

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

JAQUELINE MESQUITA PRETO

**A VIOLÊNCIA DO RACISMO NOS CONTOS DE MULHER MAT(R)IZ  
DE MIRIAM ALVES: uma abordagem pelo viés da Literatura Afro-  
Brasileira de autoria feminina**

Porto Alegre  
2021

JAQUELINE MESQUITA PRETO

**A VIOLÊNCIA DO RACISMO NOS CONTOS DE MULHER MAT(R)IZ  
DE MIRIAM ALVES: uma abordagem pelo viés da Literatura Afro-  
Brasileira de autoria feminina**

Trabalho de Conclusão apresentado como requisito parcial e obrigatório para obtenção do grau de Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Porto Alegre  
2021

JAQUELINE MESQUITA PRETO

**A VIOLÊNCIA DO RACISMO NOS CONTOS DE MULHER MAT(R)IZ  
DE MIRIAM ALVES: uma abordagem pelo viés da Literatura Afro-  
Brasileira de autoria feminina**

Trabalho de Conclusão a ser aprovado como  
requisito parcial e obrigatório para obtenção do grau  
de Licenciada em Letras pela Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Ana Paula Freitas dos Santos

---

Daniela Severo de Souza Scheifler

## AGRADECIMENTOS

À mãe, que mesmo ausente, sempre esteve presente na memória e no coração.

Ao pai, pela educação, pelos valores que me passou, pela torcida e pela ajuda em todos os momentos.

À Cecília dos Santos Dutra, que foi “o início” desta caminhada.

Ao Marlo dos Santos Dutra e Silvia Vicenciel Lopes, pelo acolhimento, pelo exemplo e pelas lições que eu aprendi e levo para as lutas de cada dia.

A todos os amigos e amigas, que sempre compreenderam minha ausência e, ainda assim, mantiveram os laços de amizade.

Ao Instituto de Letras da UFRGS, por tudo que eu aprendi e construí.

Ao pessoal da SUINFRA/UFRGS, minha nova casa, pela amizade, incentivo e por torcerem pelo meu êxito.

A todos professores e professoras mestres, que encontrei ao longo do meu percurso formativo na UFRGS, pelo ensinamento, coragem e exemplo.

Ao professor e amigo querido José Carlos, pela parceria, incentivo e por acreditar no meu potencial.

À professora Ana, especialmente, por ter me aberto “*uma porta*” na qual me possibilitou ter acesso a outro conhecimento até então ignorado. Agradeço pela paciência e por me orientar nessa caminhada de estudos.

A todos e todas, que, como eu, creem que em um mundo mais justo.

Por fim, a todos e todas que não foram nomeados, mas que torceram por mim e me fizeram acreditar que lutar sempre vale a pena.

Eles queriam a gente cala ...  
mas, quando uma preta fala, sua  
voz alimenta a voz de todo o povo preto na diáspora

(...)

eles queriam a gente estuprada  
mas quando uma preta goza sua palavra  
alimenta o prazer de todo o povo preto na diáspora

eles queriam a gente domesticada, colonizada  
mas quando uma preta revoluciona sua palavra  
alimenta a palavra de todo o povo preto na diáspora

(...)

Eles queriam a gente tudo isolada, brigada, rivalizada  
mas quando uma preta compartilha sua palavra  
alimenta os laços de todo o povo preto na diáspora

eles queriam a gente assassinada, morta, exterminada  
cláudia-arrastada-pelo-camburão  
mas quando uma preta vive sua palavra  
alimenta a vida de todo o povo preto da dispara

por isso **num** me calo, preta  
por isso que eu falo, preta  
e por isso eu preciso  
ouvir tua voz preta

que quando você fala, preta, alimenta também a minha palavra.

Tatiana Nascimento

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo abordar a temática da violência, especialmente do racismo, em uma seleção de contos da coletânea *Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves, a partir de uma perspectiva ficcional da literatura afro-brasileira de autoria feminina. É feita também uma retrospectiva da representação negativa do homem e da mulher negra na literatura brasileira canônica, sendo então destacado o contra-discurso literário da produção contemporânea afro-brasileira, especialmente no que tange às das narrativas de autoria feminina. Essa produção aponta para a desconstrução de estereótipos associados à coletividade afrodescendente no Brasil, com especial engajamento no que diz respeito às mulheres negras. No capítulo analítico é realizada uma apresentação da trajetória intelectual (dados bibliográficos e fortuna crítica) da escritora Miriam Alves, apresentação das especificidades da escrita de autoria feminina afro-brasileira, seguida de uma abordagem analítica dos contos que apresentam o protagonismo feminino negro, a exceção da última narrativa. Assim, a escritora Miriam Alves pode ser considerada enquanto intelectual afro-brasileira como insurgente, uma vez que sua escrita subverte a representação dos corpos negros representados na literatura tradicional brasileira, com isso prestando uma inquestionável contribuição para o processo de atualização da história literária brasileira.

**Palavras-chave:** Violências. Racismo. Estereótipos. Autoria Feminina. Literatura Afro-brasileira.

## ABSTRACT

This paper aims to address the theme of violence, especially racism, in a selection of short stories from the collection *Mulher Matr(r)iz*, by Miriam Alves, from a fictional perspective of Afro-Brazilian literature written by women. A retrospective of the negative representation of black men and women in canonical Brazilian literature is also made, and the literary counter-discourse of contemporary Afro-Brazilian production is then highlighted, especially regarding the narratives written by women. This production points to the deconstruction of stereotypes associated with the afro-descendant collectivity in Brazil, with special engagement regarding black women. The analytical chapter presents the intellectual trajectory (bibliographical data and critical fortune) of the writer Miriam Alves; presentation of the specificities of female authorship, followed by an analytical approach to the short stories that present black female protagonists, with the exception of the last narrative. Thus, the writer Miriam Alves can be considered an insurgent Afro-Brazilian intellectual, since her writing subverts the representation of black bodies represented in traditional Brazilian literature, thus providing an unquestionable contribution to the process of updating Brazilian literary history.

**Keywords:** Violence. Racism. Stereotypes. Women Authors. Afro-Brazilian Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1 ENTRE ESTEREÓTIPOS, SILENCIAMENTOS E PRECONCEITOS</b> .....	<b>13</b>
1.1 O NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA .....	13
1.2 A VISÃO DISTANCIADA: o negro como objeto .....	14
1.3 A REPRESENTAÇÃO ESTEREOTIPADA DO FEMININO .....	18
1.4 O NEGRO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA .....	20
1.5 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, NEGRO-BRASILEIRA OU APENAS LITERATURA? DISCUTINDO O CONCEITO .....	22
1.6 OS CADERNOS NEGROS E O GRUPO QUILOMBHOJE .....	26
<b>1.6.1 As origens</b> .....	<b>27</b>
1.7 UM OLHAR PARA A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA A PARTIR DO PROJETO DESCONIZANDO O CÂNONE.....	28
<b>1.7.1 Descolonizando o cânone</b> .....	<b>29</b>
<b>1.7.2 O projeto descolonial</b> .....	<b>29</b>
<b>2 UMA ESCRITA AFROREVELADA EM MULHER MAT(R)IZ, DE MIRIAM ALVES</b> .....	<b>31</b>
2.1 MIRIAM ALVES .....	31
2.2 FORTUNA CRÍTICA .....	33
2.3 ZULA GIBI .....	34
2.4 A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA: desconstruindo estereótipos e abrindo janelas para o silêncio .....	35
2.5 A MULHER MATRIZ: os contos .....	38
2.6 A VIOLÊNCIA DO RACISMO E SUAS NUANCES .....	41
<b>2.6.1 A cega e a negra – uma fábula</b> .....	<b>41</b>
<b>2.6.2 Alice está morta</b> .....	<b>44</b>
<b>2.6.3 Minha flor, minha paixão</b> .....	<b>47</b>
<b>2.6.4 Xeque-mate</b> .....	<b>50</b>
<b>2.6.5 Os olhos verdes de Esmeralda: da violência do racismo à homofobia</b> .....	<b>54</b>
<b>2.6.6 Um só gole</b> .....	<b>58</b>
<b>2.6.7 Brincadeira</b> .....	<b>62</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>69</b>

## INTRODUÇÃO

Em uma atitude subversiva e transgressora aos padrões impostos pela academia, iniciarei este texto me pronunciando na primeira pessoa do singular. A ideia e motivação para escrever este trabalho provém de uma inquietação e certo desconforto que me acompanhou durante todo o período da graduação, no curso de Letras, especialmente nas disciplinas dedicadas ao estudo da literatura brasileira, das obras e respectivos autores (as).

Esse incômodo permaneceu por quase todo o período da graduação, independentemente do movimento literário estudado ou mesmo das obras lidas. Naturalmente, houve certos autores (as) que despertaram algum interesse/simpatia mais do que outros (as). No entanto, era como se faltasse algo nas leituras realizadas. A medida que fui avançando no curso, essa sensação tornou-se ainda mais incômoda, isso porque não havia da minha parte nenhuma identificação com aquelas narrativas estudadas, isto é, eu, enquanto mulher afro-brasileira, não me sentia representada naquelas obras que pareciam pertencer a outro contexto.

Além disso, muitas teorias produzidas no âmbito acadêmico de conceituadas universidades europeias, norte-americanas e até mesmo brasileiras são estudadas. Entretanto, tais teorias referiam-se, na maioria das vezes, ao sujeito padrão eurocêntrico como modelo para as obras canonizadas.

Lá pelo terceiro semestre do curso de Letras, foi solicitado por um determinado professor que fosse realizado um trabalho de análise de alguma protagonista feminina do movimento literário Realismo/Naturalismo brasileiro. Por certa afinidade com o enredo do livro, eu escolhi reler o *Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e analisar uma das personagens do romance; por alguma simpatia, escolhi analisar a construção da personagem Bertoleza da referida obra.

Com o decorrer da leitura do referido romance de maneira mais atenta, passei a observar que a personagem era descrita de forma comparativa a um animal. A construção da personagem Bertoleza segue, mais ou menos, numa lógica de viver para cumprir apenas os instintos fundamentais: comer, trabalhar, expelir, servir aos desejos carnis do seu dono João Romão -quando solicitada- até o desfecho trágico em que comete suicídio quando percebe que será descartada.

Na realidade, Bertoleza era representada na obra literária como um bicho. Teoricamente, a personagem está inserida num contexto condicionado pelo determinismo do meio e da raça. Nesse sentido, é possível afirmar que o autor foi influenciado pela ideologia colonialista que afirmava a superioridade da “raça” branca.



A partir dessa constatação, passei a observar mais atentamente as protagonistas dos romances brasileiro. Nesse sentido, a percepção mostrou-me aquilo que, hoje, salta à vista: a ausência da representação do (a) negro (a) na literatura enquanto sujeito. Conforme será abordado na sequência deste estudo, o negro pouco ou nunca aparece em papéis relevantes e, quando aparece, está ocupando lugar do coadjuvante e sob uma construção estereotipada.

Dessa forma, a iniciativa de escrever esse trabalho, partiu dessa vontade de trazer para o centro do debate, essas vozes que foram historicamente silenciadas, tidas como dissonantes, para contar outras histórias que não foram contadas no meio acadêmico. Por essa razão, escolhi escrever este trabalho a partir de uma obra escrita por uma voz feminina da literatura afro-brasileira, uma vez que se trata de uma escrita comprometida em contar outra versão da história; uma história que possibilita que grupos silenciados, finalmente, passem a ser ouvidos.

Para as autoras Mata e Padilha, as vozes desses (as) autores (as):

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

Para concluir esta primeira reflexão, quero afirmar que um dos meus papéis como mulher afro-brasileira, oriunda das classes desfavorecidas, mas que conseguiu entrar e permanecer nesse espaço de poder que é a academia, é o de lutar pelo meu povo.

A vista do exposto, a escritora escolhida para ser abordada neste trabalho, pertencente à literatura afro-brasileira de autoria feminina e também engajada em problematizar as vivências e violências sofridas pelo povo negro, é Miriam Alves. Nascida no ano de 1952, em São Paulo, aos 11 anos de idade já se iniciava no mundo da produção de textos. A autora atua como professora e assistente social. Miriam Alves passou a se destacar no meio literário afro-brasileiro, a partir de 1983, quando começou a publicar seus textos nos *Cadernos Negros*, uma idealização do coletivo cultural paulista Quilombhoje, que publica obras de escritores (as) negros(as) que são recusados (as) pelas grandes editoras.

Nesse sentido, este trabalho tem como foco analisar a temática da violência do racismo e observar por quais modos ela opera nas personagens, em uma seleção de contos da coletânea *Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves, a partir de uma perspectiva ficcional de autoria feminina da literatura afro-brasileira. De acordo com a autora, *Mulher Mat(r)iz* é a reunião de

vários trabalhos publicados ao longo de 23 anos de vida literária. A maioria consta em publicações -já esgotadas- da coletânea *Cadernos Negros*. Outros foram publicados em coletâneas na Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra. Os contos agrupados nessa obra revelam o universo da mulher afro-brasileira em suas várias possibilidades vivencial-afetivas.

No primeiro capítulo do presente estudo será feita uma retrospectiva da representação negativa do homem negro na literatura brasileira canônica, que será posteriormente confrontada com o contra-discurso literário da produção contemporânea de autoria feminina afro-brasileira, especialmente da coletânea objeto desse estudo *Mulher Mat(r)iz*. Essa produção aponta para a desconstrução de estereótipos associados à coletividade afrodescendente no Brasil, com especial engajamento no que diz respeito às mulheres negras.

Desse modo, assinala-se ainda a afirmação de papéis até então invisibilizados pela representação tradicional. Ainda no capítulo inicial, há uma seção dedicada para apresentar a representação estereotipada do feminino negro que será igualmente confrontada com o contra-discurso da literatura afro-brasileira no decorrer deste estudo. Subsequente, ainda dentro dessa perspectiva das representações estereotipadas, reservou-se outra seção para abordagem da representação/autoria do negro(a) na literatura contemporânea a partir de dados de pesquisa feita, entre grandes editoras, sobre o romance brasileiro. Nesse sentido, foi percebido que o cenário literário pouco ou quase nada mudou para o sujeito negro na literatura canônica.

Na segunda parte do capítulo inicial, é apresentada uma discussão sobre o conceito de literatura afro-brasileira, negro-brasileira ou apenas literatura, bem como as especificidades desse projeto e quais são os objetivos dos autores e autoras afro-brasileiros ao se reconhecerem enquanto pertencentes a esse movimento literário.

Por fim, o capítulo inicial é finalizado com a apresentação dos *Cadernos Negros* e o Grupo Quilombhoje. A saber, os *Cadernos Negros* são uma antologia anual destinada a publicação de autores e autoras afro-brasileiros(as). Dentre os principais objetivos estão o de divulgar a produção literária negra, incentivar a leitura e dar visibilidade a textos de autoria afro-brasileira.

No capítulo analítico, é realizada uma apresentação da trajetória intelectual (dados bibliográficos e fortuna crítica) da escritora Miriam Alves, seguida de uma leitura/escrita analítica dos contos que apresentam protagonismo mulher negra, a exceção da última narrativa. De modo geral, os contos não simplesmente colocam em cena personagens femininas negras como o centro de suas tramas, mas as caracterizam a partir de subjetividades femininas negras, constituindo o que foi chamado de perspectivas femininas afro-brasileiras.

Essa representação feminina negra realizada pela escritora promove um movimento que desloca as mulheres negras da condição de “objeto” para sujeito do discurso literário. Nesse sentido, a escritora em pauta pode ser considerada enquanto intelectual afro-brasileira como insurgente, uma vez que sua escrita subverte a representação dos corpos negros representados na literatura tradicional brasileira. Para a análise da temática violência do racismo, foram selecionados os seguintes contos na coletânea *Mulher Mat(r)iz*: “A cega e a negra - uma fábula”, “Alice está morta”, “Minha flor, minha paixão”, “Xeque-mate”, “Os olhos verdes de Esmeralda”, “Um só gole” e “Brincadeira”. A escolha dos contos fundamentou-se pelo eixo temático, em razão de que todos eles estão atravessados pela violência do racismo, de gênero, simbólica, moral ou física, em alguma medida.

Para embasar a análise da temática escolhida: violência do racismo, será utilizado como aporte teórico o livro *Intelectuais negras - prosa negro-brasileira contemporânea* (2018) da pesquisadora mineira Miriam Santos; trabalho de grande relevância e inestimável contribuição para conhecimento das singularidades da escrita feminina negra, especialmente da coletânea de *Mulher Matriz*, da autora Miriam Alves, objeto deste estudo. A partir de uma abordagem analítica dos textos pelo viés da literatura afro-brasileira de autoria feminina, as reflexões se fortaleceram e foram definitivas para uma reflexão teórica mais robusta.

*A trajetória do negro na literatura brasileira*, do professor e teórico fluminense Domício Proença Filho; artigo que busca traçar o percurso do(a) negro(a) na literatura brasileira, como objeto, a partir de uma visão distanciada, e como sujeito, em um posicionamento compromissado; destaca, de um lado, textos literários sobre o negro e, de outro, literatura do negro. Além disso, identifica na produção literária brasileira, estereótipos multiplicadores da visão preconceituosa, explícita ou velada. Nesse sentido, de grande relevância para estruturação do eixo temático do primeiro capítulo deste estudo.

*Por um conceito de literatura afro-brasileira* (2010), do professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte; o referido artigo contribuiu amplamente, na medida em que, discute/reflete os conceitos de literatura negra e afro-brasileira, tendo como referencial a produção de autores afrodescendentes. Além disso, busca estabelecer parâmetros que diferenciam a literatura negra em relação à literatura “branca”.

Para outras reflexões acerca de como o racismo opera, também foram utilizados como aporte, o texto de *Memórias da plantação* (2019) da teórica portuguesa de origens africanas Grada Kilomba; texto relevante para se entender a dimensão, o significado e as relações estabelecidas pelo racismo cotidiano, que se reflete em toda uma população de

afrodescendentes diaspóricos. Grada Kilomba busca explicar o racismo a partir de uma perspectiva psicanalítica, teoria pós-colonial, estudos de gênero e da branquitude, e também a partir do feminismo negro.

Os ensaios críticos reunidos em *Olhares negros* (2019) da professora e teórica afro-americana bell hooks, no qual a autora discute formas alternativas de observar a negritude, a subjetividade das pessoas negras e a branquitude. Já o artigo *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea* (2008) da professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè, estudo que apresenta um perfil do escritor/personagem que constitui majoritariamente o cenário literário nacional; nesse sentido, importante estudo que traz subsídios que comprovam que a situação do sujeito negro, no cenário literário, pouco ou nada se alterou ao longo do tempo.

## 1 ENTRE ESTEREÓTIPOS, SILENCIAMENTOS E PRECONCEITOS

Neste capítulo aprofundamos acerca da presença do negro na literatura, a visão distanciada, a representação estereotipada do feminino, o negro e a literatura contemporânea, literatura afro-brasileira, negro-brasileira ou apenas literatura, os *Cadernos Negros* e o grupo e um olhar para a literatura afro brasileira, respectivamente.

### 1.1 O (A) NEGRO (A) NA LITERATURA BRASILEIRA

A representação do negro(a) na literatura canônica brasileira reflete, na mesma medida, ao tratamento marginalizante que pessoas não brancas recebem na sociedade brasileira marcada por séculos de racismo estrutural. Ao analisar o cânone da literatura tradicional, fica evidente que a presença do (a) negro (a) é inexpressiva e fortemente marcada por dois posicionamentos:

Evidenciam-se, na sua trajetória no discurso literário nacional, dois posicionamentos: a condição negra como *objeto*, numa visão distanciada, e o negro como *sujeito*, numa atitude compromissada. Tem-se, desse modo, literatura sobre o negro, de um lado, e literatura do negro, de outro. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 161, grifo nosso).

Considerando que o Brasil é um país com formação populacional multiétnica, a questão de uma presença irrelevante no cenário literário tradicional é um fato, no mínimo, intrigante que poderia suscitar questionamentos acerca das motivações dessas ausências.

De acordo com Duarte (2010), um dado percebido e fundamental para avançar-se nessa reflexão é o de que, no repertório literário nacional, o (a) negro (a) aparece muito mais vezes como *tema* do que como *voz autoral*. O autor ressalta, ainda, que um indicador de tal peso, não poderia deixar de ser investigado.

De certo, não se pode ignorar que tais evidências, na verdade, são consequências advindas de um passado histórico de escravização e séculos do racismo que articulam simultaneamente o sujeito negro como o diferente, o inferior, o subalternizado, o “outro”. Em outras palavras, significa dizer que o (a) negro (a) pertence a um grupo social ao qual, historicamente, foi negado acesso aos lugares de cidadania. Nesse sentido, o lugar social ocupado por certos grupos restringe-lhes determinadas oportunidades.

