

LITERATURA E RESISTÊNCIA: MODOS DE PERFORMANCE E REPRESENTAÇÃO

LITERATURE AND RESISTANCE: PERFORMANCE AND REPRESENTATION MODES

Adélcio de Sousa Cruz¹

RESUMO: O presente texto visa apresentar uma breve comparação entre os modos de performance representação – aqui compreendidos como estratégias de resistência no campo da literatura. Trata-se de narrativas de dois autores afro-brasileiros e ambos possuem sua escrita bastante divulgada tanto no Brasil quanto no exterior, desde o final da década de 1990. Será tratado aqui o modo de representação da violência nos textos em prosa de Conceição Evaristo e de Paulo Lins, mais especificamente cenas presentes em *Lágrimas insubmissas de mulheres* (2011) e de *Cidade de Deus* (2007). Serão ainda destacadas as questões de representação via performance de gênero, raça e classe no tocante ao cenário urbano contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; performance; representação.

ABSTRACT: The present text aims to present a brief comparison between the modes of performance representation - understood here as strategies of resistance in the field of literature. These are narratives by two Afro-Brazilian authors and both have their writing widely disseminated both in Brazil and abroad, since the end of the 1990s. The way of representing violence in prose texts by Conceição Evaristo and by Paulo Lins, more specifically scenes present in *Insubmissible Tears of Women* (2011) and *Cidade de Deus* (2007). Representation issues via performance of gender, race and class in relation to the contemporary urban scene will also be highlighted.

KEYWORDS: Narrative; performance; representation.

Veza por outra uma pergunta vem assombrando leitores e/ou admiradores da literatura afro-brasileira: por que os textos, em sua maioria, não trazem o mesmo tom alegre de versos como “um sorriso negro/um abraço negro/traz felicidade”? Por que há tantas histórias “tristes”? Alguém teria que fazer o contraponto à grande narrativa contemporânea brasileira – a telenovela – que vem, há décadas, reforçando estereótipos e silenciando as consciências no tocante às mais diversas questões caras à realidade deste país. Por que tantas histórias, afinal, sem o tão decantado “final feliz”? Adianto que as narrativas aqui analisadas pertencem ao que denomino de literatura ruidosa (CRUZ,

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFV e do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (DLA/UFV). Concluiu pós-doutorado no POSLIT/UFMG (2013), é doutor em Literatura Comparada (2009), com a tese "Narrativas contemporâneas da violência" agraciada com o Prêmio de Teses 2010 conferido à melhor tese do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e com a Menção Honrosa do Prêmio Capes de Teses. É mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes segmentos: literatura comparada, literatura afro-brasileira, literatura brasileira, literaturas de língua inglesa, literatura e outras artes (música e teatro), memória cultural, estudos culturais, identidade étnica, história. É pesquisador do NEIA/UFMG (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade) e do NELAP (Núcleo de Estudos de Letras e Artes Performáticas. E-mail: adelcio.sousac@gmail.com

2009), textos que por sua vez integram ainda o grupo chamado narrativas contemporâneas da violência (idem).

Caberia outra indagação sobre a importância do tema deste simpósio ser, exatamente, as marcas escritas da violência na literatura. Uma possível resposta pode ser a insistência com que a realidade invade a tranquilidade caótica do mundo ficcional produzido por inúmeros autores e autoras. Outro elemento que poderia compor a resposta é o fator alteridade e a permanência da violência no tocante tanto às vidas, quanto à representação sob a forma das “pessoas de papel” ou “pessoas virtuais” – quando tais textos são produzidos exclusivamente para meios eletrônicos. No entanto, o ponto que mais parece se destacar, diferentemente de outros textos produzidos não somente na literatura brasileira, é a presença do corpo – mesmo que representado ou performatizado literariamente. É contra o corpo que a violência atua de modo mais pontual e, porque não reafirmar, de forma seletiva: este corpo possui gênero, grupo étnico, idade e classe sociais bem definidos, como já foi elucidado por Regina Dalcastagné (2004) a partir do conceito “vítimas preferenciais”. Nesta breve análise, tratarei da representação da violência nos textos afro-brasileiros de Paulo Lins (1997) e de Conceição Evaristo (2011), que trazem aspectos referentes à literatura comprometida com estratégias de resistência, sejam estéticas e/ou políticas.

