metáfora coincide com o anúncio da organização interna do capítulo de Montaigne sobre os antropófagos da América do Sul, especialmente no Brasil, e destaca a marca de alguns conflitos, como o que ocorre entre civilizado e bárbaro, colonialista e colonizado:

No momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade (SANTIAGO, 2019, p. 6)

O ensaísta afirma falar a partir do espaço em que se articula a admiração rei Pirro sobre os “bárbaros” e a respeito de um processo de inversão de valores. Para tanto, ele analisa primeiro as relações entre duas civilizações que são estranhas uma à outra e tem um contato inicial marcado pela ignorância:

No desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural, do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras “escravo” e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis. Essas expressões, aplicadas aos não ocidentais configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer. (SANTIAGO, 2019, p. 7)

Lendo Claude Lévi-Strauss, Silviano Santiago percebe a marca de um confronto entre monges da Ordem de São Jerônimo e os índios de Porto Rico, em que estes não eram considerados aptos a viver por conta própria. O ensaísta considera que, provavelmente, as experiências dos indígenas se justificariam em razão do zelo religioso dos missionários, que pregavam sobre a imortalidade do verdadeiro Deus e a ressurreição de Cristo, ao passo que os índios desejavam provar tal mistério religioso.

Neste sentido, há uma comparação entre os indígenas de Porto Rico e os do Brasil, que imitavam os gestos realizados durante a primeira missa em terras brasileiras: “[...] na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só deus, um só rei, uma só língua” (SANTIAGO, 2019, p.10).

Estes elementos sugerem um “renascimento colonialista”, que na visão de Silviano Santiago é um produto reprimido de outra Renascença que se realizava na Europa: “[...] A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original” (SANTIAGO, 2019, p.10)

Esta cópia da Renascença nas Américas forja uma nova sociedade, que é “contaminada” pelos mestiços, o que para Silviano Santiago é a abertura do único caminho possível para levar a descolonização:

No novo e infatigável movimento de oposição, de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores, uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código linguístico e o código religioso. Esses códigos perdem o seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina (SANTIAGO, 2019, p.11-12)

Dessa maneira, a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental advém da destruição dos conceitos de unidade e pureza como afirma Silviano Santiago, instituindo o seu lugar no mapa da civilização ocidental em razão de um desvio da norma imposta pela Europa.

Ao impor sua geografia de assimilação, bem como uma falsa obediência, a América Latina impede o seu desaparecimento e o silêncio, resposta desejada pelo imperialismo cultural. E ao falar e escrever, como argumenta Silviano Santiago, significa que ela desenvolve estas atividades contra a Europa.

Estas reflexões fazem Silviano Santiago destacar alguns argumentos, como, sobre qual seria o papel do intelectual na atualidade face as relações entre duas nações que compartilham a mesma cultura ocidental, mas que uma mantém poder econômico sobre a outra. E se os etnólogos retomaram em seus escritos a riqueza da cultura desmantelada pelo colonizador, qual seria a forma com que o crítico deveria apresentar o complexo sistema de obras que sempre fora explicado por métodos tradicionais.

Estes métodos são falhos, de modo que Silviano Santiago declara a falência deles e afirma que os estudiosos devem perceber que o escritor latino-americano lança sobre a literatura um olhar malévol e audacioso, fazendo referência a um conto de Balzac analisado por Roland Barthes.

Silviano Santiago toma de empréstimo a divisão dos textos literários feitas por Barthes, os textos legíveis e os textos “escrivíveis”. O primeiro pode ser lido, mas não escrito ou reescrito, seria o texto clássico por excelência. Enquanto o segundo apresenta um modelo produtor e não representacional, que “excita o leitor a abandonar sua posição tranquila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos” (SANTIAGO, 2019, p.16)

Por essa razão, escritores de uma cultura dominada por outra buscam um texto “escrivível”, que pode motivá-los ao trabalho, servindo de modelo para uma escritura própria:

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar na sua obra (SANTIAGO, 2019, p.16)

Perceber a essência deste segundo texto, “escrivível”, contribui para o entendimento de que as críticas aos escritores latino-americanos, de que eles são alienados é inútil e ridícula. Daí a afirmação de Silviano Santiago de que o escritor deve primeiro aprender a língua da metrópole para melhor combatê-la posteriormente, então ele destaca que sua análise se define pelo uso que o escritor faz de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao dito “modelo original”:

O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos

dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura sobre outra escritura. A obra segunda, já que ela em geral se comporta uma crítica da obra anterior, se impõe com a violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam nua a arquitetura do corpo humano. A propaganda torna-se eficaz porque o texto fala a linguagem do nosso tempo (SANTIAGO, 2019, p.17)

A experiência do autor do segundo texto se constitui quando ele brinca com os signos de um outro escritor e de outra obra. Por isso, o escritor latino-americano não é despretensioso em suas escolhas: “[...] as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo” (SANTIAGO, 2019, p.19), porque ele vive entre a assimilação do modelo original, no sentido do que já se encontra escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que confronte o primeiro.

Para Silviano Santiago, a literatura latino-americana propõe um texto que abre um campo teórico em que é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será objeto. Assim, na dualidade que faz parte de sua essência: “sacrifício e jogo”; “prisão e transgressão”; “obediência e rebelião”; “assimilação e expressão”, especialmente no espaço que se supõe vazio, o autor de o “entre-lugar do discurso latino-americano” argumenta que se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.

Através do ensaio de Silviano Santiago vimos que o colonialismo instituiu uma dualidade: civilizados e bárbaros (a nosso ver, os mestiços são negros, mulheres e indígenas). E transformou a América Latina em uma espécie de cópia, que fora forjada em uma sociedade “contaminada” por mestiços, a considerar a colonização de indígenas e negros. A presença de mestiços se mostrou uma alternativa para o processo de descolonização.

Diante disso, retomamos as perguntas que fizemos no início deste tópico: Qual seria o lugar da literatura afro-brasileira no discurso latino-americano? Como podemos situar Conceição Evaristo frente a este discurso? Partindo da noção de que o escritor latino-americano não é despretensioso em suas escolhas.

Conceição Evaristo desenvolve textos “escrevíveis” a partir de sua cultura, dominada por séculos por uma cultura imperialista, e dessa relação origina a sua escritura própria, a escrevivência. A autora de *ILM* não é despretensiosa em seu fazer literário, ela materializa “memórias da dor” em sua essência, a escravidão; ao mesmo tempo que transforma essas memórias em estratégias para criar outros destinos para as suas personagens.

Com poucas exceções, Beatriz Nascimento (2022) afirma que a literatura é pensada e escrita por autores brancos que fazem parte do grupo econômico dominante e por intelectuais que reproduzem personagens estereótipos em seus textos. Dessa maneira, o negro é situado em papéis subalternos, ou submissos, a exemplo de Bertoleza em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.

O negro não fala dos aspectos de sua subjetividade, de sua visão de mundo ou das diversas gamas de sua psicologia, enquanto discriminado e escravizado, muito menos da sociedade e sua dinâmica política em relação a isso. Beatriz Nascimento afirma que as formas de luta para sair dessa condição são sempre idealizadas e beiram a um romantismo exagerado:

Essa literatura está atrelada a um modelo histórico do negro no qual seu grito dói sufocado pela avalanche de contradições de uma sociedade e cultura brasileiras, que, por terem sido produzidas fortemente pelo grupo ainda como escravo, às vezes funcionam como impedimento de sua própria busca de emancipação e modernização. Aí o negro é aquele que, ao lado da indignação e da busca de mudanças, nunca alcança, porque serve como anteparo das lutas dos demais oprimidos. É ele muito mais um alçador de bandeiras do que um agente de mudança, não ficando muito claro as especificidades de suas questões (NASCIMENTO, 2022, p.112)

Em outras palavras, significa dizer que a literatura faz somente uma reflexão e produz o negro confrontando-o com o mundo empírico a partir da forma como ele é visto, enquanto produto de seu trabalho, pelo desenrolar de sua vida e suas relações com o mundo: “Isto é, fica o descendente de africanos aprisionado a um só modelo cultural, reeducando-se por um fator de ficção” (NASCIMENTO, 2022, p.113).

Beatriz Nascimento nota que esta é uma “psicologia literária canhestra”, “uma tipificação”, pois grandes literatos que fazem uso do tema negro não se debruçam sobre o preconceito como uma característica, mas como uma dinâmica. E a personagem não tem uma psique que se atualiza, tendo apenas um pensamento mágico e, frequentemente, uma vítima passiva de fatalismo. Além disso, a pesquisadora chama atenção para a ausência do amor entre um casal negro na literatura:

O amor nessa literatura é sempre o inter-racial. Poucas obras se referem ao amor entre negro e negra; quando há, trata-se de um amor destituído de prazer, no qual o sentimento está restrito às questões de sobrevivência material. Se há exceções, não cobrem a tendência a apresentar não dois seres que se desejam, mas que se juntam por contingências ligadas às perspectivas de vida mais primárias: alimentar-se, trabalhar (se trabalham, geralmente isso cabe à mulher), gerar outros seres sem ambição e morrer (NASCIMENTO, 2022, p.113)

Além do amor entre um casal negro, a pesquisadora não identifica na literatura um autor que se debruce sobre a história de uma família negra. Ela nota que o afeto do homem negro é sempre dirigido à mulher branca, e o do homem branco para a mulher negra ou mestiça: “Essa tônica literária, em ambos os casos, representa mais o desafio do outro do que o encontro pleno com o mesmo, o que sempre ficticiamente empreende uma relação de submissão” (NASCIMENTO, 2022, p.114).

Isso ocorre porque, segundo Beatriz Nascimento, a temática do afeto já mencionada é fundada na fantasia de que o desejo intersexual tem como objetivo uma “fantasia-mítica-nacional”, que é se trata da busca pelo rompimento do bloqueio da ascensão social, o ingresso no mundo do homem branco. Essa ocorrência faz referência indireta a ideologia de embranquecimento da sociedade brasileira.

A pesquisadora afirma que não faz uma análise preconceituosa, porque reconhece o papel da miscigenação nos países pluriétnicos como o Brasil, seu foco é manter-se distante de um ponto de vista eugenista. Em sua visão, o que há de positivo nas trocas de afeto inter-racial é o respeito à liberdade embutida no desejo de um ser humano por outro:

Entretanto isso por si só não deve ser apresentado como uma autoestima nacional, abrangendo um todo social simplificado, quando, ao contrário da “boa vontade” de alguns literários, o revestimento dessa ideologia encobre o peso do preconceito e da discriminação racial (NASCIMENTO, 2022, p.116)

O negro é negligenciado na literatura, desde os seus afetos até sua relação com o mundo, e com o outro, em razão de a literatura canônica não conseguir vê-lo em sua essência. Por isso, Beatriz Nascimento constrói uma corporeidade que é atravessada pelo período da escravidão, mas, que passa a ver o corpo como um território que dispõe de subjetividade, emoções e memória.

3 O CORPO E SUBJETIVIDADE SOB O OLHAR DA VOZ NARRADORA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

No texto de apresentação de *ILM*, a voz narradora de Conceição Evaristo se apresenta como alguém que gosta de ouvir histórias e relata que as suas emoções surgem após ouvi-las. Além das emoções, a voz narradora admite inventar as histórias ouvidas, no sentido de que faz alguns acréscimos ao que é narrado, considerando a relação entre a realidade e a ficção.

Conceição Evaristo construiu um campo temático que se caracteriza, primordialmente, por suas escolhas semânticas: “[...] É uma literatura em que a escolha semântica está profundamente relacionada com a minha situação social ou com a experiência social que já vivi” (EVARISTO, 2020, p. 40). Tais escolhas deixam ver que sua individualidade parte de uma coletividade ligada a população afro-brasileira em um contexto posterior a abolição da escravidão de africanos no Brasil. Dessa forma, a escritora conjuga linguagem e identidade, de modo que revela um conceito que utiliza em suas obras: a escrevivência.