Em relação ao cânone literário, Duarte (2010) sinaliza que esse espaço não ocupado pela autoria negra configura a literatura brasileira como uma *literatura branca*. Além disso, alerta para o fato que os critérios de avaliação que a crítica utiliza para composição desse cânone são pautados por um formalismo de base eurocêntrica, no qual exclui inevitavelmente vozes em desacordo com tais parâmetros. Os critérios dessas escolhas epistêmicas que compõem o cânone seguem uma lógica de que literatura de qualidade só pode ser produzida por bases epistêmicas eurocêntricas ou, ainda, por determinado gênero ou “raça”.

A partir disso, podemos concluir que fora excluído todo um segmento literário em função de uma lógica que se orienta numa perspectiva de que somente homens brancos, heteronormativos podem produzir uma literatura de qualidade:

*Ciências e Letras  
Não são para ti,  
Pretinho da Costa  
não é gente aqui.  
Desculpa, Meu caro amigo,  
Eu nada te posso dar;  
Na terra que rege o branco,  
Nos privam de pensar!<sup>1</sup>*

Os versos acima grifados são do escritor Luiz Gama e foram publicados originalmente em 1859. Conforme Oliveira (2021) eles evidenciam, de modo irônico, que o racismo epistêmico impedia o acesso dos (as) negros (as) às Ciências e às Letras. Ainda sobre a ausência na literatura canônica, bem como em outros espaços de poder, acrescentamos:

Alia-se nesse processo de banimento social e exclusão das oportunidades educacionais, o principal ativo para a mobilidade social no país. Nessa dinâmica, o aparelho educacional tem se constituído, de forma quase absoluta, para os racialmente inferiorizados, como fonte de múltiplos processos de aniquilamento da capacidade cognitiva e da confiança intelectual. É fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação dos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos denominamos epistemicídio. (CARNEIRO, 2005, p. 1).

## 1.2 A VISÃO DISTANCIADA: o negro como objeto

Outro fator importante que, a partir de uma observação mais atenta, é possível constatar que a representação do negro na literatura brasileira, desde os primeiros textos, por volta do século XVII até a contemporaneidade, é carregada de preconceito e reforça diversos

---

<sup>1</sup> Em 1859 também é o ano de publicação de *Úrsula*, da escritora Maria Firmina dos Reis.

estereótipos nas obras. A presença de personagens negros(as) na literatura canônica, ainda que só apareça significativamente a partir de século XIX, quando há, se dá na maioria dos casos, em posição irrelevante: “Enquanto personagem, o negro ocupa um lugar menor na literatura brasileira.” (DUARTE, 2013, p. 147).

Segundo Duarte (2013), na prosa brasileira, coube ao (à) negro (a) ocupar um lugar inexpressivo, de coadjuvante, e sobremodo, no caso de *personagens masculinos* desempenharem o papel de vilões. Acerca desse estereótipo, seria possível apresentar aqui diversos exemplos. No entanto, neste trabalho não temos a intenção de esgotar todos os modelos. Dessa forma, lançaremos mão de uma ou outra situação para demonstrar como esses funcionam no discurso literário canônico:

Entre *coadjuvante e vilão* se situam dois tipos românticos produzidos pelo patriarca José de Alencar: a mãe, da peça de mesmo nome, e o anti-herói de outra peça, à qual batizou com o título nada sutil de O demônio familiar. Entre a mãe vítima da escravidão e o moleque enredeiro e algoz do bom humor de seus senhores, **está o negro sob o jugo estreito do estereótipo: virtude vitimizada de um lado, falsidade e vilania, de outro.** (DUARTE, 2013, p. 147, grifo do autor).

No exemplo acima, seja qual for a opção, a representação romântica de Alencar desumaniza a existência dessas pessoas pela estereotipia, sinalizando para as únicas visões aceitáveis pela perspectiva de classe do autor e dos presumíveis leitores da sociedade brasileira dos Oitocentos. Nosso foco é, portanto, pensar em que medida o discurso literário pode repercutir/refletir os valores do seu público ou reproduzir a visão de mundo do próprio autor e/ou dos receptores do seu texto, bem como compreender as relações da literatura com o seu contexto de produção.

No repertório literário tradicional, personagens negros (as), em posição de protagonismo, quase não são encontrados (as) e, quando são estão, na maioria da vezes, presos (as) a ambientes predeterminados ou, ainda, passam por um processo de “*branqueamento*” por seus autores para torná-los mais *palatáveis* aos leitores, quando se configura uma situação de ascensão social do preto(a) retratada no texto. Em Proença Filho (2004), dentre os múltiplos estereótipos que o autor considera mais evidentes na literatura brasileira, há o estereótipo do *escravo nobre* que vence por força de seu *branqueamento*. Como exemplo, o autor destaca a personagem Isaura de *A escrava Isaura*, de 1872, e Raimundo, o mulato de olhos azuis, de *O mulato*, de 1881, que passaram por tal processo:

– Não gosto que a cantes, não, Isaura. Hão de pensar que és maltratada, que és uma escrava infeliz, vítima de senhores bárbaros e cruéis. Entretanto passas aqui uma

vida, que faria inveja a muita gente livre. Gozas da estima de teus senhores. Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas, que eu conheço. És formosa e tens *uma cor linda*, que ninguém dirá que gira em tuas veias *uma só gota de sangue africano*. [...] (GUIMARÃES, 1976, grifo nosso).

Ainda segundo Proença Filho (2004), em 1864, no contexto do Romantismo, foi publicado um poema que se destacou dos demais daquele tempo, em função de retratar um negro com um contorno heróico e consistente: “*Mauro, o escravo*”, de Fagundes Varela. O texto, em certa medida, valorizava o negro, mas não conseguiu afastar-se da tendência ao branqueamento do personagem:

Oh! Mauro era belo!  
Da raça africana, herdara a coragem sem par, sobre humana, que ao sopro do gênio se torna um vulcão.  
Apenas da face um leve crestado, um fino cabelo, contudo anelado, traíam do sangue longínqua fusão.  
Conteve-se o bárbaro - Mísero cão! Humilha - te, abaixa- te, é tempo, senão com férreos açoutes arranco-te a vida!  
- Conheces teu crime?  
- Ignoro, senhor. Minh´alma é tranquila, só tenho uma dor, e essa é funda, secreta ferida. (VARELA, apud COLINA, 1982).

Para além do processo de *branqueamento físico* do personagem negro(a), também é possível encontrar outro tipo de “branqueamento”, ainda mais “sofisticado”, utilizado por certos autores. José Guilherme Merquior chama atenção para um processo que branqueia *a figura moral do preto* referindo-se ao poema “*O Navio Negreiro*” do poeta Castro Alves:

Estamos diante de uma poesia que não foge à tônica do seu tempo, necessário dizê-lo. (..) Ele, como percebeu José Guilherme Merquior, “não busca a especificidade cultural e psicológica do negro; ao contrário, assimilando-lhe o caráter aos ideais de comportamento da raça dominante, *branqueia a figura moral do preto*, facilitando-lhe assim a identificação simpática das platéias burguesas com os sofrimentos dos escravos.” (MERQUIOR, 1977, apud PROENÇA FILHO, 2004, p. 164, grifo nosso).

Dessa forma, o que encontramos na literatura brasileira institucionalizada já a partir do século XIX, é a representação do(a) personagem negro(a) a partir de uma *visão estereotipada* que prevalece até a atualidade, salvo alguma variação, atribuída pelo olhar da *estética branca*<sup>2</sup> dominante:

Quem são seus doces objetos?... Pretos.  
Tem outros bens mais maciços?... Mestiços.  
Quais destes lhe são mais gratos?... Mulatos.  
Dou ao demo os insensatos,  
Dou ao demo a gente asnal,  
Que estima por cabedal

---

<sup>2</sup> Embora reconheça as divergências e dificuldades para estabelecimento de uma “estética negra” já que não existe uma “estética branca”. (DAMASCENO, 1988, p.13, apud DUARTE, 2010, p. 116).



Nessa perspectiva, Luiz Silva - o CUTI - faz a seguinte declaração: “a bibliografia do “problema do branco” sobre o negro é imensa e nela, como não podia deixar de ser, o negro é o problema.” (CUTI, 1985, p. 15).

Avançando nessa reflexão, a ausência de uma representatividade positivada na literatura canônica, obviamente é reflexo de séculos de racismo estrutural que, inevitavelmente, afasta a população negra dos espaços de poder - acadêmicos, políticos, por exemplo - e da produção de discursos. De acordo com o advogado e intelectual Silvio Almeida (2019, p. 21):

O racismo (estrutural) fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social e contemporânea. (...) as expressões do racismo no cotidiano, seja nas relações interpessoais, seja na dinâmica das instituições, são manifestações de algo mais profundo, que se desenvolve nas entranhas políticas e econômicas da sociedade.

A inserção desse conceito nos debates raciais recentes tem sido de grande importância por evidenciar a complexidade das tramas que sustentam a perpetuação de discursos e práticas racistas na sociedade brasileira. Na mesma perspectiva, CUTI salienta que o discurso dominante, que prega a inexistência do racismo, está disseminado e a *literatura escrita* é um grande depósito desses discursos: “Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!” (ANDRADE, 1926, apud CUTI, 1985, p. 16).

Dito de outro modo, o que observamos na representação do (a) personagem negro (a), na maioria dos textos da literatura “branca”, é a formalização de uma linguagem estereotipada que funciona como agente discursivo da discriminação racial que desumaniza, subjuga e subalterniza pessoas negras. Nesse sentido, um dos grandes desafios das publicações da Literatura Afro-brasileira ou da Literatura Negra, conceitos que serão abordados na segunda parte deste capítulo - é justamente: a formação de um público leitor afrodescendente a partir da configuração de uma linguagem denunciativa dos estereótipos como agentes discursivos discriminatórios (DUARTE, 2010). Sobre a desconstrução de estereótipos pela literatura negro brasileira, salientamos que: “à literatura negra brasileira não cabe a idealização fácil. Pelo contrário, é seu papel fundamental desidealizar o “negro” e o “branco” investindo contra estereótipos” (CUTI, 2012, p.34).

---

<sup>3</sup> Gregório de Matos Guerra - “Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República em todos os seus membros e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia”.

Somando a isso, cabe à literatura de autoria negra promover uma (re)orientação epistêmica para combater à rejeição ontológica ao sujeito negro (a).

### 1.3 A REPRESENTAÇÃO ESTEREOTIPADA DO FEMININO

Até este ponto do texto, procuramos fazer alguns recortes no cânone literário brasileiro para evidenciar a representação do (a) negro (a) na literatura. Como já anteriormente citado, na prosa brasileira, coube a esse segmento ocupar lugar de coadjuvante, e especialmente aos personagens masculinos, tomando para si os estereótipos de vilões, sujeitos violentos ou desqualificados.

Por outro lado, quanto às representações do feminino, Duarte (2013) salienta que o protagonismo das mulheres negras - especialmente da “mulata” - ocorre com maior frequência, desde o Romantismo. No entanto, é um protagonismo marcado, salvo alguma variação, com o mesmo projeto de desumanização subjacente à estereotipia; esse projeto comporta desde o estereótipo da animalização associado, por exemplo, à figura de Bertoleza, do romance *O Cortiço* (1900), de Aluísio de Azevedo:

Bertoleza é que continuava na cepa torta, *sempre a mesma crioula suja*, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo: essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo: pelo contrário, à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. João Romão subia e ela ficava cá embaixo, abandonada como uma cavalgada de que já não precisamos para continuar a viagem. (AZEVEDO, 1974, p. 104, grifo nosso).

O referido projeto também se manifesta em representações como a da “mulata assanhada” dentre outras, que ressaltam a sensualidade e disponibilidade para o sexo casual e descompromissado. Para o autor, isso cria uma espécie de linha de continuidade entre as construções das personagens literárias e um imaginário social impregnado de preconceitos. Conforme analisamos “Para Gabriela, a vida era boa, bastava viver. Quentar-se ao sol, tomar banho frio, mastigar goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir. Com outro moço sonhar” (AMADO, 1969, p. 403).

Hanciau afirma que:

Bem dotada também para a cozinha, seu marido, o árabe Nassif, curva-se frente a qualquer refeição que ela lhe prepara e entusiasma-se quando sente o cheiro que exala da galinha de cabidela. *Prisioneiro pelo estômago e pelo sexo*, como ele viveria sem as refeições de Gabriela, seus pratos perfumados e seus molhos dourados...? Que faria sem seu sorriso claro e tímido, sua cor bronzeada, seu perfume e seu calor? *Pratos e concessões eróticas* aproximavam-se. *A mulata era imbatível na cozinha e na cama*. Cozinhar, amar, duas atividades que são complementares que se tornaram sinônimas e são exploradas em toda sua

ambiguidade e complexidade na ficção de Jorge Amado. (HANCIAU, 2002, p. 7, grifo do autor).

Para Hanciau (2002), um estudo cuja perspectiva seja distinguir os tipos humanos mais representativos da literatura brasileira, deverá ter a inclusão da “mulata”. Por vezes, sua representação é feita com traços positivos que a caracterizam como mulher exótica, bela, alegre e sensualíssima:

Era uma mulatinha de 18 a 20 anos, estatura média, largos ombros, peito erguido, cintura fina e pés pequeninos; seus olhos eram muito negros e vivos, os lábios carnudos e úmidos, os dentes muito brancos, a conversa repousante, a voz clara doce e melodiosa (...). (ALMEIDA, p. 169, apud HANCIAU, 2002, p. 5).

No entanto, sobretudo elas serão caracterizadas com traços negativos - em particular aqueles atribuídos às mulheres devassas - que deixam emergir sua imoralidade, adaptando-se muito bem à representação da "outra". Embora haja material abundante para análise em outras artes, é na produção literária que encontraremos maior quantidade de elementos para a compreensão estereotipada e preconceituosa que inscreve a "mulata" na literatura brasileira. A autora ressalta alguns desses elementos com os quais Rita Baiana, moradora do submundo de *O Cortiço*, é retratada em uma passagem da obra: “Desavergonhada, Rita divertia-se todas as noites, totalmente governada por sua sensualidade e seus caprichos” (AZEVEDO, p. 169, apud HANCIAU, 2002, p. 5)

Em relação à “mulata”, cabe aqui resgatar as considerações feitas pela artista e intelectual portuguesa de origens africanas Grada Kilomba (2019), em relação à origem desse termo. A autora chama a atenção do leitor ao fato de que a língua, em especial a Língua Portuguesa, por mais bela que possa ser, tem outra dimensão (que é política) de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, uma vez que cada palavra usada define o lugar de uma identidade.

Dentre outros termos, aqui caberia recuperar a definição do termo “mulata” para essa discussão. Segundo a autora na língua portuguesa dificilmente iremos nos deparar com algum termo linguístico que não esteja preso à terminologia colonial (negro/a), a uma linguagem racista (preto/a) ou mesmo atrelado a uma nomenclatura de origem animal. É o caso da "mulata" que, originalmente, é usada para definir o cruzamento entre um cavalo e uma mula, ou seja, entre duas espécies de animais diferentes e que originam um terceiro animal considerado impuro, inferior e estéril.

Nesse sentido, o termo “mulata” faz parte de uma longa lista de palavras que têm a função de afirmar a inferioridade de uma identidade por meio da condição animal. As designações foram criadas durante os projetos europeus de escravização e colonização, sendo ligados às políticas de controle da reprodução e proibição do cruzamento de raças. (KILOMBA, 2019).

Lélia Gonzalez, intelectual feminista, já nos idos dos anos 70 do século passado alertava para a polissemia negativa e pejorativa associada ao vocábulo “negro” como um traço do racismo brasileiro, que tem vergonha de si mesmo, vergonha de ter preconceito. Traz outro exemplo desse sintoma de negação ligado ao fato de pessoas brancas ridicularizarem a fala das pessoas negras, não reconhecendo o quanto a língua falada no Brasil, o “pretuguês”, deve às línguas africanas:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é *Framengo*. Chamam a gente ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse R no lugar de L nada mais é do que a marca linguística de um idioma africano no qual o L inexistente. Afinal, quem é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa “você” em “cê”, o “está” em “tá” e por aí afora. Não sacam que estão falando pretuguês. (GONZALEZ, 2020, p. 90).

As intuições profundas do pensamento de Lélia Gonzalez seguem um desafio para ser enfrentado, como tantos outros apontados até aqui. Muitos conhecimentos e temas ainda carecem de estudos e intelectuais que coloquem na superfície o que segue oculto nas malhas do preconceito e da intolerância, no qual silenciam sobre a gigantesca participação que os variados grupos étnicos aportam para sociedade brasileira. Urge que os lugares de poder assumam sua insuficiência e as limitadas perspectivas, que mantêm epistemicídio e silêncios na ordem do dia.

#### 1.4 O NEGRO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Em 2008, a pesquisadora Regina Dalcastagnè publicou um relevante estudo no qual foram apresentados dados importantes sobre a representação do negro no romance brasileiro contemporâneo. Segundo a autora:

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. Na literatura não é diferente. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 1).

O referido estudo apresentou que, a partir de uma ampla pesquisa feita com romances das principais editoras do país - publicados nos últimos 15 anos -, foi identificado que quase 80% de personagens eram brancos e que, se isolados os protagonistas e narradores, tal percentual era ainda maior. De acordo com a autora, esse resultado sugere outra ausência - dessa vez temática, em nossa literatura: o racismo.

Nesse sentido, se é possível encontrar aqui e ali reproduções do discurso racista de forma satírica, no qual foi excluída a opressão cotidiana das populações negras marginalizadas. Pelos dados apresentados, fica evidenciado que essa questão está silenciada dos discursos públicos, incluindo-se aí o do romance. Ademais, o que os dados da pesquisa revelam sobre o romance contemporâneo brasileiro, é a baixa presença da população negra entre as personagens - bem como a permanência da representação estereotipada.

Em suma, percorrendo aos números da pesquisa sobre “os personagens do romance brasileiro contemporâneo”, configura-se o seguinte cenário de acordo com a mesma autora: há quase uma ausência da presença do negro na literatura - isso em relação a personagens, mas a autora sinaliza que em relação à autoria, a situação é ainda mais grave: o estudo mostrou que, de um total de 165 escritores, 120 são homens (72,7%) e 45 são mulheres (27,3%). Além disso que 154 (93,9%) são brancos enquanto não brancos somam apenas 5 (2,4%). (DALCASTAGNÈ, 2008).

Ressaltamos ainda quando os negros são representados, costumam aparecer em posição coadjuvante no texto (não são os protagonistas e muito menos os narradores) e em situação subalternizada na trama (restringindo-se a algumas posições estereotipadas, como as de bandido, prostitutas e empregadas domésticas, por exemplo). Observando-se as exceções – as escassas narrativas em que os (as) negros (as) aparecem como personagens centrais – podemos localizar, ainda hoje, a reprodução acrítica de representações sociais estereotipadas sobre os negros, que, de certa maneira, reforçam e ratificam o preconceito racial. No entanto, encontramos, também, a apropriação crítica dos discursos racistas, em narrativas que, por meio da paródia, tencionam justamente denunciar e desarticular o sentido desumano dessas construções. (DALCASTAGNÈ, 2008).

A partir disso, concluímos que a representação dessas pessoas, no decorrer de quase três séculos, pouco ou quase nada se modificou. Em certas ocorrências, houve, podemos dizer, um deslocamento do *locus* social: a negra escravizada que fazia o trabalho doméstico da casa grande, atualmente, transformou-se na empregada doméstica. Tal análise foi exaustivamente elaborada por Lélia Gonzalez, que com intuições precoces promoveu agudas

interpretações da sociedade brasileira, marcada pela desigualdade e pelo racismo. No célebre artigo “Racismo e sexismo na cultura brasileira” aponta limites na reflexão praticada pelo movimento negro de meados de setenta e oitenta, notadamente pautada nas ciências sociais para elucidar problemas propostos pelas relações raciais. Acrescenta, ainda, os aportes da psicanálise para aprofundar um “resto que desafiava as explicações” (GONZALES, 2020, p. 77), resto que incomodava a partir das noções de mulata, doméstica e mãe preta.

Ao alertar para o discurso ideológico que promove alienação, encobrimento e esquecimento, denuncia –especialmente- o mito da democracia racial no que ele violenta e objetifica a mulher negra, que passa de mucama a empregada doméstica, estando implícito nos serviços o abuso sexual que marcou as relações da casa grande com a senzala.

Com todos os exemplos e considerações trazidos, ressaltamos a importância da existência de um projeto de autoria negra, de afirmação das identidades e das subjetividades afro-brasileiras, bem como de resistência e combate ao silenciamento das falas do povo negro pela continuidade do racismo à cultura brasileira, aquele que se esconde nas vestes festivas da democracia racial.