Devo, antes de tratar das narrativas, salientar os conceitos de performance que serão utilizados para dialogar com as produções literárias a serem analisadas. Primeiramente, trarei a proposta de Diana Taylor (2003) ao compreender que as ações e práticas performáticas “funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade a partir de ações reiteradas”². Num segundo momento, recorro a Paul Zumthor (1993) que trata a performance como simultaneidade de ação da fala por interlocutores e recepção destes enunciados. Quanto à conceituação proposta por Richard Schechner (2003) interessa, nesse momento, o fato da performance ser um ato de “mostrar-se fazendo”. Ao transpor tais definições para o campo literário, penso em expandir a possibilidade de análise dos textos (prosa), especialmente no que tange ao papel de narradores(as) e personagens. Para estas últimas, o uso dos conceitos pode ser mais aceitável, visto que são a partir das ações destas que leitores(as) entram em contato, quase direto, com os acontecimentos narrados na trama. Quanto à atuação dos(as) narradores(as) é mais complexa esta leitura, pois eles(as) recorrem constantemente ao simultâneo jogo de pontos e golpes de vista, dificultando a identificação imediata de suas estratégias.

DE QUE LUGAR FALO, COM QUAL VOZ ESCREVO...

A utilização da performance pelos dois autores pode ser entendida, inicialmente, na opção feita por ambos no tocante a voz narrativa de seus textos. No primeiro caso, Paulo Lins, performatiza o narrador onisciente do realismo do século XIX, inspirado, entretanto, em Dostoiévsky, e divide a narração com as personagens, ora a partir de diálogos e breves trechos simulando fluxo de consciência, ora partindo da ação pura das personagens envolvidas diretamente nos atos de violência. Quanto à Conceição Evaristo, temos novamente a estratégia de utilização de uma hábil narradora que, por sua vez,

² “(...) como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (...)”. (TAYLOR. Hacia una definición de performance, p. 18, livre tradução.)

costura as treze histórias das personagens entrevistadas pela narradora personagem que ouve os relatos, numa quase quadrúpla posição de antropóloga, psicóloga, jornalista e/ou documentarista. Isso mesmo, a outra performance, em ambas as narrativas é o ato de “audição” dos acontecimentos. O terceiro, mas não último, aspecto é um dos principais componentes da performance: o ato de revisitar constantemente a memória e, no caso da literatura afro-brasileira, a recordação. O lugar de fala das vozes que narram as histórias possibilita a indicação do gênero: narrador(es) e narradora(s). O modo com que cada uma destas vozes se performatiza e narra parece indicar a direta relação com a experiência de vida dos escritores, pois mesmo afirmando que se trata de ficção, permanece ao final de cada cena a dúvida que, de alguma maneira, já conhecíamos ou que teríamos “escutado” parte daquelas histórias.

Tanto em *Cidade de Deus* (1997) quanto em *Lágrimas insubmissas de mulheres* (2011) temos narradores que, citando o escritor Ferréz, “moram dentro do tema”. Isso poderia ser o suficiente para realizar uma escrita/escuta mais próxima do real ou das pessoas de carne e osso que inspiraram a criação das personagens. Contudo, o processo é mais complexo, pois esta proximidade pode, às vezes, comprometer a transformação de falas e escutas em narrativa literária: a “mídia” que observa e depois passa a palavra aos narradores se verá, a certa altura, em meio a uma espécie de turbilhão, seja de informações ou de influências das mais diversas. No caso de Conceição Evaristo não se percebe o menor rasgo de dúvida ao “doar” a palavra da narradora-personagem às demais personagens dos contos. Já em relação a Paulo Lins, essa “doação” parece sofrer de uma maior tentativa de controle, porque seu narrador – masculino – também se aproxima dos paradigmas do realismo, mesmo ocorrendo a guisa de Dostoievsky. A partir da identificação de tais atitudes narrativas podemos começar a tentativa de demarcação dos lugares de fala e das vozes com as quais os textos são escritos. Pode-se também atrever a perguntar: a partir de quais corpos tais textos são enunciados?

MULHERES E AS CIDADES...