Na obra *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, organizada por Constância Duarte e Isabella Nunes, a escritora de *ILM* faz o seguinte comentário sobre esta obra, mostrando que as personagens são potencializadas: “Em *Insubmissas*, as mulheres viveram histórias de dores, de sofrimentos, mas quando estão conversando com a entrevistadora, já se potencializam para poder contar histórias de sucesso” (EVARISTO, 2020, p. 43).

Na perspectiva do fazer literário de Conceição Evaristo, a escrevivência consiste em uma relação entre a vida empírica e a vida ficcional. A voz narradora da escritora se situa entre estas duas formas de vida. Ao fazer isto, ela define a origem de sua escrita: “[...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências” (EVARISTO, p.52).

A escrevivência mostra também que Conceição Evaristo busca expressar uma parcela significativa de sua condição de mulher negra que se propõe ao exercício da literatura, o que a faz transformar, de maneira muito singular, suas personagens. Ao invés de construir personagens atreladas ao crime, a violência e a pobreza, como se vê em algumas obras em que personagens negros são estereotipados, Conceição

Evaristo desenvolve personagens, sobretudo em *ILM*, que são pintoras, dançarinas, enfermeiras, professoras, etc.

Dessa maneira, o corpo não é somente o tempo e o lugar da subjetividade das personagens de *ILM*, como é também a representação simbólica da sociedade da qual estas personagens fazem parte, um espaço no qual as mulheres têm seus discursos interditados e necessitam de uma outra forma de relatar suas histórias, o que contribui para que elas forjem, na ficção da voz narradora de Evaristo, uma outra realidade.

Considerando o texto de apresentação da obra em destaque, nota-se que para a construção de sua contística nesta obra, Conceição Evaristo faz uso de uma estratégia: a sua inserção na obra como entrevistadora, o que permite colocar as personagens em primeiro plano. Vale ressaltar que tal estratégia, em alguns contos, coloca a personagem como a narradora de si mesma, de modo que a narradora-entrevistadora fica oculta.

Os contos em que a voz narradora de Conceição Evaristo pode ser vista como narradora-entrevistadora que desenvolve uma mediação para que a personagem conte sua história são: “Aramides Florença”; “Natalina Soledad”; “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”; “Isaltina Campo Belo”; “Líbia Moirã”; “Lia Gabriel”; “Rose Dusreis”; “Saura Benevides Amarantino”; “Regina Anastácia.

E há os contos em que narradora e personagens compartilham do ato conjunto de narrar as histórias: “Shirley Paixão” narradora e personagem compartilham do ato de narrar; o mesmo ocorre em “Adelha Santana Limoeiro”; “Mary Benedita”; “Mirtes Aparecida da Luz”.

O posicionamento da narradora como entrevistadora facilita a construção dos enunciados das personagens. Além disso, como se viu na fala da própria autora, sua escrita parte de uma escolha semântica que tem relação com a sua situação social e experiência social de mulher negra e favelada. Estas estratégias sugerem a construção de seu estilo.

Por essa razão, é possível dizer que a voz narradora de Conceição Evaristo é uma narradora-ouvinte, principalmente porque nos contos da obra já citada ela viaja a cidades em busca de histórias de mulheres e também relata, no conto “Mirtes Aparecida da Luz” como ocorre as suas entrevistas: “Para mim, uma conversa, ainda mais que eu estava ali para ouvir, tinha de ser olho no olho. Para isso, o gravador ficava esquecido sobre a mesa...” (EVARISTO, 2016, p.81).

Os contos mencionados evidenciam que entre a narradora e as personagens há a experiência, elemento que a autora faz uso em suas narrativas, como forma de os olhares sobre as personagens negras serem ampliados. A experiência é convertida no que a autora chama de escrevivência: “[...] o ouvir, em Conceição Evaristo, está ligado ao conceito de escrevivência cunhado por ela [...] pois a realidade vivencial é, para a escritora, um signo também ficcional” (REIS E PRADO, 2018, p. 97).

Neste contexto, faz-se necessário ressaltar Italo Calvino (2009, p. 3) que argumenta sobre a afirmação “eu escrevo”, na qual se fixam dois níveis de realidade. O primeiro nível se refere a representação da realidade propriamente dita na história narrada, e o segundo é a criação de uma outra realidade, tendo como base a primeira. Esta ideia é convergente ao sentido da escrevivência cunhado por Conceição Evaristo.

Pode-se dizer que o primeiro nível de *ILM* é a representação da realidade empírica das personagens, quando a escritora insere temas como estupro, violência e relacionamentos afetivos. E o segundo nível é a criação de uma realidade na qual as personagens conseguem recuperar a sua própria voz, de modo a falar sobre si através de seus enunciados. Algo que é observado em relação a narração, quando as personagens compartilham do ato conjunto de narrar com a voz narradora de Conceição Evaristo.

Através dos níveis de realidade pode-se observar que as personagens são inseridas em um espaço narrativo no qual desenvolvem a sua subjetividade. Além disso, mostram como interpretam as suas experiências, principalmente através do corpo, o qual simboliza e faz parte de uma lógica sociocultural.

3.1 A contística de *Insubmissas lágrimas de mulheres*

Gotlib (2006, p.12) afirma que o contar não é somente relatar acontecimentos e ações. Considerando que o evento contado já aconteceu, ele é trazido novamente pelo relato, enquanto o conto, ao ser narrado, possui um caráter de inventividade:

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real (GOTLIB, 2006, p.12)

A história do conto surge então quando o narrador assume a função de “contador-criador-escritor de contos”, ou seja, a partir do momento em que ocorre a passagem dos contos orais para o escrito: “[...] quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto[...] o narrador é uma criação da pessoa; o escritor, é já “ficção de uma voz” (GOTLIB, 2006, p. 14).

Notamos que Conceição Evaristo apresenta os seus próprios valores em relação ao conto, porque possui uma maneira muito peculiar de escrevê-los, principalmente em *ILM*: uma escrita que se alterna entre primeira e terceira pessoa, e a formação da identidade das personagens, uma vez que intitula os contos com os nomes de cada uma. Além disso, há também o campo temático, que dispõe de temas que dialogam com a vida empírica, como: gravidez, estupro, violência, etc.

Em se tratando do campo temático, faz-se necessário contextualizar os contos da obra supracitada e que fazem parte da análise dessa dissertação. São eles: “Aramides Florença”; “Shirley Paixão”; “Adelha Santana Limoeiro”; “Isaltina Campo Belo”; “Mary Benedita”; “Rose Dusreis”; “Líbia Moirã” e “Saura Benevides Amarantino”. Em *ILM*, uma narradora-ouvinte viaja para diversas cidades em busca de histórias com protagonismo feminino, dando origem a treze contos.

No conto “Aramides Florença”, a personagem homônima conta para a narradora-ouvinte sobre o relacionamento que teve com um homem, mencionado na história apenas como “o pai de Emildes” e “o pai de meu filho”, que a estupra durante o período do puerpério, abandonando-a em seguida.

No conto “Shirley Paixão”, a protagonista fala sobre o seu relacionamento com um homem que tinha três filhas e ambos, marido e filhas, passam a morar com ela e suas duas filhas de outro relacionamento. A mulher desenvolve um intenso afeto por todas as meninas, quando um tempo depois, descobre que o homem com quem se relacionava abusava sexualmente de uma de suas três filhas. Ao vê-lo violentar a filha, a mulher desfere um golpe com uma barra de ferro na cabeça do algoz da menina. Shirley Paixão é presa, mas consegue liberdade e passa a viver com todas as suas filhas.

Em “Adelha Santana Limoeiro”, a narradora-ouvinte toma conhecimento da história de uma mulher que, vivenciando as experiências da terceira idade, resolve incentivar o seu marido, que vive em função de seu órgão sexual, a buscar prazer com mulheres mais jovens em bordéis. A narrativa, contada pela personagem homônima,

tem seu elemento norteador na ida de Adelha Limoeiro a um bordel para buscar o marido, que morre tentando colocar as mãos sobre o pênis.

“Isaltina Campo Belo” diz respeito a história de uma mulher que acreditava ter um menino dentro de si, o que sugere que a descoberta de sua sexualidade gira em torno deste processo. A narrativa retrata a infância, a adolescência e o começo da vida adulta da mulher, que é estuprada por cinco homens quando sai de sua cidade para começar a estudar no curso de enfermagem. A protagonista se descobre grávida devido ao estupro e decide levar a gravidez adiante. É a sua filha que a ajuda na superação deste trauma. Quando a menina inicia a vida escolar, Isaltina Belo conhece a professora e ambas se apaixonam.

Diferente dos outros contos, no conto “Mary Benedita”, é a personagem homônima quem procura a narradora-ouvinte para contar a sua história, movida pelo sonho de viajar e aprender novos idiomas, algo que não coincide com os desejos da família para ela. No entanto, Mary Benedita persiste e se torna uma grande artista com a ajuda de sua tia.

“Rose Dusreis” se trata da história de uma dançarina negra que é acometida por uma anemia. Ela não resiste a doença e falece. Antes de sua morte, a narradora-ouvinte relembra o encontro com a dançarina, que demonstra todo o amor que tem pela dança e as dificuldades que teve de enfrentar desde a infância para a realização do seu sonho de ser dançarina.

O conto “Líbia Moirã” é uma narrativa em que a personagem homônima relata o seu sofrimento, um pesadelo noturno constante, no qual ela se encontra perdida em algum lugar indefinido, sozinha, vendo alguma coisa muito grande querendo sair de um lugar pequeno. O pesadelo afeta a sua infância, adolescência e parte da vida adulta. É somente no aniversário de seu irmão, quando ela está com quarenta anos, que uma lembrança remota vem à tona, a de que ela vira o nascimento de seu irmão e o sofrimento de sua mãe que fazia força para que o bebê saísse.

“Saura Benevides Amarantino” tem como tema a maternidade. A protagonista conta a sua história para a narradora-ouvinte, frisando que teve três filhos, mas que amava apenas dois, Idália e Maurino, com um homem chamado Amarantino, seu marido. Após a morte dele, Saura Benevides se envolve com um colega dos tempos de infância e engravida novamente. A gravidez “mancha”, por assim dizer, a lembrança que ela tinha de seu marido, o que a faz odiar a criança. E o outro motivo

para este sentimento é que a menina não apresenta nenhuma semelhança com ela, apenas com o pai.

Essas vivências são caracterizadas nas personagens da obra em destaque, o que nos faz retomar Antonio Candido (2014, p. 53), que argumenta ser uma impressão indissolúvel a relação entre enredo e personagem: “[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam”.

Com base nisso, notamos que as treze personagens de *ILM* são “personagens vivas”, considerando o que Antonio Candido (2014, p. 54) comenta: “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”. A partir da obra citada de Conceição Evaristo, fica perceptível que é por conta do acréscimo da escrevivência que essa vivacidade ocorre.

Ao contar suas histórias para a voz narradora de *ILM*, é possível ver de que forma as personagens agiram frente às suas experiências. Há ainda uma experiência recíproca das emoções entre narradora e personagem, principalmente quando a primeira afirma que ao secar as lágrimas de sua interlocutora, ocorre que uma lágrima furtiva lhe escapa dos olhos e ela se permite ao choro: “E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver” (EVARISTO, 2016, p. 7).

Após externar as emoções de suas personagens, a voz narradora confessa o quão emocionada se encontra após o processo de escuta, relatando ainda no texto de apresentação da obra que as histórias das protagonistas despertam suas emoções: “emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar” (EVARISTO, 2016, p. 7), porque entrelaçam ficção e realidade, a partir de uma experiência comum, as vivências de mulher negra.