Conforme ironicamente explica Lélia Gonzalez (2020, p. 91), no carnaval

a gente sai das colunas policiais e é promovida a capa de revista, a principal focalizada pela TV, pelo cinema e por aí fora. De repente, a gente deixa de ser marginal para se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil.

Contudo, passando o intervalo em que o reinado é do Senhor Escravo, a opressão retorna ao seu lugar, intocada.

## 1.5 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, NEGRO-BRASILEIRA, NEGRO OU APENAS LITERATURA? DISCUTINDO O CONCEITO

Até aqui falamos das ausências, das representações estereotipadas, dos preconceitos que subalternizaram e silenciaram o sujeito negro na literatura canônica. A partir daqui, passaremos a falar a partir de uma presença positivada, ou seja, de um deslocamento de abordagem da matéria negra de objeto a sujeito. Palavras como “periferia” e “negro”, que na literatura brasileira tradicional estão ligadas ao imaginário de segregação e preconceito, no “território” da literatura Afro-brasileira, Negro-brasileira ou Negra, passam por uma inversão de estigmas, fazendo com que termos injuriosos apreendam sentidos positivados:

Um termo injurioso constitui uma sociabilidade negativa; este mesmo termo pode, no entanto, ser abraçado, saudado, afirmado, e estrategicamente para nomear um coletivo ativo e ativista, militante. O termo é mobilizado pela afirmação localizada,

apropria-se da sua herança negativa, inverte o estigma. (PENNA, 2015, p. 14 apud OLIVEIRA, 2021, p. 101).

Iniciamos essa discussão pela presença do adjetivo que acompanha o substantivo literatura. De acordo com Oliveira (2021), não há um consenso entre os críticos (as) quanto ao uso da nomenclatura “literatura afro-brasileira” defendida por nomes como Eduardo de Assis Duarte (2011), Maria Nazareth Soares Fonseca (2006) e Luiza Lobo (2007); “literatura Negro-brasileira” proposta por Cuti (2010) ou mesmo “Literatura negra” usada pela autora Zilá Bernd (1988), entre outros. Essa divergência é sustentada por detalhes ou por posturas ideológicas.

No entanto, são discussões que só acrescentam à autoria negra, conforme a autora salienta (OLIVEIRA, 2021). Tendo em vista a importância dessa diversidade de nomenclaturas para o debate da literatura de autoria negra, consideramos pertinente trazer à tona as escolhas de alguns autores e algumas autoras e por quais motivações optaram pelo uso de uma ou outra nomenclatura.

Para Oswaldo de Camargo (2015), o texto de autoria negra deve ser denominado como “literatura negra” e contemplar aquilo que foi produzido pelo sujeito negro a partir de suas experiências particulares, não somente a experiência da exclusão, mas todas as suas possíveis ocorrências. A preocupação desse autor não cessa na temática do negro, mas defende um texto que seja convincentemente literário e belo: “Sem convencimento literário e beleza é descartável” (MEDEIROS, 2015, p. 73, apud OLIVEIRA, 2021, p. 102). Já Márcio Barbosa, escritor e organizador dos *Cadernos Negros*, manifesta preferência pelo termo “afro-brasileiro”:

Prefiro o termo afro-brasileiro. Outros acham que não, que tem que ser Literatura Negra. E é salutar, porque já é uma coisa que está em processo, que vai ser discutido. Mas acho que uma das coisas que a gente sempre teve muito bem explícito é que a Literatura Negra tem que refletir a vida do nosso povo, a vivência do povo negro. Isso eu acho que é consenso. (BARBOSA, 2015, p.74, apud OLIVEIRA, 2021, p. 103).

O autor justifica essa escolha porque entende que “afro” é um termo mais abrangente do que o “negro”. Em suas palavras “Eu acho que remete à África, remete aos ancestrais, remete à cultura de matriz africana, enquanto o negro é mais biológico” (BARBOSA, 2015, p. 74, apud OLIVEIRA, 2021, p. 104).

Independentemente da opção por uma ou outra nomenclatura, o importante é que houve uma escolha e ela foi feita pelos próprios autores negros, sem a interferência do branco,

uma vez que: “definir-se é um status importante de fortalecimento e demarca possibilidades de transcendência de norma colonizadora.” (hooks, 1995, p. 44). Seja autodenominando-se como pertencente ao afro-brasileiro ou ao negro-brasileiro, importante ressaltar aqui é que eles se identificam como pertencentes a um grupo de escritores que têm um projeto em comum e, principalmente, uma escrita diferente da escrita dos autores brancos.

Tudo o que eu faço é literatura negra, é aula negra, minha poesia é negra. Eu quero estar nesse rótulo, eu quero estar junto com o Éle Semog, com o Cuti, com essa galera... Por que não tem literatura branca? Porque toda literatura é branca, ela não precisa se autodenominar. (MACA em entrevista à PEÇANHA, p. 168-169, apud OLIVEIRA, 2021, p. 105).

De acordo com Duarte (2010), a publicação dos *Cadernos Negros*, desde 1978, tem contribuído fortemente para a configuração de um conceito de “literatura negra”, uma vez que as publicações são marcadas pelo protesto contra o racismo alinhada a uma tradição militante vinculada ao movimento negro. A propósito dessa questão conceitual, Ironides Rodrigues declarou em depoimento à Luiza Lobo:

A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro. (LOBO, 2007, p. 266, apud DUARTE, 2010, p. 115).

Em 2017, a revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* realizou uma série de entrevistas com autoras e autores negros e todos (as) responderam as mesmas questões: se entendiam ser importante se denominarem como autores (as) negros (as) dentro do cenário literário nacional e se esse rótulo demarca ou aprisiona suas trajetórias. Foram entrevistadas escritoras como Miriam Alves, autora que terá sua obra abordada no decorrer deste trabalho, entre outras. Entendemos ser pertinente apresentar esse depoimento para subsidiar essa discussão sobre a relevância dessa autonegação no sentido de demarcar essas produções literárias, conforme Oliveira (2021).

A escritora Miriam Alves (2017), afirmou que considerava importante ser chamada de escritora negra e que não entendia que essa nomenclatura fosse configurada como um rótulo aprisionador, mas sim uma atitude política que liberta o escritor e os leitores. E foi além ao dizer que se afirmar escritora negra é reconhecer o movimento literário que surgiu em 1978, com a publicação do primeiro *Cadernos Negros*, em São Paulo, que:

foi um marco para questionar a literatura brasileira como lugar da hegemonia branca do saber e de ideias que privilegia a produção do escritor branco, de classe média



alta, (...) e com grande influência do pensamento eurocêntrico, se auto-referenciando como universal. A literatura negra, numa manifestação coletiva, surge da necessidade de escritores negros e escritoras negras serem autores e sujeitos da história. História nos dois sentidos, no sentido ficcional, poético, literário, e no sentido de fazer história mesmo. Então, não é um rótulo e não aprisiona: liberta. Liberta não só eu que escrevo, mas também os leitores negros e brancos. (ALVES, 2017, p. 290, apud OLIVEIRA, 2021, p. 108).

Outros depoimentos consubstanciam no sentido de que, para o coletivo de autores e autoras negros (as), o rótulo não aprisiona suas escritas, muito pelo contrário, serve para dar visibilidade às suas produções: “em um país racista, quem não se afirma não existe, o rótulo dá visibilidade” (SOBRAL, 2017, p. 254, apud OLIVEIRA, 2021, p. 105). A referida escritora assume essa automeção pela necessidade de marcar uma identidade e ressalta ainda que além de ser importante se assumir como uma escritora negra é necessário também afirmar a literatura afro-brasileira:

A literatura afro-brasileira precisa ser afirmada, porque, na literatura brasileira, as personagens negras e os temas apresentados raramente revelam a subjetividade, a complexidade, os conflitos além dos estereótipos do escravismo. Temos muitas histórias para contar. (SOBRAL, 2017, p. 254, apud OLIVEIRA, 2021, p. 105).

Conforme Duarte (2010), a denominação “literatura negra”, ao procurar se integrar às lutas pela conscientização da população negra, busca dar sentido a processos de formação da identidade de grupos excluídos do modelo social pensado pela sociedade. Nesse percurso, se fortalece a reversão das imagens negativas que o termo “negro” assumiu ao longo da história. Já a expressão “literatura afro-brasileira” procura assumir as ligações entre o ato criativo que o termo “literatura” indica e a relação dessa criação com a África, seja aquela que nos legou a imensidão de escravos trazida para as Américas, seja a África venerada como berço da civilização.

Por outro lado, a expressão literatura afro-brasileira parece orientar num duplo movimento: insiste na constituição de uma visão vinculada às matrizes culturais africanas e, ao mesmo tempo, procura traduzir as mutações inevitáveis que essas heranças sofreram na diáspora. Observamos:

A literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu corpus, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária - distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*. (DUARTE, 2010, p. 1).

Ainda de acordo com Duarte (2010), desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afro-descendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Para o autor, desde então cresce, da mesma forma, mas não no mesmo ritmo, a reflexão acadêmica direcionada para essas produções, que, ao longo do século XX, foram objeto de estudo quase que exclusivamente de pesquisadores estrangeiros.

Para tanto, foi fundamental a contribuição do trabalho de organizações como o Quilombhoje, de São Paulo, somando-se a grupos de escritores de outros locais: “E, a partir da intensa busca pela ampliação de seu horizonte, a literatura afro-brasileira adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de universidades públicas e privadas”. (DUARTE, 2010, p. 114).

## 1.6 OS *CADERNOS NEGROS* E O GRUPO QUILOMBHOJE

Falar dos *Cadernos Negros* é falar de história, de memória, de luta, de resistência. Os *Cadernos Negros* são uma antologia anual que publica produções artísticas dos afro-descendentes desde 1978. Dentre os vários objetivos das publicações estão o de divulgar uma produção literária negra, incentivar a leitura e dar visibilidade a textos e autores afro-brasileiros (as):

A série *Cadernos Negros* é parte da história cultural do povo negro no Brasil desde o primeiro número, lançado em 1978, quando este inscreve na Apresentação a necessidade de “renascer” e “limpar o espírito”; de “arrancar as máscaras brancas” e “por fim à imitação”; de denunciar a “lavagem cerebral” e a “poluição das mentes”; necessidade ainda de “assumir a negrura bela e forte” e a “legítima defesa dos valores do povo negro” (DUARTE, 2017, p. 1).

Durante toda a história do Brasil, mais especialmente no período pós-abolição, houve afro-brasileiros(as) que ousaram adentrar o campo da criação literária e produzir obras que se mostraram duradouras. Podemos citar Maria Firmina dos Reis -a primeira romancista brasileira- Cruz e Souza, Lima Barreto, Luís Gama, Auta de Souza e, mais recentemente, Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus, entre outros. A partir de 1978, a produção literária afro-brasileira dinamizou-se bastante por conta da criação da série *Cadernos Negros*, que, publicando contos e poemas, tem se tornado o principal veículo de divulgação da escrita daqueles que resolvem colocar no papel suas experiências e visão de mundo.

Além de proporcionar espaço para os criadores, a série, organizada pelo Quilombhoje, também vem se tornando um instrumento para o exercício da Lei nº 10.639, e atualizada na

Lei nº 11.645<sup>4</sup>, pois se constitui numa fonte imensamente rica para veiculação da cultura, do pensamento e do modo de vida dos afro-brasileiros.

### 1.6.1 As origens

Na década de 1970, existiu em São Paulo o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), onde se reuniam pessoas ligadas às letras, entre as quais o poeta Luiz Silva. O grupo com a participação de outros membros decidiu lançar pequenas coletâneas de poemas que se chamariam *Cadernos Negros*.

Paralelamente, Luiz Silva participava de um grupo formado por Oswaldo de Camargo, Abelardo Rodrigues e o falecido poeta Paulo Colina, que se reunia em um bar, no centro de São Paulo, para discutir literatura. Em 1980, Luiz Silva, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Ribeiro, entre outros, fundaram o QUILOMBHOJE com o objetivo de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura, bem como de incentivar o hábito da leitura, de promover a difusão de conhecimentos e informações e disseminar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura negra.

Em 1982, com a entrada de Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa e Miriam Alves, o grupo assumiu a organização dos *Cadernos Negros*, cuja edição era até então de responsabilidade de Luiz Silva com apoio de outro membro. Depois disso, chegaram outros e o grupo tornou-se mais conhecido pela organização da série dos Cadernos. Desde 1999, o grupo é organizado por Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa.

De acordo com o *site* do grupo Quilombhoje, entre 1978 e 2021, 43 volumes dos *Cadernos Negros* foram lançados, um por ano, alternando-se entre contos e poemas, proporcionando visibilidade para autores afrodescendentes e fomentando não só a literatura negra, mas também a produção literária das periferias. E mais: “*Cadernos negros* é a viva imagem da África em nosso continente. É a Diáspora Negra dizendo que sobreviveu e sobreviverá, superando as cicatrizes que assinalaram sua dramática trajetória, trazendo em suas mãos o livro.” (QUILOMBHOJE, [s.d.]).

Essa vinculação visceral entre literatura e história consagra o verso e a prosa como meios de expressão negra e, nesse sentido, também como instrumento retórico e político de

---

<sup>4</sup> A Lei Federal nº 10.639/03 (BRASIL, 2003) e nº 11.645/08 (BRASIL, 2008) regulamenta a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, respectivamente, nos estabelecimentos de ensino.

uma consciência étnica e cultural. A “negritude posta em poesia” continua o texto da apresentação, quer, portanto, ser parte de uma luta – “a luta contra a exploração social em todos os níveis”. E, nesse sentido, compreende a poesia como “verdade” e “testemunha do nosso tempo”.

Conforme Palmeira (2011), no que concerne à participação de escritoras negras nesse periódico, ainda que estas se façam presentes desde o primeiro volume, esse não tem sido um processo fácil, visto que as essas escritoras enfrentam um “(...) duplo desafio representado por uma sociedade simultaneamente racista e sexista (...)” (PALMEIRA, 2011, p. 1). Essa luta das escritoras para consolidar uma tradição literária feminina na literatura negra já foi abordada pelos atuais organizadores dos *Cadernos Negros* - Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa - já no texto de apresentação do volume nº 29:

Quem sabe este volume seja também a consolidação de uma escrita feminina atuante nos Cadernos... Às vezes, a presença de poemas ou contos de apenas duas mulheres, em uma experiência coletiva, é como uma gota no oceano. (...) O olhar, o ritmo, e a estética feminina desta vez estão nos textos de nove delas, (...) embora os aplausos sejam ainda contidos, já que encontramos neste Cadernos os versos de vinte homens. (CADERNOS NEGROS, 2007, apud PALMEIRA, 2011, p. 1)

Por fim, de acordo com Fonseca (2011, apud PEREIRA, 2016), observando a trajetória dos *Cadernos Negros*, verificamos uma espécie de denúncia do preconceito racial e da exclusão vivida pelos descendentes de escravizados no Brasil – seja em textos de forte apelo contestatório, seja no resgate de histórias de gente simples, sempre convivendo com a segregação, que se encenam nos textos, ora assumindo seu próprio dizer, ora deixando-se contar por um narrador cúmplice, companheiro na encenação.

Nesse sentido, ressaltamos que desde os primeiros números dos *Cadernos Negros*, concretiza-se a proposta de valorização de uma estética negra:

Ao propor uma estética negra, os escritores que assumiram os Cadernos Negros em seus primeiros números procuraram apagar do corpo negro os estigmas remanescentes do sistema escravocrata e das compartimentações nas quais a sociedade brasileira aloja os indivíduos marcados pela pobreza –às vezes miserabilidade – e pela cor da pele. (FONSECA, 2011, p. 264, apud PEREIRA, 2016, p. 61).

## 1.7 UM OLHAR PARA A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA A PARTIR DO PROJETO DESCOLONIAL

Para auxiliar no aprofundamento da leitura subdividimos em (1.7.1) descolonizando o cânone e (1.7.2) o projeto descolonial.

### **1.7.1 Descolonizando o cânone**

Tendo em vista a continuidade das assimetrias entre o Norte e o Sul global, com efeitos para a produção de discursos e sua valorização, começamos algumas considerações a partir da seguinte colocação: “A enunciação localiza-se no Primeiro e não no Segundo ou Terceiro Mundo.” (MIGNOLO, 2003, p. 162, apud OLIVEIRA, 2021, p. 44). A partir disso, compreendemos que quando se fala em produção de conhecimento ou de arte, para além do local de produção, a questão implicada também é de quem fala.

Nesse sentido, há a literatura afro-brasileira que está posicionada em lugar de silêncio e invisibilidade em relação à literatura brasileira e, essa, por sua vez, está apagada no cenário da história da literatura mundial em função do local periférico de onde é produzida - o Brasil. (OLIVEIRA, 2021). Nessa perspectiva, esse silenciamento em relação à literatura afro-brasileira ocorre especialmente pelo local de fala, isto é, por ser uma produção realizada por pessoas racializadas. Antes mesmo do objeto estético da literatura negra ser julgado por suas propriedades, já é ofuscado por ser produzido em um país periférico e por um autor subalternizado e minorizado pelas instâncias que conferem valor e distinção.

Diante desse cenário, Oliveira (2021) argumenta que o projeto da literatura afro-brasileira torna-se a voz do terceiro mundo que reivindica reversão de uma imagem distorcida dos afro-brasileiros e africanos no Brasil, sustentada pela herança colonialista, bem como o reconhecimento de suas produções artísticas, culturais e científicas: (...) “a poética da literatura afro-brasileira desloca-se de uma fazer literário hegemônico para apresentar temas, linguagens, ponto de vista, autoria a partir de uma perspectiva negra.” (OLIVEIRA, 2021, p. 17).

### **1.7.2 O projeto descolonial**

De acordo com Oliveira (2021), o projeto descolonial discute criticamente experiências de colonização anteriores a outras, ao colonialismo latino-americano, por exemplo, ele é importante porque compreende a experiência histórica da colonização latino-americana como singular. A característica distintiva do projeto descolonial é a produção do conhecimento e as narrativas a partir de *loci* políticos e corpos políticos de enunciação: “Este lugar de enunciação e o conhecimento produzido a partir de uma perspectiva negra das Américas e Caribe”. (BERNARDINO, 2016, p. 15, apud OLIVEIRA, 2021, p. 28).

Por essa razão, o pensamento descolonial é mais adequado para lermos as literaturas latino-americanas, no caso a literatura produzida no Brasil e mais especificamente a literatura afro-brasileira. Conforme Gómez e Mignolo (2012), a estética descolonial fala em desobediência estética e epistêmica, rompendo com as leis da prática artística e as normas:

A estética descolonial desobedece a este jogo (desobediência estética e desobediência epistêmica). Ou seja, desobediência às regras da prática artística e as regras da busca de sentido no mesmo universo em que tanto a obras quanto a filosofia respondem aos mesmos princípios. (apud OLIVEIRA, 2021, p. 99).

Em decorrência disso, é coerente afirmar que a literatura afro-brasileira contemporânea traz uma estética descolonial, porque faz parte do seu projeto a discussão da “ferida colonial”, elemento que, segundo Gómez e Mignolo, a arte e a estética ocidentais ocultaram:

A estética descolonial busca descolonizar os conceitos cúmplices da arte e da estética para liberar a subjetividade. Se uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, emoções e intelecto, (...) então a estética descolonial, nos processos de fazer e em seus produtos, assim como em sua compreensão, começam com o que a arte e a estética ocidentais implicitamente ocultaram: a ferida colonial. (2012, p. 9, apud OLIVEIRA, 2021, p. 99).

A arte pode ser instrumento de colonização das subjetividades, mas ela também pode trazer em sua estética uma proposta para descolonizar, por exemplo, as subjetividades das mulheres negras, dos homens negros e das crianças negras. É o caso da literatura afro-brasileira de autoria feminina, que está imbuída de elementos discursivos que afirmam a “importância da “autodefinição” e da “autoavaliação” das mulheres negras: a “autoafirmação” envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas.” (COLLINS, 2016, p. 102, apud OLIVEIRA, 2021, p. 100).

Conforme vimos até aqui, a “literatura negra” ao procurar integrar-se às lutas pela conscientização da população negra, busca dar sentido a processos de formação da identidade de grupos excluídos do modelo social pensado pela sociedade. Nesse percurso, se fortalece a reversão das imagens negativas as que o termo “negro” assumiu ao longo da história.

## 2 UMA ESCRITA AFROREVELADA EM MULHER MAT(R)IZ, DE MIRIAM ALVES

Este segundo capítulo está dedicado à apresentação da autora Miriam Alves - pseudônimo Zula Gibi - sua bibliografia e fortuna crítica. Na sequência, será feita a abordagem sobre as especificidades da literatura afro-brasileira de autoria feminina; após, serão tecidas algumas considerações sobre o conceito de violência e suas características. Por fim, na última seção deste capítulo, faremos a análise da representação da violência e do racismo, a partir de uma perspectiva de autoria negro-feminina, na seleção de contos da obra *Mulher Matriz*, da escritora Miriam Alves.