Em *Cidade de Deus* (1997) é possível identificar alguns divisores de água em relação ao que denominei “*ethos* da personagem”. Focalizarei três personagens femininas que passaram pelo olhar da voz narrativa. A primeira delas é Lúcia Maracanã (*CDD*, p. 57), que nomeia uma forma particular de *ethos*: o breve prazer de desfilar sob o som das baterias das escolas de samba. Até aqui, nada de mais, não há vestígio de violência para o cumprimento de tal intuito. Ela declara:

(...) Passista não, é cada um por si e Deus por todos. E também é o seguinte: é só um biquinizinho, uma sapatilha, a meia e o bustiê. Essa onda de muita roupa só atrapalha os movimentos, mora? Gosto de vim dizendo no pé, não fico nessa de ficar rodando na avenida que nem piru (sic) não... Esse ano vou vim no São Carlos, no Salgueiro e na escola daqui. Vou sair toda de branco e vermelho pra poder entrar nas três com a mesma fantasia – conclui Maracanã. (*CDD*, p. 59)

A imagem que pode se configurar diante dos leitores não permanece quando é revelado o modo como a passista financia seu carnaval. Ela o faz via pequenos furtos na feira livre, surrupiando bolsas e bolsos das “madames”. As “patroas” se fazem de desentendidas, pois não há violência física e, ademais, necessitam dos serviços de domésticas que Maracanã e outras mulheres oferecem. Com o passar do tempo, as patroas

diminuem a quantia de dinheiro que levam para as compras semanais na feira. Ela, Maracanã, não se faz de rogada e performatiza outra personagem: a consumidora no mercado (supermercado, atualmente) acompanhada por uma criança, o que facilita em muito os pequenos furtos. Quanto ao narrador, não há o menor juízo de valor diante da escolha feita ou imposta à personagem, porque tal tarefa é deixada a cargo dos leitores. Adiante, na história, a referência à alternativa encontrada por Lúcia Maracanã reaparece na conversa entre Ana Rubro-Negra – um travesti, “irmão” de Cabelo Calmo – e uma mãe de família, Nostálgica, preocupada em garantir um futuro melhor para os filhos. Atenção ao excerto:

Nostálgica sempre dizia que não seria a palmatória do mundo porque não tivera todas as coisas que um ser humano precisa para se afirmar na vida, não fora ela quem inventara o racismo, a marginalização e nenhum outro tipo de injustiça social; não tinha culpa de ter largado os estudos para dar brilho no chão de casa de madame. Queria dinheiro para dar uma vida digna aos filhos, coisa que trabalhando não conseguiria, e por isso a cada final de mês, assim como as demais, fazia de trinta a quarenta investidas nos mercados sempre alcançando resultado positivo. Tiveram dinheiro para médico, dentista, alimentação e para o material escolar dos filhos. Não queriam mais do que uma vida digna, e por isso aumentaram as minúsculas casas em que moravam, repuseram os móveis levados pela enchente no lugar. (CDD, p. 258-259)

O texto continua informando ainda que, como conseguiram melhorar a aparência – agora poderiam usar os “tão sonhados cosméticos” – a atividade ilícita perdurou por mais tempo que se esperava. E então, caros leitores, apologia ao crime, desfaçatez sarcástica do narrador ou cena inspirada em fatos reais? Mais uma vez, não se capta a noção de julgamento por parte da voz narrativa. A personagem possui livre acesso para performatizar a “consumidora” acima de qualquer suspeita. Tudo justificado como Raskholnikov e seus argumentos quase irrefutáveis sobre o crime cuja narração dura pouco mais de uma página. A pergunta que se coloca nas entrelinhas do pensamento de Nostálgica poderia ser: por que somente uma determinada categoria de seres humanos deve passar pelo crivo da exclusão? Assim, o jogo de representação proposto aos leitores pelo narrador deve, obrigatoriamente, forçar a aproximação entre a voz que narra do *ethos* personificado nas ações de Nostálgica e determinado grupo de mulheres. Uma frase expõe o ferimento que parece se recusar a se metamorfosear em cicatriz: “(...) não tivera todas as coisas que um ser humano precisa para se afirmar na vida (...)”. Aqui, mais uma vez, como em diversos pontos do romance, está posta a subalternidade com todo seu desalinho: diante da falta de alternativas, a partir do ponto de vista ali exposto, não resta ao narrador deixar fluir esta espécie de desacato. Os seres são apenas o que podem “possuir”, seus “bens materiais”, sua “propriedade”, não efetivamente aquilo que lhe é próprio, mas o que poderia “adquirir”. Os meios são de importância menor... ética Maracanã, ética política contemporânea...

