



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

FABIANA DA SILVA CAMPOS DOS SANTOS

VOZES MÚLTIPLAS DE UMA DIÁSPORA SINGULAR:
“TAMBORES” DE CIDINHA DA SILVA E LUZ ARGENTINA
CHIRIBOGA

Recife-PE
2015

FABIANA DA SILVA CAMPOS DOS SANTOS

**VOZES MÚLTIPLAS DE UMA DIÁSPORA SINGULAR:
“TAMBORES” DE CIDINHA DA SILVA E LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Teoria da Literatura.

Orientador: Professor Doutor Roland Walter

Recife-PE

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S237v Santos, Fabiana da Silva Campos dos
Vozes múltiplas de uma diáspora singular: 'Tambores' de Cidinha da Silva e Luz Argentina Chiriboga / Fabiana da Silva Campos dos Santos. – Recife, 2016.
152 f.

Orientador: Roland Gerhard Mike Walter.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Cultura. 3. Identidade. 4. Representação. 5. Tambor. 6. Literatura Afro-Brasileira. 7. Literatura Afro-Equatoriana. 8. Literatura Afro-Latina. 9. Cidinha da Silva. 10. Luz Argentina Chiriboga. I. Walter, Roland Gerhard Mike (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-201)

FABIANA DA SILVA CAMPOS DOS SANTOS

**VOZES MÚLTIPLAS DE UMA DIÁSPORA SINGULAR: "Tambores" de
Cidinha da Silva e Luz Argentina Chiriboga**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 28/8/2015.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE

Prof^ª. Dr.^a. Maria Anória de Jesus Oliveira
DEDC II - UNEB

Recife – PE
2015

AGRADECIMENTOS

A tarefa de agradecer pode parecer fácil, mas agradecer é uma arte, porque mexe com nossos sentidos... Por isso, expressar nossa gratidão em palavras é pouco, muito pouco.

Agradeço primeiramente à vida. Por ela, expresso minha gratidão maior, pela vida, por poder “existir”. Mesmo que a existência nos pareça uma ficção,, porque imprecisa e efêmera, agradeço a ela. Por isso, meu agradecimento primeiro vai para Deus (traduzido em universo); para tudo que compõe o cosmo: as águas mansas e agitadas, doces e salgadas; o vento em brisa e em redemoinho; o fogo que clareia e o fogo em rajadas e tudo mais. Agradeço as crianças e os mais velhos que me acompanham e me trazem alegria e “conhecimento”. Sem eles, esse trabalho não seria possível. Meu agradecimento vai para todos os tambores que estão sob minha pele e aos tambores que batem sobre minha pele e me fazem existir. Tambores que, mesmo quando não estão sendo tocados, tocados já foram, em algum lugar da existência, e tocados serão, sempre. Agradeço a todos que fazem possível a existência da Literatura Negra, especialmente à Luz Argentina e Cidinha. Cada palavra de agradecimento que aqui se seguirá é um toque de tambor. Aliás, tambor é a palavra de ordem. Por isso, deixo a cada um a tarefa de definir os tambores da existência.

Agradecer dando nomes é uma das tarefas mais difíceis, porque entre o lembrar e o esquecer, consiste o perigo da seleção imediata da nossa memória. Mas, durante essa trajetória, eu trouxe algumas pessoas na minha memória e na minha vida e outras entraram depois para ajudar na caminhada.

Assim, faço um agradecimento geral a todas e todos que fazem parte da minha vida e que estiveram comigo durante esta caminhada; por cada palavra de incentivo, de carinho e compreensão; agradeço pelas trocas vitais.

Agradeço à minha mãe, Azenaide Campos, que, mesmo “desconhecendo” os porquês das minhas escolhas na vida, a minha expressão de alegria lhe serviram de base para proferir palavras de estímulos, de um jeito próprio dela. Agradeço ao meu irmão Fábio, a minha irmã Maria José e aos seus filhos e filhas, meus sobrinhos/as Emília, Miguel, João e Vitória, por fazerem parte de minha vida. É também por eles que não desanimo. Agradeço aos tios e tias da família

Campos que dividiram muitos momentos comigo, especialmente a Edvaldo Campos, pela presença sempre certa; e a Miriam Campos, pela presença sempre irreverente. Agradeço ao meu pai, Renato dos Santos, que partiu durante o processo deste trabalho, por ser o responsável pelo tambor da minha pele, e a suas irmãs, as tias Rosália Santos Silva, que, mesmo em um processo de perda da memória, ainda não esqueceu quem “eu sou” e persiste na velha e boa oração; a Anita dos Santos (in memoriam), que despertou minhas primeiras curiosidades sobre o “saber sempre em movimento”; e a Adalgisa dos Santos (in memoriam), pelos valores que me passava ao “trançar os meus cabelos”. Destas, trago as primeiras compreensões dos tambores sobre minha pele.

Ao meu orientador Prof. Dr. Roland Walter, por tolerar minhas insânias e viagens desmedidas. Das suas palavras agridoces, extraí a compreensão de que “caminho se faz caminhando” e, por isso, de vez em quando é possível “se perder” para reencontrar-se. Juntos, chegamos à conclusão de que a palavra de ordem é reciclar, sempre.

Não poderia deixar de agradecer aos professores da Pós-graduação em Letras da UFPE, com os quais pude refletir mais sobre literatura. Especialmente ao Prof. Dr. Alfredo Cordiviola, pela cortesia de sempre e por me mostrar o caminho até a Universidade Simón Bolívar – Sede do Equador. Agradeço também aos colegas da turma 2012, que ingressaram comigo na pós-graduação e dividiram momentos acadêmicos, e àqueles com os quais as trocas ultrapassaram as fronteiras da academia, especialmente Alisson da Hora, Suelany Mascena, Cassiana Grigollete e Antônio Ailton Silva. Agradeço também a todo o pessoal técnico da pós-graduação, bem representados nas pessoas de Diva, Jozaías e Luís pela atenção e solicitude de sempre.

Não poderia deixar de agradecer àqueles que caminharam primeiro comigo, ao grupo EtniCidades da Universidade Federal da Bahia, na coordenação da sempre mestra Profa. Dra. Florentina da Silva Souza, que me deu régua e compasso para chegar até aqui e, certamente, servirá para seguir adiante. Agradeço também à Profa. Dra. Maria Anória Oliveira, pela generosidade ao aceitar o convite para participar da defesa desta dissertação.

Alguns amigos são fundamentais para oxigenar o cérebro e a vida, particularmente quando exercem a função de nos fazer lembrar que existe um

mundo fora o trabalho dissertativo: Egineuza Mangabeira, Letícia Pereira, Jussara Souza, Érika Evóra, Rosana Chagas, Roberto Pereira (pelo carinho e colaboração da tradução da língua espanhola) e Sandra Souza (por encontrar uma brecha, no seu tempo apertado, para fazer leituras deste trabalho). E, diante das surpresas da vida, agradeço a Rosangela por aparecer no último momento da produção deste trabalho, como uma espécie de “entidade criança-menina” na figura de uma mulher que, ao me trazer alegria, me dava força para não me deixar abater pelo cansaço. Agradeço, ainda, à amiga Denise Botelho, pela hospitalidade física e emocional e apoio espiritual, desde o primeiro momento que cheguei às terras recifenses. Em suas palavras fortes e doces, descobri uma grande amiga.

Agradeço ao Prof. Dr. Fernando Balseca, que me recebeu como investigadora associada à Universidade Andina Simón Bolívar – UASB, no Equador, por me mostrar os primeiros passos para minha pesquisa sobre a literatura afro-equatoriana e por me colocar em contato com a escritora Luz Argentina Chiriboga.

Ainda sobre a UASB, registro meu agradecimento a todos os professores com quem pude fazer trocas, como a gratificante conversa com Catharine Walsh; e, especialmente, as conversas “de tambor” com Santiago Arboleda, com quem tive muitas conversas instigantes e provocadoras sobre a diáspora negra latino-americana.

Agradeço ainda a todos os que, generosamente, me concederam entrevistas, as quais serviram para o presente trabalho e servirão para os trabalhos futuros: Ao professor Michael Handelsman, da Universidade da Flórida – EUA, com quem tive a sorte de encontrar no Equador; ao professor Franklin Miranda, da Universidade Central do Equador; e a Álvaro Alemán, da Universidade San Francisco, de Quito. Agradeço ainda a Raul Perez, presidente da Casa de Cultura do Equador; ao escritor e jornalista Juan Montaña; ao guardião da memória afro-equatoriana, Juan Garcia; e à escritora, ainda não conhecida, mas militante pela causa das mulheres afro-equatorianas, Ofelia Lara.

Este trabalho foi adotado também pelos abraços acolhedores de pessoas com as quais pude contar. Aos amigos equatorianos e equatorianas Alexandra Moshenek, Marco Andrés Almeida, David Freire, Gheny Margod Borja e Jacqueline Espinoza, Francia Moreno e Alexander Ortiz, pelo acolhimento tão

necessário em terras estrangeiras. Especialmente, agradeço à amiga Marcia Elizabeth Ushina e ao amigo Jorge Castillo, pelos momentos compartilhados, pois, mesmo depois do meu retorno ao Brasil, seguiram empenhados em colaborar com materiais para a construção deste trabalho.

Agradeço também à escritora equatoriana Luz Argentina Chiriboga pelas conversas e entrevistas a mim concedidas. Foram momentos de muitas partilhas, desinteressadas e instigantes. Igualmente agradeço à escritora brasileira Cidinha da Silva pela entrevista que me concedeu e por ser tão solícita.

Por fim, já que, na estrada da vida, quem se dispõe a caminhar conosco, demonstra, no mínimo, um ato de solidariedade, meu agradecimento todo especial vai para aquele com quem sempre pude contar, Michael Iyanaga, companheiro de todas as horas e todos os momentos, das alegrias e das dores, dos risos e dos choros e o grande apoiador dos meus projetos de vida. Sobretudo, agradeço pelos últimos momentos deste trabalho; suas leituras generosamente questionadoras foram fundamentais. Agradeço também pela ajuda na compreensão dos textos em inglês, tão necessários para a produção deste trabalho e, principalmente, por tolerar meus humores oscilantes, porque tem de ser muito generoso para suportá-los.

Sem mais, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa, que me possibilitou adquirir subsídios de referências teóricas e fazer a caminhada mais tranquila.

RESUMO

“Vozes múltiplas de uma diáspora singular: ‘Tambores’ de Cidinha da Silva e Luz Argentina Chiriboga” busca investigar como as duas autoras, Cidinha da Silva e Luz Argentina Chiriboga, dão sentido à representação de tambor, configurados em representações das categorias de sexualidade, gênero e raça, e até mesmo classe em suas narrativas. Dessa maneira, observam-se os modos de representação dessas categorias nas obras *Bajo lapiel de los tambores* (1991) e *Você me deixe, viu? eu vou bater o meu tambor!* (2008), no cenário da literatura latino-americana, amparadas pela ideia de diáspora e transculturação, que podem contribuir para a construção de um conceito de Literatura Afro-latina. Para tanto, é realizada leitura e análise das narrativas contidas nas obras, juntamente com pesquisas bibliográficas e entrevistas para amparar a discussão. Assim, releva-se a relação de literatura e cultura, observando-se as desconstruções que as autoras apresentam em caráter ambivalente com representações que convergem e divergem, em que se expressam outros signos de identidades e diferenças.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura; Cultura; Identidade; Representação; Tambor; Literatura Afro-Brasileira, Literatura Afro-Equatoriana; Literatura Afro-Latina; Cidinha da Silva; Luz Argentina Chiriboga.

RESUMEN

“Voces múltiples de una diáspora singular: ‘Tambores’ de Cidinha da Silva y Luz Argentina Chiriboga” busca investigar como las dos autoras, Cidinha da Silva y Luz Argentina Chiriboga, dan sentido a la idea de tambor, configurado en representaciones de las categorías de sexualidad, género y raza, incluso clase, en sus narrativas. De esta manera, se observan los modos de representación de esas categorías en las obras *Bajo la piel de los tambores* (1991) y *Você me deixe, viu? euvoubater o meu tambor!* (2008), en el escenario de la literatura latinoamericana, amparadas por la idea de diáspora y transculturación, que pueden contribuir a una idea de literatura afrolatina. Para ello, se realiza una lectura y análisis de las narrativas presentes en las obras, junto a las investigaciones bibliográficas y entrevistas para reforzar la discusión. Así, se considera la relación entre literatura y cultura, observando las desconstrucciones que las autoras presentan, en carácter ambivalente con representaciones que convergen y divergen, y que expresan otros signos de identidades y diferencia.