Por isso, uma possível relação entre corpo e emoção pode ser vista em *ILM* através da forma pela qual o corpo encontra de vivenciar e interpretar as experiências pelas quais é atravessado, sobretudo quando se trata da voz narradora.

No primeiro conto intitulado “Aramides Florença”, a voz narradora se faz presente desde o primeiro parágrafo, designando Florença como “sua igual”: “Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual estava assentada em uma pequena cadeira de balanço e trazia, no colo, um bebê que tinha a aparência de quase um ano” (EVARISTO, 2016, p. 9). Percebe-se uma voz narradora que se aproxima da personagem e se solidariza com a sua história ao chamá-la de “minha igual”.

Essa aproximação desemboca no aflorar das emoções da narradora, que afirma contemplar o filho de Aramides Florença: “[...] Por uns momentos me esqueci da mãe e me perdi na contemplação do filho”. (EVARISTO, 2016, p. 9). A contemplação direciona ainda a uma atividade perceptiva por parte da narradora: “Eu percebi, intrigada [...] pela expressão de rosto e movimentação de corpo do menininho, o melodioso balbucio infantil se assemelhava a uma alegre canção” (EVARISTO, 2016, p. 9).

Aproximação, contemplação e percepção, ao mesmo tempo em que se constituem como estratégias narrativas, ilustram a subjetividade da voz narradora. Como estratégias narrativas, os três elementos reforçam a proximidade entre narradora e a personagem; quanto à subjetividade da voz narradora, há “a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido”, diz Conceição Evaristo (2005, p. 205), e esse corpo, antes de qualquer coisa, é o corpo da narradora no campo ficcional. Ele se deixa ver através de movimentos, como a atividade perceptiva que se dá pelo olhar.

Levando em consideração que “O rosto e o corpo entregam-se à compreensão daqueles que os percebem mediante sinais que os atravessam”, como afirma David Le Breton (2019, p. 50), notamos a entrega corporal da voz narradora em relação a história de Natalina Soledad: “[...] E eu, viciada em ouvir histórias alheias, não me contive quando soube da facilidade que me esperava” (EVARISTO, 2016, p. 19).

Afetada pela história de Natalina Soledad, a voz narradora estabelece um processo de registro, no qual adianta que a história ultrapassa os limites de sua narrativa, o que a faz optar pela escolha de trechos essenciais: “Digo, porém, que a história de Natalina Soledad, era muito maior e, como em outras, escolhi só alguns fatos, repito, elegi e registrei, aqui, somente estas passagens” (EVARISTO, 2016, p. 19).

No conto “Shirley Paixão” há a presença da voz narradora que se dá a partir da escrita em primeira pessoa: “Foi assim – me contou Shirley Paixão – quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive” (EVARISTO, 2016, p. 27). A narradora desenvolve uma mediação da fala de Paixão, como se estivesse apresentando a personagem.

Situada em um processo de escuta, Shirley Paixão diz a voz narradora: “Não adianta me perguntar se me arrependi. Arrependi não. Confessei à polícia o meu desejo, a minha intenção. Não que eu tivesse planejado, nunca” (EVARISTO, 2016,

p. 27). A fala da personagem para a narradora não só reafirma o processo de escuta, como significa uma história que possui um ponto de vista essencialmente feminino.

Os fragmentos em destaque referentes ao conto “Shirley Paixão” sugerem que narradora e personagem estão olhando uma para outra. O rosto é então um dos elementos que estabelece uma relação entre elas. Conforme David Le Breton (2019, p. 118) o rosto é “uma medida da dignidade social da qual um ator é objeto”. A face pressupõe o olhar, o reconhecimento e a “realidade de uma identidade”, sobretudo para a voz narradora e a personagem Shirley Paixão.

O conto “Adelha Santana Limoeiro” evidencia uma relação mais próxima entre a personagem homônima e a voz narradora: “Adelha Santana Limoeiro me causou a sensação de que já nos tínhamos encontrado um dia. Detalhe nenhum em seu porte me parecia estranho, posso dizer, nem o nome” (EVARISTO, 2016, p. 35). Há, no presente trecho, a percepção da narradora sobre o corpo da personagem. É o primeiro momento em que, numa escrita em primeira pessoa, a narradora se insere.

Sua presença fica evidente ainda quando após a impressão de conhecer Limoeiro, a narradora comenta sobre o espaço no qual se encontra, descortinando ainda o seu objetivo como narradora: “[...] aquela era a primeira vez que eu pisava por ali desde o início de minhas andanças em busca de histórias de mulheres” (EVARISTO, 2016, p. 35).

Entre a voz narradora e Adelha Limoeiro há um espaço de encontro. Nesse espaço é o corpo que define a interação. Para David Le Breton (2019, p. 120), o espaço de encontro desenvolve atitudes físicas; jogo de olhares; relação com olfato; a escolha entre tocar ou não o corpo do outro; e a distância da interação. Nesse espaço, o corpo designa o território do eu, que funda a individualização. Dessa maneira, o jogo de olhares e a atitude física de percepção contribuem para a narradora desenvolver sua própria identidade.

Conceição Evaristo deixa ver de forma muito precisa a escrevivência, quando sua voz narradora estabelece semelhanças entre a protagonista Adelha Limoeiro e duas figuras religiosas: a mãe de Nossa Senhora, quando a santa fosse negra, e Nanã, um orixá nagô. O seu “invento de semelhança” é o acréscimo do qual fala antes de dar início a sua contística: a escrevivência.

Considera-se a presença da escrevivência nesse conto por dois motivos: o sincretismo religioso, quando Limoeiro é comparada a mãe de Nossa Senhora e a Nanã orixá nagô. Essas duas figuras religiosas simbolizam o sincretismo religioso,

elemento marcante de algumas religiões afro-brasileiras, o que remete ao período da escravidão no qual os africanos escravizados não podiam cultuar suas divindades; e uma provável autorrepresentação de si, em que Conceição Evaristo se reconhece em Adelha Limoeiro, devido a ambas compartilharem da terceira idade.

Somente após a realização do sincretismo e do “invento de semelhança” é que a voz narradora, como se fosse uma só em relação à personagem, que a história tem início: “E, depois desse reconhecimento, já é possível recontar a história que Santana contou” (EVARISTO, 2016, p. 36).

Retomando as palavras de Conceição Evaristo, ela evidência como as escritoras negras se inscrevem no corpus literário brasileiro através da autorrepresentação que se converte em dupla condição: “[...] Surge à fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição” (EVARISTO, 2005, p. 205). Essa dupla condição é a de mulher e negra. Por isso, é na escrevivência que o corpo da voz narradora se transforma e passa a ser de fato, o que se viu em David Le Breton (2019, p. 120), “o território do Eu”.

Há uma interação entre “Maria dos Santos” e a narradora que é acessível e se dá através do corpo: “[...] o sorriso dela foi tão encantador e respondeu ao meu boatarde de uma maneira tão efusiva, que, para quem busca histórias, aquela atitude afiançava o desejo dela de conversar comigo” (EVARISTO, 2016, p. 44). A fala da narradora apresenta, sobretudo, reciprocidade. David Le Breton (2019, p. 132) diz que “o reconhecimento mútuo e a percepção da corporeidade da palavra do outro” se dá por meio da identidade dos atores, que se confirma no processo de interação. Aí se encontra a reciprocidade. O outro se faz necessário para que a comunicação ocorra não apenas pelas palavras, mas pelos gestos corporais, porque o corpo também fala no processo de comunicação.

Vale dizer que a interação entre ambas faz com que a narradora relembra a história de Natalina Soledad, a personagem que se registrara novamente por não gostar do nome que a família lhe dera, e que havia provocado na narradora um forte desejo de escuta: “E quando, embora brincando, revelou o seu descontentamento com o próprio nome, me lembrei da mulher que havia criado um nome para si própria. Tive vontade de contar a história de Natalina Soledad” (EVARISTO, 2016, p. 44).

O conto “Isaltina Campo Belo” ilustra não somente a reciprocidade das emoções expressas entre narradora e personagem, como caracteriza o corpo da voz

narradora, quando ela conversa com Isaltina Belo: “A sonoridade de nossos risos, como cócegas no meu corpo, me dava mais motivos de gargalhar e creio que a ela também” (EVARISTO, 2016, p. 55).

Nesse conto, percebe-se que a voz narradora define a si mesma e Isaltina Belo como mulheres negras: “E foi tudo tão espontâneo, que me recordei de algo que li um dia sobre o porquê de as mulheres negras sorrirem tanto. Embora o texto fosse um ensaio, lá estava Isaltina e eu, como **personagens do escrito**¹⁷” (EVARISTO, 2016, p. 55). A partir desse fragmento, vale ressaltar que a narradora se mostra muito mais próxima da personagem nesse conto em razão da cumplicidade nas emoções e pelo respeito que demonstra a história da personagem: “Guardei silêncio, o momento da fala não era meu” (EVARISTO, 2016, p. 56).

É nesse sentido que a voz narradora se adapta na cidade de “Manhãs Azuis” e à procura da personagem homônima “Mary Benedita”: “Cansada ainda da viagem empreendida na noite anterior, deitei meu cansaço fora, no mesmo instante em que ela me expôs sua intenção” (EVARISTO, 2016, p. 69). Ainda nesse conto, fica evidente mais uma informação sobre a voz narradora, que ela mora na capital: “Pensei que tivesse vindo para pedir alguma informação sobre a vida na capital, lugar de minha residência” (EVARISTO, 2016, p. 69).

No conto “Mirtes Aparecida da Luz”, a voz narradora conhece a personagem que intitula o conto, uma mulher cega, que a recebe com a desenvoltura de uma pessoa que enxerga. Com o objetivo de conhecer sua ouvinte, da Luz tateia o rosto dela e percebe que há tensão, de modo que ela julga não ser ainda naquele momento a “troca de histórias”. Esse fragmento do conto permite retomar David Le Breton (2019, p. 132), quando o antropólogo fala que no processo de interação deve haver sincronia, e que a mudança de posição de um ator causa a mudança na posição do outro.

No conto “Mirtes Aparecida da Luz” a voz narradora fala que seu método de escuta é o “olho no olho”, ou seja, ela utiliza a audição, mas também a visão para mostrar-se atenta a sua interlocutora: “Para mim, uma conversa, ainda mais que eu estava ali para ouvir, tinha de ser olho no olho. Para isso, o gravador ficava esquecido sobre a mesa” (EVARISTO, 2016, p. 81).

A voz narradora de Conceição Evaristo mostra como é importante a troca de olhares na conversa, mas ela percebe que precisa adaptar-se ao diálogo com sua

¹⁷ Grifo nosso.

interlocutora e então questiona: “Como acompanhar o olhar de Da Luz? Como saber para onde ela estava olhando?” (EVARISTO, 2016, p. 82). Os parágrafos seguintes mostram que é provável Mirtes da Luz ter percebido o embaraço da narradora, pois a leva a um quarto iluminado pelo sol da tarde e toca seu rosto novamente, pedindo que ela, de olhos fechados, imagine como seria um filho seu: “[...] Imagine como seria um filho meu! Apreendi no ar a fala dela. Tive um desejo intenso de contemplá-la, mas me contive” (EVARISTO, 2016, p. 82).

O momento em que a voz narradora faz uso dos sentidos para aguçar a imaginação evidencia ainda o uso que ela faz do corpo. Este uso se caracteriza pelo aprendizado, pois Mirtes da Luz lhe mostra que o corpo não se reduz somente aos olhos, mas é uma atividade de olhar, e que o tatear das mãos pode exercer a função de uma “visão tateada”.