Todavia, há a contrapartida a essa manifestação de apreço ao desacato: temos por um lado, a personagem que ocupa o papel de mãe do maior líder dos desmandos em CDD, Inho, ou Zé Miúdo, como o jovem seria conhecido mais tarde. Esta mulher tem sua história narrada como se fosse observada pela lente possante do narrador, em terceira pessoa, chegando a reproduzir parcialmente a opressão da condição subalterna da própria personagem. Tal “peso” é garantido quando a “patroa” reclama da “possibilidade” de ausência da sua empregada no trabalho doméstico.

(...) A mãe, obrigada a trabalhar fora, deixou os filhos sob os cuidados de parentes. (...) O bandido foi criado pela madrinha na casa de sua patroa, no Jardim Botânico. A comadre, porém, não teve pulso para insistir em sua permanência na escola (...) Ela alegava que já tinha pedido à patroa para buscá-lo e levá-lo à escola, mas esta negava, jogando-lhe na cara que já havia sido muito generosa em deixá-lo viver em sua casa, mais do que isso, não poderia fazer. A comadre não tinha tempo para seguir seus passos durante o dia, quando se entregava às brincadeiras pueris e a ser avião de malandros. A mãe lamentava: “Os ricos nunca dão a ajuda completa!”. (CDD, p. 189)

Sim, iria abandonar a Macedo Sobrinho, lugar que desgraçara sua vida, lugar de bandidos desalmados que dão armas para as crianças saírem por aí fazendo besteiras. Confiava em Deus, que Inho iria aquietar o facho longe dali, daquele inferno.

Mudou-se para uma casa Lá em Cima, levou consigo a esperança de bonança que nunca sairia de seu sonho, a disposição de levar a vida sozinha com os três filhos, a determinação de fazê-los pessoas de bem, nem que parasse de dormir e comer e somente trabalhasse. (CDD: p. 190)

A mãe de Inho ainda nutria esperanças de mudar o futuro de seu filho. Porém, tendo o garoto sido criado sem a necessária atenção por parte da comadre – “A comadre não tinha tempo para seguir seus passos durante o dia” –, as condições de vida se complicariam cada vez mais para o garoto. A fala da mãe sintetiza a prática de boa parte da classe média brasileira – “já fiz a minha parte, mais não posso fazer” – com relação à vida de crianças consideradas subalternas. O clima da cena, lembrada quando o garoto já atingira a fase adulta, parece ecoar os sombrios desvios propostos pela fala de um personagem machadiano dos oitocentos: “Nem todas as crianças vingam”. Só que o verbo “vingar” é tomado em sentido literal sob todos os desatinos provocados por Zé Miúdo, a criança que não “vinga” no sentido esperado por sua mãe, mas mergulha no vórtice não solidário e sem futuro das sangrentas ruas da neo-favela. O lamento da mãe não nomeada tenta rebater a frase oitocentista do apanhador de “escravos fugitivos”, mas assemelha a um grito no oco do mundo, ninguém a escuta e sua voz não encontra eco, não reverbera o ruído ensurdecido que pareceria ter... Essa mãe, se curva hiperbolicamente à ética do trabalho: “nem que parasse de comer e somente trabalhasse”...

O incômodo desencadeado por estas três representações do feminino em *Cidade de Deus* (2007) está no ruído não reverberado, pois para a maioria dos leitores, todas estas personagens se encontram aprisionadas, sem saída aparente deste claustrofóbico labirinto. O que, no entanto, não se deve esquecer é que tal condição subalterna está cercada pela violência no tocante à opressão de gênero, classe e cor. As três linhas de comportamento quando conjugadas, dificilmente se rompem diante de pressões individuais. Uma personagem ou leitores(as) na posição social similar à da “patroa”, muito provavelmente, não se dão conta disso... e podem passar a repetir e a naturalizar, inconscientemente o mote de Candinho...

NARRARES DE INSUBMISSÃO...