PALAVRAS-CLAVE: Literatura; Cultura; Identidad; Representación; Tambor; Literatura AfroBrasileira, Literatura Afroequatoriana; Literatura Afrolatina; Cidinha da Silva; Luz Argentina Chiriboga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA	14
CIDINHA DA SILVA	16
LITERATURA AFRO-LATINA?	18
A ESTRUTURA DESTE TRABALHO	19
 CAPÍTULO 1: BREVE PANORAMA DESDE EQUADOR E BRASIL SOBRE A LITERATURA NEGRA OU AFRO	 21
1.1 – EQUADOR	21
1.2 – O DIREITO À LITERATURA AFRO-EQUATORIANA	25
1.3 – LITERATURA NEGRA OU AFRO-EQUATORIANA	28
1.4 – LITERATURA NEGRA OU AFRO-BRASILEIRA	35
1.5 – POR UMA DEFINIÇÃO DA LITERATURA NEGRA AFRO-BRASILEIRA	40
1.6 – O CONTEXTO DA LITERATURA AFRO-EQUATORIANA EM COTEJO COM A LITERATURA AFRO- BRASILEIRA	44
 CAPÍTULO 2: LITERATURA, CULTURA E REPRESENTAÇÃO	 51
2.1 – ESTUDOS CULTURAIS	51
2.2 – O SIGNO DO TAMBOR E A REPRESENTAÇÃO CULTURAL	59
2.3 – TAMBORES PARA A REPRESENTAÇÃO DO “OUTRO”	62
 CAPÍTULO 3: <i>BAJO LA PIEL DE LOS TAMBORES DE LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA</i>	 69
3.1 – “SOB A PELE DO TAMBORES”	69
3.2 – A PERSONAGEM DE REBECA ENTRE SIKÁN E QUITO	73
3.3 – REBECA ENTRE DIFERENÇA E O DISCURSO COLONIAL	76
3.4 – REBECA E SEU DUPLO: A MÁSCARA	82
3.5 – REBECA, A MASCARA E A SEXUALIDADE: “UM” CORPO E A AMBIGUIDADE DAS NORMAS SOCIAIS	85
3.6 – A MEMÓRIA PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE DE REBECA	89

CAPÍTULO 4: VOCE ME DEIXE, VIU? EU VOU BATER

O MEU TAMBOR, DE CIDINHDA DA SILVA	96
4.1 – CRÔNICAS OU CONTOS?	96
4.2 – SOBRE AS “BATIDAS DO TAMBOR” DE CIDINHA DA SILVA	100
4.3 – OUVINDO AS “BATIDAS”	105
4.4 – SEXUALIDADE E O GRUPO LGBT	117
4.5 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O TAMBOR DE CIDINHA	130

À GUIA DE CONCLUSÃO

PENSANDO OS TAMBORES INDIVIDUAIS NO	
CONTEXTO DIASPÓRICO	133
A MEMÓRIA E A AMBIVALÊNCIA	135
AS VOZES FEMININAS (E FEMINISTAS?) DOS TAMBORES	138
OUVINDO OS TAMBORES	139
POR UMA LITERATURA AFRO-LATINA	143

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

A tarefa de investigar a produção de alguns escritores/as afro-latino/as é resultado de uma trajetória de investigações sobre Literatura Negra e/ou Afro que teve início ainda nos primeiros períodos da graduação, com o apoio de uma bolsa de iniciação científica vinculada ao Projeto EtniCidades: Escritores/as e Intelectuais negros/as no Brasil e, posteriormente, ampliado para Escritoras/es e intelectuais Afro-latinas/nos, da Universidade Federal da Bahia. Em concomitância às investigações e levantamentos dos textos literários, compartilhamos de leituras de embasamentos teóricos, assinaladas com discussões fundamentais, que contribuíram para pensar a intrínseca relação entre literatura e cultura, cujas expressividades de representação nos serviram como foco de análise, observando sempre a limítrofe relação entre identidades e diferenças que pudessem configurar uma literatura denominada negra ou afro-latina.

Durante as investigações, à medida que nós do Projeto EtniCidades fomos tomando conhecimento da produção literária de escritores/as afro-latinos/as, era possível perceber que havia certa peculiaridade no modo como algumas categorias de valor cultural pertencentes a um determinado grupo histórico-sociocultural, no caso, os afro-diasporizados/as, representam e são representados/as nesses textos. Inclusive, dentre as representatividades, muitas se estendiam a outros grupos socioculturais, demonstrando a diversidade de vozes e temáticas contundentemente diversificadas e contrariando o senso crítico comum que, de forma arbitrária, compreende essas literaturas como monofônicas e monotemáticas.

Foi possível também observar que, no caso específico das escritoras afro-latinas, estas conferiam uma representatividade diferenciada, em que pese seus lugares de pertencimento de raça intrinsecamente relacionados ao lugar de gênero cujas expressividades conferem uma mirada diferenciada face aos escritores afro-latinos. Sobretudo no que se refere à representação de gênero e sexualidade, as vozes negras femininas esboçam representações de forma profícua e com certa singularidade, coordenadas a partir da escrita de um “entre-si” representativo, que finda por reformular “novas” representações e “reinventar”

outros imaginários sobre as mulheres negras, o que termina por se auto-representarem – embora não necessariamente de forma intencional – considerando seus lugares de pertença e das “outras”. Nesse sentido, o “entre-si” carrega um caráter de reciprocidade.

Todavia, mesmo diante do caráter transitório, por sua vez relacional, que suas escritas propagam, as identidades – sejam elas de gênero, sexo, raça, inclusive de classe, quando fogem às normas vigentes – tendem a passar por um processo de invisibilização, cujas disseminações têm “raízes” que remontam a um passado colonizador, escravocrata, patriarcal e sexista. Assim, com objetivo de examinar os discursos de sexualidade, gênero e raça, elegi as obras *Você me deixe, viu*, *Eu vou bater o meu tambor!* (2008), de Cidinha da Silva, e *Bajo la piel de los Tambores* (1991), de Luz Argentina Chiriboga.

Ainda cabe frisar que as várias atribuições de significado que poderiam ser outorgadas à ideia de tambor, por assim dizer, converteram-se em uma maior motivação para pensar o cotejo das obras em questão. Isto porque as autoras, Luz Argentina Chiriboga e Cidinha da Silva, imprimem diferentes alegorias ao tambor, metaforizando-o e sugerindo a reflexão das identidades culturais para reafirmar o processo de desconstrução e revisão dos privilégios de um único grupo sociocultural ancorado numa primazia etno-racial, embora fragmentado pela questão de gênero e sexualidade. Dessa maneira, a cultura como categoria de análise é promissora dentro dos estudos sobre a literatura, porque permite “romper” com algumas construções histórico-sociais vistas como verdades únicas sobre o imaginário latino-americano. Imaginários estes camuflados no bojo da sociedade latino-americana, por assim dizer, na própria literatura dita da América Latina.

Antes de apresentar a estrutura dos capítulos do presente trabalho, apresento uma breve informação biográfica das autoras. Embora não se deva inferir que as representatividades presentes nas duas obras sejam autobiográficas, isso ajuda a pensar as escritoras como politicamente orgânicas. Tal organicidade recairá na produção dos seus textos literários e, enquanto sujeitos de experiências culturais diaspóricas, tornam-se “autênticas” agenciadoras de uma “literatura de tambores”. Por assim dizer, “trabalham forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos

sociais” (DELEUZE; GUTTARI, 1995, p. 16) na tarefa de promover e/ou suplementar a literatura afro-latina.

LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA ¹

Luz Argentina Chiriboga nasceu no Equador, na cidade litorânea de Esmeraldas, e atualmente vive na capital equatoriana, Quito. É bióloga por formação. Entre 1968 e 1989, faz seus primeiros experimentos com a escrita literária, dedicando-se a contos, poemas, décimas, além de outros gêneros literários. Porém, é só em 1991 publica o seu primeiro romance intitulado *Bajo la piel de los tambores* (reeditado em 1999, com o título *Tambores Bajo Mi Piel*, e publicado para o inglês com o título *Drums Under My Skin*). Desde então, Luz Argentina vem se dedicando à produção e publicação de romances e outros trabalhos literários.

Em 1994, publicou o seu mais famoso romance no contexto equatoriano, *Jonatás y Manuela*. Este tem um certo destaque no cenário equatoriano, porque a autora coloca na trama os dramas da guerra para a independência da América Andina. A narrativa apresenta uma escrava, Jonatás, que esteve ao lado de Manuela Sáenz, a companheira do revolucionário Simón Bolívar. Jonatás é apresentada como uma personagem fundamental para o processo de independência, contrariando a história “oficial”, que a coloca como a cozinheira que acompanhava Simón Bolívar. Posteriormente, outros romances foram publicados: *En la noche del viernes* (1997), com traduções ao inglês e italiano, e *Cuéntanos* (2002). Em seguida, publicou *Desde la sombra del silencio*, em 2004. Todos esses também contam com a personagem negra como protagonista na trama narrativa. Outros destaques literários da escritora são os contos/relatos *Este mundo no es de las feas* (2006) e *Diáspora* (1997), além de algumas coletâneas de poesia: *La contraportada del deseo* (1992), *Palenque (décimas)* (1999), *Capitanas de la historia* (2003), *Luis Vargas Torres y los niños* (2001),

¹ Informações bibliográficas foram adquiridas através de material concedido pela escritora e extraído das entrevistas que me foram concedidas, assim como de outras fontes:

<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/c9.htm>

<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/c9.htm>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Luz_Argentina_Chiriboga

Últimos acessos em 22. 03.2015.

Con su misma voz (2005), *Manual de ecología para niños* (1992) e *Coplas afroesmeraldeñas (recopilación)* (2001).

A trajetória literária de Luz Argentina deu-lhe reconhecimento em nível internacional. Ainda em 1986, foi contemplada com o Premio General José de San Martín de Buenos Aires, na Argentina. A autora também já foi mencionada pela cátedra das Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), além de outras instituições como a Universidade de Acalá, na Espanha e a Municipalidade Distrital de Chasquitambo, no Peru. Não lhe faltam convites para participar de encontros literários e outros em países da América Latina como México, Venezuela, Bolívia, Colômbia, Cuba, Panamá, Chile e Brasil, assim como na Europa, a exemplo da Espanha, e na América do Norte, nos Estados Unidos. Entretanto, mesmo com toda essa trajetória no campo literário, o trabalho da escritora tem pouca repercussão dentro do estado equatoriano. Só recentemente durante a vigência desse trabalho, em 2014, Luz Argentina foi indicada a concorrer ao Premio Eugenio Espejo, considerado o mais significativo no âmbito cultural equatoriano.

Além do trabalho com a literatura, Luz Argentina dedica-se a um trabalho de cunho político, participando de algumas organizações nacionais e internacionais, tendo se tornado membro de algumas instituições (ex. a Casa de Cultura Equatoriana); algumas organizações de cultura negra, tanto nacional como internacional; a corporação de Mujeres Ecuatorianas Amigas de la República Popular de China; dentre outras. Tem um trabalho de ativismo político que a possibilitou integrar-se como Membro del Comité Permanente de los Derechos de la Mujer e da Coordinadora Política de Mujeres Ecuatorianas. Os trabalhos aqui mencionados são parte de uma trajetória de mais de 24 anos dedicados ao campo político e cultural.

Dentre as características das obras de Luz Argentina, é também frequente o uso da sátira e da ironia como recursos para a narrativa. A escritora representa muitas vozes em seus textos, e nelas aparece uma gama de temáticas diversificada, mas uma das recorrentes nos seus textos é a questão de gênero e raça. Personagens negras circulam em seus textos com muita frequência, e a mulher negra sempre assume um certo protagonismo. Em entrevista com a autora, ela argumenta que priorizar o protagonismo da mulher negra em seus

romances seria uma forma de reivindicar uma representação diferenciada daquelas fadadas nos romances, o maltrato dessas mulheres.