### 2.1 MIRIAM ALVES: informações bibliográficas

Miriam Aparecida Alves nasceu em São Paulo em 1952. É assistente social e professora. Começou a escrever aos 11 anos, conforme relatou para a revista estadunidense *Callaloo* (ALVES, 1995). Na década de 1980, passou a integrar o coletivo de Literatura, responsável pela produção dos *Cadernos Negros*, publicação na qual estreia no nº 5, de 1982. Em sua apresentação, afirma: “Comecei chorando, agora grito palavras e lágrimas, os soluços e as agulhas da opressão que ferem fundo minha pele negra” (ALVES, 1982, p. 44).

Com efeito, a retórica militante e o impulso de protesto, presentes na maioria dos textos dos *Cadernos Negros* em seus primeiros anos, vão alicerçar o desenvolvimento de sua escrita, empenhada em falar por si e pela comunidade com a qual se identifica. Seu primeiro livro *Momentos de busca* (1983) é resultado de exercícios e experimentos praticados e reelaborados desde a adolescência e o convívio com o projeto coletivo das duas últimas décadas do século, empenhado em dialogar com a tradição da literatura negra ocidental.

Em “Magma”, publicado no ano anterior nos *Cadernos Negros*, podemos ler: “por amor ao mundo / eu o odeio (às vezes) / cravo nele minhas garras / arranho suas costas / ou encostas / Cravo-lhe semente / e vejo nascer a planta / colho e vejo morrer / o fruto” (ALVES, 1983, p. 33).

Em 1985, lança seu segundo livro de poemas, *Estrelas no dedo*, no qual o lirismo se mescla à contundência do embate com uma sociedade que ainda veta ao povo negro o acesso à plena cidadania. Em 1988, elabora, ao lado de Arnaldo Xavier e Luiz Silva, o texto teatral *Terramara*, também publicado em forma de edição própria.

Já no ano seguinte (1989), em função do nascimento da filha e falta de tempo para conciliar a maternidade com as atividades do grupo, a autora se desliga formalmente do grupo gestor dos Cadernos, mas desde então continua contribuindo para a série com seus contos e poemas. Como intelectual moderna e atenta às relações entre poesia, ficção e metalinguagem, Miriam Alves desde o começo da carreira exercita também a crítica, tendo participado dos volumes *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira* (1985) e *Criação crioula, nu elefante branco* (1987), além de ter artigos publicados no Brasil e no exterior.

Nessa linha, participou da organização de duas antologias bilíngues reunindo escritos de autoras negras brasileiras, a saber *Enfim nós/Finally us: contemporary black brazilian women writers* (EUA, 1995), em parceria com Carolyn R. Durham; e *Women righting/Mulheres escre-vendo: afro-brazilian women's short fiction*. (INGLATERRA, 2005), com Maria Helena Lima. Essa inclinação analítica e reflexiva mantém-se viva ao longo do tempo e leva à escrita de *BrasilAfro autorrevelado* (2010), volume crítico e historiográfico, em que trata da literatura afro-brasileira e de seus contextos de produção e recepção. Dessa forma, observamos que Miriam Alves quebra elementos ideológicos, que legitimam estereótipos, por meio da sua produção literária.

Nessa linha, a autora, além de ter seus escritos presentes em diversas antologias brasileiras e estrangeiras, vem participando de inúmeros debates, palestras e eventos acadêmicos, sempre tendo como foco de interesse a produção feminina e negra. Em 1995, ministrou palestras na Áustria e na Alemanha. E, em 2007, cursos sobre literatura e cultura afro-brasileira nas universidades do Texas e do Novo México, nos Estados Unidos, além de outros cursos e oficinas posteriores.

Seu volume de contos *Mulher Mat(r)iz* foi lançado em 2011, por ocasião do XIV Seminário Nacional Mulher & Literatura/VI Seminário Internacional Mulher & Literatura, realizado na UnB, em que foi uma das homenageadas. O livro reúne trabalhos inéditos e publicados anteriormente nos *Cadernos Negros* e mantém o tom lírico e, ao mesmo tempo, incisivo que constitui a marca registrada de seus escritos poéticos. Ainda em 2011, também lança pela editora Nandyala, o livro *BrasilAfro autorrevelado: literatura brasileira contemporânea*.

Ainda no campo da ficção, em 2015, publica seu romance *Bará na trilha do vento*, no qual se mantém fiel ao projeto negro-brasileiro de resgate da identidade e da humanidade de toda uma parcela da população subalternizada até hoje por comportamentos e atitudes herdadas da escravização. A propósito, afirma a crítica Moema Parente Augel no prefácio ao romance:



engajada defensora dos direitos dos afrodescendentes e da mulher, principalmente da mulher negra brasileira; “cidadã-mulher-negra-escritora”; intelectual séria, consciente e conscienciosa, que exerce grande influência nos ambientes onde atua, contribuindo, de forma decisiva, para a valorização dos afrodescendentes e a divulgação da literatura negra brasileira no Brasil e no exterior; pode ser considerada, sem favor, como das mais representativas da literatura brasileira contemporânea. (ALVES, 2011, p. 11).

Presença constante na cena literária afro-brasileira, Miriam Alves vem tendo seus trabalhos estudados por diversos pesquisadores e objeto de artigos, teses e dissertações em universidades brasileiras e estrangeiras.

## 2.2 FORTUNA CRÍTICA

Em Bezerra (2011), a autora observa que na produção literária de Miriam Alves, a busca por uma identidade própria passa pela reflexão sobre questões de raça, gênero, sexualidade e classe social. No entanto, a estudiosa está debruçada mais sobre a produção poética do que a ficcional da autora.

Por sua vez, igualmente voltada apenas para a poesia da autora, Assunção de Maria Souza e Silva (2009), em artigo intitulado “Entrançados dizeres poéticos femininos: breve leitura de poemas de Conceição Lima (São Tomé) e Miriam Alves (Brasil)”, apresenta aspectos do universo poético de Alves, ao lado da escritora africana, na exposição de seus versos, forjados na situação de seus países, cuja nuance é a crítica ao poder constituído.

Já Zilá Bernd publicou um comentário crítico, em *Poesia negra brasileira*, no qual destacou que o mérito na poesia de Miriam Alves é que possivelmente ela fosse a única poetisa (em sua época) a conseguir conciliar a busca da dupla dimensão de sua identidade:

A identidade negra é buscada sem anular a dimensão da identidade feminina com a qual a autora também se preocupa, ou seja, a decifração de si mesma passa pela indagação de seu papel na sociedade ao mesmo tempo como negra e como mulher. O ser oprimido é aqui o negro, mas também a mulher, independente da cor da pele. Assim, sua poesia, deixando de enclausurar-se na construção de uma única dimensão identitária, abre-se ampliando sua recepção. Revertendo o simbolismo tradicional do mundo ocidental, onde a noite é o espaço das trevas, do mal e da solidão, Miriam Alves transforma a noite “em festa de galos” onde devem ser cantadas “cantigas de acordar”. Sua poesia, portanto, convoca à vigília e não ao sono, à fala e não ao silêncio, à conscientização e não à alienação. (BERND, 2011, [s.p.]).

Outros trabalhos críticos sobre a produção literária da autora são as dissertações de mestrado: *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*, Figueiredo (2009) e Palmeira (2011) que a estudam ao lado de outras escritoras afro-brasileiras, a exemplo de

Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro. Em relação à Miriam Alves, Figueiredo dedica atenção especial para os contos do heterônimo Zula Gibi, enquanto Palmeira apenas situa a autora no âmbito das escritoras dos *Cadernos Negros* que contribuem para o universo da autoria feminina afro-brasileira, não desenvolvendo nenhuma análise aprofundada de seus textos poéticos ou ficcionais.

Outro trabalho relevante sobre a autora é o artigo “*Pensamentos da mulher negra na diáspora: escrita do corpo, poesia e história*”, de Cristian Souza Sales (2012), que tem por foco analisar a escrita do corpo feminino negro na produção literária de escritoras afro-brasileiras. Alves é considerada, pelo autor, como uma das principais vozes femininas contemporâneas que tem se dedicado a elaborar outros modelos e novas imagens para o corpo da mulher negra. Segundo Sales (2012), em sua produção são inscritas outras formas de representar esse(s) corpo(s) que estão distanciadas das representações estereotipadas, etnocêntricas e falocêntricas construídas, historicamente, por uma tradição cultural no Brasil.

Na tese de Doutorado “*Perspectivas femininas Afro-Brasileiras em Cadernos Negros: (Contos): Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves*”, Pereira (2016) tem como objetivo discutir as particularidades dessa escrita de autoria feminina afro-brasileira, bem como busca dar sua contribuição para a sua visibilidade no contexto da literatura brasileira. Uma das principais justificativas do trabalho, conforme Pereira, é justamente que a situação atual dos estudos literários no campo da literatura afro-brasileira apontam para a necessidade de condensamento da sua recepção crítica. Nesse sentido, o trabalho faz uma revisão/exposição das especificidades de cada uma das autoras e análise de alguns contos dessas autoras publicados nos *Cadernos Negros*.

Por sua vez, Santos (2018) em sua tese intitulada como “*Intelectuais Negras - Prosa Negro-Brasileira Contemporânea*” busca, partindo de seu lugar de fala de mulher negra, discutir o papel da mulher negra enquanto intelectual engajada na luta pela transformação da sociedade brasileira, a partir das narrativas negro-femininas contemporâneas. Situando as autoras - Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, parte para a conceituação teórica, colocando-as como verdadeiras intelectuais, na medida em que, em seus livros, abordam as principais demandas da mulher negra contemporânea.

### 2.3 ZULA GIBI

Codinome de Zuleika Itagibi Medei nasceu em São Paulo, em 1958. Morou em Sorocaba e, “atualmente”, passa uma temporada no Rio de Janeiro, indo à Nova Iorque

frequentemente. Formou-se em Pedagogia e é orientadora pedagógica. Na verdade, Zula Gibi é um heterônimo de Mirian Alves. Uma escritora-personagem que possui escrita e vida própria.

Zula Gibi tece sua escrita desvelando o amor entre mulheres. Sua escrita desliza pelos ritmos poéticos do erotismo. Seus poemas e contos encontram-se publicados em *Cadernos Negros* nos volumes 08, 22, 24, 25, 26, 29 e 30. Possui ainda um ensaio intitulado “A escrita de Adé” (IN: *Perspectivas teóricas dos estudos gays lésbicas no Brasil*, 2002).

#### 2.4 A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA: desconstruindo estereótipos e abrindo janelas para o silêncio

No capítulo anterior deste estudo, em uma seção específica, foram apresentados alguns exemplos de representações estereotipadas sobre as mulheres negro-brasileiras. Se até hoje, em pleno século XXI, essas construções ainda são facilmente verificáveis, cabe ressaltar que na contramão desse discurso, despontam as produções literárias afro-brasileiras, especialmente as do repertório de autoria feminina. Acerca disso, destacamos a análise feita pela escritora Miriam Alves sobre o papel da escrita feminina no Brasil:

Ser mulher e escritora no Brasil é romper com o silêncio, a “não-fala” e transpor os espaços que definem procederes e funções preestabelecidas. Ser mulher escritora no Brasil é ultrapassar os limites do “do lar”, onde a mulher foi confinada, com o propósito de proteção do contato (contágio) externo. Ser mulher escritora no Brasil é também dispensar a mediação da fala do desejo delegada é exercida em última instância pelo homem investido do poder (...). (ALVES, 2011, p. 183).

Em artigo nomeado “*Assenhoreando-se do poder da palavra: escritoras afro-brasileiras e autorrepresentações*”, Palmeira (2011) defende que por meio da construção de novas formas de representação, as escritoras afro-brasileiras questionam e apagam os estereótipos sobre as mulheres negras. Conforme observa Pereira (2016), essas recentes autorias ao ficcionalizar em suas narrativas histórias de mulheres que superam a discriminação racial em relação ao seu padrão estético e, que muitas vezes, após anos de autonegação aprendem a olhar-se com respeito, admirar-se e valorizar-se enquanto mulher negra - aqui cabe antecipar como exemplo, a personagem Maria Pretinha do conto “Um só gole” que será posteriormente analisado.

Ao representar mulheres negras que se orgulham de seus cabelos, do seu corpo, de seus traços fenotípicos, enfim, que se conscientizam de que representam outro padrão estético,

as formas de representações da mulher negra propostas pelas escritoras afro-brasileiras não só desconstruem as representações estereotipadas estabelecidas sob a perspectiva eurocêntrica, mas também contribuem para a construção de uma identidade negra positivada.

Nesse sentido, conforme será apontado na seção de análise deste capítulo, essa produção de imagens femininas negras positivadas poderá ser vista como rompimento dos paradigmas das representações literárias brasileiras em que as mulheres negras são descritas a partir de caracterizações estereotipadas, bem como relegadas a desempenharem papéis racialmente marcados. Nas narrativas de autoria feminina da literatura afro-brasileira, de modo geral, notamos essa tendência à desconstrução dos estereótipos impostos às mulheres, sejam eles oriundos da identidade de gênero ou da identidade étnico-racial.

Naturalmente, cada escritora demonstra maior ou menor recorrência da discussão dessas temáticas. Entretanto, independentemente de cada especificidade, existe uma tendência na literatura afro-brasileira feminina em dialogar com a literatura brasileira tradicional a fim de redefinir as representações sobre as mulheres negras na sociedade brasileira.

À medida que aumenta a participação das mulheres negras com as “perspectivas afro-identificadas” (DUARTE, 2011), a exemplo da escrita feminina nos contos de *Mulher Mat(r)iz*, conforme será visto adiante, foi desenvolvida uma produção de características singulares e que não podiam ser mais chamadas apenas de literatura negra; fez-se necessário, então, nova acomodação linguística para essas produções. Simultaneamente à questão da identidade étnico-racial, as produções das mulheres negras impõem sua diferença em relação à produção dos homens: a identidade de gênero. Em meio a um conjunto de textos literários que dialogam entre si, por meio do discurso de uma identidade afro-brasileira, as produções das escritoras destacam-se “por mesclar o discurso étnico-racial a “uma movimentação” histórica particular, na medida em que os textos poetizam uma vivência peculiar à mulher” (ALVES, 1995, p. 11).

Dessa forma, compõe-se o que vem sendo chamado de literatura negra feminina ou literatura afro-feminina, ao que será referenciado neste trabalho como literatura afro-brasileira de autoria feminina, cuja definição plausível seria “uma produção que traz em sua textualidade a percepção de um sujeito atravessado pelas identidades de ser mulher e de ser negra na sociedade brasileira; um sujeito que vem sofrendo uma dupla inferiorização: de gênero e de etnia” (PALMEIRA, 2011, p. 66). Segundo observa Pereira (2016), tal literatura é por vezes chamada de intimista, talvez por abrir frestas, janelas e portas, escancarando para o exterior os sons da “não fala”, violando o confinamento dos silenciados; traz a público as experiências com outros perfis que transitam por esse território.

Desse modo, compreendemos a literatura afro-brasileira de autoria feminina como aquela que institui uma reflexão a partir da experiência de um estar no mundo diferenciado, indicado pelas identidades de gênero e etnia. Nesse panorama, conforme argumenta Alves (2011), é interessante notar que há uma produção e reprodução de símbolos no discurso ficcional de escritoras negras marcados pela questão étnica que as diferenciam das escritoras “brancas”:

Embora ambas vivenciem o silenciar (não-fala), o lugar de produção é outro significativamente diferente. Há tempos que a mulher negra realizava a dupla jornada, acumulava os afazeres de sua própria casa e prole e se engajava em movimentos populares, tais quais das “panelas vazias”, “creches”, “saúde” e outros. [...] O espaço exterior ao “do lar” há muito já era frequentado pelas mulheres negras, sem que isso significasse independência e liberação. Muito pelo contrário, mais cedo que a revisão feminista, uma parcela de mulheres (as negras) descobriram o que significava dupla, tripla jornada de trabalho, e também tripla opressão: do homem branco, do homem negro e da mulher branca.” (ALVES, 2010, p. 185, apud PEREIRA, 2016, p. 82).

Nesse sentido, o que Miriam Alves mostra é que a perspectiva da escritora negra feminina é outra e, supostamente por isso, as escritoras negras ampliam o significado da escrita feminina brasileira, revelando uma nova identidade à mulher negra que não é mais o Outro dos discursos literários tradicionais. Empreendem uma “identidade” à mulher negra que revela a singularidade e a subjetividade da experiência única de ser mulher negra no Brasil.

Outra peculiaridade da escrita da autoria feminina afro-brasileira é que são textos que constroem a ficção com base nas experiências, ou seja, para essa literatura, as vivências pessoais e/ou coletivas tornam-se intencionalmente fonte de conhecimento e de inspiração, isto é, uma escrita que reconhece a importância da experiência como fonte de conhecimento.

Ressaltamos, ainda, que todas as escritoras se autoidentificam como escritoras negras. Logo, a experiência/vivência de ser negra na sociedade brasileira é um ponto compartilhado por todas elas. Naturalmente, a diversidade dessas experiências/vivências reverberam em um enriquecimento estético para a literatura afro-feminina, que, por sua vez, apresenta um repertório temático vasto e diversificado, com especial destaque para as vivências das mulheres negras no cotidiano, tanto nos espaços públicos, como nos privados.

Nesse sentido, concordamos com a explanação feita por Figueiredo (2009, p. 64):

(...) as mulheres negras têm uma representação diversa – não há estereótipos [...]”. Os diversos papéis sociais desempenhados por elas incluem: mãe, esposa, namorada, irmã, amiga, funcionária; os relacionamentos heterossexuais e homossexuais; as relações mulher negra e homem negro; mulher negra e religião; os problemas sociais enfrentados pela mulher e pela mulher negra: discriminação de gênero e étnico-

racial, afetividade, desilusão, aborto, solidão, tristezas, drogas, alcoolismo, abuso sexual; a mulher negra e a relação com o próprio corpo, sejam as características étnico-raciais ou a sexualidade; ou mesmo temas mais amplos como o processo de escrita, a palavra como um meio de reivindicação; a educação como caminho de melhoria de vida; o processo de conscientização étnico-racial e de gênero.

Além disso, salientamos que a escrita de autoria feminina afro-brasileira tem um enredo próprio; como uma de suas faces apresenta o que a pesquisadora chama de ‘dialética da violência’, podendo ser comprometida com o contexto histórico-social da mulher negra no Brasil.

Assim sendo:

A escrita de autoras negras tem uma trama própria; como uma de suas faces apresenta o que chamo ‘dialética da violência’, podendo ser assim engajada com a situação histórico-social da mulher negra no Brasil. Compreendo ‘dialética da violência’ como este movimento de dissecar a história nas palavras, cenas, contextos e personagens demonstrando a dor e as marcas das arbitrariedades sofridas, seja por uma memória individual contemporânea, seja pela memória coletiva ligada ao passado de um determinado grupo social. (FIGUEIREDO, 2009, p. 44).

De modo geral, ao contrário das obras canônicas, em que se encontra a animalização e a hipersexualização de personagens negras, conforme já exemplificado anteriormente, as narrativas de autoria feminina afro-brasileiras possuem algumas especificidades em comum: a dialética da violência, a poeticidade, os elementos da religiosidade, a memória e a busca da história individual e coletiva. Assim, a escrita segue um movimento no qual as escritoras constroem seus mundos fictícios para discussão das questões do cotidiano, como: a sexualidade, o sexismo, a exclusão, a violência, seja ela moral, física e/ou simbólica, o aborto, o estupro, as crises e as recuperações.

## 2.5 MULHER MAT(R)IZ: os contos

De acordo com Augel (2011), a coletânea de contos *Mulher Mat(r)iz* é variada de 11 “prosas” que foram compostas ao longo de mais de 20 anos da atividade literária e engajamento político-social da autora Miriam Alves, sempre a partir de uma avaliação minuciosa do olhar do afrodescendente que procura expressar a realidade vivida pelo negro (a) no Brasil. A linguagem e a temática dos contos em *Mulher Mat(r)iz* - a partir daqui será referenciado como MM - ressaltam um processo de afirmação da identidade feminina, das conquistas da mulher negra (mas não só): “os contos aqui agrupados, revelam o universo da mulher afro-brasileira em suas várias possibilidades vivencial-afetivas.” (nota da autora).

Nessa perspectiva, Miriam Alves apresenta-se como uma voz que rompe com muitos códigos estabelecidos. Essa ruptura decidida e consciente se faz, inclusive, na escolha dos temas para seus contos.