(...) a máquina de matar tem um gênero, e ele é masculino.
Susan Sontag

Os textos em prosa de Conceição Evaristo carregam sempre a marca da insubmissão, mesmo quando as personagens se encontram mergulhadas em angústia desesperadora, como é o caso de Ponciá Vicêncio (EVARISTO, 2003) ou em sangue, como Ana Davenga (idem, 1998) e Zaita (idem, 2007). Agora, seu mais novo conjunto de relatos, isso mesmo, relatos e testemunhos dão prosseguimento a esta grafia ruidosa sob a égide da violência. A coletânea de contos, *Lágrimas insubmissas de mulheres* (2011), surpreende em mais esta oportunidade a todos os que se aventurarem nesta leitura. Evaristo traz a tona um grupo de vozes femininas que, no entender de Kátia Bezerra (2007, p. 59) corroboram para “articular formas múltiplas e conflituosas de reconfigurar conceitos como cidadania e democracia”. A reconfiguração nos casos relatados nas histórias de *Lágrimas insubmissas* é precisamente no rompimento do silêncio sobre a violência contra a mulher. Mesmo após a lei que ficou conhecida popularmente como “Maria da Penha” (Lei 11.340/2006)³, acontecimento que, por sua vez, veio reforçar o atendimento feito nas delegacias e varas criminais especializadas, observamos e assistimos, ainda, número considerável de homens continuando a perpetrar os mais diversos tipos de agressão física e/ou psicológica. Com a devida licença de Paulo Lins, “o negócio aqui”, também se trata do “crime”, nomeado juridicamente de “crime de violência doméstica e familiar contra a mulher”. Contudo, o mais recente livro de Conceição Evaristo não está desacompanhado nesta seara. Trata-se de uma recolha de histórias vivenciadas e/ou testemunhadas, as quais estão transpostas em *Mulheres em pedaços: histórias reais de violência doméstica* (2005), de autoria da defensora pública Umbelina Lopes. Diferentemente do texto de Evaristo, na ficha catalográfica da coletânea de Lopes encontram-se as seguintes palavras-chave: “Mulheres – condições sociais – Brasil”. Tem-se desse modo, uma espécie de alter ego da narrativa literária presente em *Lágrimas insubmissas*. Quais seriam, a partir daí, as possibilidades de performance presentes e/ou identificáveis na narrativa dos contos? Quais as implicações em se ficcionalizar a “dor dos outros” (SONTAG, 2003), mesmo quando esse ato parte exatamente daquelas pessoas que, repito, “moram dentro do tema”, ou ainda, integram o grupo nomeado como “vítimas preferenciais”?

Está clara para os leitores a diferença básica entre os dois textos, todavia, há nas dedicatórias feitas por Lopes a seguinte frase: “Às minhas personagens”. E agora, como tratamos tal chamada? O estatuto do texto passa então a ser ficcional e pode ser classificado como literatura? No entanto, os textos que servem de prefácio e introdução reforçam o pertencimento das histórias à seara jurídica e criminal – quem assina o prefácio, por exemplo, é a delegada e parlamentar Elaine Matozinhos, a primeira mulher a dirigir a Delegacia Especializada no atendimento de crimes contra a mulher no estado de Minas Gerais. Assim, os relatos deixam, definitivamente, de ser abertos à classificação literária? Ou tais “contos” passam a pertencer simultaneamente a campos completamente distintos? A seguir, breve trecho de uma das histórias narradas por Lopes:

Dona Eugênia tinha uma cautela especial ao andar pela casa. Olhava para os lados, para o chão, desconfiada, esgueirando-se como um gato. Quase sempre se desviava ao passar perto da poltrona em que o marido se sentava para assistir o futebol. Não era para menos. Todos os dias, durante os sete anos em que estiveram casados, o marido, ao vê-la passar afoita de lá para cá em seus

³ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm

afazeres domésticos, esticava a perna e lhe passava uma rasteira, rolando de rir todas as vezes que dona Eugênia se esborrachava no chão.