CIDINHA DA SILVA²

Cidinha da Silva nasceu no estado brasileiro de Minas Gerais, mas radicou-se em São Paulo. Poderíamos dizer que é uma pessoa sempre em trânsito pelo Brasil. Atualmente, em decorrência de seu doutoramento, transferiu-se para a cidade do Salvador – Bahia. É historiadora por formação, mas, desde criança, como já confessou, demonstrava interesse pela literatura e escrevia. O extenso currículo da autora está apresentado de forma mais completa no Anexo 1, mas é importante destacar aqui a produção mais imediatamente relevante à análise feita nesta dissertação. Em 2006, Cidinha da Silva publica seu primeiro trabalho literário com o livro *Cada tridente em seu lugar*. A seguir, em 2008, publicou, *Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor!*. Esses dois são considerados pela escritora seus primeiros experimentos literários, frutos de um período ao qual, romanticamente, a autora chama de *ativismo*. Segundo ela, apenas no terceiro livro, *Os nove pentes d'África*, publicado em 2009, teve certeza de ser realmente escritora.

Em 2011, Cidinha da Silva publica três obras que transitam entre contos, crônicas e romances. São eles: *Oh, Margem! Reinventa os rios!* (Literatura Marginal, crônica); *O mar de Manu* (conto para crianças); e *Kuami* (romance para crianças). Este último é considerado pela autora como o mais emblemático, por considerar sua urdidura complexa e polissêmica, o que lhe emprestou sensação plena como prosadora. Em seguida, no ano de 2013, publicou a crônica *Racismo no Brasil e afetos correlatos*, que, segundo a escritora, explora o cinismo e a hipocrisia das práticas racistas no Brasil, cuja crueldade é disfarçada e minimizada pelo verniz do afeto. Até a defesa desta dissertação, sua publicação literária mais recente é do ano de 2014, um livro de crônicas intitulado *Báu de miudezas, sol e chuva*.

²Informações bibliográficas foram adquiridas através de material concedido pela escritoras e outras informações extraídas de fontes complementares:
<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/97042/Entrevista%20Cidinha>;
<http://cidinhadasilva.blogspot.com/> Últimos acessos em 22. 03.2015.

Além dos livros e ensaios impressos que cumprem o papel de gerar conhecimento e difundi-lo por meio da produção literária, Cidinha da Silva expande sua experiência de cronista nas redes eletrônicas e alimenta o blog cidinhadasilva.blogspot.com desde 2007³. No campo dos textos extraliterários, Cidinha tem um trabalho vasto entre artigos e ensaios, muitos são divulgados em sites de revista e jornais.

O livro *Ações afirmativas para o povo negro no Brasil*, publicado em 2002, até o momento da entrevista, é considerado por ela um dos textos mais completos e significativos de sua carreira. No ano seguinte organizou, lançou, pela Summus, o livro “Ações afirmativas em educação: experiências brasileiras”, já em 3ª edição. De acordo com a autora, esta foi uma das dez primeiras obras publicadas no Brasil sobre o tema das ações afirmativas como estratégia de enfrentamento às desigualdades raciais no início da década de 2000.

Em meio aos trabalhos com a produção literária, Cidinha da Silva tem atuado em políticas públicas e no terceiro setor. Em 2013, assumiu o cargo de Representante Regional da Fundação Cultural Palmares (FCP) em São Paulo; no ano seguinte, 2014, transferiu-se para a sede da FCP, em Brasília, para exercer o cargo técnico de Coordenadora de Disseminação de Informações.

Nos escritos literários da autora, aparecem representações de vozes subalternizadas e escamoteadas ou invisibilizadas, no compêndio da Literatura Brasileira “Geral”. Assim, entre muitas outras vozes, aparecem aquelas que “transvestem”, de diversas maneiras, a orientação sexual normatizada. As relações de gênero figuram em seus textos, contrariando a ordem machista, patriarcal, religiosa e outras vigentes. Questões de classe e raça aparecem em suas representações literárias também com valor subversivo. Essas e muitas outras vozes temáticas figuram nas representações propostas nos escritos literários de Cidinha da Silva. Daí podermos compreender seus escritos como polissêmicos.

³ Textos literários, artigos e editoriais da autora podem ser encontrados em alguns desses sites: <http://cidinhadasilva.blogspot.com.br/>, www.revistaforum.com.br/, <http://www.geledes.org.br/> etc.

LITERATURA AFRO-LATINA?

Nas duas obras que serão analisadas, *Bajo la piel de los tambores*, de Luz Argentina Chiriboga e *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*, de Cidinha da Silva, pude perceber, em seus corpus narrativos, uma abordagem do literário que permuta alavancas históricas e culturais, sem fugir à verve da prosa literária, por meio das quais percebe-se uma tentativa de irromper os discursos canônicos vigentes, no modos de representar as diferentes vozes nelas contidas (a exemplo da vozes femininas) e dessa maneira, contracenar no cenário literário latino-americano maior e contribuir no agenciamento do que denominamos de Literatura Afro-latina, como vozes múltiplas da diáspora.

A representação das vozes literárias femininas – e principalmente as vozes de mulheres negras – na conjuntura sociocultural da América Latina perpassa por discursos paradigmáticos que as enclausuram numa subcategorização de sexo, de raça e de gênero através dos quais criou-se uma rede de dominação que foi estabelecida na pele e na linguagem, legando a elas o lugar das margens e negando um certo protagonismo político, cultural, artístico/literário etc. Assim, algumas escritoras de Literatura Negra no contexto latino-americano empenham-se, entre outras causas, em desconstruir ou deslocar representações de vozes sexistas, racistas e patriarcais através de suas próprias vozes ou dando voz a alguma personagem, propositadamente feminina e/ou negra, nas suas obras literárias. Assim, protagonizam outras vozes e finda por se auto-protagonizarem, revelando experiências múltiplas em ambivalências, capazes de expressar uma nova ordem de representação social, simbólica e estética negra feminina, através dos seus textos literários. Assim sendo, além de promoverem uma mudança no imaginário dos discursos literários, estes podem servir como elemento de representação política, favorecendo o “deslocamento” do imaginário de poderes unilaterais na ordem patriarcal vigente da sociedade contemporânea.

Destas maneira, nas obras *Bajo la piel de los tambores* e *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*, busquei respeitar o modo como essas narrativas estão dispostas, sobre gêneros literários distintos, no caso da obra de Luz Argentina, na versão de romance; e de Cidinha da Silva, na versão de prosa “poética”, como a autora mesma define. Desde então, foi possível o diálogo entre

elas pelo recorte temático e sua relação com o signo e a ideia metaforizada de tambor, respeitando, também os distintos contextos históricos, políticos e socioculturais dos quais fazem parte as autoras, de onde suas obras tomam “fôlego” de criação e tornam-se férteis representações da literatura afro-latina.

A ESTRUTURA DESTE TRABALHO

Na busca de inserir o leitor na conexão da análise da obra com seus contextos históricos/literários, no primeiro capítulo, apresento uma breve panorama, que poderia ser chamada de comparação, do cenário da Literatura Negra ou Afro no Brasil e Equador. Desta maneira, ressalto o modo como é apreendida essas literaturas no conglomerado das literaturas gerais nos diferentes contexto e como esses podem nos ajudar a pensar como o contexto histórico, social, político e cultural contribuem para determinam o lugar da Literatura Negras ou Afro.

No segundo capítulo, apresento as orientações teóricas que norteiam as discussões em torno das representações extraídas nas obras. Para isso, me apoiei nas teorias dos Estudos Culturais, demonstrando as reflexões sobre representação cultural, tomando a ideia do tambor como signo que alegoriza vozes literárias além do tambor como simbologia das representações dos sujeitos da diáspora latino-americana.

No terceiro capítulo, pus-me a refletir sobre as ideias de tambor que Luz Argentina nos oferece em *Bajo la piel de los tambores*. À medida que fui me debruçando sobre a personagem/narradora, Rebeca Gonzalez, refleti sobre os significados metafóricos do tambor, correlacionando-os às representações de sexualidade, gênero e raça que a obra traz como temática, com “ritmos” diferenciados e ecos da subversão de um discurso patriarcal e colonial, todavia, reiterando, assim, o caráter ambivalente desse contexto.

No quarto capítulo, apresento características da obra *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*, e observo o conflito entre os “eus” e os “outros” sustentados, também, pela força da ambivalência através das diversas personagens apresentadas nas prosas. Apesar de os sujeitos estarem representados em fragmentos de histórias diferentes, estas se complementam no

conjunto da obra. Pois estes sujeitos estão conglomerados dentro de forças funcionais da sociedade contemporânea, com fortes indicativos de aprisionamento nos resíduos estruturantes de caráter também colonial e patriarcal. Além as prosas presentes em o *Tambor* de Cidinha articulam as contradições de caráter social, político, cultural e históricos que descambam na condição psíquica dos sujeitos envolvidos.

Assim, as ideias de tambores que as autoras apresentam nos servem como um ponto de interseção que liga, simbolicamente – sem os homogeneizar – a diáspora negra africana na América Latina. Desde então, o termo tambor e todas as atribuições de sentido que a ele poderiam ser inferidas tornaram-se pontos de conexão com o conteúdo narrativo das obras. No entanto, estas conexões não necessariamente seguem uma lógica de convergência, mas, também, de divergências. Afinal, estamos falando de tambores, estes, por assim dizer, marcados pelos processos transitivos, sinalados pelas identidades, enquanto ainda marcados pelas diferenças individuais e coletivas, influenciadas pelos contextos históricos e socioculturais nos quais cada escritora está imersa.

No capítulo de conclusão, volto às ideias principais da dissertação, focando numa leitura comparativa das duas obras. Assim, abordo as questões que se sobressaem nas escritas dessas autoras: a ambiguidade dos sujeitos, a voz e representação feminina e a metáfora do tambor. Concluo por insistir na coerência e aplicabilidade de uma teoria da literatura afro-latina.

1 - BREVE PANORAMA DESDE EQUADOR E BRASIL SOBRE A LITERATURA NEGRA OU AFRO

1.1 – EQUADOR

Equador⁴ é um estado republicano, que teve sua constituição revisada e reformulada pela última vez no ano de 2008. Essa foi uma das metas propostas pelo presidente atual presidente Rafael Correa, eleito pela primeira vez em 2006. A partir de então, o estado equatoriano passa a reconhecer-se oficialmente em seu regime constitucional como plurinacional⁵ e intercultural⁶. Esse regime, de acordo com Boaventura de Souza Santos (2007), é um tipo emergente, surgido desde a década de 1980, que já foi adotado por alguns países da América Latina, a exemplo de Colômbia e Bolívia.

Como sabemos, na maioria dos países que passaram pelo processo de colonização na América Latina, a presença multiétnica termina por obliterar os direitos de alguns grupos em detrimento de outros.

São inúmeras as discussões dentro do Estado equatoriano sobre a efetiva garantia dos direitos regidos pela constituição para a população, sobretudo dos grupos marginalizados. Desta maneira, constitui-se um desafio para o Estado a equalização dos direitos. Tais desafios são frutos do processo colonial histórico hierarquizante, segregador e dispersante, que perdurou durante o Estado moderno, quiçá “incapaz” de agregar e promover uma equidade entre diferentes raças/etnias e outras categorias minorizadas.

⁴ No decorrer do texto, aparecerá o termo *Equador*, por razões de escrita na língua vernácula do português brasileiro; e *Ecuador*, para ser fiel às citações que estejam em língua espanhola.

⁵ De acordo com Boaventura de Souza Santos (2010, p. 31) a ideia de plurinacionalidade obriga[...] a refundar el Estado moderno; porque el mismo, como veremos, es un Estado que tiene una sola nación, y en este momento hay que combinar diferentes conceptos de nación dentro de un mismo Estado.

⁶ La interculturalidad tiene esta característica que no es simplemente cultural, sino también política, y presupone, además, una cultura común. No hay interculturalidad si no hay una cultura común, una cultura compartida. (ibid).

De acordo com Quijano (2005), a ideia de raça e identidade racial, em seu sentido moderno, foi se estabelecendo como instrumento de classificação social básica da população. Para ele, essa categoria configurou um novo padrão mundial e uma nova intersubjetividade, resultando que

todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 110)

Mesmo que o Equador não seja um Estado que se declare moderno em sua Constituição e nos discursos oficiais, infelizmente, é o que podemos observar no modelo de estrutura vigente, porque deixa evidências de uma estrutura dominante, configurada numa hierarquia de raça, concatenada com as hierarquias de classe, gênero etc. Tudo isso reflexos de um Estado moderno. Com isso, é possível observar que os regimentos contidos na Constituição equatoriana estão aquém de uma efetiva transformação da realidade que contemple uma desconstrução das estruturas e relações de poder, o que culmina na continuidade secular de exclusão.