Em relação ao título da coletânea, já abre aos leitores e leitoras um leque de possíveis interpretações; por outro lado, apontam para um ponto fixo: da mulher como fonte, origem, umbigo. Mas vai além, apresenta a mulher numa paleta variada e múltipla, em diferentes situações e circunstâncias, da mulher em seus muitos matizes, o que sutaliza a ideia subjacente à imagem metafórica, apresentando um caminhar pelos vários lugares possíveis e os muitos espaços da mulher negra.

Essa sutileza também aparece em todo o tecido textual, em que o ser-negro no Brasil não alardeia sua especificidade, embora esteja sublinaramente presente. Dessa forma, constatamos estar diante de outra postura, que não sendo nova, é, entretanto, menos frequente entre os escritores (as) que se autodefinem como negros ou afro-brasileiros.

Em MM, a questão racial não é polemizada, a pigmentação da pele das personagens não avança para o meio da cena narrativa como recurso ou arma; está óbvia e implícita, registrada quase que imperceptivelmente numa meia frase, numa alusão aparentemente casual, ou mesmo quando a aparência física das personagens são referidas por meio de uma escala cromática que apresenta muitos tons que vai de uma singular tonalidade ocre amainado de Esmeralda ou mesmo, em Alice, cujo *semblante se assemelha ao negror enluarado da noite* (grifo nosso).

Outra singularidade que atravessa essa coletânea de contos é o fato de as personagens não serem “coitadinhas”. A miséria, a pobreza e a indignância em meio às quais milhões de brasileiros vivem, dentre eles, uma grande maioria negra, não fazem parte do elenco das temáticas de MM.

A autora Miriam Alves, não enquadra as personagens, em sua maioria, no gueto da comiseração ou da denúncia. Ela desenvolve suas tramas incluindo, sobretudo, elementos que têm a ver com o ser humano no seu todo e na sua diversidade, tematizando questões que afetam indivíduo como pessoa, sem diretamente a ver com o exclusivamente negro: o lugar da mulher, envolvendo a liberdade pessoal de escolher o próprio parceiro ou parceira, o amor e o ciúme, o erótico e a ternura, a traição, o fastio existencial, a amizade, a violência são assuntos que desempenham um papel tão importante como o compromisso ideológico de denunciar a discriminação das diferenças, sejam elas a pobreza, o fato de ser mulher ou as preferências sexuais.

Outra questão: a ascensão social, em geral ignorada ou silenciada pela classe dominante, está presente em vários contos, mas não sendo apontada como um problema e sim como algo natural, próprio da ambição humana de progredir financeiramente. As personagens femininas de MM, em sua maioria, são mulheres com bons empregos e bons salários, com uma situação financeira e social estáveis: Esmeralda e Marina são apresentadas como mulheres independentes, profissionais bem sucedidas, morando em bons apartamentos próprios (do conto “*Os olhos verdes de Esmeralda*”). Na única história que trata da pobreza (“*Brincadeira*”), as dificuldades do menino Zinho, apelidado de “Mussum”, e que, naquele ano, pela primeira vez tinha ganhado do pai seu material escolar próprio, as referências à pobreza não são um fim em si; servem para enquadrar a violência e a discriminação de que a criança naquele contexto era vítima. O menino soube defender-se transformando a ofensa dos meninos brancos e maiores numa desforra trágica.

Augel (2011) ressalta, ainda, que a cadeia tripartida de preconceitos que acorrenta a condição específica da mulher negra e muitas vezes pobre, é quebrada ativamente por Miriam Alves que, tematizando questões urgentes e tensas como o racismo e o sexismo, ultrapassa o âmbito meramente afro-brasileiro, pois são questões inerentes a toda sociedade brasileira.

Ademais, em MM, a autora ousa afrontar a moral estabelecida quando, por exemplo, coloca em sua ficção, o amor e mesmo a paixão entre mulheres, quebrando o tabu burguês que silencia o combate ao relacionamento homossexual, sobretudo o lésbico. Como já mencionado anteriormente, podemos nos surpreender que, em meio a temáticas em que a emancipação feminina é colocada em questão, alguns contos de MM retratem a mulher submissa, dependente e disposta a qualquer humilhação e subserviência. No entanto, a autora conhecendo a realidade brasileira, não foge a essa problemática e o faz, aparentemente, sem tomar partido. Nessa perspectiva, podemos citar os contos “*Alice está morta*” e “*Minha flor, minha paixão*”.

Em relação à temática da violência - em suas diferentes modalidades, em MM, observamos que é recorrente e atravessa grande parte das narrativas. De acordo com Santos (2018), das 11 narrativas que compõem a coletânea MM, a violência atravessa pelo menos 9 delas de forma explícita enquanto principal elemento.

Nesse sentido, o foco deste trabalho é observar como a violência do racismo se apresenta nas narrativas. Entretanto, é pertinente salientar que a violência do racismo, assim como as demais, geralmente não se apresenta de forma isolada, constantemente nos contos, ela virá seguida da violência emocional, moral, física, sexual e simbólica como, por exemplo,



nos contos “*Os Olhos verdes de Esmeralda*”, “*Um só gole*” ou mesmo em “*A cega e a negra*”.

Com base nisso foram selecionados para a análise, 7 contos da coletânea MM, a saber: 1. A cega e a negra; 2. Alice está morta; 3. Minha flor, minha paixão; 4. Xeque-mate; 5. Os olhos verdes de Esmeralda; 6. Um só gole; 7. Brincadeira. O critério de seleção para análise dos respectivos contos pautou-se pela escolha das narrativas em que a violência do racismo - e suas variantes- estejam operando de forma direta ou mesmo tangenciando a narrativa. Neste estudo, os contos aparecerão na ordem em que são apresentados no livro MM.

Por fim, salientamos que essa “dialética da violência” (FIGUEIREDO, 2009), a qual é o objetivo deste estudo observar, perpassa o cotidiano de todas as personagens femininas de MM. Outra observação relevante é de que todas as narrativas de MM são protagonizadas pelo feminino negro, à exceção do último conto “*Brincadeira*”, em que a vítima da violência do racismo é o menino Zinho.

## 2.6 A VIOLÊNCIA DO RACISMO E SUAS NUANCES

Apresentamos a seguir a análise dos contos acima mencionado, para melhor divisão e organização cada um encontra-se em um subcapítulo.

### 2.6.1 A cega e a negra - uma fábula

Explanamos aqui as considerações sobre o conto “*A cega e a negra – uma fábula*” de Miriam Alves, no qual encontramos no MM nas páginas 32 a 36.

A narrativa conta a história de Cecília e Flora. Cecília é uma mulher negra acostumada a ser barrada pelas “portas giratórias da vida” em função da discriminação racial: “Fora barrada quase que a sua vida toda” (ALVES, 2011, p. 33). Sua rotina é atravessada por uma transformação a partir do momento em que conhece Flora, uma mulher cega.

Certo dia, ao tentar passar pela porta giratória do banco que sempre travava na sua vez, acabou por esbarrar em Flora, ocasionando um mal entendido por parte dos seguranças do banco. O mal estar, contudo foi rapidamente resolvido pela mulher cega: apesar de não demonstrar, o esbarrão abalara Flora de modo diferente ao que fizera com Cecília. O gerente mandou servir cafezinho para a Doutora, sinônimo de boa conta, sem alternativa, também para Cecília. (ALVES, 2011, p. 34).

A partir de então, elas tornam-se companheiras inseparáveis: “Cecília interpretava o mundo da visão para Flora, que era cega; enquanto Flora abria as portas para Cecília.” (ALVES, 2011, p. 34). Juntas descobriam o mundo, e todos os impedimentos cotidianos de Cecília pareciam não existir.

Apesar de o conto ser narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente, a história se constrói a partir da subjetividade de Cecília, o que nos permite considerá-la como sendo a protagonista, pois o fluxo da narrativa se centra a partir de sua subjetividade, à medida que reflete sobre a sua relação com a amiga Flora. Já a aproximação do conto com uma fábula, de acordo com o título, é uma possível referência à inter-relação metafórica construída entre a vida das personagens e uma minúscula aranha, que aparece no início da narrativa, cujas acrobacias despertam o processo de recordações que constituem o conto:

Cecília tecendo fios invisíveis, a aranha fabricando fios reais. [...] a aranha no seu sobe e desce, não entrava nem saía... tecia em acrobacias. Acrobacias determinadas pela magia do fazer e não viver. *Ela e Flora faziam acrobacias do viver, dependuradas no fio aparentemente tênue da vida.* Fio invisível, resistente, frágil. Abriu os olhos, a aranha tecia. Um fio branco saído de suas entranhas unia-se a outros fios. Cecília igualou-se aquela criatura. Um estranho destino as unia naquele espaço. Pensou em Flora... (ALVES, 2011, p. 32, grifo nosso).

No texto, não há menção sobre trabalho ou profissão das protagonistas, especialmente de Cecília, o que não permite definir sua classe social. No entanto, a partir de certas informações (dirigir o carro de Flora, por exemplo), podemos depreender que não se trata de uma “coitadinha”; quanto à Flora, já sabemos tratar-se de alguém que possuiu recursos, uma vez que, no banco a tratavam de “doutora, sinônimo de boa conta” (ALVES, 2011, p. 34); e que, apesar de ser cega, ela possuía um carro.

As amigas saem para passear, frequentam restaurantes, até mesmo viajam juntas. Nesse sentido, pressupõe-se que ambas possuem boas, ou no caso de Cecília, razoáveis condições financeiras. A partir disso, podemos pressupor que o problema reside noutra esfera que não seja de classe social. O fato de as portas giratórias do banco sempre travarem na vez de Cecília adentrar na agência, permite entender que se tratavam de outras barreiras implicitamente compreendidas como as da discriminação racial<sup>5</sup>: “*Não entendia por que as portas giratórias não giravam na sua vez de adentrar o recinto.* Passou a não portar mais bolsa, somente o necessário nos bolsos. Mesmo assim, lá vinha a voz do segurança: Tem

---

<sup>5</sup> A discriminação racial, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados. (ALMEIDA, 2021, p. 32).

chave? Guarda-chuva? Celular? Moedas? Objetos metálicos?" (ALVES, 2011, p. 33, grifo nosso).

Nesse sentido, é cabível afirmar que as portas giratórias travavam para Cecília devido a sua cor, sua etnia ou “raça”, mais especificamente e que isso gerava um abalo psicológico na personagem. Dessa forma, observamos que nesse conto, o racismo opera de forma mais artilosa, uma vez que não confronta o sujeito diretamente, mas se vale de estratégias sutis para selecionar/restringir o acesso da mulher negra a determinados espaços.

A partir disso, identificamos a configuração de dois tipos de violência experienciadas pela protagonista Cecília: a violência do racismo, que assim como as demais, geralmente não aparece isoladamente; nesse contexto, vem acompanhada da violência simbólica e emocional que a personagem sofre a cada vez que precisa adentrar num espaço público – no caso do banco, por exemplo - e passa pelo constrangimento e pela humilhação de ser revistada. Outro ponto a ser observado é em relação ao tratamento dispensado às personagens: para uma delas – mulher negra – as portas giratórias sempre travam; pelo contrário, para Flora – mulher branca e rica – todas as portas são facilmente abertas, não havendo impedimentos: “Os porteiros e seguranças, com salamaleques, *abriam as portas*, envoltos em sentimentos de piedade e *puxa-saquismo*” (ALVES, 2011, p. 35, grifo nosso).

Para além do travamento das portas giratórias, há outras passagens do conto em que podemos apontar, cenas em que a violência do racismo/simbólica opera de forma sutil, mas devastadoramente:

Certa feita, jantavam numa destas cantinas estilo italiano que Flora apreciava muito. Conversavam sobre o sabor e o odor das iguarias. (...) A um dado momento (Flora), pediu para a amiga guiá-la até o banheiro. Esta prontamente atendeu. Ao passarem por entre os fregueses do restaurante, um deles resolveu interpelar-lhes o caminho. *Avançou sobre Cecília como se ela fosse transparente. Já acostumada a isso*, se preparou para *sair da frente*, dar-lhe a passagem, ou seriam atropeladas pelo homem maior e mais forte do que as duas. (...) Com um discreto meneio de cabeça e a comunicação sutil entre olhares, o garçom avisou ao homem que *ela guiava uma cega*. Desobstruiu o caminho, andando de afastos e gesticulando as mãos como quem pede desculpas. A cena se dera nas sutilezas dos olhares. Flora nada percebeu. No entanto, notara que a amiga, ao retornarem à mesa, ficara muda. *Aquela alegria de quem está à vontade desvaneceu*. (...) (ALVES, 2011, p. 35 grifo nosso).

A partir dessa passagem, compreendemos que tais situações, em que a violência (do racismo, simbólica) opera quase que imperceptivelmente, tornaram-se parte do cotidiano de Cecília, mas nem por isso, deixaram de ser reconhecidas/sofridas por ela.

Por fim, salientamos que a união das duas personagens – uma mulher negra e outra deficiente visual - acaba sendo benéfica para ambas: para Flora, pois passa a enxergar o

mundo pelos olhos da amiga - "Cecília interpreta o mundo da visão para Flora" (ALVES, 2011, p. 34); acaba por facilitar os acessos de Cecília, uma vez que, como já dito anteriormente, se subentende que Flora possua recursos financeiros. Logo, "Cecília livra-se das travas das portas do mundo." (ALVES, 2011, p. 35). O conto finaliza com Cecília desvendando a metáfora da teia da aranha e revelando-a para a amiga:

Beleza. Era isso, beleza! Cecília e Flora teceram sua amizade nas teias do viver. Transformaram o *destino árduo, os estigmas*, como insistia em afirmar Flora, no prazer de ver. Isto, ver! A aranha *supera-se* a cada teia, por mais que a simetria dos fios pareça sempre a mesma. Cecília ligou para Flora: "Alô... Descobri o segredo da teia. (ALVES, 2011, p. 36, grifo nosso).

Cecília, mulher e negra, portanto, duplamente fragilizada, assim como à aranha, cabia a superação das violências do racismo de cada dia. Já Flora, mulher e deficiente visual – também duplamente fragilizada - a metáfora da teia se aplica em uma perspectiva similar: a superação de cada dia.

### 2.6.2 Alice está morta

Tecemos agora as considerações sobre o conto "*Alice está morta*" de Miriam Alves, no qual encontramos no MM nas páginas 37 a 40.

A narrativa inicia com um homem carregando nos braços a "sua" mulher embriagada para casa; ao descerem a ladeira rumo ao local onde moravam. Entretanto, ele decide que o melhor a ser feito é descartá-la na ribanceira usada como lixão e desova de "presunto" de polícia.

A história é narrada em primeira pessoa por um eu-narrador masculino, que descreve sua relação com Alice e ela só aparece na narrativa pela voz do narrador. Essa voz masculina, então, por meio de *flashback* passa a contar e refletir sobre o relacionamento com Alice, apresentando-o como um "*ritual de dependência* que se repetia". Eles eram vizinhos que moravam "no mesmo quintal de cômodos" e que "um dia, para economizar no aluguel" resolveram "*morar no mesmo cômodo*", um "quarto e cozinha" (ALVES, 2011, p. 38, grifo nosso).

Dessa maneira, ficamos sabendo de todos os fatos apenas pela perspectiva do narrador, ao passo que, no tempo presente do conto, o companheiro de Alice está prestes a assassiná-la; ou seja, a ação do conto se dá enquanto o eu-narrador desce a ladeira com Alice em seus braços. Porém, o conteúdo narrado diz respeito, em grande parte, ao processo de recordação do homem enquanto ele a carrega, estabelecendo outro tempo psicológico que se desenvolve paralelamente ao tempo cronológico do conto.

Mesmo sendo o narrador o único a ter voz na narrativa, fica evidente que o lugar de protagonismo é exercido pela personagem feminina, pois é Alice o centro da história. Ela que incide as ações e reflexões do eu-narrador. Quanto ao narrador, não tem o nome explicitado. Por fim, o conto termina com Alice sendo atirada ribanceira abaixo: “Era segunda-feira<sup>6</sup>. Ela se calou.” (ALVES, 2011, p. 40).

Em “*Alice está morta*”, observamos uma confusa relação de mútua dependência entre a protagonista, Alice e o eu-narrador: “Não morria de amores por ela, porém não podia viver sem sua companhia. (...) *Era ritual de dependência. [...] Um ritual de dependência que se repetia sempre. Precisávamos daquela dependência rotineira*”. (ALVES, 2011, p. 37, grifo nosso).

Notamos também que Alice é uma mulher negra e parece não conseguir livrar-se das dificuldades cotidianas: “(...) *tomava grandes porres de esperanças que a deixava aturdida quando a bebedeira passava*”. (ALVES, 2011, p. 37, grifo nosso).

Além disso, configura-se no contexto da narrativa uma espécie de submissão da protagonista em relação ao eu-narrador em função da mesma encontrar-se, boa parte do tempo, embriagada e por essa razão necessitar de proteção e cuidados: “Ela invariavelmente *precisava de minha ajuda para carregá-la. Não era inválida, mas tomava grandes porres de esperanças que a deixava aturdida quando a bebedeira passava*.” (ALVES, 2011, p. 37, grifo nosso). Assim sendo, percebemos que Alice é uma personagem profundamente vulnerável, social e fisicamente.

De acordo com Pereira (2016), mais do que submissão, a condição do feminino no conto, caracterizada pela perspectiva do masculino, representa uma personagem cujo poder de ação é anulado e cujas vontades são ignoradas. Alice é silente, uma vez que não tem voz durante toda a narrativa; toda a história é contada sob o ponto de vista do eu-narrador. Não se localiza, em nenhum ponto do conto, o estabelecimento de algum tipo de diálogo racional entre ambos: “Alice, nos meus braços, *resmungava. [...] Dizia frases desconexas, incompreensíveis, entre-cortadas [...]*”; “Alice nos meus braços *resmungava. [...] Resmungava desconexa.*” (p. 39); “Alice *resmungou e choramingou*”. (ALVES, 2011, p. 40, grifo nosso).

---

<sup>6</sup> Antes de atirá-la, o narrador a oferece à Exu e sauda Omulu; Exu é um orixá (divindade) que faz a ponte entre o humano e o divino. Omulu é invocado quando é necessário “matar” um aspecto doente em uma pessoa ou em uma situação; seu dia é segunda-feira.

Embora tenha permanecido silente durante toda a narrativa, ela esboça reação física ao perceber a intenção do “companheiro” de arremessá-la ribanceira abaixo:

Descia a ladeira com Alice resmungando nos meus braços [...] *Alice mexeu-se em meus braços.* [...] Queria esperanças. As esperanças nossas há muito deveriam estar soterradas sob aquele monturo de lixo. Eu não tinha o que lhe dar. *Começou a esmurrar-me.* Exigia suas alegrias de volta. *Arranhou-me* o rosto na altura da barba recém-escanhoada. Doe. Doe. Doe. Doe. Doe. Doe. Doe. Doe. Doe. Doe. [...] Alice agora gritava. [...] (ALVES, 2011, p. 39-40, grifo nosso).

A partir dessas ocorrências, Pereira (2016) reforça que o feminino do conto é intencionalmente “apagado” pelo masculino, o qual se sente impotente diante do relacionamento degradante. Aparentemente, as recorrentes situações de embriaguez de Alice apresentavam-se como os fatores que desencadearam sua decadência, sendo que o personagem masculino atuava como suporte na vida da protagonista. Porém, a cena final de descarte da mulher demonstra uma situação de opressão machista, possivelmente presente desde o início do relacionamento.

Em relação à configuração da violência extrema cometida pelo masculino ao assassinar a protagonista, ressaltamos as considerações feitas por Saffioti (2015), a qual defende que a violência contra as mulheres, inclusive em suas modalidades familiar e doméstica, não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social de gênero, que privilegia o masculino: “*A violência de gênero, (...) não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social que privilegia o masculino*” (SAFFIOTI, 2015, p. 85, grifo nosso).

E complementa: “o poder tem duas faces: a da potência e a da impotência” (SAFFIOTI, 2015, p. 54), e que “as mulheres são socializadas para conviver com a impotência”, enquanto “os homens – sempre vinculados à força – são preparados para o exercício do poder” (SAFFIOTI, 2015, p. 89). A autora observa criticamente que “acredita-se ser no momento da vivência da impotência que os homens praticam atos violentos, estabelecendo relações deste tipo” (SAFFIOTI, 2015, p.89). A vista disso, no conto em questão, podemos observar a consolidação dessas afirmações a partir dos relatos do eu-narrador que se aproveita da situação de fragilização e impotência da protagonista para cometer atos de violência e, por fim, o feminicídio.

Reforçamos como temática sobressalente nessa narrativa, sob a concepção das relações de gênero, a violência contra a mulher construída a partir da subjetividade de uma escrita feminina da literatura afro-brasileira. Acerca da violência contra as mulheres, Saffioti acrescenta:

As violências *física, sexual, emocional, e moral* não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida de agressão, *a violência emocional* estará sempre presente. Certamente se pode afirmar o mesmo para a *moral*. (SAFFIOTTI, 2015, p. 79, apud SANTOS, 2018, p. 49, grifo nosso).