E isso não aconteceu apenas em casa. O marido passava os dias jogando e bebendo com amigos em um boteco da vizinhança e, por duas vezes, quando dona Eugênia precisou ir a uma mercearia ao lado do boteco, deu-lhe a rasteira no meio da rua, derrubando-a com as compras. (LOPES, 2005, p. 42)

O texto/crônica intitulado “Rasteira” possui como cenas iniciais os parágrafos anteriores. O tom narrativo, entretanto, pareceu-me velho conhecido: os mini-relatos presentes em *Passaporte* (2001), de autoria de Fernando Bonassi. Muito embora a intenção inicial da autora tenha sido homenagear as vítimas de violência doméstica, criou um(a) narrador(a) muito similar àquele narrador Polaroid (CRUZ, 2009) presente nos curtíssimos textos de Bonassi. Esclareço que uma das principais características desse narrador é a fixação nas imagens de atuações de personagens e/ou resultantes de tais atos de violência. Relembro assim, a observação feita por Susan Sontag (2003, p. 35) sobre a importância das primeiras fotografias a cores, que retratavam o conflito do Vietnã por se constituírem em “mais um recurso em benefício da verossimilhança, ou seja, do impacto”. E a descrição dos movimentos de dona Eugênia no excerto, além de sugerirem o percurso tanto na casa quanto na rua, encontra-se acompanhada da possibilidade do sarcástico som das risadas de seu marido. Contudo, o segundo parágrafo se encerra justamente sob a prevalência da imagem: o instantâneo revelado e cristalizado da senhora e das compras esparramadas ao chão.

Mas o narrador Polaroid ganhou um recurso de peso: as fotos de mutilações e ferimentos sofridos por mulheres e que compõem a capa do livro. Infelizmente, uma destas fotos é utilizada como ícone de todo início de parágrafo em cada conto. Está assim, definido o divisor de águas entre as narrativas presentes em *Mulheres em pedaços* (2005), de Umbelina Lopes, e os contos de *Lágrimas insubmissas de mulheres* (2011), de Conceição Evaristo.

As vozes e as lágrimas insubmissas registradas nos relatos das personagens criadas por Conceição Evaristo constituem novo marco no tocante às narrativas contemporâneas da violência. Não se silencia, pelo menos por parte da crítica, a importância das estratégias narrativas desenvolvidas na prosa de Evaristo. Desde contos como “Maria” e “Ana Davenga”, a perspicácia do jogo entre a voz narrativa e o olhar que observa a cena permanecem operando uma constante interpelação a um dos baluartes característicos do ser “brasileiro”: a cordialidade. Este contínuo ato performático de crítica à pretensa homogeneidade nacional também se faz a partir da prática de nomear em suas narrativas – com nome e sobrenome – apenas às mulheres. Todas as histórias possuem como título a completa nomeação de cada uma das personagens (exceção à narradora-personagem, numa atitude contrária ao que ocorre na pesquisa antropológica e ao jornalismo, que busca salvaguardar às suas fontes). A epígrafe de Sontag faz coro tanto ao texto de Lopes quanto de Evaristo, que de diferentes maneiras tentam a partir da reiteração das atitudes em revelar e/ou combater essa fonte quase inesgotável de violência. O “quase” é devido à crença, ainda que parcial, na finitude dos atos de violência contra as mulheres.

Em *Lágrimas insubmissas* tem-se como essencial transmissão de “saber social” a necessidade contínua de quebrar o silêncio no tocante à violência doméstica, aliando ainda à “memória” e à “identidade” no campo do gênero, da etnia e da classe. Repetindo as estratégias machadianas e barretianas ao buscar relacionar as implicações entre real e

ficção, dialogando com seus leitores, Conceição Evaristo (2011), coloca como introito em forma de questionamentos, justamente o peso desta relação:

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

É visgo em tons suaves de voz, cativa e chama leitores(as) a mergulharem no mundo desinventado, nada real e parte considerável não é ficção. E a autora/narradora se arrisca numa semi-confissão: ato “premeditado de traçar uma escrevivência”. Ecos de Lima Barreto, literatura é vida? No caso específico de autoria negra/afrodescendente a resposta é mais do que uma “ação afirmativa”, performatiza desse modo a historiadora, acrescentando um quinto elemento ao quarteto de profissões iniciais, nada de ser “escravos(as) de ganho”, nem assalariados sob mínimo soldo. Nada de vida mínima... contra a violência, essa autoria faz valer a palavra.