Embora a Constituição garanta prismas da interculturalidade no sistema de educação – ainda que haja muitas reivindicações por parte dos grupos afros e indígenas –, observa-se que os indígenas têm obtido algumas conquistas consideráveis em comparação aos ganhos dos afro-equatorianos. Como exemplo de um dos ganhos indígenas, temos o ensino das línguas Kichwa e Shuar nas escolas, além do ensino da língua oficial, o Castellano. Nesse sentido, Chávez Vallejo dirá que

Sostenía en el 2004 que la vigencia real del pluralismo social y jurídico no deja de ser complejo y difícil dentro de los Estados nacionales, y aunque para los pueblos indígenas se han dado algunas salidas, los pueblos afroecuatorianos continúan sin rostro ni derechos propios, a pesar del reconocimiento formal de la Constitución de 1998. (CHÁVEZ VALLEJO, 2011, p. 322)

De acordo com Enrique Ayala Mora, ainda que o Equador tenha alcançado alguns avanços no sistema educacional, como o exemplo citado das línguas indígenas nas escolas, há que se tomar cuidado com uma possível segregação que isso possa ocasionar, pois

[O] Ecuador tiene el mérito de haber creado un sistema especial de educación indígena “bilingüe intercultural”. Este es un paso serio, que debemos apreciar, sobre todo porque se propone como objetivo la interculturalidad. Pero ese sistema educativo tiene que ser de veras intercultural. Ahora tiende más bien a ser etnocentrista, con una estructura aislada del conjunto de nuestra educación nacional. (AYALA, s.d., p. 17)⁷

Com base na afirmativa de Vallejo e Ayala, compreendemos como se encontra os povos afro-equatrianos com seu “passado” diaspórico e, conseqüentemente, suas manifestações culturais, frente aos brancos e brancos/mestiços, e aos próprios indígenas, tanto no campo do imaginário como na prática, em um estado de exclusão significativo. Segundo Ayala, essa hierarquia predomina, mesmo que os afro-equatorianos sejam expoentes da diversidade no Equador, este país

les ha dado poco o nada, pero al reclamar el reconocimiento de su identidad, han reafirmado su vinculación a un proyecto nacional común. Las posturas etnocentristas entre los negros son marginales. Han sufrido como nadie la explotación y el discrimen [...] (AYALA, s.d., p.15)

Tal desigualdade coloca-nos diante de uma situação que ainda precisa de revisão: a não efetiva prática do que rege a constituição para os dois povos em situação de subalternidade, o que também consiste no paradoxo do favorecimento de um grupo em vulnerabilidade em relação ao outro em situação semelhante (mesmo que pouco relevante, dado o número de demandas).

Para o pesquisador e professor Franklin Miranda,

Ecuador, como la mayoría de las naciones sudamericanas, sobe

⁷Artigo encontrado no site da Universidade Simón Bolívar, sede do Equador, de autoria do Professor Henrique Ayla Mora, Reitor da Universidade. Disponível em: <<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/380/File/Interculturalidad%20en%20el%20Ecuador.pdf>> Último acesso: 23.02.2015

pretexto de una historia que pone énfasis en lo indígena inca, en lo aborígen autóctono preincaico e incluso en el mestizaje campesino, mira tímidamente la enorme importancia que tiene la ascendencia africana en su realidad identitaria y no logra incorporar en forma definitiva a la cultura negra, aún hoy sectorizada y marginal, a su vida activa. (MIRANDA, 2010, p. 16)

Dessa forma, parafraseando Santos (2007), é importante lembrar que os países plurinacionais poderia compartilhar uma cultura de uma maneira específica, em que cada grupo envolvido possa se organizar, buscando encontrar a forma mais “adequada” de fazer valer cada diferença, pois, “[h]oy, sin embargo, ya no es posible luchar por la igualdad sin luchar también por el reconocimiento de las diferencias”. (SANTOS, 2007, p.30).

No caso específico dos afro-equatorianos, faz-se necessário observá-los em termos de diferenças a partir da valorização de sua história diaspórica, para fazer valer seus direitos e visibilidade. Mas, de acordo com Miranda (2010, p.17), é importante considerar que “la cultura negra ecuatoriana se construye mediante una constante transculturación (no simple asimilación) de elementos españoles y americanos a una cosmovisión africana”. Todavia, para que essa transculuturação seja valorizada setorialmente, é necessário um processo de transformação, ainda que gradativo, do imaginário. Este, não por acaso, alimentou e alimenta a literatura que serve como difusora das representações das hierarquias e subalternizações de grupos específicos, tais como, os indígenas e negros.

Dessa maneira, reforço, a partir desse ponto de vista, que a literatura, sendo um dos espaços em que o imaginário negativo sobre os afro-equatorianos foi e ainda é reproduzido, deve ser considerada não só como um direito disposto apenas em papel (Constituição), mas faz-se necessária a criação de ações que contribuam na promoção de “outras” vozes, através de projetos de ação afirmativa no sistema educacional e em outros campos do conhecimento e do saber. Afinal, o que se tem observado no campo das literaturas equatorianas é um modelo único de representações culturais e outras, cuja delimitação é claramente feita por critérios de padrões e ideias que acabam por invisibilizar outras formas de expressão, outros saberes e outros conhecimentos, e, logo, outras representatividades. Assim, em se tratando especificamente das vozes afro-equatorianas no contexto literário “maior”, tal literatura poderá ser revisitada e

valorizada em termos culturais e assim alcançar maior visibilidade sua condição de direito a toda a população.

1.2 – O DIREITO À LITERATURA AFRO-EQUATORIANA

Por que me instigou pensar a literatura afro-equatoriana a partir do quesito dos direitos vigentes na Constituição? A resposta consiste no fato de que o Equador agrega às noções de direitos que correspondam a um Estado de plurinacionalidade e interculturalidade os elementos da sua Constituição em que se expressam direitos claros e compartilhados entre os afro-equatorianos. Mas, segundo Chávez Vallejo (2010), desde a Constituição de 1998 (quando os afro-equatorianos foram formalmente reconhecidos diante do Estado), aos povos indígenas foram dadas algumas saídas, enquanto os “pueblos afroecuatorianos continúan sin rostro ni derechos propios, a pesar del reconocimiento formal de la Constitución de 1998”. O “novo” regime constitucional de 2008 visa a consolidar alguns direitos dos equatorianos, deixando mais claros alguns deles. Do segundo capítulo, Art. 22:

[l]as personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.

Partir do que rege a Constituição equatoriana não é pensar que seja ela indispensável para observar a literatura afro-equatoriana, tampouco por devanear que esta seja o fiel retrato da realidade. Entretanto, o que consta na Constituição pode nos levar a pensar como se configura a literatura afro-equatoriana nesse contexto ainda muito arredio no qual estão imersos os e as protagonistas dessa literatura. Contudo, vale pensar: Qual o papel do Estado que se diz plurinacional e intercultural? Não seria a real garantia dos direitos humanos dos cidadãos com suas múltiplas formas de expressão? Já que estamos falando em direitos, e “o direito à literatura”⁸? Se observarmos em termos de ações afirmativas, como se

⁸ Termo adotado da obra de Antonio Cândido (1970).

dá a garantia dos exercícios e das práticas culturais dos grupos marginalizados? Essas ações são realmente cumpridas? A breve exposição que aqui sucederá não apresentará respostas fechadas e conclusivas sobre tais questões, pois não caberá aqui discutir em pormenores. Porém, intenciona impulsionar reflexões e questionamentos, deixando brechas para outras intervenções norteadoras.

Começemos pelo direito à literatura, com as discussões apresentadas por Antonio Cândido, no mínimo instigantes, no seu artigo intitulado “O direito à Literatura”, presente no livro “Vários escritos”, publicado a primeira vez na década de 1970. Nesse artigo, Cândido correlaciona o direito à literatura como parte dos direitos humanos, por acreditar que a literatura é capaz de humanizar⁹. As discussões que ele apresenta concatenam alguns princípios da história e da própria arte, mas também exprime o seu lugar de sociólogo, atento a um lado excludente da sociedade capitalizada, industrializada e hierarquizada do Estado moderno, que coloca o direito à arte – mais especificamente à literatura – nas margens dos direitos humanos.

Quando nos referimos aos direitos humanos, quase sempre o “outro” que possui história e uma cultura diferente, mas vista como inferior, recai no abismo de pouca importância e desvalorização sistemática do que lhes conferem características comuns nas sociedades que agrupam diferentes hierarquias: de raça, de classe, de gênero etc. Afinal, quando se hierarquiza, tende-se a desumanizar. Fazendo isso, negamos as subjetividades, as diferenças próprias da condição humana, e colocamos as diferenças no lugar de menor ou sem valores próprios. Mas, para Cândido (1970, p. 172), “pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo”.

Embora não concorde com essa premissa de forma plena, sobretudo quando se trata da literatura, pois é preciso um certo cuidado com essa afirmativa para não incorrer no equívoco de pensar que um modelo único de literatura deva ser indiscriminadamente ovacionado e reproduzido. Se considerarmos a literatura

⁹ Antonio Cândido compreende a *humanização* como o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo; e também o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do amor. (VIEIRA, 2012, p. 29)

proclamada como valor imutável, sair dessa ótica é uma luta de “resistência”. Para Eagleton (2006, p 17), “‘valor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”. Ou seja, a luta pelo direito à literatura deve expandir-se para além daquela altamente valorizada. Ou seja, faz-se necessária também a legitimação de outras formas de representação literária para só então “alcançarmos” a dita humanização que a literatura pode nos proporcionar.

Falando sobre a obra de Édouard Glissant, Rocha (1996, p.9) dirá que “[...]cabe às artes em geral, e à literatura em particular, a função essencial na propulsão do imaginário utópico de suas coletividades; do contrário, estas correm o risco de não se nomear, de calar sua voz, sua identidade e seu projeto coletivo”. Assim, dentre as inúmeras reivindicações das ações afirmativas no campo da educação, contempladas na Constituição, é interessante revisitação do campo literário.

Catherine Walsh (2011) compreende que pensar num país de futuro é zelar efetivamente por uma igualdade de direitos, sem dispensar a equidade que as diferenças pedem, com suas identidades, expressões, saberes e modos de viver diferenciados. No caso dos afro-equatorianos, essas diferenças devem ser articuladas com os indígenas, mestiços e brancos. Nessa perspectiva, é fazer valer as diferentes identidades em caráter relacional, dado o processo transculturador. Pois, como sabemos, a literatura, com suas diferentes expressões, serviu como espaço para reforçar um imaginário carregado de estereótipo, de racismo, e inúmeros preconceitos, dentre eles, os de classe, gênero e sexualidade, que se arraigaram durante anos de forma distorcida. Por essas e outras razões, as ações afirmativas devem ser pensadas muito além de uma lei, mas do ponto de vista vital: “projetos-vitais”. Assim,

[p]ensar las acciones afirmativas desde una perspectiva afrorreparativa y como parte de los “proyectos vitales” de los pueblos de ascendencia africana cuya existencia, memoria, historia e identidad han sido negadas, no es simplemente asegurar que esta población ahora recibe parte de la “torta”. (WALSH, 2010, p. 231)

Pensar na perspectiva de direitos e ações afirmativas, como sugere Walsh é muito mais do que apenas criar políticas de inclusão, mas é precisar dar condições de inserção e manutenção desses grupos em diferentes setores. É, também, sobremaneira, pensar que reparação é um ato que busca corrigir um contexto histórico. Para isso são necessárias medidas eficazes e, no caso da literatura, é necessário seguir reivindicando o direito, a valorização e a propagação das diferentes vozes literárias dentro do contexto macro cuja reparação toma uma extensão muito mais diacrônica.

1.3 – LITERATURA NEGRA OU AFRO-EQUATORIANA

Neste tópico, ofereço uma reflexão cuja finalidade é demonstrar com está estruturada a literatura das margens, mais especificamente, a literatura afro-equatoriana no contexto da literatura “geral”.

A Literatura Afro-equatoriana, até o presente momento, se encontra em um estágio de invisibilidade significativo no que se refere à valorização das especificidades culturais e outras dos povos afro-equatorianos. O fato é que sem a compreensão da diáspora negra, e sua real valorização e importância pelos mais de 500 anos de história, não é possível articular uma heterogeneidade, uma plurinacionalidade compartilhada com outros grupos ou nações, pois, dessa maneira, é ir na “contramão” do processo transculturador que demarcou as várias influências e modelagens em que se encontram tanto o Equador como outros países da América Latina, a exemplo do Brasil.