A maioria dos contos mostra que as personagens se sentem à vontade para contar suas histórias, mas, no conto “Líbia Moirã”, percebe-se que a personagem homônima é reticente quanto à empreitada da voz narradora. Por isso, neste conto, a fim de responder as provocações de Moirã, a voz narradora afirma: “– Eu invento, Líbia, eu invento! Fale-me algo de você, me dê um mote, que eu invento uma história, como sendo a sua” (EVARISTO, 2016, p. 87).

A desenvoltura da voz narradora sobre a invenção também é vista no conto “Rose Dusreis” em que ela observa à dançarina e a caracteriza como “uma mulher de porte pequeno a aparentar extrema fragilidade”. Além disso, a narradora expressa um sentimento de admiração sobre a personagem, sente-se seduzida pelo encantamento que Dusreis provoca: “Fiquei seduzida pelo encantamento que Rose provocava nos homens, dos mais jovens aos mais velhos” (EVARISTO, 2016, p. 105).

O encantamento sentido pela voz narradora faz com que ela expresse ainda o interesse em conhecer a história da personagem: “– Preciso conhecer a história dessa mulher, antes que eu invente alguma” (EVARISTO, 2016, p. 105). Assim como no conto “Líbia Moirã”, esse fragmento do conto “Rose Dusreis” mostra como a voz narradora usa a “invenção”, que a nosso ver é a escrevivência para mediar o acontecimento e a narração do fato.

David Le Breton (2019, p. 138) afirma que o homem está de forma permanente sob a influência dos acontecimentos, sendo por eles tocado: “o homem não se insere no mundo como um objeto atravessado de sentimentos passageiros. Intricado em suas ações, suas relações com os outros, com os objetos que o entornam”. Dessa

forma, há uma lógica das emoções, tendo em vista que elas são selecionadas conforme o acontecimento.

Nos contos analisados percebeu-se a lógica dessas emoções da voz narradora, que se adaptava conforme as demandas das personagens narradas. Não é diferente em “Saura Benevides Amarantino” que mostra a voz narradora como ouvinte de uma mulher que não tem medo de contar sua história: “De seus ouvidos, moça – me disse ela – faço o meu confessionário, mas não exijo segredo” (EVARISTO, 2016, p. 117). E do conto “Lia Gabriel”, no qual a voz narradora afirma que Aramides, Líbia, Shirley, Isaltina, Da Luz e as demais personagens desfilam “um infinito rosário de dor”, contudo elas persistem: “E, depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo” (EVARISTO, 2016, p. 95)

A persistência das personagens em continuar vivendo, somada a ousadia da voz narradora em contar essas histórias, deixa ver que para ambas as emoções são uma forma de elas serem corpos-presença repletos de emoções no mundo. **Tanto as personagens como a voz narradora expressam lágrimas insubmissas**, porque não se submetem a força das circunstâncias, mas as transformam a partir do momento que avaliam os acontecimentos subjetivos e contam suas histórias. É por essa razão que se notou um sentimento de gratidão no último conto, “Regina Anastácia”, em que a voz narradora, ao ver Anastácia no auto de seus noventa e um anos, afirma: “Agradei à vida por me oferecer momentos tão raros, como o de contemplar uma pessoa” (EVARISTO, 2016, p. 127).

3.2 Insubmissos corpos negros

Cada personagem de *ILM* experimenta o mundo através de acontecimentos específicos, que mostram como elas tornam os seus espaços uma medida das suas experiências. Em outras palavras, as protagonistas da obra citada entendem as suas histórias, ao contá-las, por meio do que vivenciaram e como essas vivências afetaram os seus corpos.

Dessa forma, retomamos o pensamento de Maurice Merleau-Ponty e David Le Breton, respectivamente, ambos falam sobre a necessidade de uma consciência corporal para vivenciar as experiências e criar uma “linguagem do sentir”. Ao colocar

estes autores em diálogo com a obra de Evaristo, observamos que as personagens criam uma linguagem corporal que expressa seu corpo e suas emoções.

O corpo das personagens não apenas significa suas histórias como contribui para que elas manifestem e repensem suas emoções mediante os acontecimentos que destacam para a voz narradora de Conceição Evaristo. A existência das personagens é dotada de sentido, uma vez que elas atuam em diferentes espaços, fomentando ainda uma relação com a alteridade, qual seja, os demais personagens que fazem parte de suas narrativas.

Ao possibilitar que a personagem narre sua própria história, ou, ao entrevistá-la, a voz narradora de Conceição Evaristo permite que as protagonistas falem por si mesmas e ascendam socialmente suas emoções – tomando de empréstimo o conceito de Neusa Souza –, de modo que se torna visível a expressão de uma linguagem dos sentidos.

Observamos também que as personagens de *ILM* são mulheres em distintas etapas de suas vidas e todas compartilham de um signo em comum, são negras. A voz narradora ressalta isto em três contos “Adelha Santana Limoeiro”, “Isaltina Campo Belo” e “Saura Benevides Amarantino”. Neste sentido, a voz narradora de Conceição Evaristo potencializa a história dessas mulheres negras de duas maneiras: como ouvinte, o que faz com que as protagonistas falem de si e ao representá-las como mulheres que, mesmo tendo passado por algum sofrimento, conseguiram ultrapassar as adversidades.

Nesse sentido, percebemos que as emoções das personagens movimentam o corpo, tomando de empréstimo o trabalho teórico de Didi-Huberman e Jean-Paul Sartre, pois as personagens assumem o que sentiram em relação aos acontecimentos; suas emoções são, portanto, sinônimo de transformação (Didi-Huberman) e uma forma delas apreenderem o seu espaço e seus relacionamentos (Sartre).

As emoções das personagens homônimas podem ser vistas também como um movimento de percepção, uma vez que suas respectivas linguagens corporais estão relacionadas a cultura da qual fazem parte, uma cultura afro-brasileira, tanto em relação aos relacionamentos, como em suas vivências particulares.

Aramides Florença e Shirley Paixão aparentam ter uma vida estável, a narradora-ouvinte afirma que ela é chefe do departamento de uma promissora empresa; e no conto “Shirley Paixão”, apesar de não ter qualquer menção acerca da

profissão da protagonista, a narrativa sugere que sua vida é relativamente cômoda, uma vez que ela acolhe em sua casa as três filhas do ex-marido. Ambas as personagens podem ser identificadas através da maternidade, tendo em vista que entre as ações das respectivas narrativas, buscam proteger, sobretudo, os filhos. Elas também veem a si mesmas através de seus relacionamentos. Depois de ser abandonada pelo marido, a primeira demonstra para a voz narradora sentir-se bem, e a segunda é presa por golpear a cabeça do ex-marido para proteger uma de suas filhas, sai da prisão e passa a viver com todas as filhas.

Ao associar Adelha Santana Limoeiro ao orixá Nanã, que é sincretizado com a mãe de Jesus, Santa Ana, a narradora-ouvinte sugere que a personagem homônima é uma senhora que se encontra na terceira idade. Da mesma forma, os “chumaços brancos” no cabelo de Isaltina Campo Belo, sugerem que ela também é uma mulher que está na terceira idade. As duas personagens podem ser identificadas pela idade. É importante ressaltar que o conto “Adelha Santana Limoeiro” apresenta uma parcela significativa da cultura afro-brasileira, as religiões de matriz africana. Ambas as personagens se definem pelas lembranças de uma vida recordadas em sua velhice, contudo, mostram-se conscientes de que suas vidas estão em uma nova etapa.

Mary Benedita e Rose Dusreis compreendem suas histórias através da arte. Ambas mostram como se encontravam antes e depois de exercerem as respectivas profissões de pintora e dançarina; elas transformam o próprio corpo em arte. A primeira ao tornar-se uma artista que pinta com o próprio corpo e usa o sangue menstrual em suas telas; e a segunda ao tornar-se professora de balé clássico, dança moderna, balé afro, jazz, sapateado e dança de salão. A identidade de ambas as personagens se entrecruza por meio da arte. Em ambos os contos, vê-se como a voz narradora mostra personagens negros fora de um contexto de violência e pobreza.

Líbia Moirã e Saura Benevides Amarantino são atravessadas por vários acontecimentos referentes a relacionamentos familiares, até que a maternidade redefine seus corpos. Enquanto a primeira sente o desejo de ser mãe aos quarenta anos, quando a filha de seu irmão lhe entrega um pedaço de bolo de aniversário; a segunda rejeita a terceira filha, porque a menina parece somente com a família branca do pai e simboliza a relação sexual que Saura Amarantino teve com um colega de infância após a morte do marido.

Os contos mencionados nos permitem retomar a teoria de Michel Collot, no sentido de que as protagonistas (re) constituem acontecimentos que já foram

interpretados, de modo que passam da ordem da sensação para a ordem da significação. Através do olhar sobre seus corpos, as personagens misturam-se, essencialmente, a expressão da voz narradora de Conceição Evaristo e a construção de suas subjetividades.

Dessa maneira, iniciamos as análises dos contos a partir de um conceito sobre corpo, cunhado por Maurice Merleau-Ponty, que destacamos no início do primeiro capítulo: “[...] a razão de todas as experiências que tivemos ou que dele poderíamos ter”. Tendo isso em vista, o corpo das personagens se apropria de seus respectivos lugares através dos gestos (a linguagem de comunicação do corpo) e da relação entre o eu e o outro, demarcando uma cultura afro-brasileira.

3.2.1 “Aramides Florença” e “Shirley Paixão”

O primeiro momento do conto “Aramides Florença” se caracteriza pelo encontro entre a personagem homônima e a narradora, que segura o filho da primeira, Emildes Florença. Por já ser sabedora da história, a narradora destaca os movimentos corporais do menino que se mostra com expressão alegre. E isto faz a narradora questionar: “Teria a criança, tão novinha, – pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides Florença, – se rejubilado também com a partida do pai?” (EVARISTO, 2016, p. 9). A voz narradora sugere um suposto alívio da criança, que desde a barriga da mãe sofria atos de violência do próprio pai.

Após a partida do pai de Emildes, Aramides Florença se torna mãe solo. Como ainda amamenta a criança, o seu corpo é simbolizado na narrativa como um espaço de proteção e de nutrição: “Aramides Florença buscava ser o alimento do filho. E, literalmente, era. O menino só se nutria do leite materno” (EVARISTO, 2016, p. 10). O corpo da personagem é representado ainda como uma casa: “[...] a gestante deitava para fotografar o bebê, ainda morador da casa interna da mãe” (EVARISTO, 2016, p. 11). Neste sentido, os fragmentos em destaque dialogam com o pensamento de Maurice Merleau-Ponty, de que o sujeito se engaja com o seu corpo e as coisas coexistem com ele. É por isso que a personagem utiliza o seu corpo como proteção e alimento para o filho. O corpo é também um lugar de apropriação, no sentido de que as ações corporais de Aramides Florença e seu filho dialogam.

Ao relatar os momentos de intimidade do casal, a voz narradora de Conceição Evaristo caracteriza o olhar de amigos e familiares sobre o corpo de Florença quando ela estava grávida: “[...] O corpo da grávida também distinguia o sexo de quem ali dentro morava [...] É uma menina – diziam algumas vozes. Veja como a barriga dela está arredondada, copiando a lua. É um menino – [...] barriga pontiaguda como uma lança” (EVARISTO, 2016, p. 12). A percepção, como vimos no primeiro capítulo, é um processo de interpretação, por isso, este fragmento nos mostra que o olhar dos familiares sobre o corpo da protagonista ocorre embasado pela percepção.

Há também um valor intrínseco de seu corpo para o filho e para os amigos e familiares que a observam ainda gestante, como também para o marido: “[...] E mais se desmanchava em alegrias, quando percebia, com o toque de mão ou com o encostar do corpo no ventre engrandecido da mulher, a vital movimentação da criança” (EVARISTO, 2016, p. 12-3). Neste fragmento, vemos a representação das emoções do casal que ocorre por meio das ações corporais. E remete também à emoção como uma forma de movimento, argumentado por Didi-Huberman.