Qual das histórias monopolizaria a leitura dos contos? Aí se encontra outra forma alegórica e performática de visgo: reiterando a potência de uma voz que embala e perpassa todas as falas. “Natalina Soledad, a mulher que havia criado o seu próprio nome, provocou o meu desejo de escuta, justamente pelo fato de ela ter conseguido se autoneimar” (EVARISTO, 2011, p. 19). Ponciá Vicêncio é a personagem que ecoa memória das leituras, de ouvir histórias não autorizadas em rodas de família⁴. E a principal performance parece se auto revelar – “provocou o meu desejo de escuta” – caberia talvez, como visgo-chamamento à escuta da audiência do solitário/solidário da leitura. Ler as histórias narradas em *Lágrimas insubmissas* é apurar os ouvidos, ato continuado de escuta, como se cada uma das histórias estivessem sendo contadas naquele exato momento. Mas volto à nomeação dada à personagem – Natalina Soledad – que pode ser traduzido como “nascimento solitário” ou “nascimento em solidão”, condição de toda humanidade. Entretanto, raras são as pessoas que se autoneiam neste acontecimento, ato da escrevivência primeira.

Retomando o jogo de narração proposto pelos contos, tem-se no início de cada relato a narração é feita em terceira pessoa, como ocorre no livro de Lopes. Contudo, a proximidade entre as narradoras e suas personagens é quase ínfima quando se observa as histórias de *Mulheres em pedaços*. Porém, no caso de *Lágrimas insubmissas* a narradora-personagem reconta os fatos em tons de intimidade de gênero e raça, praticamente quase anulando diferenças de classe. Narrativa negra/afro-brasileira e feminina... A narração em primeira pessoa ocorre quando a personagem, como Maria das Graças Imaculada dos Santos, tem-se alternância entre primeira e terceira pessoa. Revela-se outro aspecto de jogo ficcional: a palavra não pertence somente à escritora, muito menos é exclusiva das personagens, reforçando-se por sua vez, o que fora anunciado antes de começar efetivamente o desenrolar das histórias, numa repetição não declarada da proposta de escuta/escrita/escuta. Outro exemplo disso é a história de Mary Benedita:

⁴ Esse componente explosivo como campo minado – falta de autorização expressa ao relatar histórias – poderia compor também o livro de Umbelina Lopes.

My sister, assim segue a minha vida. Entre Manhãs Azuis, New York, Puerto Rico, Dakar, Lagos, Paris, Bombain e mais... Quadros, pintados por mim, vêm ganhando destaques em mostras internacionais. Críticos de arte fazem diversos comentários sobre minhas pinturas. Conjecturam caminhos, localizam filiações e influências estéticas. Tenho afirmado que a pintura, para mim, se desenvolveu dentro de um aprendizado, longe da escola e dos grandes mestres, assim como tenho desenvolvido a minha aptidão para aprender línguas. (EVARISTO, 2011, p. 67)

“Vozes-mulheres” sob o nome plurilinguístico de Mary Benedita. Não se faz de rogada e vai salpicando suas aprendizagens, geográficas ou de línguas estrangeiras, fala afora, generosamente repartindo experiências. Antes disso, entretanto, sua trajetória quase foi abortada pelos próprios pais, que não aceitavam a condição de artista para a própria filha. Agora, ela não tem apenas a voz, domina estética... E esta personagem como todas as outras, corporificou-se no depoimento de Geni Guimarães no congresso internacional Mulher e Literatura, neste ano. A sina de artista do gênero feminino é lutar: ela revelou a uma espantada plateia sobre a indignação de seu falecido marido ao ver nos jornais a declaração da esposa sobre a liberdade: “Como você escreve no jornal que você não tem dono, se eu sou seu dono?”. Em silêncio estava a audiência, e em silêncio, engasgado, permaneceu após ouvir a escritora. Assim, ecoa em mim a história de Mary Benedita, ex-propriedade dos próprios pais... A violência primeira imposta a todas as mulheres mundo afora: serem “propriedades” de algum homem seja este um pai, um avô, os irmãos, os tios e, por fim, o marido... Conceição Evaristo performatiza a liberdade feminina nomeando todas as mulheres e “omitindo”, sempre que pode, todos os nomes de suas personagens masculinas. Vingança? Não... Estratégia ficcional de alta voltagem...