Assim sendo, a narrativa expõe uma situação de um ato de violência extrema cometida pelo simples fato de o homem não suportar mais a convivência com a companheira, e, por isso resolveu descartá-la: “Alice tornou-se uma realidade insuportável” (ALVES, 2011, p. 39) e é culpabilizada por isso. Como a narrativa se constrói em primeira pessoa, temos acesso à subjetividade masculina que, ao longo de suas falas e reflexões, busca trazer à tona as “suas” justificativas para o ato que será praticado.

Em vista disso, podemos afirmar tratar-se de uma subjetividade masculina machista:

[...] *Convivência sem grandes encantos*. Eu e ela na casa de cômodos, *escorandonos*. [...] Trabalho. Noite. Dia. Sexo. Um pouco de choro de vez em quando. *Odiei Alice. Culpei-a. Realidade insuportável*. [...] *Vagavam absurdos nos meus pensamentos*. De repente, entendi: eu amava Alice. Eu a amava. Monótono e cotidiano. Amava-a. Estava sempre por perto. [...] Agora ela estava ali tão leve, como um bebê. Não usava os anéis adorados. *Odiei-a por isso*. Descia a ladeira com Alice resmungando nos meus braços. (ALVES, 2011, p. 39-40 grifo nosso).

Por fim, compreendemos que o conto foi escrito por uma escritora engajada e defensora dos direitos do povo negro, especialmente das mulher negras, é assertivo afirmar que, em “*Alice está morta*”, Miriam Alves apresenta uma crítica direcionada não somente às práticas racistas, mas sobretudo às práticas machistas da sociedade brasileira, bem como denuncia, por meio de sua literatura, a situação de precarização vivida por mulheres negras nos espaços privados.

Conforme Augel (2011), podemos nos surpreender que, em meio temáticas em que a emancipação feminina seja colocada em questão, alguns contos - “*Alice está morta*”, por exemplo- ainda retratem a mulher submissa e dependente. Em vista disso, a autora, conhecendo a realidade brasileira, não se abstém dessa problemática, e aparentemente o faz sem se posicionar.

### **2.6.3 Minha flor, minha paixão**

Por ora trataremos acerca do conto “*Minha flor, minha paixão*”, de Miriam Alves, no qual encontramos no MM nas páginas 44 a 46.

Conta a história de uma relação amorosa em que a mulher, caracterizada como tipicamente submissa e eternamente apaixonada pelo seu homem, perdoadando-lhe todas as

fraquezas e mimando-o com todo o luxo, é traída por uma ligação homossexual do marido. Narrada em primeira pessoa, a história é contada por uma voz feminina que relata para uma ouvinte desconhecida, as decepções vividas em uma relação afetiva e sobre seu mal estar conotativamente retratado como “problemas do coração”.

Enquanto se desloca para o hospital: “Eu estava indo à Santa Casa. *É que eu sou doente, sabe, problemas do coração*” (ALVES, 2011, p. 44, grifo nosso). Chama atenção ao leitor que a narradora diz viver com um homem e ter um filho. No entanto, declara, reiteradamente, *não ter ninguém*; sendo assim, como o conto é narrado em primeira pessoa e não ocorre o deslocamento do foco narrativo, cabe então tentar entender o porquê da solidão da personagem já que ela tem filho e companheiro:

*Não, não tenho ninguém. Sim, moro com um homem alto, olhos claros, cabelos castanhos lisinhos, lisinhos. Ele foi meu galã, minha flor, minha paixão. Agora está velho, moro com ele há mais de vinte anos... Mas não tenho ninguém, não. Tenho um filho de vinte anos, peguei para criar.* (ALVES, 2011, p. 44, grifo nosso).

Desse modo, ficamos sabendo, ao longo da narrativa, que a narradora dedicou a sua vida inteira a esse homem, o qual acaba a levando à destruição emocional e mesmo material. Nesse sentido, Santos (2018) ratifica a violência física e psicológica se fazendo presente, uma vez que a protagonista, já sem saúde, carrega a dor e a debilidade física decorrentes da relação mal sucedida. Também a violência patrimonial se faz presente.

A personagem não é nomeada e não ouvimos a voz da outra pessoa para quem fala. Nessa perspectiva, mais uma vez, é pertinente recuperar as considerações de Augel (2011), a qual ressalta que podemos nos surpreender que, em meio a temáticas em que a emancipação feminina é colocada em questão, alguns contos retratem a mulher submissa, dependente e disposta a qualquer tipo de humilhação e subserviência ao seu companheiro (...). O conto “*Minha Flor, minha paixão*” caminha nessa perspectiva de submissão e subserviência da protagonista em relação ao seu homem que é nomeado por ela de “minha flor, minha paixão”, de modo recorrente. Sendo que a narradora é a personagem que desempenha de forma mais significativa, o papel de submissão e servilidade ao seu homem.

A primeira vista, no entanto, é pertinente afirmar que essa submissão escapa ao modelo tradicional - em que a mulher está sujeita ao poder dominador masculino pela via da violência ou mesmo pela subordinação econômica. No conto em questão, não se trata de uma mulher financeiramente dependente do parceiro, nem está presa no relacionamento contra sua vontade; ao contrário, é ela quem detém o poder econômico da relação, por meio do seu



trabalho: “não tenho medo da vida, nem do trabalho, *já trabalhei duro*. Sustentei aquele homem, a flor da minha vida, pelo qual me apaixonei.” (ALVES, 2011, p. 44, grifo nosso).

Nesse sentido, podemos inferir que a sujeição da protagonista ao homem, subverte ao modelo tradicional, como já citado anteriormente, operando por outras lógicas que, supostamente, esclarecem essa submissão atrelada a um amor em demasia: “a senhora acredita em feitiço? Acho que eu estava enfeitiçada, só tinha olhos para ele. Minha vida era ele. Trabalhava e entregava tudo para ele”. O uso reiterado das expressões “minha flor”, “minha vida”, “meu galã”, “minha paixão” evidenciam o amor excessivo. Constatamos, ainda, que sua existência era dedicada somente a ele: “[...] *só tinha olhos para ele. Minha vida era ele*. (...) Um prazer muito grande eu tinha ao vê-lo todo arrumadinho, dirigindo o meu carro, para trabalhar.” (ALVES, 2011, p. 45, grifo nosso).

A protagonista de “*Minha flor, minha paixão*”, demonstra sua fragilidade afetiva e dependência emocional, na medida em que sustenta o companheiro, proporcionando-lhe *status* social, fornecendo carro, trabalho e formação, na tentativa de garantir o relacionamento por meio dessas concessões materiais. Com base nisso, Santos (2018) defende que tal comportamento da personagem pode estar relacionado ao medo da solidão, bem como ao sentimento de inferioridade, retroalimentado por uma cultura de desvalorização das mulheres negras perante a relacionamentos inter-raciais. Ainda assim, aponta que o uso recorrente de adjetivos positivos em relação ao companheiro estão presentes no sentido de enaltecê-lo, uma vez que ela sente-se inferiorizada na relação, justificando dessa forma sua absurda dependência sentimental ao companheiro.

Em relação ao tempo presente da narrativa, concluímos que a personagem apresenta-se triplamente vulnerável: física, emocional e financeiramente; sobre as condições socioeconômicas da protagonista, a direcionam como supostamente pertencente à classe trabalhadora: “[...] não tenho medo da vida, nem do trabalho, já trabalhei duro. Já tive muito dinheiro com meu trabalho” (ALVES, 2011, p. 44).

Lembramos que as condições financeiras da personagem foram afetadas em consequência de seu amor desmedido pelo homem que a traiu duplamente pela confiança depositada e pela sua dedicação: “(...) Mas minha flor, meu galã me traiu. *Usou todo o meu dinheiro para montar casa para o Grandão*.” (p. 46); “Hoje moro [...] numa casa de aluguel.” (p. 45). A submissão da personagem é tão desmedida que, mesmo diante da constatação da traição, a mulher não conseguiu culpá-lo propositalmente: “Às vezes acho que esta tonteira e

esta dor no coração é por causa dele que foi minha paixão, minha flor, meu galã.” (ALVES, 2011, p. 45-46).

A partir disso, ela “aceita” viver emocional e economicamente suscetível, mas não consegue se separar dele:

[...] não tenho ninguém. [...] moro com um homem [...], moro com ele há mais de vinte anos... Mas não tenho ninguém, não.” (p.44); “Já tive muito dinheiro com meu trabalho; Hoje moro mal [...] numa casa de aluguel... [...]” (p 45.); “[...] assim como esta dor no meu coração não quer acabar nunca.” (p.45); “[...] esta dor no meu coração parece não querer acabar nunca.”; “esta dor no peito. (ALVES, 2011, p. 45-46).

O conto finaliza com a narradora revelando à interlocutora desconhecida sobre a relação homoafetiva do seu companheiro e reafirmando não possuir ninguém, apesar de saber-se que ela mora com o filho e com o companheiro: “a senhora não entendeu? Não, eu não tenho ninguém. Não se vá! Fica mais um pouco comigo. Ouça-me!” (ALVES, 2011, p. 46). Sobre a (não)ligação da personagem com o filho, há uma elipse em relação às causas desse afastamento e não se pode inferir quais sejam essas. Por fim, Santos (2018) salienta que a violência sofrida pela mulher ao longo de mais de 20 anos, acaba por interferir em suas escolhas, e em decorrência disso, na sua saúde, até mesmo dificultando sua capacidade física ao locomover-se. Nesse sentido, aproxima a ficção - de um realismo social tão presente na prosa de Miriam Alves.

Por oportuno, observamos que o texto “*Minha flor, minha paixão*”, para além da temática da submissão e subserviência da protagonista, por meio de sutilezas problematiza outras temáticas subjacentes, quais sejam: a solidão da mulher negra mesmo acompanhada, o sentimento de inferiorização da mulher nas relações inter-raciais, bem como o seu desamparo em relação a outros membros familiares.

#### **2.6.4 Xeque-mate**

A seguir trazemos as considerações acerca do conto “*Xeque-mate*”, de Miriam Alves, no qual encontramos no MM nas páginas 56 a 61.

Este conto é narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente. A história é contada a partir do encontro, ao acaso, de três amigas da adolescência – Irene, Verônica e Cláudia. Após mais de 20 anos, elas são colocadas frente a frente, num aeroporto, durante o embarque das filhas numa viagem escolar: (...) “uma liberdade provisória desejada...” (ALVES, 2011, p. 58).

O título do conto refere-se às personagens que, assombradas pela memória, num clima de perplexidade, desconforto e perturbação, encontram-se numa cena descrita como o “prenúncio de um jogo de xadrez: “Resguardara-se, no entanto, no tabuleiro do jogo de xadrez da vida as pedras da verdade movimentavam-se. *Prenunciava um xeque-mate, sem possibilidade de fuga.*” (ALVES, 2011, p. 60, grifo nosso).

O leitor vai descobrindo do que se trata à medida que os diferentes pontos de vista das mulheres vão sendo revelados: o fato ocorrido é que uma delas, Irene, havia sido vítima de uma tentativa de estupro na presença das outras duas amigas, na última vez que estiveram juntas, durante uma pequena viagem de final de semana que fizeram escondidas dos pais, para a casa de praia de um conhecido. O conflito do conto parece adquirir maior importância ao passo que, no tempo presente, são as filhas que estão partindo para a primeira viagem “sem as protetoras maternas” (ALVES, 2011, p. 59).

Verônica, Irene e Cláudia, mentiram aos pais sobre o final de semana e foram para a praia; passariam apenas o domingo. Em princípio, era esse o plano das garotas: sair e voltar sem levantar suspeitas. Portanto, a trama gira em torno do evento de uma violência sexual, ainda que não tenha se consumado o estupro, referido inicialmente como o final de semana que mudou o rumo de suas vidas. O evento é relembrado pelo viés da subjetividade feminina das personagens, em certo trecho da narrativa:

[...] ao entreolharem-se silentes, o rosto de Carlos, qual flash fotográfico, se interpôs entre elas. Gentil, maduro, ele as convidara para a casa da praia naquele distante domingo. Transportaram-se impotentes para o trágico momento de suas vidas. Depois de alguns tragos a mais, Carlos, encantado por Irene, tentou beijá-la. Frente a sua negativa, começou a agarrá-la ali mesmo na sala (...). Abruptamente, arrancou a blusa de uma Irene relutante (...). (ALVES, 2011, p. 60-61).

O desfecho do episódio se dá com as duas amigas - Cláudia e Verônica – salvando Irene do ataque de Carlos, golpeando-o na cabeça:

As amigas acudiram, desesperadas. Armaram-se do objeto mais próximo, uma garrafa de vinho, e o golpearam. Os estilhaços do vidro espatifaram-se no chão. Misturava-se sangue, vinho, gritos, choros, gargalhadas nervosas de Cláudia e os urros de dor de Carlos. (ALVES, 2011, p. 61).

Após Irene recompor-se do ocorrido, Carlos passa a intimidar as garotas com escárnio: ninguém acreditaria na história delas, caso contassem; não obtendo êxito em dissuadi-las, ofereceu-lhes dinheiro em troca do silêncio: “Ofereceu *uma boa quantia em dólares pelo silêncio delas.* Conseguiu. Ao concordarem, comprometeram a dignidade.” (ALVES, 2011, p. 61, grifo nosso).

O dinheiro foi dividido e a amizade foi rompida. Irene, Verônica e Cláudia vão carregar, cada uma à sua maneira, a responsabilidade pelo ocorrido; não voltariam a ver-se até aquele (re)encontro no aeroporto.

“*Xequemate*” é outra das narrativas em que a violência de gênero, tangenciada pela violência sexual e simbólica, apresenta-se como temática. Embora o estupro não tenha efetivamente se concretizado, houve a tentativa e essa, por sua vez, já se configura como uma violência, bem como os seus desdobramentos localizáveis ao longo do texto. Ainda que a violência sexual, na ficção, não tenha se concretizado, cabe observar que se vive em meio à cultura do machismo – subproduto da ideologia patriarcal –, em que certos homens se sentem à vontade para cometerem esse tipo de violência e com a certeza da impunidade.

Dessa forma, reforçamos a elucidação feita Saffioti: “A violência de gênero, (...) não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social que privilegia o masculino” (SAFFIOTI, 2015, p. 85).

Nesse sentido, Santos (2018, p. 49) complementa afirmando que as agressões de homens contra mulheres, derivam de uma “organização social de gênero baseada na virilidade como força-potência-dominação” E, também “Uma anulação de dominação e controle típica da nossa cultura machista” (DUARTE, 2017, [s.p.], apud SANTOS, 2018, p. 49).

Assim, esse tipo de prática machista parece estar naturalizada desde muito cedo conforme certas passagens do conto apontam: “Os *meninos da escola* a assediavam não para namorar, *mas para se aproveitarem*, como aconselhavam as mães naquela época.” (ALVES, 2011, p. 59, grifo nosso).

De acordo com Pereira (2016), de modo geral a propagação dessa cultura sexista é tão avassaladora que, mesmo sendo a vítima da violência sexual ou tentativa dela, a mulher - na ficção representada por Irene - se vê como sendo a responsável e a culpada por ter sofrido a agressão. Essa é a percepção da personagem porque acha que pode ter provocado a violência em função de usar roupas provocantes ou mesmo por se fazer de gostosa:

Viu-se com *as roupas provocantes*, apesar dos cuidados da mãe, *que a recriminava*. (...) Depois daquele final de semana que mudou o rumo de sua vida, *se culpava por seu jeito de ser e agir*. (p.59); Acusava-se pelo ocorrido naquele domingo, *tudo culpa sua mesmo*. Por se fazer de gostosa, colocou todas em perigo (ALVES, 2011, p. 60, grifo nosso).

Nesse sentido, Saffioti (2015) observa:

[...] as mulheres são culpabilizadas por quase tudo que não dá certo nas relações de gênero da sociedade patriarcal. Se ela é estuprada, a culpa é dela, porque sua saia era muito curta ou seu decote ousado. Embora isto não se sustente (...), a vítima adulta sente-se culpada. (...) Mais uma vez a vítima sabe, racionalmente, não ter culpa

alguma, mas, emocionalmente, é inevitável que se culpabilize. (p. 67-68, apud PEREIRA, 2016, p. 207).

Para Santos (2018), portanto, é a partir de uma construção cultural, que reforça permanentemente uma hierarquia entre o masculino e o feminino, que a violência de gênero se perpetua, valendo-se também da violência simbólica, já que as estruturas de dominação são:

produtos de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado (BOURDIEU, 2012, p. 46, apud SANTOS, 2018, p. 50).

Na mesma perspectiva, Oliveira (2021) afirma que a persistência da violência sexual no contexto brasileiro é reflexo do colonialismo do gênero. A cultura do machismo, subproduto da ideologia patriarcal, coloca a mulher negra como objeto e propriedade do homem branco. Na condição de proprietário, o homem branco se sente legitimado para violentar.

No contexto da narrativa, para além do assediador ter em seu favor a posição do gênero, ele também é rico e acaba por comprar o silêncio das vítimas. Nesse sentido, essas que já se sentiam culpabilizadas pelo ocorrido, ficam duplamente fragilizadas pela violência física/sexual - pelo ato em si- e pela violência simbólica gerada pelo fato de aceitarem o dinheiro e comprometerem suas dignidades.

Para além da culpa já anteriormente referida, há outras marcas deixadas pela violência do assédio, que podem ser observadas, ao longo da narrativa:

(...) No entanto, a cautela não a impediu de cometer uma ação impensada a qual pagou caro com sua consciência inquieta. Uma dor persistente afetava-lhe as mãos e a cabeça antes de conciliar o sono difícil. Assombrada, via a cara daquele imundo, um sorriso malicioso e voluptuoso. No meio da madrugada, acordava a ouvir o urro de bicho fera sangrando ferido. Gritos misturados aos gritos de horror de Irene e à gargalhada estridente de Cláudia. Ao escamotear as verdades das lembranças, ergueu um escudo invisível num estéril esforço de preservação. (ALVES, 2011, p. 60).

O trecho em destaque sugere que a personagem relata viver sob um forte impacto psicológico, possivelmente irreversível, condição direta da violência do assédio. Em consonância com Pereira (2016), o trauma sofrido pela personagem a leva a um apagamento da sexualidade, do próprio corpo: “Esforçara-se todos esses anos para apagar as marcas da sensualidade, do prazer em si mesma [...]” (ALVES, 2011, p. 59). Esse “apagamento”, já referenciado anteriormente, também pode ser percebido, pela escolha das roupas de Irene,

como uma tentativa de disfarçar/esconder qualquer traço de sensualidade que possa ser revelada: “Verônica mediu Irene discretamente dos pés à cabeça, *atentou para as roupas pesadas e discretas, numa tentativa de escamotear a beleza e a sensualidade*, que já fora juvenil, agora, explodia na maturidade apesar da severa indumentária”. (ALVES, 2011, p. 58, grifo nosso).

Portanto, “*Xeque-mate*” é um conto, em que a temática sobressalente, “olha” para a violência contra a mulher negra e para os impactos psicológicos daí decorrentes. Sinaliza que, possivelmente, esses traumas acompanharão as vítimas ao longo de suas vidas, mesmo aquelas que somente testemunharam o ocorrido – no caso, Cláudia e Verônica.

Em maior ou menor grau, as três mulheres carregam marcas da violência do assédio daquele final de semana. Numa outra perspectiva, também é uma narrativa que está atravessada pela temática da amizade “resgatada” entre as amigas da adolescência que se reencontram muitos anos mais tarde. No entanto, como a atenção é voltada para o conflito central do conto que é a violência do assédio e seus desdobramentos, a temática da amizade acaba ficando em segundo plano, como coadjuvante.

### **2.6.5 Os olhos verdes de Esmeralda:** da violência do racismo à homofobia

A seguir apresentamos reflexões acerca do conto “*Os olhos verdes de Esmeralda*”, de Miriam Alves, no qual encontramos no MM nas páginas 62 a 66.

O conto citado narra a história de duas mulheres negras, bem sucedidas financeiramente, cuja protagonista é Julita, mais conhecida como Esmeralda em função dos seus olhos e a outra se chama Marina.

Esmeralda é descrita pela autora como sendo uma mulher negra de tonalidade “ocre amainado”. Elas se conheceram lá pelos tempos da universidade, numa festa de confraternização dos calouros no Campus, e no tempo das dificuldades financeiras. Com o passar do tempo, foram morar juntas para dividir as despesas tornando-se amigas primeiramente e, depois, namoradas: “Ao final do primeiro ano de vida em comum, a amizade evoluiu para um amor irresistível, inseparável e secreto.” (ALVES, 2011, p. 63).