No Equador, é comum encontrar nos livros, ou ouvir em conversas informais, que os negros equatorianos – mais especificamente os “esmeraldeños”¹⁰ – têm certa imponência em relação a outros negros da América Latina. Conta-se que um navio carregado de mercadorias e com um quantitativo de 17 negros, sendo 10 homens e 7 mulheres¹¹, sofreu um naufrágio por volta do ano de 1553, dito dos primeiros anos que os negros chegaram ao Equador. Mais especificamente, estes teriam chegado na província que é hoje chamada de

¹⁰ Os esmeraldeños são de Esmeraldas, uma província localizada na costa noroeste do Equador, na região geográfica da Costa; é conhecida por ter ser uma das cidades onde se encontram um número significativo dos afro-equatorianos.

¹¹ Esse quantitativo é impreciso, pois alguns autores vacilam quanto ao número exato.

Esmeraldas, onde se encontra grande parte dos negros equatorianos, “fiéis” mantenedores da cultura afro-equatoriana. Na ocasião desse naufrágio, os negros que estavam a bordo teriam aproveitado a confusão e se refugiaram na mata; e, quando tiveram oportunidade, retornaram ao navio naufragado e levaram as mercadorias e as armas. Desde então, os negros de Esmeraldas eram considerados negros “livres”. E, por assim dizer, segundo Handelsman (2001, p. 15), “[e]stos orígenes de rebeldía y libertad prepararon el terreno para que, a través de los siglos, se desarrollara en el Ecuador una concentración numerosa de negros capaces de construir y fomentar una identidad cultural afroecuatoriana”.

Essa história, caracterizada como uma anedota, teria dado início ao que se chama *cimarronaje*, uma espécie de quilombo, que aconteceu em decorrência de um naufrágio. Todavia, como já é sabido, os quilombos são caracterizados historicamente como um construto de resistência ao processo de escravização. No entanto, o episódio do naufrágio, de acordo com muitos estudiosos, caracteriza ainda muito cedo a presença de negros livres no Equador antes mesmo de outros países latino-americanos. Essa anedota, de acordo com estudiosos da literatura negra, teria fortalecido e impulsionado a história da literatura afro-equatoriana, que tem seus primeiros registros, de acordo com a história da literatura oficial, já no início do século XX. Tal literatura tem sua representação a partir de três grandes expoentes da literatura equatoriana. São eles: Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass e Antonio Preciato.¹² Desta maneira, nos cabe a pergunta, da maneira como é contada os primeiros registro de negros livres, essa história de naufrágio teria dado, de fato, um impulso para a caracterização da literatura afro-equatoriana? E como essa literatura foi e está sendo (re)configurada depois de anos dos primeiros registros oficial no cenário da literatura canônica dos escritores em questão?

Como já é sabido, grande parte da América Latina preservou os discursos temáticos à tentativa de articular um ideal de nacionalidade. No caso do Equador, no primeiro momento de suas narrativas, alguns escritores do cânone, a exemplo de Juan León Mera, reconhecido como o primeiro romancista equatoriano por sua obra *Cumandá* (1879), e muitos outros que o seguiram, mantiveram em seus

¹² Este último só apareceu no cenário da literatura dita afro-equatoriana na segunda metade do século XX e se dedicou mais à expressão da cultura afro-equatoriana através da poesia.

textos marcas entre o conservadorismo e o liberalismo. Vejamos como Miranda (2010, p. 67) expõe a situação das literaturas canônicas dessa época,

[l]a escritura romántica de este tiempo estuvo fuertemente marcada e dividida entre el conservadorismo y el liberalismo. Así, mientras por una parte, Mera e sus discípulos conservadores propugnaban una narrativa elitista, purista, con algunos dejes costumbristas donde el ideal político era el paternalismo feudal sobre los desposeídos y donde la máxima social y cultural era el modelo español. (MIRANDA, 2010, p. 65-66)

Para Roja (1948, Apud Miranda, 2010, p. 66), o segundo momento da história da literatura equatoriana data entre 1895 e 1925. Entre as obras dessa época, de corrente modernista, a obra *A la Costa* (1904), de Luis A. Martínez se destaca por melhor expressar a realidade equatoriana, por tentar mostrar a nação através de lutas regionais e políticas. Todavia, para Miranda (p. 67), como outras obras desse período, “[a]ún se trata de una literatura que no se atreve a hablar con propia voz, todavía, mira lo europeo y trata de imitarlo para no sentirse atrasada”.

O terceiro momento é concebido entre 1925 e 1945, quando se destaca o Grupo de Guayaquil¹³, composto por escritores que se empenharam em construir uma ideia de república equatoriana. Assim, os escritores integrantes desse grupo procuravam criar o imaginário de nação a partir da queda do liberalismo, um momento da aparição do comunismo e do socialismo. Dessa maneira, as temáticas literárias contemplavam sempre espaços geográficos e o lugar das margens dos indígenas e dos negros. Por conseguinte, a literatura desse período

permite explorar la vida del indio de manera “real” (sin los exotismos románticos), pero además el ser y sentir de otros grupos étnicos-sociales marginados como el cholo (poblador del mar y manglares costeros), el montubio (campesino del interior de la costa) negro y el sujeto popular suburbano. (MIRANDA, 2010, p. 68)

¹³ O Grupo de Guayaquil foi um grupo de escritores equatorianos fundado na década de 1930 e teve como um dos principais fundadores Demetrio Aguilera Malta. A literatura produzida por esse grupo tinha como expressão mais significativa o realismo.

É nesse contexto que aparecem os escritores Adalberto Ortiz e Nelson Estupiñán Bass. A partir destes, é possível pensar numa literatura afro-equatoriana. Os dois escritores são considerados os expoentes máximos dessa literatura por terem sido os precursores. Isso não implica dizer, entretanto, que não havia outras formas de manifestação da literatura afro-equatoriana. Afinal, é sabido que a *literatura oral* se configura como uma das maiores expressões dos povos da diáspora negra. Por assim dizer, ela transpassa séculos. Por isso mesmo, a informação aqui prestada sobre os primeiros registros da literatura afro-equatoriana no início do século XX é considerando os dados “oficiais”, o que não implica afirmar a inexistência da literatura negra no Equador anterior a este período. Afinal, é sabido que a *literatura oral* se configura como uma das maiores expressões dos povos da diáspora negra. Por assim dizer, ela transpassa séculos. Contudo, de acordo com Miranda,

las razones de su “retraso” van más allá de una carencia, se trata de una elección cosmogónica que tiene que ver con la oralidad (en ella debe leerse además ritmo, rima, música, entonación, etc.) y su papel en la unificación de la comunidad y conservación de la memoria o identidad. (MIRANDA, 2010, p. 64)

Porém, em se tratando de um trabalho escrito, Equador reconhece nos escritores Ortiz e Estupiñán o surgimento dessa literatura. Não obstante, talvez com um trabalho mais acirrado de investigação, fosse possível encontrar expressões escritas dessas literaturas em tempos mais remotos. Com efeito, Ortiz e Estupiñán assumem, apesar de estarem inseridos num contexto de literatura cuja abordagem naquele momento era voltada para a tarefa de transversalizar a ótica realista social a qual o Grupo de Guayaquil assumia de forma horizontal, enquadrando um discurso sobre os grupos marginalizados, negros e indígenas, de forma homogênea e circunstancial, dadas as condições do capitalismo “moderno”. À vista disso, é possível pensar junto com Miranda que:

La irrupción de estos escritores afroecuatorianos, entonces, viene a darle a la novela ecuatoriana no sólo la frescura de un tipo de escritura distinto, sino además la posibilidad de redefinir la idea de identidad nacional ya que despoja al grupo étnico-social afrodescendente de los estereotipos y modelos externos creados por el pensamiento occidental de la hegemonía blanca-mestiza. Y es que la búsqueda del Grupo de Guayaquil no era únicamente de

índole literaria, sabían y querían demostrar que la identidad del hombre costeño y por ampliación del ecuatoriano estaba ligada a ese encuentro no siempre armónico de distintas culturas en una misma geografía y bajo una misma historia de opresión. Una interacción social donde el mestizo: mezcla de indio, cholo, negro y blanco (mestizaje cultural más que racial), tenía también un papel por redefinirse. (MIRANDA, 2010, p. 71).

Mas o que fazer quando nos deparamos com uma crítica literária que enquadra diferentes representações literárias no plano fixo de discursos de época? É dessa maneira que é vista a literatura afro-equatoriana, como mais um mero enquadramento do realismo social, sem articular representações culturais e outros. Com isso, é unânime a visão que alguns críticos, empenhados em estudar a literatura afro-equatoriana, têm a respeito das razões pelas quais os escritores Nelson Estupiñán Bass e Adalberto Ortiz foram incorporados no cânone literário equatoriano: para atender a uma necessidade da época e por corresponder a “uma denúncia de protesto”.

Se considerarmos os inúmeros discursos do que se compreende hoje por literatura negra em grande parte da América Latina, talvez o reconhecimento dessa literatura pela ótica do realismo social não corresponda a tal definição. Definição essa, diga-se de passagem, não fixa e não imutável, ou melhor, em processo de construção. Com isso, não quero dizer que essa literatura não seja literatura negra, nem que o Equador devesse adotar outras compreensões de literatura negra ou afro, fora do seu contexto. Ao contrário, refiro-me ao enquadramento em que atualmente a literatura afro-equatoriana se encontra na historiografia literária: homogeneizada por um discurso de época.

Por exemplo, entre as obras dos autores citados, as mais conhecidas, com referência intercontinental, são *Juyungo*¹⁴, de Adalberto Ortiz, e *Cuando los guayacanes florecían*¹⁵, de Nelson Estupiñán Bass. Mesmo que esses escritores façam parte do cânone literário afro-equatoriano, estão mais bem estabelecidos no cânone nacional uniforme e homogêneo. Ou seja,

Es decir, si *Juyungo* y *Cuando los guayacanes florecían*, por ejemplo, se leen como novelas de denuncia social principalmente desde una perspectiva supuestamente nacional/universal, no es

¹⁴ Romance publicado em 1942, de autoria do escritor afro-equatoriano Adalberto Ortiz.

¹⁵ Romance publicado em 1954, de autoria do escritor afro-equatoriano Nelson Estupiñán Bass.

de extrañar que se pierda de vista la especificidad de la resistencia emprendida contra la opresión sufrida por los negros ecuatorianos como miembros de una raza particular. Entre las posibles consecuencias literarias y extraliterarias que pueden surgir de tal lectura esta la ya mentada miopía blanco-mestiza. (HANDELSMAN, 2001, p. 22)

Por outro lado, Handelsman (2001) nos apresenta um exemplo do paradoxo que há na configuração das diferentes vozes na literatura equatoriana, pois, segundo ele:

A diferencia de Huasipungo, Los Sangurimas o Don Goyo, novelas rectoras en las que el público lector pudo descubrir las tragedias vivas del indio, del montubio¹⁶, o del cholo¹⁷, las obras de Ortiz, Estupiñán Bass y de Preciado no constituyen solamente un acercamiento interpretativo hacia un grupo marginado del país, sino que son el producto mismo del afroecuatoriano. Es decir, el negro ecuatoriano no ha tenido que esperar que otros lo defendieran, que lo estudiaran o que lo interpretaran. El negro, en fin, ha creado su propia voz dentro de la literatura escrita que, curiosamente, no ha sido asimilada o retomada mayormente por otros sectores del país. En vez de una integración, se ha producido el aislamiento del afroecuatoriano, encerrándolo en un espacio geocultural todavía distante de un centro nacional considerado andino y/o blanco/mestizo. (HANDELSMAN, 2001, p. 21)

Em outras palavras, a literatura afro-equatoriana produzida pelos escritores negros em voga foi apropriada dentro do cânone literário para sustentar um discurso de mestiçagem, a fim de reordenar uma ideia de nação democrática. Handelsman compreende que Ortiz, Estupiñán e também Preciado definiram seus projetos literários como um trabalho de fusão. Desse ponto de vista, o que essa literatura poderia possivelmente representar de transculturadora culminou numa distorção através da qual existiria, sim, uma literatura afro-equatoriana sem, no entanto, outorgar-lhe uma particularidade do ponto de vista das identidades culturais. Talvez seja por esse aspecto que essa literatura, dentro do cenário canônico, parece ter sido “congelada” nesses três escritores, que carregam em suas escritas as “cotas” de uma literatura afro-equatoriana.

¹⁶ Dito da população campesina que vive na costa equatoriana.

¹⁷ Dito da população que habita no mar e nos mangues da costa equatoriana.