O corpo de Aramides Florença perde o valor para o marido, quando ele fere o ventre dela com um aparelho de barbear e posteriormente com um cigarro aceso quando ela se contemplava frente ao espelho. Estes acontecimentos, anteriores ao parto, são esquecidos pela mulher, quando do nascimento do filho, o que havia gerado uma mudança de comportamento do homem.

O corpo da criança, ainda muito dependente da mãe, é o que gera o mal-estar entre o casal, sobretudo por parte do homem que faz o seguinte questionamento para Florença: “[...] uma noite, já deitados, o homem, olhando para o filho no berço, perguntou a Aramides, quando ela novamente seria dele, só dele” (EVARISTO, 2016, p. 15). A personagem tem o seu esquema corporal atravessado por um sentimento de posse do marido. E por ele compreender que o corpo de Florença era apenas seu, retoma o mesmo comportamento do período da gravidez dela, suscitando na mulher um sentimento de profundo medo expressado em seu corpo: “Um medo começou a rondar o coração e o corpo de Aramides” (EVARISTO, 2016, p. 16).

O medo da personagem homônima faz referência ao que Jean-Paul Sartre fala sobre a emoção não ocorrer por si mesma, pois Florença percebeu o problema que se passava consigo e refletiu sobre qual decisão tomar. O seu medo também se faz presente no filho recém-nascido. Por isso, o suposto alívio da criança, no início da

narrativa, é explicado antes do final da mesma, pois o bebê é considerado “corpo extensivo da mãe”, de modo que tem sensações semelhantes às de sua mãe.

A narrativa caracteriza ainda o mal-estar iminente entre o casal a partir do corpo: “[...] o engano velado, que se instalara entre os dois, desde a gravidez, e que ambos tentavam ignorar, ganhou corpo concreto” (EVARISTO, 2016, p. 16-17). O corpo é, ao mesmo tempo, símbolo de uma crise conjugal que se “avoluma” especialmente no corpo de Aramides Florença e de seu filho, como também representa a relação entre a protagonista e o pai de seu filho que era pautada pelo corpo.

O conto “Aramides Florença” é mediado pela voz narradora de Conceição Evaristo em praticamente toda a narrativa. Apenas nos dois últimos parágrafos a personagem fala por si contando como ocorrera o estupro cometido pelo pai de seu filho: “[...] E, em mim, o que ainda doía um pouco pela passagem de meu filho, de dor aprofundada sofri, sentindo o sangue jorrar[...] machucava meu corpo e a minha pessoa...” (EVARISTO, 2016, p. 17-18). Dessa maneira, a protagonista relembra como o seu esquema corporal fora humilhado pelo homem no qual acreditava e amava. Ao dizer que ele machucou seu corpo e sua pessoa, Florença demonstra que seu corpo é uma matéria que exprime sua existência, por isso ele fere tanto o seu corpo como sua subjetividade.

O conto “Shirley Paixão” já começa com a imagem de um corpo, quando a protagonista homônima relembra a imagem do corpo de seu ex-marido no chão: “[...] Queria matá-lo, queria acabar com aquele malacafento, mas ele é tão ruim que não morreu! Não adianta me perguntar se me arrependi” (EVARISTO, 2016, p. 27). Considerando um fragmento da teoria de Jean-Paul Sartre, notamos que a personagem sentiu a intensidade de suas emoções, percebeu o problema que o marido causara, ao abusar sexualmente a própria filha, e por meio de tal percepção, refletiu que seria necessário golpear sua cabeça, para que o homem não cometesse novamente tal atrocidade.

Após esta lembrança de terrível acontecimento, Shirley Paixão conta para a voz narradora sobre a chegada das três filhas de seu ex-marido, que passaram a viver com suas duas filhas, de modo que as cinco meninas se tornaram semelhantes fisicamente, tendo em vista os laços de irmandade que criaram.

A protagonista revela se considerar mãe de todas as meninas e caracteriza a si e suas filhas como uma “confraria de mulheres”, destacando inclusive, algumas

investidas de seu ex-marido contra a feminina aliança que se formara dentro de casa. Ela já intuía que o homem seria um problema no futuro. Além disso, notamos que sua relação com a maternidade é desenvolvida por meio das emoções que nutre por todas as suas filhas.

Então a personagem comenta sobre Seni, filha de seu ex-marido, que a abusava sexualmente. O comportamento da menina em casa e na escola já dava indícios de que esta situação ocorria, mas, Paixão ainda não tinha conseguido identificar, até que numa conversa com uma de suas professoras, a docente adverte a mãe sobre a necessidade de buscar apoio psicológico para a filha. Ao dizer isto para o pai de Seni, a protagonista se depara com um acesso de raiva por parte dele:

Só faltou agredir fisicamente a menina, e acho mesmo que não investi contra ela, porque eu estava por perto. Seni entrou em pânico. Chorava desesperadamente, me agarrava com tamanha força, como se quisesse enfiar o corpo dela dentro do meu. Como se pedisse abrigo no mais profundo de mim. A sensação que eu tive foi como se ela tivesse regredido no tempo. Não era uma mocinha de doze anos que chorava e sim uma menininha desesperada, pedindo socorro (EVARISTO, 2016, p. 30)

O relato de Shirley Paixão coloca em diálogo corpo e emoção, pois a ação de proteger a menina do pai se dá em razão da percepção de que Seni se encontrava apavorada. O corpo da protagonista é usado como escudo contra qualquer tentativa do homem enfurecido. O seu corpo representa ainda a relação singular que Paixão tem com a maternidade. Ela acolhe as filhas do marido e cuida das meninas como se as tivesse gerado em seu ventre.

Shirley Paixão demonstra também o desprezo que sente pelo ex-marido, bem como pelo corpo dele, quando retoma novamente a lembrança de seu corpo caído no chão com a cabeça ensanguentada. A voz narradora de Conceição Evaristo mostra que após esta recordação, a protagonista conta, chorando, que antes deste acontecimento, o homem pegara sua filha para levá-la aos fundos da casa: “Naquela noite, o animal estava tão furioso – afirma Shirley, chorando – que Seni, para a sua salvação, fez do medo, do pavor, coragem” (EVARISTO, 2016, p. 31). O choro da personagem é uma reação a lembrança do que estava na iminência de acontecer com sua filha.

Ela dá continuidade ao seu relato, comentando como o ex-marido abusava Seni, expondo o corpo da menina diversas vezes violentado: “[...] expondo à nudez aquele corpo ainda meio-menina, violentado diversas vezes por ele, desde quando a

mãe dela falecera” (EVARISTO, 2016, p. 32). Ao se deparar com a brutalidade do momento, Shirley Paixão desfere o golpe sobre a cabeça do homem e tenta proteger o corpo de sua filha: “A imagem de minha menina nua, desamparada, envergonhada diante de mim, das irmãs e dos vizinhos, eu jamais esquecerei” (EVARISTO, 2016, p. 33). Esta imagem expressa como Florença pensa a maternidade ao buscar proteger o corpo de sua filha.

Ao longo da narrativa, observamos que Seni busca amparo no corpo de sua madrasta nos momentos mais dolorosos de sua vida, como se pudesse voltar a ser um recém-nascido para obter a devida proteção. A conexão entre ambas, enteada e madrasta é tão forte ao ponto de Shirley Paixão, após golpear a cabeça do pai de Seni, pegá-la como se pega um bebê: “[...] e a sensação que experimentei foi a de que pegava um bebê estrangulado no meu colo. Somente a embrulhei no lençol e fiquei com ela no colo, chorávamos” (EVARISTO, 2016, p. 33).

Shirley Paixão fica presa por três anos, mas um tempo depois ganha a liberdade condicional e volta a morar com suas filhas. Seni se torna médica, buscando formas de suplantar suas dores do passado. A narrativa tem um final feliz, ou, nos dizeres da escritora sobre *ILM*, é uma história que impulsiona potencialidades. Desse modo, Conceição Evaristo ultrapassa o discurso racista, que antes permeava o imaginário e uma iminente literatura afro-brasileira nos séculos anteriores.

Tanto “Aramides Florença” como “Shirley Paixão” são contos nos quais as personagens homônimas convergem através da maternidade e do objetivo de proteger os filhos da violência dos ex-companheiros. O corpo de ambas as personagens demonstra ter memória, relembra as marcas deixadas em suas matérias corporais em razão dos acontecimentos, e como agia em relação a tais eventos. Ao findarem seus relacionamentos, tanto Florença como Paixão passam a se expressar de outra forma, demonstrando emoções positivas, a primeira assim o faz no começo do relato e a segunda ao término de sua história.

3.2.2 “Adelha Santana Limoeiro” e “Isaltina Campo Belo”

No conto “Adelha Santana Limoeiro”, a voz narradora de Conceição Evaristo vai a uma cidade chamada “Córrego Feliz” que, a nosso ver, é uma metáfora sobre a vida da personagem homônima. No curso de seus acontecimentos, inclusive, quando

o marido morre em um prostíbulo tentando fazer com que seu pênis funcione, Limoeiro percebe que ele é quem havia morrido, não ela.

Neste conto, a voz narradora de Conceição Evaristo destaca corpos que se encontram no período da velhice. É por isso que ao conhecer Adelha Limoeiro, ela nota que possivelmente já teria encontrado com a protagonista, porque acredita que ela parece com uma estampa de Santa Ana, que a voz narradora vira quando criança. Santa Ana é uma personagem bíblica conhecida por ser a avó de Jesus.

Como forma de reforçar suas impressões sobre Adelha Limoeiro, a voz narradora também afirma achá-la parecida com Nanã, divindade africana que transita entre a vida e a morte, e também é velha. Além disso, ela faz uma espécie de acróstico com o nome da protagonista: “Adelha Santana Limoeiro é Nanã, aquela que conhece o limo, a lama, o lodo, onde estão os mortos. Santana, Nanã, Limo (eiró)” (EVARISTO, 2016, p. 36).

Dessa maneira, retomamos alguns fragmentos do segundo capítulo, no que se refere ao trabalho teórico de Achille Mbembe, principalmente quando este diz que durante séculos o corpo negro foi torturado, seviciado e transformado em objeto durante a escravidão. O negro não teve a oportunidade de ter uma voz, de modo que passou a ter uma identidade forjada. Voltando-nos para a *ILM*, é possível dizer que, Conceição Evaristo, como uma mulher negra, e escritora, muda esse cenário, ao fazer da literatura um instrumento de criação de personagens negras que falam por si.

Observamos que neste reconhecimento entre a personagem e a divindade, a voz narradora de Conceição Evaristo queira dizer que Adelha Limoeiro, de certa forma, controla a vida de seu marido, para que ele consiga fazer seu membro funcionar durante o ato sexual. É por isso que a história da protagonista começa quando ela vai buscar o marido em um prostíbulo:

Tinha consciência de que não adiantava aumentar o tamanho da aflição que já estava sentindo. Devia controlar os sentimentos e se preparar, pois o homem, segundo a pessoa que lhe viera trazer a notícia, não estava nada bem. E se fosse algo grave? Mais grave do que a morte, só uma doença talvez...Doença que paralisa e faz da pessoa morto-vivo.... Se assim fosse, ela precisaria de muitas forças para amparar seu velho (EVARISTO, 2016, p.36)

Alguns elementos do espaço da cidade de Córrego Feliz se assemelham aos corpos de Adelha Santana Limoeiro e seu marido, principalmente quando que ela vai buscá-lo e passa por uma ponte frágil: “[...] Ao atravessar a ponte, que de tão antiga ameaçava se esfarelar sobre as águas de Feliz, Adelha sentiu um forte calafrio ao

imaginar a ausência que sentiria do companheiro, caso a vida dele partisse” (EVARISTO, 2016, p. 36). A ponte representa também a fragilidade entre ela e o marido, bem como seus sentimentos diante da sensação de perda do marido.