No entanto, essa relação é discretamente mantida em segredo pelas duas mulheres. Mantinham-se discretas para evitar constrangimentos: “Quando a saudade aumentava, inventavam uma viagem por qualquer motivo.” (ALVES, 2011, p. 64). Numa festinha em família, o desejo de ficarem juntas foi maior e ambas foram trocar carícias no banheiro da

casa. Repentinamente, deram-se conta do lugar onde estavam e trataram rapidamente de deixar a festinha.

No caminho de volta para casa, Marina e Esmeralda trocavam carícias e afetos dentro do carro em que estavam; alguns segundos depois, ao pararem no sinal, foram abordadas por uma viatura policial: “Perdida em pensamentos, engatou, desajeitada, a primeira e fez cantar o pneu no asfalto molhado. Viu-se seguida por uma viatura policial, sinalizando para que encostasse e parasse.” (ALVES, 2011, p. 65). Esmeralda encostou o veículo e, distraidamente, segurou a mão de Marina e faz uma demonstração de carinho à namorada, acariciando-lhe a perna. Entretanto, o policial percebeu o gesto da mulher; a partir daí, configura-se uma série de acontecimentos surreais e o que deveria ser apenas uma abordagem de rotina, acaba transformando-se em uma sequência de violências e covardia.

Chamamos a atenção ao fato de que a agressão contra as mulheres iniciou-se efetivamente quando o policial percebeu que a mão de Esmeralda estava sobre a perna de Marina. Ao constatar que as duas mulheres formavam um casal, o homem raivosamente passou a insultá-las, primeiramente referindo-se à orientação sexual delas, e em seguida, pronunciando insultos racistas:

Temos *dois machos* aqui. Hei este aqui está com lentes de contatos verdes. Metida a americana, Hein?”, falou, apertando rudemente o rosto de Esmeralda entre o indicativo e o polegar. O sargento branco, alto, gordo, cara de bolacha metida na banha, sorriu maliciosamente e, com maldade e despeito, perguntava-se: “Por que ele não conseguia pegar mulher? Estas *duas sapatas filhas da puta* ali na sua frente. *Não eram feias, apesar de negras.* (ALVES, 2011, p. 65, grifo nosso).

O ato discriminatório evolui gradativamente, passando da violência verbal: “O tom das palavras ameaçava, prenunciava violência.” (ALVES, 2011, p. 65); para a violência física e culminando na violência sexual. As mulheres amedrontadas foram retiradas do carro e imobilizadas pelos dois policiais. A partir daí, Esmeralda é submetida a uma sucessão de violências, como podemos observar no trecho destacado:

Retirou-a do carro, colocou-a no camburão e, ali mesmo, passou a violentá-la. “Não gosta de homem, não é? Vou fazer você gostar! Nunca conheceu um, não é...? Você vai sentir o que é bom!” gritava ele, brutalmente. Espancou-a, desfechando golpes no rosto, na altura dos olhos. Rua vazia, ninguém viu. Quem viu, fingiu não ver. Esmeralda, boca tampada pelas mãos gordas e sebosas do policial. A língua viscosa com cheiro e gosto de cigarros, conhaque barato e maconha lambia-lhe os olhos verdes como querendo suga-los. (ALVES, 2011, p. 65).

Na história, toda a cena da violência sofrida por Esmeralda é observada por Marina que chorava, impotente, sem poder fazer nada porque estava imobilizada por dois policiais,

enquanto um terceiro está estuprando sua companheira e a insultando todo o tempo. Até que chegou a sua vez de ser violentada:

A autoridade gritava: “Veja o que um homem faz com uma mulher. Sapata de merda! Chore não, vai chegar sua vez. Não vou gastar tudo com ela não, pode esperar”. Saiu de cima de Esmeralda. Olhando para os dois policiais que seguravam Marina, ordenou: “Comam também! Depois tem esta aí de sobremesa”. Agora, era a vez de ele segurar Marina, enquanto Esmeralda, já sem forças, era novamente molestada pelos outros dois. (ALVES, 2011, p. 66).

Após, já dentro da viatura, um dos policiais ainda gritou: “*Suas negras nojentas, sapatas, filhas da puta, não gostaram? Vão reclamar no inferno!*” (ALVES, 2011, p. 66, grifo nosso). Depois disso, as mulheres permanecem imóveis, impotentes diante da situação, estando agora com os corpos e mentes cheios de dores, marcas e sequelas. Depois de todas as violências praticadas pelos policiais, as mulheres são deixadas no local, ficando ambas em silêncio, em estado de choque, atordoadas com a situação, conforme o trecho abaixo:

Dizem que, quando o sofrimento é muito, o espírito se ausenta para amenizar a dor. Quando o horror acabou, ficaram ali na avenida um bom tempo, desamparadas, enquanto clareava o dia. Sem reação, abraçadas, compartilhavam angústia e revoltas mudas perante tudo. Um processo correndo sem testemunhas, o vexame do corpo de delito e a vida continua. (ALVES, 2011, p. 66).

Santos (2018) pontua que parece incalculável o número de violências presentes neste conto. No entanto, recuperando o que diz Saffioti (2015) acerca da violência contra mulheres, já anteriormente referido neste trabalho: “A violência física, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente. Certamente se pode afirmar o mesmo para a moral”. (p. 79, apud SANTOS, 2018, p. 49).

Nesse sentido, é correto afirmar que todas as violências acima referidas estão operando neste conto. Além da sequência de violências já mencionadas, há de modo sobressalente a *violência de gênero* que também não pode deixar de ser apontada, conforme Saffioti (2015, p. 85) refere: “a violência de gênero, (...) não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social que privilegia o masculino.” Em decorrência disso, cabe afirmar que é baseada na premissa dessa organização social que privilegia o masculino somada a uma relação de controle e dominação (DUARTE, 2017), que os policiais sentiram-se à vontade para violentar as mulheres e com a certeza da impunidade.

Além disso, salientamos que as violências sofridas pelas duas personagens da ficção de Miriam Alves fazem parte da realidade de muitas pessoas pertencentes a comunidade LGBTQ+, especialmente no Brasil. Nesse sentido, além da “raça”, outros marcadores



identitários somados à orientação homossexual, podem intensificar o tipo de violência sofrida por essas comunidades. Recuperando Akotirene (2020), é o caso da mulher lésbica negra, que é “acidentada” no cruzamento das avenidas identitárias de raça, gênero e orientação sexual:

A Interseccionalidade nos mostra mulheres negras posicionadas em avenidas longe da cisgeneridade branca heteropatriarcal. São mulheres de cor, lésbicas, terceiro-mundistas, interceptadas pelos trânsitos das diferenciações, sempre dispostos a excluir identidades e subjetividades complexificadas, desde a colonização até a colonialidade, conforme pensam Maria Lugones e Avtar Brah. (AKOTIRENE, 2020, p. 30).

Para além desses três marcadores identitários, cabe lembrar que a classe social da mulher negra também configura-se como um marcador identitário. No caso das protagonistas do conto, não são marcadas pelo marcador da classe social, uma vez que ambas possuíam condições financeiras favoráveis. Entretanto, elas transitam em outras avenidas “identitárias” tão ou igualmente perigosas: são mulheres, negras e lésbicas.

Em relação à violência policial sofrida pelas duas personagens principais, vê-se que a afirmação feita pelo sargento “Tem dois machos aqui.” (ALVES, 2011, p. 65) mostra como o senso comum relaciona a figura da mulher lésbica à masculinidade. Outro apontamento pertinente é do quanto essa fala se configura como um discurso machista e homofóbico. Depois, o insulto “sapatas filhas da puta” é dito pelo policial, como forma de agressão moral as duas mulheres.

Outra fala do policial que cabe ser observada é: “Estas duas sapatas filhas da puta ali na sua frente. *Não eram feias, apesar de negras*” (ALVES, 2011, p. 65). A partir disso, compreendemos que há um pensamento fortemente racista que relaciona pessoas negras ao conceito do “feio”, sendo isso herança de uma cultura eurocêntrica que preservou por muito tempo a imagem da pessoa branca como um modelo padrão de beleza universal que se sobrepõe a todas as outras “raças”.

Por fim, Santos (2018) ressalta que no referido conto, a escritora Miriam Alves traz para a cena literária a temática da violência em suas diferentes formas. De acordo com a pesquisadora, a não aceitação das diferenças pode ser o gatilho para o disparo de uma sequência de agressões. No conto “*Os olhos de Esmeralda*”, as violências moral, verbal e física atravessam a história de forma abrupta, consolidando-se no uso do estupro corretivo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Acerca do estupro corretivo, Rachel Duarte ressalta que a violência é usada “como um castigo” pela negação da mulher à masculinidade do homem. Uma espécie doentia de cura por meio do ato sexual à força. “A característica desse tipo de prática é a pregação do agressor ao violentar a vítima”. (2017, [s.p.]).

Além disso, o racismo e o machismo evidenciados no conto, também sustentam o discurso da não aceitação das diferenças, resultando no desfecho da história.

### 2.6.6 Um só gole

Faremos a seguir a análise do conto “*Um só gole*” de Miriam Aves, encontradas em MM nas páginas 80 a 85.

O conto “*Um só gole*” é uma narrativa em primeira pessoa, em que a protagonista se encontra num denso drama interior; as memórias e o fluxo de pensamento da personagem – Maria Pretinha – revelam que se ela está em dúvida entre cometer suicídio ou permanecer viva, bem como a narração dos motivos que a fizeram chegar até ali. O ponto de origem de suas frustrações remete-se a algum fato traumático ocorrido na infância da narradora-personagem.

Em sequência na qual a protagonista conta sua história, temos acesso aos danos causados pela violência do racismo. Entre as reflexões e os pensamentos suicidas, a narradora conta sobre o episódio de racismo sofrido na infância, o qual teria causado a vontade de não mais viver:

Ergos, professor da escola municipal do Mandaqui, tinha como prática organizar pecinhas de teatro para as crianças representarem nas datas festivas. Na data da Abolição da Escravatura, *eu fui a escrava* que suplicava ao senhor para não lhe bater a chicotes. Sai-me bem no papel. (...) Pela ocasião do Natal, Ergos faria representar o nascimento de Jesus. Na escolha das personagens, **eu escolhi ser Maria. Foi um riso só. Ria Ergos. Riam os meus colegas**, menos o Joãozinho, que queria ser José Carpinteiro. *Fiquei olhando todos, magoada, sem entender*. Ergos tentou convencer-me a fazer a camponesa “Não, dizia eu”. Afinal, tinha me saído bem no papel anterior. *Os risos aumentavam de intensidade*. Diante de minha obstinação, Ergos disse: - “*Maria não pode ser da sua cor*”. Chorei. Lágrimas corriam entrecortadas por soluços. Isto fazia a hilaridade da criançada que improvisava o coro: - “*Maria não é preta, é Nossa Senhora. Maria não é preta, é mãe de Jesus*” (ALVES, 2011, p. 82, grifo nosso).

Maria Pretinha saiu correndo do local acompanhada pelo coro dos colegas: “*Maria não é preta, é Nossa senhora, Maria não é preta, é mãe de Jesus*” (ALVES, 2011, p. 82, grifo nosso). A narradora recorda que sentiu vontade de gritar com todo o seu fôlego: “E dai? O que é que tem? Não somos todos filhos de Deus? Deus tem cor?” (ALVES, 2011, p. 82).

Segundo Santos (2018), notamos na narrativa que Maria Pretinha, ao ocupar o espaço público, a escola, defronta-se, ainda na infância, com os efeitos da escravidão, sob a forma de racismo. A menina negra era perfeita para representar a escrava humilhada; no entanto, não se enquadrava no perfil para representar a mãe de Jesus. Foi a partir desse episódio que, segundo

a narradora, ela começou a ausentar-se de si: “O *berreiro das crianças me aturdia (...)* *afastei-me para nunca mais voltar.*” (ALVES, 2011, p. 82, grifo nosso).

Já Santos (2014), propõe uma leitura na perspectiva de que o discurso etnocêntrico rejeita tudo aquilo que está fora dos padrões hegemônicos pré-estabelecidos. Nesse sentido, a menina é impedida de representar o papel de Maria, mãe de Jesus, pelo simples fato de ser negra. O discurso etnocêntrico, homogeneizador e monolítico aceita que Maria, mãe de Jesus, só possa ter a pele branca. Desse modo, ainda criança, Maria Pretinha teve sua primeira experiência com a violência do racismo. A partir de então, o trauma causado pelo preconceito racial irá acompanhá-la, pelas margens, o longo da toda a vida.

Apontamos ainda, em outro trecho da narrativa, no qual a protagonista identifica-se como um ser rastejante, como uma “rastejadora”:

(...) Tantas vezes *me arrastei*. Sempre. Não doíam mais as marcas. Peguei o vício: *arrastar-me*. *Arrastava-me*, não ficava mais em pé. (...) *o vício de curvar engoliu a coluna vertebral*, obrigava-me a ficar ajoelhada, arrastando-me como um ser sem pernas. *Rastejava*. (...) Ali, de costas para o rio, eu estava em pé? *Rastejava?* (...) Os *rastejadores* também têm medo.” (ALVES, 2011, p. 84, grifo nosso).

Essa identificação de “rastejadora”, reiteradamente, poderia ser interpretada com um sentimento de pertencimento ao grupo social dos excluídos, daqueles que sofrem humilhação/opressão de outro grupo social, o “branco” evidentemente. O ato de arrastar-se, que no texto precede “rastejar” e culmina por “engolir a coluna vertebral” (ALVES, 2011, p. 84), é oriundo de uma postura internalizada de subserviência e subalternização que se caracteriza pelo ato de curvar-se; baixar os olhos e curvar-se, são atitudes que estão relacionadas, e são resquícios, ao período da escravização. No caso de Maria Pretinha, podemos afirmar que se trata de uma consequência da mulher negra ter assimilado, desde muito cedo, o discurso racista.

Outra possível relação que pode ser estabelecida para o hábito de curvar-se, remete-se ao dito por bell hooks (2019) acerca de algumas estratégias que foram utilizadas pela supremacia branca estadunidense, durante o período de segregação racial naquele país. De acordo com a autora, uma das marcas de opressão era obrigar as pessoas negras a assumirem um manto de invisibilidade, apagando todos os traços das subjetividades dos pretos(as); uma estratégia efetiva do terror estava centrada no controle do olhar do negro pelo branco; negros ou até mesmo escravos já libertos, podiam ser brutalmente punidos apenas por ousar olhar o branco enquanto estavam servindo-lhes; apenas um sujeito pode ter o direito de olhar. (hooks, 2019).

Nesse sentido, para ser totalmente considerado como objeto, o negro não poderia ter a capacidade de ver ou reconhecer a realidade. Desse modo, reduzidos ao maquinário corporal do trabalho braçal, pessoas negras aprenderam a parecer diante dos brancos como se fossem zumbis, cultivando sempre o hábito de direcionar o olhar para baixo, para não parecerem presunçosas. Olhar diretamente era uma afirmação de subjetividade/igualdade. Dito isso, ao assimilar o discurso etnocêntrico, Maria Pretinha assume necessariamente a postura de subserviência/subalternidade exteriorizada pelo ato de curvar-se e, conseqüentemente, de direcionar o olhar sempre para baixo.

É oportuno chamar atenção a outro aspecto observado por Santos (2018), na tentativa de livrar-se do preconceito racial por meio da adequação/transformação da imagem ao padrão estético branco. Ao ser ridicularizada e rejeitada no espaço público - a escola - Maria Pretinha passa a viver socialmente na margem em função de suas “ausências”.

Desse modo, na tentativa de adequar-se, os cabelos foram transformados:

(...) Neste momento, ouvia aquelas vozes: Há, há, há, ela quer ser Maria, mãe de nosso Senhor. Tentando apagar o vozerio, *alisava os cabelos. Alisava-os Esticava-os até não mais poder. Eu sabia, junto com os cabelos, esticava a revolta. Envergonhei-me de ser o que eu era: Maria Pretinha. Envergonhei-me dos cabelos das pessoas pretas que riam e pulavam numa inconsciente alegria. Insanamente, me armei de pente-de-ferro-quente e, a todo vapor, tratei de amansar a rebeldia de meus cabelos.* (ALVES, 2011, p. 83, grifo nosso).

Tendo em vista a obsessão da protagonista em descaracterizar-se “domando” os cabelos, é oportuno recuperar as contribuições de Kilomba (2019, p. 127, grifo nosso), em relação à “política do cabelo”:

Mais do que a cor da pele, *o cabelo* tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele passou a ser tolerada pelos senhores brancos, mas o cabelo não, que acabou se tornado um símbolo de “primitividade”, desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como “*cabelo ruim*”. Ao mesmo tempo, negras e negro foram pressionados a alisar o “cabelo ruim” com produtos químicos apropriados (...). *Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados “sinais repulsivos da negritude.*

Aproximando-se essas considerações do contexto da protagonista, não é descabido afirmar que, ao tentar alisar os cabelos, ela busca, ao mesmo tempo, apagar os sinais repulsivos de sua negritude, bem como o apagamento das lembranças traumáticas do episódio da violência na infância. Santos (2014) reforça que a necessidade de ser aceita socialmente é tão grande, ao ponto de fazer com que a personagem cometa violência autoinfligida para disfarçar/modificar traços negroides do seu corpo:

Atarefada na prática de *descaracterizar-me*, ouvia o chiado vitorioso do ferroquente sobre os meus cabelos: “Chiiii, chiiii, chiiii”. *Eu demonstrava contentamento neste ato*. “Chiii, chiii”, os cabelos reclamavam indefesos. Tive um acidente, um dia. Num descuido o instrumento autotorturador escapou de minhas mãos nervosas, caindo sobre o lado esquerdo do meu rosto. Foi um acidente. *Queimeei violentamente a face*. Assustei-me. Tive febre. Num delírio febricitante ouvi vozes difusas; “Há, há,há, há. Maria Pretinha não pode ser Maria de nosso Senhor”. Sarei. Ataduras brancas cobriram por muito tempo as cicatrizes esbranquiçadas, para sempre. *Cicatrizes e cabelos falsamente lisos complementavam a desfiguração*. Eu era triste caricatura borrada. Eu sou uma triste caricatura borrada. (ALVES, 2011, p. 83, grifo nosso).

A partir disso, concluímos que a protagonista é levada ao desespero por não se aceitar a si mesma tal como é: “Pensei em *morrer* ali, nas margens de um rio fétido. Estou *parada* as margens da própria vida.” (p. 81); “Eu sou *feia*” (...) Revoltei-me, fitava o *monstro* que eu me tornei. (ALVES, 2011, p. 85, grifo nosso).

A protagonista cogita o suicídio: “(...) Pensei em *suicídio* várias vezes. Tenho medo. *Muito medo*. Não tenho medo de *morrer*, acho que é para isso que servem os suicídios. Sinto *medo de viver*. É por isso que existem os suicidas. Medo de viver. *Medo da vida*”. (ALVES, 2011, p. 80, grifo nosso).

Sobre a conexão entre racismo e suicídio (morte), cabe retomar as afirmações de Kilomba (2019, p. 188):

Essa é uma associação poderosa, isso é, a conexão entre o racismo e a morte, já que o racismo pode ser retratado como o assassinato racista do eu. Dentro do racismo, o suicídio é quase a visualização, a performance da condição do sujeito negro em uma sociedade branca: na qual o sujeito negro é invisível. Essa invisibilização é performada através da realização do suicídio. (...) O racismo força o sujeito negro a existir como Outra/o, privando-o de um eu próprio. O suicídio pode assim, de fato, ser visto como um ato performático da própria existência imperceptível. Em outras palavras, o sujeito negro representa perda de si mesmo, matando o lugar da outridade. (...) Nas narrativas escravistas e coloniais, há um grande número de relatos que ligam o suicídio ao impacto do racismo e do isolamento. (KILOMBA, 2019, p. 188).

Desse modo, podemos totalizar que as situações expostas até aqui – a violência auto infligida, o ser rastejante, a possibilidade de suicidar-se, a vontade de não viver - estão diretamente relacionadas ao episódio da infância da personagem e são consequências diretas da violência do racismo e de seus desdobramentos: “No entanto, em seu múltiplo papel de refletir e participar da cristalização de valores, a literatura age, também, no sentido de aprofundar, superar e contribuir para *o engendramento de novas condições sociais*.” (CUTI, 2012, p. 21, grifo nosso).

Por esse motivo, ao final da narrativa, apesar de todos os contextos de violência (s) experienciados pela personagem, bem como das cicatrizes físicas/psicológicas, o conto

caminha para um desfecho positivo. Prestes a cometer suicídio, Maria Pretinha descobre-se bonita ao ver-se refletida no “espelhamento” do lodo no rio Mandaqui: “Magicamente, a minha boca diminuiu, tomou seu lugar no meu rosto. (...) Em pé, olhei-me novamente no espelho: *não rastejava mais*; não portava mais inconvenientes corcundas. Soltei-me em emoções. *Abracei-me a vida. Caminhei*”. (ALVES, 2011, p. 85, grifo nosso).