Porventura, a historiografia equatoriana publicada recentemente, com o título *Historia de las literaturas del Ecuador*, confirma essa contradição. Sendo esta historiografia uma das primeiras que abarcam, em alguns volumes, as literaturas equatorianas. Todavia, nenhuma das pesquisas atenciosas com ênfases mais detalhada sobre as representações culturais e outras da literatura afro-equatoriana foi contemplada. Observemos que estamos falando do século XXI, onde passados anos, ainda insistem em pensar a literatura afro-equatoriana a partir apenas dos ditos percussores dessa literatura escrita, Estupiñán Bass e Adalberto Ortiz e, não obstante, sempre por um viés realista e marcado por época. Todavia, vale lembrar que estudos mais detalhados sobre essa literatura foram e continuam sendo realizados e mesmo assim, à época da publicação dessa historiografia, não observamos maiores cuidados em contemplar novos nomes dessa literatura e/ou um outro olhar sobre suas representações. De acordo com Handelsman (2001, p. 22), “de las dos mil páginas proyectadas, sólo veinte habían sido designadas para un ensayo general intitulado, ‘Literatura afroecuatoriana’”, mas arrefecida de *distorções* representativas e interpretativas. Não obstante, ele dirá que não se pode responsabilizar esses escritores pelas leituras de uma apropriação cultural, tampouco esperar que a literatura como tal realize grandes transformações sociais.

Diante das constatações até aqui feitas, os desdobramentos da literatura afro-equatoriana recai sobre uma outra contradição: reconhecer a existência da literatura afro-equatoriana no compêndio das literaturas ditas tradicionais e canônicas, desde a década de 1940, de um modo geral, poderia ser um marco para a história das literaturas negras. Contudo, talvez só fosse possível se essa mesma literatura não tivesse sido colocada no campo do folclore, da mistura homogênea e da mera denúncia da realidade social. Assim sendo, o modo como tal literatura é compreendida dentro de um cânone equatoriano pode fazer dela pouco prolífica num protagonismo que contribua para uma inversão do imaginário sobre as subjetividades dos negros, até então camufladas numa triste realidade de racismo e sexismo que reitera o já fadado etnocentrismo e androcentrismo. Desse modo, devo congratular com Miranda, quando o mesmo diz:

Ahora bien, en un país como Ecuador: racista, disimulado, pluricultural de letra muerta, nunca se ha admitido la importancia de dicha literatura. Esta contradicción nacional que se da entre “ser” y “aparentar ser” diverso o multicultural, se puede comprobar en el hecho de que la narrativa afroecuatoriana fue y es reconocida más en el exterior que dentro de la propia república. (MIRANDA, 2010, p. 76).

1.4 – LITERATURA NEGRA OU AFRO-BRASILEIRA

A literatura negro ou afro-brasileira vive um dos momentos mais significativos da sua história, em relação ao aumento significativo de sua produtividade no cenário da literatura brasileira “geral”. Isso implica dizer que, em meio a tantos questionamentos sobre sua existência, novas escritas – bem como novo/as escritores/as dessa literatura – continuam surgindo com força, mas infelizmente a tarefa de fazer esses textos circularem em alguns espaços é muito árdua, a exemplo de editoras e livrarias, principalmente, as já renomadas no mercado brasileiro. No entanto, desde a década de 1970, quando essa literatura toma outras formas e novos/as produtores/as e passar a circular em espaços alternativos, estratégias vem sendo criadas na tentativa de reverter o quadro de invisibilidades sobre seu corpus. O que vimos observando, mesmo que algumas editoras e livrarias não demonstrem interesse nessas literaturas, é comum encontramos escritores e escritores empenhados fazerem publicações independentes; participando de editais públicos; criando coletivos de literatura ou contando com a publicação de seus trabalhos através de pequenas editoras que têm como foco a publicação e divulgação dessas escritas e dos escritores/as colocados/as à margem. Isso significa dizer que cada vez mais essa literatura, de forma alternativa, tem angariado espaços e obtendo um público leitor significativo.

Para Eduardo de Assis Duarte (2011b), este momento de realizações e descobertas pelo qual a literatura negra vem passando se consolida com sua gradativa afirmação, debate e conquista de espaços acadêmicos “enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*.” (DUARTE, 2011b, p. 375). Inclusive, a presença de novos professores interessados nessas literaturas e nas discussões que as permeiam ingressando nas universidades públicas brasileiras, contribui

para que novos educadores tomem conhecimento de uma literatura que é legítima.

No entanto, infelizmente, o permanente questionamento sobre a real existência dessa literatura adjetivada negra, está ligada diretamente à indagação e ao reconhecimento do protagonismo da população negra como parte integrante e transformadora dessa comunidade imaginada¹⁸ chamada Brasil. Não me refiro apenas ao saber da existência deles na sociedade, mas ao reconhecimento do seu protagonismo como sujeitos efetivos na própria construção histórico, social, político e cultural da nação Brasileira.

A negação dessa participação efetiva degenera uma ideia de nação democrática, onde todos são protagonistas na participação das estruturas de poder, quaisquer que sejam elas. Sendo assim, a negação da existência e a validade de uma literatura negra não parece estranho, se compararmos com a realidade de negação e invisibilização vivida pelos negros e negras no Brasil. Porém, é importante frisar que os questionamentos sobre a existência dessa literatura tampouco têm impedido seu avanço e sua produção, uma vez que a lógica de afirmação se dá, sobretudo, a partir de um trabalho de contínua produção desta literatura.

O teórico Octávio Ianni, na década de 1980, afirmou que “a literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para o outro, nem é autônoma desde o primeiro instante” (1988, p. 208). Com isso, Ianni demonstra que a presença da Literatura Negra não é algo dos tempos hodiernos, surgida agora e do nada, embasada em meros ressentimentos e numa tentativa descabida de afirmação. Muito pelo contrário, a Literatura Negra é parte da constituição da Literatura Brasileira “geral”, desde o primeiro instante em que ela foi concebida no século XIX em uma perspectiva de literatura nacional. Afinal, Duarte (2011b) demonstra que já desde o século XVIII podemos pensar numa ideia de Literatura Negra, evidenciando a compósita contextual dada à época. De acordo com o autor, a literatura negra “tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século

¹⁸ Cf. ANDERSON (2008)

XVIII: tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espraia pelas literaturas regionais” (Idem., p. 375). Sobre o poeta Caldas Barbosa, Souza explica que:

[p]articipando diretamente do campo da textualidade instituída dos registros históricos, cita-se Caldas Barbosa, poeta satírico do século XVIII, autor de poemas inspirados em modinhas e lundus que circularam na tradição oral, além de outros poetas “mulatos” ou “mestiços” que são assim identificados nas histórias literárias e podem demonstrar como os afrodescendentes, em tendo oportunidades, atuavam como sujeitos de discursos, relacionando-os ou não com suas histórias ou tradições de origem africana”. (SOUZA, 2005b, p. 65)

Diante de muitas afirmativas que se põem a estigmatizar a Literatura Negra ou Afro-brasileira como assistemática, podemos perceber que, ao contrário, desde sempre ela está vinculada à história da Literatura Brasileira “geral”. Ainda para Souza (2005b, p. 64), “[os] intelectuais do século XIX fizeram da literatura veículo de construção e transmissão de ideias e valores que compuseram os discursos oficiais sobre o Brasil.” Por isso, nos lembra que a disseminação da ideia de nação, através de diferentes discursos caracterizadores, estava em acordo com a manutenção do conceito de universalidade, uma vez que, “com a proliferação dos discursos nacionais, aceitou-se que, mantendo o caráter nacional, a arte literária abordasse também aspectos da história particular de um povo” (Idem., p.71).

De acordo com alguns estudiosos e teóricos da literatura negra como Luiza Lobo (1987), Octávio Ianni (1988), Florentina Souza (2005a, 2005b), Eduardo de Assis Duarte (2008, 2011a, 2011b) entre outros, podemos considerar Luiz Gama, Maria Firmina do Reis, José do Patrocínio, Antônio Rebouças, João da Cruz e Sousa, Lima Barreto e até mesmo o grande cânone literário brasileiro Machado de Assis, produtores, já no século XIX, do que atualmente chamamos de Literatura Negra. Para Souza,

[e]stes escritores, embora não estivessem interessados em participar de uma produção textual que se definia como afro-brasileira, podem hoje, a posteriori, ser lidos como antecessores de uma produção textual intencionalmente definida como afrodescendente, compondo assim uma versão da história da literatura no Brasil. (SOUZA, 2005b, p. 66)

Para Ianni (1988), o escritor negro e a Literatura Negra (ou Afro-brasileira, como se refere Souza) podem resgatar esses escritores e mostrar como são fundadores da Literatura Negra no Brasil. Afinal, isso possibilitaria outras interpretações contextualizadas de suas obras que “permitem repensar aspectos

fundamentais da dialética arte e sociedade, literatura e consciência social” (p. 209-210). O autor argumentar ainda que talvez esse seja o caso dos escritores João da Cruz e Sousa e Machado de Assis. Dessa forma, não é possível apreender as obras de Machado de Assis como disseminadoras apenas do *status quo* dada à época, “justificando a inércia humana de luta pela própria sociedade”. Nem tampouco se deve tratar Cruz e Sousa como o poeta que vislumbrava o simbolismo metafórico da brancura (Cf. LOBO, 1987). Mesmo os poetas que se encarregaram de deixar evidente sua visão acerca da sociedade dominante, sofrem certos estigmas. É o caso, por exemplo, de Lima Barreto, que carrega um estigma de “escritor gramaticalmente vacilante, o cronista do subúrbio” (IANNI, 1988, p. 209). Considerando o renomado reconhecimento que esses autores tiveram no cenário da Literatura Brasileira geral, eles podem ser (re)lidos, segundo Ianni (1988), numa perspectiva que ultrapasse “o mapeamento demográfico, racial, sociológico ou ideológico” em que foram constituídos e passar verificar como podem vir a ser reconstituídos.

O caráter transformador dado à Literatura Negra ou Afro-brasileira corresponde ao sentido de revisão das representações negativadas dos negros em termos culturais, religiosas e, principalmente, a respeito do seu protagonismo social. Em suma, é reverter o imaginário que a Literatura Brasileira em “geral” se encarregou de proliferar, da persona negra como objeto, desprovido de subjetividade. Luiza Lobo (1987) aponta aspectos que legitimam a existência da literatura negra, uma vez que a literatura brasileira tem sido escrita maciçamente por autores brancos. Sendo um grupo dominante nessa sociedade, eles imprimem em suas escritas “uma imagem pejorativa, destrutiva, corrosiva do escravo e posteriormente do negro livre que lhe eram inferiores socialmente” (Idem., p. 116). Com isso, observamos como a história literária brasileira e o estereótipo do negro como inferior passou a ocupar papel primordial em vários setores, inclusive, no campo das representações.

Em verdade, considerando o contexto do século XIX, ainda encontramos escritores que estavam, embora com pouca repercussão, ligados ao tema da abolição: Luiz Gama, José do Patrocínio, Cruz e Sousa e outros. Lembrando que todos eles, com exceção de Cruz e Sousa, raramente ou nunca são contemplados na historiografia literária brasileira. Diante do exposto, nos

deparamos com década de 1970 do século XX como um período fundamental para retomados de discussões sobre a produção literária negra..

A década de 1970 marca a “ebulição” das novas configurações da Literatura Negra no Brasil. Protagonizando esse feito, temos o grupo Quilombhoje, com a produtividade anual, alternados entre prosa e poesia, dos *Cadernos negros*. Para Duarte

a partir da intensa busca pelo seu horizonte recepcional, a literatura adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação como de pós-graduação e nas listas de vestibulares de universidades públicas e privadas, quanto no meio editorial (DUARTE, 2011b p. 376).

Decerto, os Cadernos Negros marcam um período que contribui para a continuação do aparecimento de novos textos literários na atualidade. Isso se deve a muitos fatores, inclusive ao aparato da lei 10.639 de 2003, que vem tornar obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e Médio, oficiais e particulares¹⁹. Essa lei não se restringe apenas às questões de caráter educacional, mas gira também em torno de um debate histórico, político, sociocultural e identitário.

A lei 10.639/2003 foi regulamentada em junho de 2004 e, desde então, passou a representar um passo significativo para a reparação de muitas demandas dos negros/as e/ou afro-brasileiros/as, no sentido de promover o reconhecimento, valorização e afirmação da diversidade. Desta maneira, a literatura entra nesse arsenal de demandas a ser valorizada e reconhecida nos setores educacionais.