Adelha Santana Limoeiro se questiona sobre o lugar em que estaria o corpo de “seu velho”, encontra um amigo dele que indica a casa: “Era como se ele estivesse apontando o vazio da noite” (EVARISTO, 2016, p. 37). Por trás da indicação, a voz narradora ilustra como se encontra as emoções da protagonista, que ao ver o corpo do marido, percebe que ele não está bem:

Uma moça, quase menina, também por gestos indicou o aposento da casa em que o homem de Santana estava. O corpo dele, amolecido, jazia meio escorregado, quase caindo da cama. Mesmo à meia-luz, Adelha percebeu que seu companheiro não estava bem. Aproximou-se carinhosa, chamando-lhe pelo nome. Ele abriu os olhos, dando mostra de ter reconhecido a mulher. Tentou endireitar o corpo, gesto que não conseguiu. (EVARISTO, 2016, p. 37)

Após passar mal sobre o corpo de uma jovem, o marido de Limoeiro conta a voz narradora que o marido já sofria há um tempo por não ter mais o “punho tão rígido”, referência ao seu órgão sexual e afirma que este é o que faz com que ele se sinta homem, “quando toda a sua carne do entre- pernas pulsava em pé” (EVARISTO, 2016, p. 38-9). Neste momento, a protagonista relata que o marido abandonara o corpo dela, no sentido de não mais desejá-la:

Eu esperava por ele, pelo corpo dele tão conhecido e tão novo. Sim, novo, dado o momento, o instante a ser vivido. E velho, tão velho, dado o tempo que nos percorria. Eu esperava o pouso dele sobre mim, como o descanso de uma ave cansada, que só reconhece o aconchego de seu velho ninho. Era só isso, era o que eu esperava. Eu sentia um prazer intenso em cruzar as nossas rugas no emaranhado de nossas peles secas e mornas sob o efeito da maturação do tempo que nos acometia [...] Mas, de repente, ele abandonou o meu corpo na espera e, aos brados, se levantou de mim. Gritava aos quatro ventos o desgraçado que era, repudiava o corpo morto” (EVARISTO, 2016, p. 39).

O desprezo pelo seu corpo faz com que Adelha Limoeiro aconselhe o marido a ir em busca de mulheres mais jovens para “rejuvenescer o que lhe era tão caro”, porque o problema supostamente estaria nela: “E, fingidamente, inventei estar em mim uma limitação que não era e nem é a minha” (EVARISTO, 2016, p. 40).

Enquanto o marido não reconhece que a juventude acabou, a personagem homônima abraça, por assim dizer, a sua velhice e o seu corpo com as marcas do tempo: “Eu quero viver a grandeza da minha velhice e estou conseguindo sem mentira, sem falsos remédios. Não quero me iludir com a cruel promessa da devolução de um tempo que já passou” (EVARISTO, 2016, p. 40).

O corpo tem um valor distinto para a protagonista e para o seu marido. A primeira reconhece o valor de sua matéria corporal ainda que esteja atravessado pelas marcas do tempo. O marido, por sua vez, até o último instante de sua vida, reconhece seu corpo somente a partir do seu órgão sexual: “Seu último gesto foi tentar levar as mãos no entremeio de suas pernas” (EVARISTO, 2016, p. 41).

O conto “Isaltina Campo Belo” inicia com um gesto corporal, a personagem homônima recebe a voz narradora com um sorriso e um abraço de boas-vindas: “gostei tanto, que espero a repetição desse abraço na saída. E soltamos uma boa gargalhada, como se fôssemos antigas e íntimas companheiras” (EVARISTO, 2016, p. 55). A emoção mútua das personagens remete ao que Maurice Merleau-Ponty afirma sobre o corpo estar conectado com as intenções do outro.

O corpo é, por isso, o elemento que aproxima a protagonista e a voz narradora, porque se recebem reciprocamente, pelo abraço e pelo sorriso, confirmando que o encontro é favorável para ambas: “A sonoridade de nossos risos, como cócegas no meu corpo, me dava mais motivos de gargalhar e creio que a ela também” (EVARISTO, 2016, p. 55). Ainda neste fragmento, a voz narradora de Conceição Evaristo argumenta sobre ter lido algo que fala sobre o motivo de mulheres negras sorrirem muito; e com isso retomamos Frantz Fanon, quando o psiquiatra, embasado pela historicidade, afirma que esta é responsável pelo corpo, pela raça e pela ancestralidade.

Semelhante a Adelha Santana Limoeiro, Isaltina Campo Belo já se encontra na velhice e a voz narradora confirma a nossa percepção ao falar dos cabelos “à moda black-power” marcados por “chumaços brancos”. A protagonista conta a sua história para a voz narradora com a foto da filha, Walquíria, em suas mãos:

E, quando o retrato da moça, não estava em nossas mãos, estava em cima da mesa a nos contemplar. Eu tive a impressão de que Campo Belo falava para a filha e não para mim. Não fiz uma interferência, nenhuma pergunta. Guardei silêncio, o momento de fala não era meu (EVARISTO, 2016, p. 56)

Ao retomar a origem da família de Isaltina Belo, a voz narradora de Conceição Evaristo destaca a ideia de uma história de potencialidade, pois a família da protagonista dispõe de um pai que é funcionário da prefeitura e uma mãe enfermeira em um grande hospital público da cidade.

Nesse sentido, a protagonista afirma que sua origem familiar advém de escravos: “Minha mãe, orgulhosamente, sempre nos contava a luta de seus antecedentes pela compra da carta de alforria” (EVARISTO, 2016, p. 57). Dessa

maneira, retomamos um fragmento do pensamento de Beatriz Nascimento, pois ela afirma que o corpo negro é o “documento” da travessia pelo Atlântico, e se move por uma cartografia cultural constantemente em trânsito. E este corpo negro pode ser definido tanto por suas memórias de dor, como pelos movimentos corporais que pode vir a desenvolver.

Após falar sobre sua origem familiar, Isaltina Belo revela a principal questão que lhe afligia durante a infância:

Tive uma infância feliz, só uma dúvida me perseguia. Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada.... Estavam todos enganados. Eu era um menino. O que mais me intrigava era o fato de minha mãe ser enfermeira e nunca ter percebido o engano que todos cometiam (EVARISTO, 2016, p. 57-8)

Em uma ocasião na qual se encontrava no hospital para passar por uma cirurgia de apendicite, a protagonista imaginava que durante o procedimento o médico traria à tona seu verdadeiro corpo, o de um menino. Isaltina Campo Belo já despertava para a sua sexualidade e não compreendia o que se passava consigo. Somente após a primeira menstruação que a personagem olha para o seu corpo de forma diferente:

[...] sem dor alguma, quem verteu sangue fui eu. Não senti prazer ou desprazer algum. Tanto eu como minha irmã já estávamos mais sabidinhas [...] Lembro-me de que fui invadida por certo sentimento, que não sei explicar até hoje, uma sensação de estar fora de lugar. Eu via e sentia o meu corpo parecer com o de minha irmã e se diferenciar do porte de meu irmão. Eu já sabia que a história do sangue mensal era nossa, isto é, de mulheres. [...]. Eu via o meu corpo menina e, muitas vezes, gostava de me contemplar. O que me confundia era o caminho diferente que os meus desejos de beijos e afagos tendiam. E, por isso, acabei de crescer, contida. Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos (EVARISTO, 2016, p. 61-2)

Isaltina Campo Belo chega aos vinte e dois anos com a mesma ideia de que havia um menino em seu corpo, muda de cidade e conhece um rapaz que ganha a sua confiança. Eles começam a namorar e então ela resolve contar sobre si para ele, que acredita que iria fazê-la mudar de ideia porque seu corpo dispunha de um fogo inerente a mulher negra: “Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. E afirmava, com veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra” (EVARISTO, 2016, p. 64). A voz narradora de Conceição Evaristo problematiza, neste fragmento, o discurso que circula na sociedade brasileira sobre o corpo da mulher negra, ser visto sempre pelo viés de uma hipersexualização. Ao mesmo tempo em que problematiza, a escritora também mostra que é preciso recuperar uma imagem de dignidade para o corpo negro, o que

dialoga com Beatriz Nascimento, que fala ser necessário a imagem para recuperar a identidade do negro e de seu corpo, que é reflexo de todos os outros corpos.

O ex-namorado da protagonista a estupra junto com mais cinco homens, com o objetivo de “torná-la mulher”, e ela entra em tal estado de alheamento que só percebe que estava grávida sete meses depois da ocorrência: “Walquíria se fez sozinha em mim. Pai sempre foi um nome impronunciável para ela. Dentre cinco homens, de quem seria a paternidade construída sob o signo da violência” (EVARISTO, 2016, p. 65). Isaltina Belo tem o seu esquema corporal gravemente violentado e o seu estado de alheamento é consequência de tal acontecimento. Isso mostra que a personagem tem suas emoções silenciadas.

É a filha de Isaltina Campo Belo, Walquíria, que a transforma, no sentido de fazer a sua mãe amar alguém verdadeiramente, qual seja, a sua professora, Miríades. Ao se dar conta do despertar desse sentimento, a protagonista relembra todos os momentos de sua infância relacionados ao seu corpo e passa a ter consciência de que nunca houve um menino dentro de si. Então ela se permite ao amor e compreende que é uma mulher:

Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam. [...]. Eu nunca tinha sido de ninguém em oferecimento, assim como corpo algum tinha sido meu como dádiva. Só Miríades eu tive. Só Miríades me teve (EVARISTO, 2016, p. 67)

Isaltina Campo Belo retoma a posse de seu corpo quando se apaixona verdadeiramente. É a partir disso que ela se aceita como uma mulher, porque passa a ter uma compreensão ampla de sua sexualidade.

“Adelha Santana Limoeiro” e “Isaltina Campo Belo” são contos que dialogam através da representação da velhice. Ambas as personagens, ao lembrarem suas histórias, quando jovens, olham para seus corpos de outra maneira, com a compreensão de que o corpo muda e é necessário lidar com ele e com as emoções conforme as experiências.

3.2.3 “Mary Benedita” e “Rose Dusreis”

Estabelecida na cidade de Manhãs Azuis, a voz narradora de Conceição Evaristo recebe a visita de Mary Benedita, que desejava oferecer o seu “corpo/história”

para a sua interlocutora. A personagem homônima conta para narradora sobre o seu apreço por outros idiomas, uma vez que falava inglês, francês e espanhol, além de grego e árabe, e algumas línguas africanas.