Esta característica torna-se diferença capital quanto ao livro *Mulheres em pedaços*, pois no caso de Umbelina Lopes, a escolha dos nomes de cada história é relativa aos fatos, mimetizando a escrita jornalística, com laivos nelson rodrigueanos: “O Rei”, “O Galinheiro”, “A Professora”, “De Meia-Idade”, “O Esquema”, “Engenheiro”, “Rasteira”, “Sogro”, “O Político”, “Estupro”... E para realçar a diferença de abordagem:

Marina foi para a casa da mãe enquanto aguardava o pedido de separação na Justiça.

Mas o pior ainda estava por vir. Alguns dias após a ocorrência, ela voltou ao Núcleo e nos disse chorando: “Agora que o pai está na cadeia, minha filha decidiu fazer uma confissão. Doutora, ele abusava dela. Desde pequenininha, ainda com dez anos, ele abusava dela e ela ficava do lado dele sempre; não pelas farras, como eu pensava, mas porque ele a ameaçava e a obrigava dizendo que, se não fizesse tudo o que ele mandasse, iria matar todos”. (LOPES, 2005, p. 51)

A oportunidade de fala é dada à personagem, porém trata-se de uma escuta judicial da fala dos despossuídos, fala diferenciada pelo uso demarcador das aspas, separando personagem e narradora. Marina não tem a quem recorrer de fato, pois tudo já está consumado, a sua filha fez uma confissão, que ao frigir dos ovos foi transformada em parte do inquérito, desumanizada duplamente – o título deste episódio é “O Estupro” – pois, seguida à violência sexual há a escuta padronizada pelo crivo da Justiça em letra maiúscula. A dor infligida pelos espancamentos do marido é consumida instantaneamente pelo flagelo inimaginável sofrido cotidianamente por sua filha. E, no entanto, a dupla

desumanização tenta ser revertida quando o depoimento das vítimas é transformado em narrativa – crônica ou conto – para que essas vozes possam ecoar além das paredes das delegacias e tribunais. Outra forma despertar leitores(as) de seus “sonos injustos”?

Violências... marcas físicas como aquelas deixadas na personagem Aramides Florença, simplesmente por trazer no ventre o filho do casal, ela teve que experimentar, entre incrédula e aterrorizada, seu corpo ser assinalado por cigarros em brasa. Há ainda os vincos/sulcos psicológicos na criança que foi Rose Dusreis, nascida com o pendor para a dança, mas nem a “bonequinha preta” nas atividades escolares lhe foi permitido representar... representar a si mesma: foi substituída por uma criança branca com a pele “colorida” de preto. Ou ainda quem sabe, a personagem de Valdemar Euzébio, inspirada nas experiências de uma de suas irmãs: nada de coroar a Virgem Maria, pois criança negra que canta ficava ali do lado do altar, cantando em homenagem aos “anjos” e à “virgem”... Violência... Combatê-la é imperioso e nunca impessoal, sempre temos alguma “escrevivência” guardada em alguma “gaveta” da memória ou do corpo. Em *Lágrimas insubmissas* quatorze vozes-mulheres dão eco às outras milhares de narrativas silenciadas ora devido ao instinto de sobrevivência – denunciar pode levar à morte – ora por não se ver capaz de relatar a própria vivência sob a égide da violência. Não caros(as) leitores(as), nem todas as histórias serão narradas sob o ritmo descontraído e suingado de Jorge Ben Jor ou de Seu Jorge. Não adianta insistir e pedir tons menos sombrios: samba, blues e jazz também se fazem em tons menores e, principalmente, cantados/contados a partir da experiência negro-feminina... Basta abrir olhos e ouvidos: vozes-mulheres estão sempre por aí, a sobrescrever as páginas...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, Kátia da Costa. *Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

BONASSI, Fernando. *Passaporte: relatos de viagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. [tese de doutorado]. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

EVARISTO, Conceição. *Lágrimas insubmissas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

_____. Zaita esqueceu de guardar os brinquedos. In RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (orgs.). *Cadernos Negros – contos afro-brasileiros*. Vol. 30. São Paulo: Quilombhoje, 2007. p. 35-42.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

_____. Ana Davenga. In *Cadernos Negros: os melhores contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 31-41.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, Umbelina. *Mulheres em pedaços: histórias reais de violência doméstica*. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. [trad. Rubens Figueiredo]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. In *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, n 12, p. 18-24, 2003.

ZUMTHOR, Paul. Perspectivas. In: _____. *A letra e a voz – a literatura medieval*. [trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-34.