Assim, contemplar a promoção da Literatura Negra ou Afro-brasileira é compreender que, durante séculos, a sociedade brasileira tem sido induzida a pensar a Literatura Brasileira numa perspectiva reducionista. Tal reducionismo é questionável quando, ao visualizarmos o *corpus* da literatura nacional, observamos a recorrente invisibilidade de alguns escritos e, conseqüentemente, também de escritores. Dentre outros motivos, essas tentativas de apagamento decorrem pela desvalorização das representatividades contidas nessas

¹⁹ Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003. D.O.U. de 10 de janeiro de 2003.

textualidades, inclusive, acusada de ser monotemática. Mas, como é sabido, a Literatura Brasileira sempre incluiu em sua temática o negro. Porém, se o tema “negro” sempre esteve presente na Literatura Brasileira “geral” como podemos distinguir quando um texto é ou não Literatura Negra, tal qual a definimos? Basta lembrar que não é apenas a temática sobre o negro que vai definir uma literatura negra. Ademais, ao contrário dos que apontam a literatura negra como uma escrita monotemática e ressentida em sua essência, verificamos que há muitas outras representatividades que conferem a esses textos o título de literatura negra, pois também encontramos representações de experiências múltiplas do sujeito diásporico. Um exemplo dessa literatura diversificada em termos temáticos é o trabalho de Cidinha da Silva, aqui apresentado. Na entrevista a mim concedida, a escritora se posiciona sobre o enquadramento de sua literatura como negra:

Estou na cena, ou seja, minha obra está construindo o próprio espaço. Eu me sinto confortável quando a definição de literatura negra é aplicada ao meu trabalho, mesmo que afirmem os teóricos, tratar-se de um conceito em construção.²⁰

1.5 – POR UMA DEFINIÇÃO DA LITERATURA NEGRA AFRO-BRASILEIRA

Na busca por uma possível definição da literatura negra ou afro-brasileira, recorro novamente a Eduardo de Assis Duarte, pois, dentre muitos que objetivam “definir” o que constitui a literatura negra em termos categóricos, entendo que o mesmo apresenta uma divisão sistemática, ainda que passível de contínuas revisões. Segundo o teórico (Cf. DUARTE, 2008, 2011a, 2011b), os pontos-chave que determinarão uma literatura negra são cinco: a temática, a autoria, a linguagem, o público e o ponto de vista.

A temática, para Duarte (2011a, 2011b), contribui para configurar um texto como afro-brasileiro, mas seria uma temática que polemizaria o discurso colonial e ajudaria “o resgate do povo negro na diáspora brasileira”. Cidinha da Silva a respeito da temática, tem a dizer:

²⁰ Entrevista concedida pela escritora, via correio eletrônico, em 22 de dezembro de 2014.

Vejo-a como uma corrente que luta para se afirmar e desejo que, cada vez mais, afirme-se em sua multiplicidade temática e de dicção. São diferentes vozes, atrizes e atores que compõem a literatura negra e ela não pode ser vista (tampouco deve se reivindicar) como bloco monolítico, estático, monocórdio.²¹

Ainda sobre a temática, Duarte defende que, dentre as diversidades temáticas, enquadram-se as vertentes que se situam “na história contemporânea e busca[m] trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão.” (DUARTE, 2011b, p. 387). Compete frisar novamente que vincular a temática negra por contemplar seu passado e história à realidade presente de forma direta e explícita não é o único caminho temático dessa literatura. Ou seja, “a abordagem das condições passadas e presentes de existência dos afrodescendentes no Brasil não pode ser considerada obrigatória, nem se transforma numa camisa de força para o autor, o que redundaria em visível empobrecimento.” (Idem.).

Ainda, em se tratando da liberdade poética, o autor defende que:

Por outro lado nada impede que a matéria ou o assunto negro estejam presentes na escrita dos brancos. Desde as primeiras vanguardas estéticas do século XX, uma forte tendência negrista parte da apropriações cubistas do imaginário africano e se estende a outras artes e outros países, em especial no modernismo brasileiro. Dessa forma, a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente e, sim em sua interação com outros fatores como autoria e ponto de vista (DUARTE, 2011b, p. 387)

Já Florentina da Silva Souza, sobre a temática, vai dizer:

os escritores e escritoras de origem afro-brasileira vão falando de si, de suas famílias, da história de seu grupo e rasuram a pretensa universalidade/ ocidentalidade da arte literária. Estabelecendo uma agenda temática que atenda às suas demandas e jogue com **o doce e útil, a faca e flor, o riso e a raiva, a alegria e a dor, a memória e o presente, como** fazem todas as expressões artísticas. (SOUZA, 2005b, p. 72, grifo da autora)

O próximo ponto definidor da Literatura Afro-Brasileira é a autoria. Em que pese essa questão, creio que este é um dos pontos mais problemáticos de se articular porque passa por vários aspectos. Em caso de afirmar que quem escreve

²¹idem

a literatura negra é apenas o/a negro/a, pode cair numa visão essencialista (Cf. SOUZA, 2005b). Afinal, as pessoas de outras etnias também podem compreender a lógica dessa literatura e contribuir para a desconstrução, através de suas escritas, dos diferentes imaginários pejorativos acerca da população negra. Todavia, existem outros problemas em relação à questão da autoria. Para Duarte (2001), um dos primeiros pontos problemáticos seria a mestiçagem que constitui o Brasil. Um segundo problema seria o risco que se corre de confundir uma literatura de “negrismo”²² como literatura afro-brasileira. Por último, existe o problema da redução dessa literatura à questão sociológica, que levaria a interpretar os textos literários afro-brasileiros por fatores externos, como a discussão sobre a cor da pele. Em decorrência de alguns embargos no que pese a autoria, esta deve conjugar-se com o ponto de vista. Isto porque,

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. (DUARTE, 2011b, p. 389)

Na sequência dos critérios, temos o ponto de vista que Duarte compreende como indicativo de um mundo autoral e o universo de valores morais e outros vigentes no texto.

Diante disso, a ascendência africana ou a utilização do tema são insuficientes. É necessária ainda a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população. (DUARTEb, 2011, p. 391)

Outro ponto que determinaria a literatura afro-brasileira é a linguagem. Esta, para Duarte, deve estar ancorada para além de uma finalidade de fruição estética, e procurar contemplar também a “expressão de valores estéticos, culturais, políticos e ideológicos”. Isso porque a linguagem é um dos fatores

²² Para Duarte (2001, p. 388), “reduzir a produção literária ao negrismo deve ser entendido como utilização, por quem quer que seja, de assuntos atinentes aos negros. Superando o reducionismo temático e vendo-se a questão sob outra perspectiva, pode-se, por exemplo, reler Castro Alves e concluir que, apesar do epíteto de “poeta dos escravos”, sua obra não se enquadra na literatura afro-brasileira.

instituintes da diferença cultural no texto literário.

Assim, a afrobrasilidade tornar-se-á visível a partir de um vocábulo pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria empenhadas muitas vezes sem todo um trabalho de resignificação que contraria o sentido hegemônico da língua. (DUARTEb, 2011, p.394)

O último ponto definidor dessa literatura seria o *público*. Não há um público a qual a literatura é designada, pois os escritores não fazem distinção de quem pode ou não ser seu público leitor. No entanto,

[n]um contexto adverso, duas tarefas se impõem: primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos horizontes de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto. (DUARTE, 2011b, p. 398)

É preciso pontuar que, desde o primeiro instante que Duarte se propôs a traçar as linhas que poderiam determinar uma literatura afro-brasileira, a exemplo do artigo intitulado “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”, publicado em 2008 na *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, ele o fez sempre imputando uma perspectiva processual e não encerrada em si mesma, atribuindo-lhe uma ação em curso, um processo, um devir. Isso abre espaço para novas revisões. Agora o autor apresenta uma proposta mais intimista: “Por um conceito de literatura afro-brasileira” (2011a), o que sugere já, após alguns anos, uma invocação para o reconhecimento desta literatura.

Assim, observemos que essa literatura tal qual (dentro do contexto brasileiro) chamamos de negra “não só existe, como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe, como é múltipla e diversa” (DUARTE, 2011b, p. 375). Mesmo diante de tantas demandas de atualizações e reelaborações de pensamentos e revisões epistêmicas, verificamos que a literatura ainda continua sendo vista como algo para poucos. Essa visão é ainda tão sustentada e alimentada que acaba reafirmando seu lugar hermético. Todavia, Souza nos recorda:

[a]s mudanças políticas e sociais, as transformações tecnológicas e da indústria cultural abalaram o pedestal da literatura e ela se viu obrigada a conviver com as marcas sujas da vida. Dos seus lugares desprestigiados, mulheres, afro-brasileiras/os, homossexuais, analfabetos juntamente a cultura de massa e a cultura popular atacaram o campo literário e reivindicaram para si a possibilidade de tematizar, no interior deste campo, questões e problemas sociais e passaram a conferir qualificações de etnia e gênero, por exemplo, à literatura. (SOUZA, 2005b, 71)

Retomando a definição de Ianni, ele é sumamente atual no que se pode definir por literatura negra. Para Ianni (1988, p.208), trata-se de um “sistema aberto”: “um poema, conto, romance ou peça de teatro pode abrir outro horizonte, inaugurar uma corrente, desvendar um estilo”. Sobretudo, essa literatura negra, no contexto da literatura latino-americana, tem a tarefa de contribuir na fecundação de uma literatura afro-latino-americana.

1.6 - O CONTEXTO DA LITERATURA AFRO-EQUATORIANA EM COTEJO COM A LITERATURA AFRO- BRASILEIRA

A pesquisa realizada no Equador contribuiu para melhor entender o contexto literário no qual estava/está inserida a escritora Luz Argentina Chiriboga e como era a recepção da literatura por ela produzida dentro deste mesmo contexto. Durante o processo investigativo alguns questionamentos foram surgindo, a saber, se existia uma discussão sobre Literatura Negra no Equador e se os textos de Luz Argentina eram contemplados nessa discussão. Durante esse processo constatei alguns críticos dedicados a pensar essa literatura: Franklin Miranda e Álvaro Alemán (ambos equatorianos), e Michael Handelsman (norte-americano dedicado ao estudo da Literatura Afro-equatoriana), dentre outros. No entanto, a maior parte dos seus trabalhos críticos e de análise são dedicados – ainda que numa perspectiva que não contemple apenas o realismo social – aos mesmos *escritores*: Nelson Estupíñan Bass e Adalberto Ortiz, considerados os “pais” da Literatura Afro-equatoriana; e Antonio Preciato que passa a fazer parte desse cenário um pouco mais tarde e é conhecido como “o poeta da diáspora”.

Nesse cenário literário negro e ou afro, majoritariamente conhecido por nomes de homens escritores, eram poucos os livros que citavam Luz Argentina Chiriboga como parte deste cenário. Todavia, saber da existência da Literatura

Negra no Equador, era, a princípio, o primeiro sinal de que era possível propor um cotejo da Literatura Afro-equatoriana e Afro-brasileira. Luz Argentina pouco aparece na fortuna crítica de trabalhos analíticos sobre Literatura Negra; nem tampouco é conhecida por outros públicos. Pude constatar esse fato, inclusive, com perguntas a diferentes pessoas em espaços acadêmicos e extra-acadêmicos. Não obstante, essa prerrogativa se estendeu às bibliotecas e livrarias que visitei, pois, mesmo quando tinham conhecimento da existência dessa escritora, não tinham seus textos disponíveis, nem para pesquisa (no caso das bibliotecas) nem para venda (no caso das livrarias). Essa situação foi uma constatação curiosa, não no que consiste ao desconhecimento, porque não era de se estranhar, uma vez que essa é uma realidade também do Brasil e de outros países latinoamericanos ou seja, a pouca importância e valorização dada às literaturas negra e/ou afros e a pouca divulgação dos textos literários dos escritores e escritoras dessa literatura.