Neste conto, a personagem homônima se caracteriza pelo intenso desejo de conhecer o mundo, destacando a incompatibilidade entre a pequena cidade de Manhãs Azuis e os seus sonhos de aprender línguas, pintar quadros e tocar piano. Consciente de suas limitações Benedita usa seu corpo para encenar uma suposta doença:

Uma menina nascida em Manhãs Azuis, dona da presteza em tudo, da ligeireza da fala e do pensamento, da noite para o dia começou a se aquietar. De um casal de tartarugas que havia em nosso quintal, passei a imitar os passos e a fingir cansaço. Não foi preciso outras encenações, nem choro; logo surgiram as velas. Rezas de minha mãe e de minha madrinha, junto ao altar da Senhora das Graças, para que a força dos movimentos se apossasse novamente de mim. E nada. Eu continuava mais pedra, mais sólida, mais fixa ainda no meu desejo de ganhar o mundo. Minha família entendeu que eu estava doente. (EVARISTO, 2016, p. 72)

Ao receber o diagnóstico de um farmacêutico e de uma benzedeira, de que ela poderia estar com uma grave doença, a família de Benedita a leva para a cidade de Horizonte Aberto, na qual morava sua tia Aurora. Envergonhada por mentir, ela conta o seu real desejo para a tia:

Entre soluços, envergonhada com minha mentira, pulei, cantei, dancei, para afirmar que todo o cansaço que eu sofria e que fora descrito por meus pais, como um sintoma ameaçador de um coração nada sadio, era mentira, pura mentira. Eu estava bem, muito bem, só queria mais chão e mais céus do que o que eu via em Manhãs Azuis (EVARISTO, 2016, p. 73)

Mary Benedita passa a ter a tia como uma aliada, que intercede para que a sobrinha permaneça com ela, intervindo junto aos pais da jovem. Tia e sobrinha encontram um meio termo, até que a jovem passa a morar em Horizonte Aberto definitivamente e descobre o seu dom para a pintura:

A primeira pintura consciente foi no dia em que fiquei menstruada pela primeira vez. Eu tinha doze anos. Tia Aurora já tinha me explicado tudo sobre o sangue que escolhe de nós mulheres de vez em vez. Eu aguardava feliz a chegada. Quando meu sangue, primeiro em gotas, depois em intensos borbulhos, jorrou de mim, fui tomada pelo prazer intenso de ser mulher e queria fazer algo que traduzisse aquele momento. Resolvi pintar, fiz algo na tela que me deixou plena de mim (EVARISTO, 2016, p. 78)

A voz narradora de Conceição Evaristo mostra que a protagonista, desde bem jovem usa o seu corpo para conquistar o mundo. E é com o seu corpo que consegue descobrir o seu dom para a pintura, pois usa o sangue menstrual para criar telas que

relacionem sua vida e a arte. Por isso, sua segunda pintura faz referência a uma pessoa por quem se apaixonou:

A segunda vez foi quando, aos dezenove anos, amei intensamente uma pessoa, aquela com quem descobri o encanto, a sedução e a dança do sexo. Na manhã seguinte, quando eu ainda levitava de prazer e o meu corpo ainda guardava a viva sensação do corpo amado sobre o meu, acordei com fugidias e suaves formas sob meus dedos. Esses dois momentos foram o meu começo, meu *avant-première*. Na minha íntima galeria guardo os dois (EVARISTO, 2016, p.78-79)

A relação que Mary Benedita tem com seu corpo revela o olhar que a voz narradora de Conceição Evaristo desenvolve sobre a ancestralidade, pois a protagonista lhe conta que cria suas próprias tintas de maneira artesanal após ter aprendido com as mulheres de sua família, que herdaram esse legado desde o solo africano.

Nesse sentido, observamos que a escritora de *ILM* busca recuperar a dignidade do povo negro a partir de uma outra representação. Em referência à Beatriz Nascimento, que argumenta ser o corpo negro, simbolicamente, quilombo, paisagem, terreiro e partes de África, vemos que; embora este corpo citado guarde as “memórias da dor” em si, ele carrega também as marcas culturais que os africanos escravizados trouxeram ao Brasil durante o período da escravidão.

A voz narradora de Conceição Evaristo acaba por dialogar com outro conceito de Beatriz Nascimento, a “transatlanticidade”, que trata sobre a conexão entre o continente africano e o Brasil, e pode ser reconhecida em poemas, romances, contos e crônicas. Assim, reconhecemos um entrecruzamento entre a escrevivência e a “transatlanticidade”.

Dessa maneira, a personagem comenta que pinta suas telas com seu próprio corpo: “Um prazer táctil imenso. Uso os dedos e o corpo, abdicando do pincel. Tinjo em sangue. Navalho-me. Valho-me como matéria-prima” (EVARISTO, 2016, p. 79), pois a sua subjetividade é atravessada pela relação com o corpo, de modo que desenvolve também a sua identidade como mulher.

No conto “Rose Dusreis”, a voz narradora de Conceição Evaristo inicia a narrativa a partir da noção de como a personagem homônima chamava atenção ao dançar no clube da cidade, e passa um bom tempo observando-a, de modo que destaca seu porte pequeno e aparente fragilidade. Elas se cumprimentam e novamente a voz narradora nota o corpo da mulher:

Nada em Rose, o minguido talhe, o rosto com expressividade de boa menina, a voz esfiapada e lenta, indicava o vigor que ela possuía. E nem deixava transparecer os desafios enfrentados e vencidos por ela. Dusreis, bailarina, dançarina, desconhecendo a minha incompetência para a dança e para música, logo se anunciou como professora dessas duas artes e me convidou para tomar aulas, caso eu quisesse. Ela era professora de balé clássico, de dança moderna, de balé afro, de jazz, de sapateado e de dança de salão (EVARISTO, 2016, p. 105-6).

A protagonista recebe a voz narradora em sua academia de dança e a convida para dançar ao som de cantoras negras: “Ela me conduzia à dança e me pedia que relaxasse o corpo, que me entregasse à música, que fechasse os olhos, caso fosse capaz”. Ao fechar os seus olhos, a narradora percebe que “os olhos sozinhos não veem tudo”, ou seja, ela vivencia os sentidos de seu corpo. E recorda outra personagem homônima, “Mirtes Aparecida da Luz”, que também lhe mostrou que os olhos também estão presentes pelo corpo, fazendo referência à percepção.

A história de Rose Dusreis é marcada pela dança desde quando ela era criança e desejava dançar, e sua professora falara não ser possível porque seu tipo físico não se adequava para o balé. Até que um dia, na festa de final de ano da escola, Dusreis é chamada para fazer o papel de uma bonequinha preta e se sente feliz porque encena a si própria: “Feliz, já naquele momento, encarnei o meu papel. Eu era eu mesma, a bonequinha preta” (EVARISTO, 2016, p. 110).

A partir desse fragmento, retomamos Frantz Fanon, quando o psiquiatra fala que fazer uso de uma língua é assumir uma cultura específica. Tanto a voz narradora de Conceição Evaristo como a personagem, assumem uma cultura afro-brasileira e a valorizam ao destacarmos esse fragmento.

Embora a personagem se sinta feliz por interpretar a si própria, vemos que, no contexto da narrativa, Rose Dusreis não recebe o papel que realmente desejara, dançar. Nesse sentido, retomamos o que diz Achille Mbembe sobre o negro engendrar uma máscara, destacando que é sempre representado por sua aparência.

Importante destacar também o trecho em que Frantz Fanon fala sobre o negro ser comparação, porque se preocupa com a autovalorização e o ideal do ego, que tem como referência o branco, o que se trata de uma “ficção social”; porque no processo de busca pela ascensão, o negro “passou de um modo de vida a outro, mas não de uma vida a outra”, algo que vemos ser representado em parte da vida da protagonista.

Com as dificuldades para se manter e a morte do pai, Dusreis e as irmãs se dividem para trabalharem como babá. A primeira a ir é sua irmã mais velha, período

no qual a protagonista percebe que a saudade impacta o corpo: “Foi ainda naquele tempo que descobri que a saudade é também uma dor física” (EVARISTO, 2016, p. 11).

Dusreis é levada por uma congregação religiosa católica e neste momento conta sobre a origem de seu sobrenome, que faz referência ao período da escravidão, no qual os homens ricos eram “donos” dos corpos das mulheres, homens e crianças da senzala. Sua mãe continuava trabalhando para essa família Fontes dos Reis Menezes, com uma das filhas que ainda era pequena e não pode seguir para algum trabalho como as demais.

A referência à história da escravidão nos possibilita retomar Achille Mbembe, que fala sobre o ato de lembrar, como ver os vestígios deixados no “corpo” de um lugar através dos acontecimentos passados, de modo que o “corpo do lugar” está relacionado ao “corpo humano”.

A protagonista desfruta de uma educação clássica no convento aliando-a ao trabalho. Quando completou dezessete anos voltou para casa, mas logo saiu porque o mundo a chamava: “o mundo me chamava para a dança, ou melhor, eu chamava”, eu pedia ao mundo que me desse dança, e a vida me atendeu” (EVARISTO, 2016, p. 113). A dança se constituiu para Rose Dusreis na sua própria vida.

Ao falar sobre o destino das irmãs, ela comenta sobre uma em particular, Nininha, que falecera em decorrência de uma anemia, a mesma doença que está acometendo seu corpo:

Brinco que o meu sangue está se descolorindo, de vermelho tinto vai se embranquecendo. Uma fraqueza vai me tomando na mesma proporção que a dança me plenifica mais e mais de prazer. Já me perguntaram se eu sofro. Digo que depende da hora. Neste exato momento, sim. Falar me cansa, andar me cansa, dormir me cansa, quase tudo me cansa.... Dizem que algumas pessoas escrevem para não morrer, outras pintam, algumas representam, e há também as que cantam, as que tocam instrumentos, as que bordam...eu danço (EVARISTO, 2016, p. 115).

O corpo de Rose Dusreis é o motivo de sua existência, a força que ela encontrou para continuar vivendo até o fim de sua vida. Na relação que ele possui com a dança, a voz narradora de Conceição Evaristo ilustra um diálogo maior entre esta matéria corporal e a ancestralidade, pois a protagonista se “entregava ao balé da vida”, inspirada em uma dança tradicional dos povos africanos.

Observamos que os contos “Mary Benedita” e “Rose Dusreis” dispõem de uma relação a partir da arte, pintura e dança respectivamente. As protagonistas colocam suas artes, numa profunda relação com o corpo, como o motivo de suas existências.

Ambas as personagens também vivenciam o mundo viajando por diferentes países para mostrar o desenvolvimento de suas artes que é embasada pela ancestralidade e cultura africana.

3.2.4 “Líbia Moirã” e “Saura Benevides Amarantino”

Em “Líbia Moirã”, a personagem homônima se mostra reticente em contar algo de sua vida, mas, decide contar sobre um pesadelo que lhe afligia desde a infância, precisamente quando ela tinha cinco anos de idade e acontecia sempre do mesmo jeito durante a noite:

E, quando vencida pelo cansaço, adormecia e o pesadelo me assolava. Sempre o mesmo: eu, perdida em algum lugar indefinido, sozinha e vendo alguma coisa grande, muito grande, querendo sair de um buraco muito pequeno. O movimento dessa coisa grande rompendo o buraco pequeno era externo a mim, mas me causava uma profunda sensação de dor. Acordava aos gritos, em pranto. (EVARISTO, 2016, p. 88)

A constância do pesadelo contribuiu para a protagonista tentar se matar algumas vezes, a exemplo de uma ocasião em que ela esperou a época de chuvas para se lançar ao rio de sua cidade. Ao fazer isso o curso das águas a empurrou para uns galhos de árvore e ela ficou presa, tendo sido resgatada por alguns familiares que sentiram sua falta.

Após um ano, Líbia Moirã tenta novamente contra a sua própria vida. Ela se dirige a um quartinho de sua casa para pegar soda cáustica e sorver o conteúdo do produto, mas o seu pai a encontra e a tentativa novamente é falha.

Aos vinte e três anos, a protagonista tenta o suicídio outra vez, quando se sentia “mais ou menos feliz”, concluía o seu curso superior e tinha sido contratada por uma grande empresa após um estágio. Um carro a lança a uma grande distância e ela se quebra toda, passa um ano inteiro em cima de uma cama, e o pesadelo continua a lhe atormentar.

Moirã consegue uma pequena melhora com técnicas alternativas, mas não resolve o seu problema, até um dia em que ao comemorar o aniversário de cinquenta anos de seu irmão se reconcilia com o seu corpo e com a sua própria vida, pois recupera uma visão de suas lembranças, ela vira todo o trabalho de parto de sua mãe,

que estava dando à luz ao seu irmão antes do tempo, visão esta que é semelhante ao seu pesadelo.