De acordo com Santos (2018), apesar da densidade temática da narrativa, que expôs as consequências traumáticas do racismo, o conto finaliza com a solução do conflito da personagem:

Um tal final feliz como foi o de "Um só gole" é compreensível *se pensado no caráter de exemplo e de incentivo da literatura afro-brasileira*. Acreditando na força da sua palavra, que *pode mudar as circunstâncias do presente*, denunciando os aspectos negativos do momento atual, abrindo ao mesmo tempo *uma alternativa para um futuro melhor*, Miriam Alves, tal como os demais autores e autoras afro-brasileiros, convencidos do seu papel como mentores intelectuais e representantes de uma vanguarda, vê a literatura também como possuidora da função didática de formar a personalidade dos seus concidadãos, levando-os a uma maior auto segurança, fazendo-os orgulhosos de si mesmos e das suas origens. (AUGEL, 2016, p. 10, grifo nosso).

Conforme Augel menciona, tal mudança de perspectiva da personagem Maria Pretinha, no final do conto, pode ser compreendida a partir do compromisso da Literatura afro-negro-brasileira com as transformações sociais. Sendo assim, Miriam Alves, enquanto intelectual e escritora engajada, tem consciência do papel transformador da literatura; oportunamente, traz uma representação positivada da personagem superando as marcas da violência do racismo e reorientando os rumos da sua trajetória.

Em vista disso, encerramos que o desfecho final do conto contempla a maior reivindicação da protagonista que era se reencontrar enquanto indivíduo/sujeito. Nessa perspectiva da superação da protagonista, Santos (2018) propõe duas possíveis interpretações para o título “*Um só gole*”: relaciona-os aos pingos de chuva, no final da narrativa, que serão o necessário para que a protagonista (re)viva, (re)surja da decadência em que se encontrava, ou a possibilidade de morrer afogada com um só gole de água do rio fétido, já que o suicídio também pode ser lido com uma forma de resistência.

### **2.6.7 Brincadeira**

Por fim, apresentamos considerações sobre o conto “*Brincadeira*” de Miriam Alves, encontramos em MM nas páginas 86 e 87.

O último conto da coletânea *Mulher matriz*, é “*Brincadeira*”. Foi publicado pela primeira vez em 1989, no décimo segundo volume dos *Cadernos Negros*. Na única história da coletânea, que trata da temática da pobreza, as dificuldades financeiras do menino Zinho, apelidado de “Mussum”, e que, naquele ano, pela primeira vez tinha recebido dos pais seu material escolar próprio. As referências à pobreza não são um fim em si; servem para enquadrar a violência do racismo e a discriminação da qual a criança naquela situação era vítima. O menino soube defender-se, transformando a ofensa dos colegas maiores e brancos numa desforra trágica. (AUGEL, 2011).

“*Brincadeira*” é um texto curto, porém carregado de uma densidade surpreendente, que denuncia a perversidade das brincadeiras racistas. Joãozinho, tratado carinhosamente de Zinho “diminutivo do diminutivo que o carinho de dona Josefa inventara” (p. 86) - caminhava para escola naquela manhã sonolenta. Carregava firmes os livros e cadernos. Tudo novinho; pronto para começar o ano escolar: “Primeiro ano que o material vinha completo, bonito. Novinho como o dos outros colegas.” (p. 86). O menino caminhava e sorria intimamente: “Naquele ano, ele não seria diferente na sala de aula”. (ALVES, 2011, p. 86).

Cabe observar que a criança se sente duplamente feliz: pelo material escolar novo e por que não será o diferente na sala de aula; ser o “diferente” incomoda-o. Nesse sentido, fica evidenciado que o menino não gostava de ser discriminado em função da sua classe social: “(...) pessoas sofrem discriminação porque são diferentes, quando na verdade é ao contrário: as pessoas se tornam diferentes através do processo de discriminação.” (KILOMBA, 2019, p. 166).

Naquele ano, o pai do menino havia comprado tudo no crediário; pagaria juros, mas o importante era o ensino dos filhos. Os mais velhos não tiveram a mesma oportunidade; mal completaram os primeiros anos e foram ajudar a ganhar a vida. Desse modo, Zinho sabia do peso de sua responsabilidade: “Era inteligente. Aquela manhã sonolenta testemunhava sua alegria. O sorriso brilhando, iluminando o seu rosto negro e miúdo. Brilho também nos seus olhos castanhos refletindo a felicidade infantil, exalando a confiança nele depositada.” (ALVES, 2011, p. 86).

Entretanto, ao virar a esquina, deparou-se com três meninos brancos, maiores e mais velhos do que ele: “Ei, Mussum, tá feliz hoje?” Zinho gostava do verdadeiro Mussum, porém não gostava que o chamassem assim. Ficou zangado e respondeu que seu nome era João. “O que é Mussum, ficou nervosinho” “não quer um “mézinho” para refrescar?” (ALVES, 2011,

p. 87). Zinho decidiu ignorar a “brincadeira” e seguir seu caminho, pois não queria se atrasar para a escola. No entanto:

Os maiores cercaram-lhe o caminho, derrubando-o. Livros e cadernos espalhados no chão da rua enlameada. O esforço do seu Raimundo coberto de lama vermelha. Zinho não mediu tamanho nem idade. Atingiu um deles na perna, derrubando-o. Continuou fazendo justiça. Empunhava a lei. Batia. Batia. Batia, ignorando os gritos vindos do chão. Os outros tentaram apaziguá-lo: “Ei, menino, é brincadeira”. Inutilmente, tentavam segura-lo. Zinho não parava. Batia, batia, batia. O rosto do garoto atingido inundou-se de sangue. O branco da pele e o vermelho misturando-se. Correndo na lama, o sangue tingia o material novinho, melando o sonho de João, Raimundo e Josefa. (ALVES, 2011, p. 87).

O desfecho do conto é trágico: a criança bate e mata seu agressor, cobrando-lhe todo o esforço e o suor do pai para comprar o material escolar. Conforme Santos (2018), é bastante sintomático que o último conto da coletânea, apresenta um texto atravessado pela violência do racismo levada às últimas consequências. Uma leitura possível denuncia a perversidade do racismo ao roubar sonhos e transformar vítimas em assassinos. No contexto do conto, a criança, ao matar seu agressor, imputa para si uma “morte social”.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Figueiredo (2009), ao se analisar os contos dos *Cadernos Negros*, observou-se como a violência, em suas diferentes modalidades, se fazia recorrente nas narrativas. De acordo com a pesquisadora, “as cenas, personagens e enredos carregam a *dor e amargura* entrelaçadas às malhas do texto, num movimento constante, revelando as marcas que o preconceito deixa na história individual.” (FIGUEIREDO, 2009, p. 44, grifo nosso).

Nesse sentido, tais fatos são bastante observáveis, também nos contos de *Mulher Mat(r)iz*, pois revelam, por meio do texto literário, a realidade vivida por muitos brasileiros (as) que carregam a mancha de séculos de escravização, conforme pontua Santos (2018).

Dessa maneira, a exclusão é uma das violências que nesses contos são descritas como feridas abertas. As vozes narrativas esmiúçam suas tramas expondo-as abertamente. Tendo em vista que a violência do racismo não opera isoladamente, como já dito, constantemente nas narrativas observamos que ela se fez presente seguida de agressão emocional, moral, física, sexual ou mesmo simbólica.

Dessa forma, é pertinente recuperar o enredo do conto “*Os olhos verdes de Esmeralda*” em que se verifica a ocorrência de todas as violências (im)possíveis associadas a um discurso altamente machista e homofóbico. Ainda em relação a essa narrativa, Santos (2018) salienta que o texto é atravessado pela violência do racismo, respaldada por um racismo à brasileira<sup>8</sup>, uma vez que as protagonistas foram agredidas física e emocionalmente também em virtude de sua condição racial.

Nos contos de *Mulher Mat(r)iz*, também percebemos que a (s) violência (s) não opera (m) apenas sobre as mulheres pobres, elas também se fazem presentes na realidade da vida de mulheres com bons empregos e situação financeira estável, o que evidencia de que o racismo opera independentemente da classe social do sujeito. Nesse sentido, é coerente pressupor que a discriminação racial se sobrepõe às demais.

Dito de outro modo, independentemente do *locus* social ocupado (lugar de fala), sendo o sujeito racializado(a), sofrerá racismo em alguma medida. Assim, cabe recuperar como exemplo a protagonista do conto “*A cega e a negra - uma fábula*”; conforme já afirmado, não

---

<sup>8</sup> De acordo com a pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz (1998, p.182), “Tudo indica que estamos diante de um tipo particular de racismo, um racismo silencioso e em cara que se esconde por trás de uma suposta garantia de universalidade e da igualdade das leis, e que lança para o terreno do privado o jogo da discriminação”.

se tratava de nenhuma “coitadinha”, no entanto, as travas das portas giratórias sempre travavam na sua vez de adentrar em um espaço público.

Em consonância com Santos (2018), em *Mulher Mat(r)iz*, a escritora Miriam Alves, entre situações de assassinato, pensamento em suicídio, assédio físico ou moral, denuncia a situação de precarização e vulnerabilidade vivida pelas mulheres negras por meio de sua literatura. Nessa perspectiva, vimos que nos contos anteriormente analisados, a violência atravessa os espaços públicos e privados ocupados pelas mulheres negras, na medida em que o racismo aparece enquanto causa e elemento desencadeador da narrativa, assim como no conto “*Um só gole*”, ou tangenciando-a como em “*Alice está morta*”, no qual se percebe a violência simbólica experienciada no cotidiano de mulheres negras, que buscam suporte em bebidas alcoólicas ou drogas ilícitas como forma de suprir a carência e/ou preterimento.

Somando-se a isso, Santos (2018), reforça ser sintomático o espaço predestinado às mulheres conforme apontado em alguns contos como em “*Um só gole*”, “*Alice está morta*”, “*Xeque -mate*” e “*Os olhos verdes de Esmeralda*”; Maria pretinha passa a maior parte da narrativa próximo a um rio fétido; Alice é jogada ainda viva em uma “ribanceira usada como lixão e desova de presunto de polícia.” (ALVES, 2011, p. 40); Irene, Marina e Esmeralda têm os corpos violentados, enquanto Cecília luta para destravar as portas do preconceito racial.

Em decorrência disso, a teórica afirma que nessas representações é possível depreender a imputação do corpo negro, especialmente do feminino, tido como sujo e violado, por isso ocupando os espaços das margens ou da submissão/subalternização o que se evidencia como uma desordem social que enquadra a mulher negra em um (não) lugar no meio social. Especialmente sobre Esmeralda e Marina de “*Os olhos verdes de Esmeralda*” os corpos das mulheres foram violentados em consequência do marcador racial atrelado ao gênero e também pela orientação sexual das personagens. (SANTOS, 2018).

Em última análise, reiteramos que este trabalho se propôs a analisar a violência do racismo, a partir de uma perspectiva afro-brasileira de autoria feminina. Dessa maneira, a coletânea de contos *Mulher Mat(r)iz* serviu como objeto para o referido estudo. Com base nisso, em “Por um conceito de literatura afro-brasileira” (2017), o teórico Eduardo de Assis Duarte apresenta cinco fatores que atuam de modo interativo e dinâmico como constantes discursivas na literatura afro-brasileira, e que servem como critérios diferenciadores e de pressupostos teórico críticos para embasar a leitura dessa produção. São eles: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público (2017, apud OLIVEIRA, 2021).

Na mesma direção de Duarte, Pereira (2016), entende que a literatura afro-brasileira constitui-se a partir dos seguintes identificadores: temas afro-brasileiros; uma voz autoral

afrodescendente, explícita ou não no discurso; um ponto de vista ou um lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência ou ainda uma perspectiva afro-identificada; construções linguísticas marcadas por afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; e um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional.

A existência da literatura afro-brasileira somente é plena pela interação dinâmica desses elementos: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público. A partir da percepção de ambos, podemos afirmar que essas constantes discursivas se confirmam, por exemplo, nos contos de *Mulher Mat(r)iz*, já analisados neste estudo. Na narrativa “*A cega e a negra*”, o conto tem uma temática que traz as experiências negras para o foco da narrativa; apresenta o ponto de vista de uma mulher negra; a linguagem se apresenta como própria do espaço social de uma mulher classe média; e a voz autoral da obra é de uma escritora afro-brasileira. Por fim, o texto é direcionado especialmente para um leitor de “dentro”, isto é, um leitor (a) afro identificado (a) que se reconhece nas situações da narrativa.

Portanto, como fio condutor das análises das narrativas de *Mulher Matriz*, encontrou-se na questão da perspectiva feminina afro-brasileira o principal elemento estruturante das narrativas. Em uma inter-relação do protagonismo feminino, do ponto de vista e da autoria afro-identificada, os contos não apenas colocam em cena personagens femininas como o centro de suas tramas, mas caracterizam-nas a partir de uma subjetividade feminina afro-brasileira. Assim, as protagonistas representam não somente o ser feminino, mas o ser feminino afro-brasileiro, composto de especificidades étnico-raciais, de gênero e, até mesmo do seu lugar de fala.

No prefácio da coletânea *Mulher Mat(r)iz*, Augel (2011) refere que se está em frente a textos ousados e inovadores, envoltos em uma linguagem fluida e fluente, retratando ambientes em que o cotidiano se entrelaça com o mágico, o irreal ou o absurdo, convidando à reflexão. Apesar de se tratarem de histórias que decorrem em um plano individual, está subliminarmente presente outro plano que possibilita que um coletivo marginalizado ou inferioridade surja nas entrelinhas e deixe emergir outras e novas histórias.

Assim como fiz no início deste texto, vou finalizá-lo me pronunciando outra vez em primeira pessoa do singular. Cabe-me dizer aos futuros leitores que escrever este trabalho me oportunizou entender minha trajetória acadêmica e as dificuldades para conseguir concluir o curso da graduação. Nesse sentido, as leituras/pesquisas feitas para as reflexões desse texto, me possibilitaram compreender como é que um sistema se engendra para dificultar ou mesmo

impedir que uma mulher negra consiga estar e avançar nestes espaços restritos de poder e de prestígio. Foram mais de dez anos para que eu conseguisse chegar até aqui. Assim, agora eu compreendo que isso foi devido a desvantagem histórica da minha identidade “racial”. Por essa razão, renovo a minha acertada escolha pela autora Miriam Alves para esta pesquisa. Finalizarei este trabalho com a alegria dos vencedores e tendo a consciência de que eu não cheguei aqui sozinha, muitas lutaram antes de mim para que eu conseguisse chegar até aqui e eu vou continuar a luta para que outras também consigam chegar até aqui.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro – Jandaíra, 2020.
- ALMEIDA, Silvio Luiz. **Racismo estrutural**. 1ª ed. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- ALVES, Miriam. **Mulher Mat(r)iz**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- ALVES, Miriam. Panorama da literatura afro-brasileira. IN: **Callaloo** – revista de artes e letras afro-americanas e africanas. Virgília – Carolina do Norte, 1995, v.18, n.4, p.970-972.
- ALVES Miriam. **Cadernos negros**, vol.5. Quilombhoje (Orgs). São Paulo: Autores, 1982.
- ALVES Miriam. **Cadernos negros**, vol.6. Quilombhoje (Orgs). São Paulo: Autores, 1983.
- ALVES, Miriam. Enfim...nós: por quê?. IN: ALVES, Miriam; DURHAMEM, Carolyn. (Orgs). **Finally us/ Enfim nós: contemporary Black Brazilian women writers**. Colorado Springs: Three Continents Press, 1995.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Martins, 1969.
- AUGEL, Moema Parente. Prefácio. IN: ALVES, Miriam. **Mulher mat(r)iz** – prosas de Miriam Alves. Coleção Vozes da 227 Diáspora Negra – vol. 5. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1974.
- BERND, Zilá; Depoimento. IN: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.148-157.
- BEZERRA, Kátia da Costa. Miriam Alves. IN: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol.3 – Contemporaneidade. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.87-106.
- BRASIL. **Lei nº 10.630, de 09 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Presidência da República, Brasília, 2003.
- BRASIL. **Lei nº 11645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Presidência da República, Brasília, 2008.

CAMARGO, Oswaldo de. Depoimento. IN: PEÇANHA, É.; HAPKE, I.; MEDEIROS, M. **Polifonias Marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p.71-73.

CARNEIRO, Sueli. **Epistemicídio**. 2005. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/epistemicidio/>>. Acesso em: 08 maio.2021.

CUTI. **Literatura negro-brasileira: consciência em debate**. 1ª ed. São Paulo: Selo Negro, 2010.

CUTI. Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos. IN: QUILOMBOHOJE (ORG.) **Reflexões sobre literatura afro-brasileira**. São Paulo: Conselho de Participação e desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985. p.15-24

CUTI. O leitor e o texto afro-brasileiro. IN: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; SOARES, Maria Nazareth. (Orgs). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza – Puc Minas, 2012, p.19-36.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n.26, jul-dez, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. IN: **Cadernos Negros 40: contos afro-brasileiros**. Organização de Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje, 2017. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/poesia/1038-cadernos-negros-40>>. Acesso em: 14 abr.2021.

DUARTE, Eduardo de Assis. **O negro na literatura brasileira: Navegações**, Porto Alegre, v.6, n.2, p.146-153, jul-dez, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. IN: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n.23, p.113-138, jul-dez, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. IN: BOLAÑOS, Aimée; BENAVENTE, Lady Rojas (Orgs.). **Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos**. Rio Grande: FURG, 2011, p.163-176.

DUARTE, Rachel. **‘Estupro corretivo’ vitmiza lésbicas e desafio poder público no Brasil**, 2017. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/noticias/2013/06/estupro-corretivo-vitimiza-lesbicas-e-desafia-autoridades-no-brasil/>>. Acesso em: 17 maio.2021.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. **A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações**. Dissertação: Mestrado em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009, 128p.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. IN: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). **Por um feminismo afrolatinoamericano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2020, p.75-93.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. 6ªed. São Paulo: Ática, 1976.

HANCIAU, Nubia Tourrucô Jacques. A representação da mulata na literatura brasileira: Estereótipo e preconceito. **Cadernos Literários**, Rio Grande, v.7, n.7, p.57-64, 2002. Disponível em: <[www.hanciau.net/php/nubia/publicacoes.php](http://www.hanciau.net/php/nubia/publicacoes.php)>. Acesso em: 13 abr. 2021.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. Tradução de Marcos Santarrita. IN: **Estudos feministas**, ano 3, n.2, p.464-478, 1995. Disponível em: <[WWW.ieg.ufsc.br/admin/downloads/.../hooks.pdf](http://WWW.ieg.ufsc.br/admin/downloads/.../hooks.pdf)>. Acesso em: 30 mar.2021.

HOOKS, bell. **Olhares negros**. 1ª Ed. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. Introdução. IN: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. 2ª Ed. Lisboa: Colibri - Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de. **Meninas negras no romance afro-brasileiro**. 1ª ed. Brasília: Carolina, 2021.

PALMEIRA, Francineide Santos. Assenhorando-se do poder da palavra: escritoras afro-brasileiras e autorrepresentações. IN: **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V Seminário Internacional Mulher e Literatura**. 2011

PEREIRA, Rodrigo da Rosa. **Perspectivas femininas afro-brasileiras em Cadernos Negros (Contos):** Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves. Tese: Doutorado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. São Paulo, v.18, n.50, Abr. 2004.

SALES, Cristian Souza. Pensamento da mulher negra na diáspora: escrita do corpo, poesia e história. IN: **Sankofa: Revista de História da África e de estudos de diáspora africana**. Ano V, nºIX, jul/2012.

SANTOS, Marília Azevedo. **Relações de gênero em “Metamorfose” de Geni Guimarães e “Um só gole” de Miriam Alves**. Campina Grande: Realize, 2014.

SANTOS, Mirian Cristina. **Intelectuais negras: Prosa Negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Malé, 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. IN: **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 2012, p.173-244.

SILVA, Assunção. **Entraçados dizeres poéticos femininos**: breve leitura de poemas de Conceição Lima (São Tomé) e Miriam Alves (Revista África e Africanidades). Ano 2, 2009.

QUILOMBHOJE. Site do Grupo **Quilombhoje**. Disponível em: <[www.quilombhoje.com.br](http://www.quilombhoje.com.br)> Acesso em: 25 abr. 2021.

VARELA, Fagundes. Mauro, o escravo. IN: COLINA, Paulo. **Axé**: antologia contemporânea da poesia negra brasileira. São Paulo: Global, 1982.