O momento do aniversário também é significativo para a protagonista que reconhece em si um desejo de ser mãe, quando após partirem o bolo do aniversário do irmão, a sobrinha lhe oferece um pedaço: “Quando me vi com o pedaço de bolo nas mãos, eu, que nunca pensei na maternidade, desejei ter um filho. Seria a ele que eu ofertaria o primeiro pedaço de bolo, sempre” (EVARISTO, 2016, p. 93).

Vimos que a percepção é um processo de interpretação, porque o sujeito dispõe de uma vivência em um universo sensorial. Dessa maneira, ver é um ato que não somente identifica o corpo como também faz parte do corpo. Partindo disso, vemos que o corpo-criança de Moirã, em um processo mais intenso de percepção e descoberta do mundo, é impactado pela visão de uma mulher que está parindo uma criança. Por isso, guarda não somente a lembrança, como as sensações corporais da visão que teve.

“Saura Benevides Amarantino” é um conto no qual a personagem homônima, consciente do que falam sobre ela, não tem receio algum de contar a sua história e falar de si como mãe:

Dos três filhos que tive, duas meninas e um menino, meu coração abrigou somente dois. A menina mais velha e depois o menino; a filha caçula sobrou dentro de mim. Nunca consegui gostar dela. A aversão que eu sentia por essa menina, em medida igual, era o acolhimento que fui capaz de oferecer e ofereço aos outros. Sou mãe de Idália e Maurino. Os dois me bastam (EVARISTO, 2016, p. 117)

O corpo de Saura Amarantino é marcado pelas experiências da maternidade, de modo que ela relembra sua juventude, especialmente os dezesseis anos, a partir da gravidez de sua primeira filha, Idália, fruto de um relacionamento passageiro, no qual ela pede que o homem vá embora para ficar livre da obrigação de casar-se com ele.

Idália cresceu cercada por meu amor e sempre aconchegada aos avós. Não só a minha primeira filha encontrou abrigo no coração dos velhos; Maurino, o que veio alguns anos depois, igualmente. Na segunda gravidez eu já estava casada com um sujeito pobre, mas decente, como diziam meus pais. Esse meu companheiro assumiu a paternidade de Idália e, quando fomos registrar o pequeno Maurino, Idália já tinha no registro o nome do pai. Sim, o sobrenome daquele que chegou, quando a menina já ia completar cinco anos (EVARISTO, 2016, p. 119).

A protagonista se sente feliz ao constituir família com outro homem e seus dois filhos, mas a felicidade finda quando o marido adoece e vem a falecer: “A vida nos permitiu sermos felizes por onze anos. Um dia, repentinamente, ele adoeceu e se foi”

(EVARISTO, 2016, p. 119). Saura Amarantino sente a ausência do marido, o que a fez ter um namoro rápido com um colega dos tempos de juventude. Então surge a terceira gravidez, marcada pelas críticas de seu pai porque a filha viúva não tinha pudor algum:

Como abandonar uma filha sem sorte, que perdera o marido para a morte e que, em um momento de fraqueza qualquer, se deixara envolver com um ex-colega de infância? E, mais uma vez, minha mãe me surpreendeu ao enfrentar meu pai. Em uma das discussões, em altos brados, ela desafiou o velho, dizendo que, se o corpo do homem pede, o da mulher também, principalmente de uma mulher jovem (EVARISTO, 2016, p. 120)

É provável que um dos motivos que contribuam para uma rejeição a criança em sua barriga seja a idade, pois a protagonista estava chegando aos quarenta anos de idade e o pai da menina era mulherengo. Por isso, a personagem afirma que a gravidez aconteceu por um descuido, manchando a lembrança da última noite de amor com seu falecido marido:

A terceira, a última, foi uma gravidez que se intrometeu na lembrança mais significativa que eu queria guardar. A imagem da última dança do corpo de Amarantino sobre mim, pouco antes dele adoecer, A enjeitada gravidez comprovava que outro corpo havia dançado sobre o meu, rasurando uma imagem que, até aquele momento, me parecia tão nítida. E, desde então, odiei a criança que eu guardava em mim (EVARISTO, 2016, p.121)

Saura Amarantino compreende que a criança prejudica seu corpo, no sentido de que apaga as lembranças impressas em sua memória corporal, do marido e de si mesma, quando estava grávida dos outros dois filhos. A situação piora, pois, ao nascer a criança se parece somente com o pai, o que faz a protagonista entregá-la à família paterna, contrariando a intervenção da mãe, para que ela não fizesse isso:

O que minha mãe não entendia era que eu queria aquela criança longe de mim. Eu não sentia nada por ela; aliás, sentia sim, raiva muita raiva. Queria esquecer a filha que eu não havia concebido, nem antes e muito menos nos momentos após o parto, quando contemplei a criança e me irritei com todos os traços dela, que acintosamente negavam os meus. E assim, para o meu alívio, lá se foi a menina. A permanência dela em nossa casa foi somente durante três meses (EVARISTO, 2016, p.122)

A intensa rejeição à criança impulsionou o descuido da mãe durante o momento de amamentação, a protagonista desejava que o seu leite fosse um veneno para matar a criança: “Hoje, a pouca lembrança que tenho daqueles momentos, praticamente, se apagou. Não consigo recordar o rosto da menina, não sei de nenhum detalhe” (EVARISTO, 2016, p. 123).

Pessoas próximas à família do pai da criança se encarregaram de contar pela cidade o repúdio de Amarantino pelo bebê e então surgiram comentários que a irritavam, pois se dizia que a criança não necessitaria ter contato com uma família negra. Ainda assim, a personagem afirma não ter remorso de sua decisão:

Já me perguntaram se eu não tenho remorsos em relação a essa criança que desprezei. Não. Não tenho. E não consigo inventar um sentimento em mim, só para me salvar de julgamentos alheios. Não sou sem sentimentos, só porque não amei aquela criança e da comoção que em mim brota, tantas e tantas vezes, em outras ocasiões. Só eu sei das minhas emoções (EVARISTO, 2016, p.123-4).

O julgamento das pessoas pela rejeição a filha faz com que Saura Amarantino pense em suas emoções, fragilizadas em razão da gravidez conturbada. Nesse sentido, é provável que ela conte um último episódio que ocorrera consigo, para comprovar para a voz narradora que suas emoções não se esvaíram: “E por falar em comoção, ontem, no final da tarde, assisti a uma cena, que está, ainda agora, a chorar dentro de mim.” (EVARISTO, 2016, p. 124)

Na cena, Saura Benevides Amarantino está com sua neta e vê um menino que está com seus pais tropeçar e cair, derrubando um saquinho de pipocas. Ela pensa em ajudar a criança, mas a mãe do menino se antecipa, assim como sua neta, Dorvie, que entrega o seu saquinho de pipocas para o menino.

A maternidade é o tema que une os dois contos, “Líbia Moirã” e “Saura Benevides Amarantino”. No primeiro, o desejo de maternidade surge após uma reconciliação consigo e com seu próprio corpo, enquanto no segundo, a maternidade é dual; de um lado, Amarantino admite amar se mãe de Idália e Maurino, de outro, rejeita um dos filhos porque o odeia e no relato não diz o nome e o gênero da criança. Além disso, em ambos os contos, as respectivas personagens lidam de uma forma significativa com suas emoções, sobretudo a personagem Líbia Moirã, que deseja descobrir o motivo de seu pesadelo. Antes de tomar conhecimento sobre o que acontecia consigo ela se mostra uma mulher desesperada, que deseja se suicidar, e ao descobrir, se reconcilia com seu corpo, pois sente o desejo de ser mãe.

Saura Benevides Amarantino, por sua vez, diz não se importar com os julgamentos das pessoas por ter tido três filhos e se considerar mãe somente de dois, mas, por conta disso, finaliza seu relato mostrando a capacidade, por assim dizer, de se comover, principalmente em relação às crianças.

Nos contos supracitados, percepção, emoção e linguagem do sentir são elementos que atuam sobre os corpos das personagens, de modo que elas passam a

ter outro olhar sobre si mesmas e sobre os acontecimentos que atravessaram suas existências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todo o percurso teórico e analítico desenvolvido nessa dissertação retomamos a pergunta que mobilizou as nossas discussões: de que maneira ocorre a representação do corpo negro e das emoções deste na obra supracitada? Partindo disso, analisamos a representação do corpo e das emoções na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo.

Convém destacar que as questões e temas que foram suscitados através da análise da obra supracitada nortearam nossa argumentação sobre o corpo partindo da razão e da emoção como elementos que atuam sobre a matéria corporal, modificando seus gestos e sua linguagem. Por isso, corpo e emoção podem ser vistos com base na maneira que o primeiro elemento reage e percebe a relação entre suas emoções e experiências.

Uma vez que o corpo negro se mostra na narrativa por meio de suas experiências e emoções, comentamos também sobre a sua representação ao longo da história da escravidão e com o término desta, considerando uma relação com a obra de Conceição Evaristo.

Vimos que a autora citada utiliza algumas estratégias em sua contística como: a escrita de aspectos da tradição e ancestralidade africana, a exemplo do conto “Rose Dusreis” e “Mary Benedita”; a problematização da caracterização da mulher negra em “Isaltina Campo Belo”; e a construção de histórias de superação em todos os contos, no sentido de que as personagens não têm destinos trágicos; vimos que Conceição Evaristo se opõe a certas caracterizações materializadas na literatura brasileira de maneira geral, sobretudo quando se trata do corpo negro.

Essa oposição fica evidente quando a escritora constrói as personagens de sua obra através da identidade, da experiência e da memória, pois intitula cada conto com o nome das personagens, possibilita que elas falem por si, destacando a maneira com que seus respectivos corpos mudam conforme a memória dos acontecimentos retidas nele, e a interpretação que as personagens conferem aos acontecimentos.

Conceição Evaristo humaniza as suas personagens ao se colocar em *Insubmissas lágrimas de mulheres* como uma narradora-ouvinte, além de embasar as histórias de cada uma através da escrevivência, entrecruzando vida empírica e a ficção, de modo a promover uma ficcionalização do real.

Dessa maneira, a autora subverte a lógica racista que impera na sociedade brasileira, acrescentando sua experiência como mulher afro-brasileira e das mulheres negras em geral, a fim de mostrar que o corpo negro não tem somente dimensões materiais, mas dispõe de emoções, experiência e subjetividade.

Diante dessas considerações, os contos: “Aramides Florença”; “Shirley Paixão”; “Adelha Santana Limoeiro”; “Isaltina Campo Belo”; “Mary Benedita”; “Rose Dusreis”; “Líbia Moirã”; e “Saura Benevides Amarantino” e os demais contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, podem ser vistos como um espelho no qual as mulheres negras se veem representadas em sua dimensão corporal, suas emoções e experiências.

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. 1º Ed. Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. Antonio Candido...[et al]. São Paulo: Perspectiva: 2014.
- CHALHOUB, Sidney. Literatura e escravidão. In: **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes (Orgs). 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Tradução Patricia Souza Silva. 1 ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Terceira Margem. Rio de Janeiro. Número 23. p. 113-138. Julho/ dezembro. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953>. Acesso em 28 de março de 2022.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GOTLIB, Nádía Battela Gotlib. **Teoria do conto**. 11 ed. São Paulo, Ática, 2006.
- EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (organizadoras). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1º ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- LE BRETON, David. **Antropologia das emoções**. Tradução de Luis Alberto S. Peretti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016a.
- LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Tradução de Fábio Creder Lopes. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016b.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. 2ºed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**: ensaios, entrevistas e prosa. Organizado por Alex Ratts. Ubu Editora, 2022.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Instituto Kuanza. São Paulo, 2006.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução Ivone C. Benedetti. 1 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Prefácios de Maria Lúcia da Silva e Jurandir Freire Costa. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.