No caso do Equador, a questão tem outro agravante. “Não há” – ao que pude constatar nas entrevistas – muitos espaços alternativos de circulação de produções literárias negras, seja em saraus literários ou outros espaços. Quando indaguei a escritora Luz Argentina sobre a existência de um espaço de trocas e promoção desta literatura, a mesma foi categórica ao afirmar: “Aqui em Equador eu não participo[...] e que eu saiba, não há movimento de escritores que se reúnem para pensar a Literatura Negra.”²³

Durante o período de investigação junto à Universidade Andina Simón Bolívar, localizada em Quito (Equador), contei com o apoio e orientação do professor Dr. Fernando Balseca e com este fui tomando conhecimento de como alguns estudiosos, sobretudo aqueles que não estudam esta Literatura Negra, pensam acerca da temática. Uma das primeiras informações é de que no Equador preferem chamar de Literatura Afro-equatoriana, por compreenderem que o termo “negro” é “pejorativo”. Todavia, o uso do termo “afro” para epitetar a literatura, em detrimento do termo “negro”, suscita algumas discussões complexas que não cabem apresentar aqui.

²³Entrevista concedida pela escritora, Quito-Equador, 05 de maio de 2014 (tradução nossa).

Dessa maneira, gostaria de apresentar uma curiosidade a respeito da Literatura Afro-brasileira e a Literatura Afro-equatoriana, que se tornou uma inquietação que levei como questionamento para um público dentro e fora da academia: se na década de 1940 já havia uma literatura reconhecidamente Afro-equatoriana (dentro do seletto contexto de sua Literatura canônica), como pode esta literatura – hoje, depois de mais de meio século – carecer de profusão por outros escritores e escritoras?

Para pensar a situação e compreender um pouco desse cenário literário, apresento aqui trechos das entrevistas concedidas pelos críticos Michael Handelsman e Franklin Miranda. De acordo com o professor e crítico Michael Handelsman,

claro que existem novas literaturas sendo produzidas, mas é uma literatura que não circula, a exemplo da poesia de “Micota”, que eu tampouco conheço, mas tenho ouvido falar dele por outras pessoas que leram. Mas onde está essa literatura? É muito difícil publicar, mas difícil ainda se é negro. E se publica em Esmeraldas, é preciso ir para Esmeralda para ter acesso, se há, todavia, livros por lá.

O Crítico Handelsman cita a cidade Esmeraldas, considerada promissora de escritores da Literatura Negra, a exemplo do escritor Nelson Estupiñán Bass. Na oportunidade de visitar Esmeralda, pude conhecer o jornalista e escritor (de Literatura Negra) Juan Montaña e o historiador Juan Garcia, este considerado o guardião da memória afro-equatoriana – ambos tampouco tinham conhecimento sobre a produção de novos textos literários negros, mesmo na cidade de Esmeralda, exceto o próprio escrito de Juan Montaña, que só agora tem recebido uma pequena visibilidade no meio acadêmico. Sobre esse desconhecimento, Handelsman nos tem a dizer

[e]les não sabem informar porque não lhes interessam, pois estão mais interessados em trabalho ligado à educação e outras reivindicações etc. Ou seja, [a literatura negra] é um processo de poucos participantes. Os que existem são naturalizados [referindo-se à Adalberto Ortiz, Antonio Preciado e Nelson Estupiñán Bass] de tal forma que é muito difícil encontrar uma leitura que seja realmente capaz de aprofundar nessas obras. Esses escritores tem sido lidos de uma forma que parecem que eles ficaram no passado. O que eu estou dizendo é, como eu como

branco/mestiço vou ler essas obras, para não ficar num concerto de museu? São três escritores muito interessantes...porque essas obras nunca foram escritas com um visão estática, mas, o público branco/mestiço estatizou[...] O problema é que faz falta ressignificar o que queremos dizer por literatura, porque, essas literaturas ditas negras não são vista como literatura. Se vamos falar desde os paradigmas canônicos, não teremos literatura afro, além dos três escritores já instituídos. Acontece que é muito difícil entrar nesses circuitos canônicos, a criatividade busca outros canais. [referindo-se à espaços alternativos]. Canais esses que nós, acadêmicos, talvez não reconheça, nem saiba da sua existência.²⁴

Durante o processo de investigação, a declaração de Handelsman serviu para confirmar o que eu já havia constatado nos livros e nos diálogos com o público acadêmico e não acadêmico e como complemento da tal constatação, o professor e crítico Franklin Miranda em sua fala não diverge muito dessa opinião:

É lamentável, mas sim, é difícil encontrar. [...] eu creio que um dos problemas grandes, e vou voltar a Handelsman está em pensar isto somente do ponto de vista racial. É dizer, somente as pessoas que têm traços fisicamente e evidente afrodescendentes poderia escrever literatura negra, é o que pensa a maioria. Então esse é o primeiro problema. No entendimento dos equatorianos sobre a literatura afrodescendente ou afro-equatoriana. Mas o primeiro que tem que ter em conta e claríssimo é que esta ideia de uma literatura pela literatura, ou uma literatura sem cor, o que está escondendo efetivamente é uma literatura que represente e pertença as classes hegemônicas brancas /mestiças. Por isso é conveniente ter essa sorte de literatura pela literatura ou a arte pela arte onde não se conflitam o tema cultural.²⁵

E a escritora Luz Argentina Chiriboga, onde ela se encontra nesse cenário literário? Seria ela a única mulher escritora dessa literatura? Afinal, mesmo que os críticos apresentem outros exemplos de escritores – diga-se de passagem, num quantitativo irrisório –, como entender a pouca visibilidade de Luz Argentina no cenário literário equatoriano, uma vez é uma das poucas escritoras com a produção de um material literário significativo? Tal situação parece indicar as complexas “bicadas” não apenas raciais, mas também de gênero no bojo dessa

²⁴ Entrevista concedida pelo professor e pesquisador, Quito-Ecuador, Julho/2014.

²⁵ Entrevista concedida pelo professor e pesquisador Franklin Miranda, Quito-Ecuador, 16 de junho de 2014. (tradução nossa)

literatura no contexto equatoriano. Eventualmente, não é por acaso que Luz Argentina se propõe a criar na maioria de sua produção literária, senão em toda ela, representações do protagonismo feminino, e mais ainda, protagonismo negro feminino. Este é um sinal significativo de quão é importante ampliar e diversificar o leque de representações, também, no cenário literário.

Em contraposição, se olharmos o contexto brasileiro, percebemos que, desde o final da década de 1970, principalmente com o surgimento do primeiro volume dos Cadernos Negros e, mesmo com todos os problemas de publicação e circulação que enfrentaram os escritores e escritoras dessa literatura, sua profusão tem sido significativa. A saber, só na última antologia, organizada por Eduardo de Assis Duarte (2011a, 2011b), constam por volta de 100 escritores/as afro-brasileiros/as. De acordo com Duarte, há muitos outros escritores que aparecem em outros coletivos literários por todo o país, além de publicações alternativas ou por meio de editoras que focam nesses textos. Evidentemente que trago essa questão comparativa de forma superficial, pois sabemos que outras questões complexas que caracterizam a diferença do contexto literário do Brasil e Equador, principalmente se considerarmos a especificidade geopolítica, histórica, cultural e social, e, sem dúvida, o menor contingente de negro ou afro-descendentes no Equador em relação ao Brasil. Todavia, conhecer mais de perto o contexto da Literatura Negra e/ou Afro-equatoriana contribuiu para seguir indexando outros modos de apreensão dessa literatura, e não aplicar desmedidamente o conceito de Literatura Negra ou Afro-brasileira para compreender a Literatura Negra ou Afro-equatoriana. De fato, perceber essas diferenças me pareceram cruciais para pensar essas vozes múltiplas das diásporas na América Latina.

Embora os contextos atuais em que estas literaturas se encontram sejam complexos e mereçam uma investigação e análise minuciosa, de antemão me arrisco em dizer que talvez esse disparate – se assim posso reportar-me a esta situação – se deva ao modo diferenciado de conceber a ideia de Literatura Negra. No Brasil, por exemplo, esta estava ligada, de acordo com Fonseca (2006, p. 11), a um contexto no interior de “movimentos que surgiram nos Estados Unidos e no Caribe, [e] espalharam-se por outros espaços e incentivaram um tipo de literatura que assumia as questões relativas à identidade e às culturas negras”.

Consequentemente, não encontrar no Equador referências que tratassem da Literatura Negra ou Afro, como tem sido empreendido no contexto brasileiro, suscitou o reconhecimento dessa literatura afro-latina sob égide também da diferença, ponto considerável para tratar dessas literaturas de um modo plural. No entanto, também procurei levar em consideração a afirmativa das escritoras Luz Argentina e Cidinha da Silva, que reconhecem seus textos como Literatura Negra.

Na oportunidade de indagar a escritora Luz Argentina se ela faz Literatura Negra, sua resposta é reveladora:

Ninguém coloca. Agora, no caso de colocar é uma forma de reafirmar nossa identidade. Também vou lhe dizer que tenho escutado que como uma forma de responder a um conteúdo, não gostam que chamem negra, mas afro. Mas aí tem outra discussão. Mas por Nelson, com quem teve mais experiência em romance, dizia que pode colocar negro pois está indicando uma origem que é a África. Afro significa que você vem de África. Dizer negro já está falando de sua identidade própria. Chegaram os afro aqui como escravos e depois de serem libertos aqui seguimos. Então não creio que a discussão fundamental seja usar afro ou negro. Se há escritores que utilizaram porque se sentem melhor, está bem, ou seja se é uma escritura negro ou negra, perfeita, que faça como se sentem melhor, é uma questão de afirmar sua identidade de qualquer forma.²⁶

No caso de Cidinha da Silva, considerei o contexto da Literatura Afro-brasileira e lancei a seguinte pergunta: Sua literatura, no cenário das literaturas nacionais, tem sido considerada literatura negra e/ou afro-brasileira? Você acredita que é necessário adotar esse epíteto para sua literatura? Isso não poderia limitá-la em rótulo que impediria sua difusão?

Não me causa qualquer desconforto, como disse, mas, por outro lado, não tenho necessidades maiores de me afirmar como escritora negra, por um motivo simples, ser negra (para mim) precede a tudo, não é, portanto, adjetivo, é nome, é substantivo. Dessa forma, sou uma negra escritora e poderia ser uma negra médica, gari, lavadeira, professora universitária, jurista, pedreira, etc. Eu seria negra, sempre, em qualquer ofício, em qualquer profissão, definida por minha constituição identitária e também pelo racismo brasileiro que delimita exatamente quem é a pessoa negra, bem como proporciona um lugar social subalternizado para ela.[...] Como disse acima, não me sinto desconfortável, mas

²⁶ Entrevista concedida pela escritora, Quito-Ecuador, 05 de maio de 2014. (tradução nossa)

também não reivindico essa alcunha ou esse lugar, pelos motivos que já apresentei. Penso tratar-se de terminologia adequada, inclusive, me identifico com ela, em que pese a novidade que, sem modéstia, penso representar ao lado de outros autores e autoras negros, completamente autônomos em relação a armadilhas de enquadramento de sua literatura, tais como: Edimilson de Almeida Pereira, Ronald Augusto, Elisa Lucinda, Lívia Natália, Ana Maria Gonçalves, Ricardo Aleixo e Salgado Maranhão, entre outros. Adicionalmente, afirmo-me como NÃO-MILITANTE da literatura negra, na verdade, não sou militante de nada. Fui ativista política em tempo integral durante certo período de minha vida, não sou mais e trilhei um longo caminho para conquistar esse lugar. Hoje sou apenas uma mulher posicionada politicamente²⁷

Desde aí, pude perceber como eu, na condição de pesquisadora, não poderia condicionar minhas expectativas sobre a Literatura Negra ou Afro-equatoriana a partir das discussões engendradas no contexto brasileiro. Por isso, a primeira posição que deveria tomar era despir-me dos conceitos e ideias já preestabelecidas e seguir em busca de tentar entender o modo de compreensão dessa Literatura no Equador. Não obstante, considereei a afirmativa das escritoras sobre suas obras serem parte das Literatura Negras.

No título da obra de Luz Argentina, “Bajo la piel de los tambores”, podemos tomar o “sob” (*bajo*) como indicativo, inclusive, pelo modo de abordagem da narrativa, de onde ainda se encontram as vozes literárias afro-equatorianas. Em contrapartida, o título da obra de Cidinha da Silva, “Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor!”, que leva no título o termo que sugere ação, “bater”, e, pela abordagem temática traçada em versatilidade discursiva, pode ser indicativo de um cenário literário negro cada vez mais diverso e em expansão. Dessa maneira, enfatizo, o trabalho de pesquisa procurou não colocar em voga qualquer ordem de valor para esses textos, para não recairmos no terreno movediço da hierarquização, mas, tinha por finalidade evidenciar de forma sucinta o contexto literário específico em que cada escritora se encontra e, a partir das obras, compreender seus agenciamentos.

²⁷ Entrevista concedida pela escritora, via correio eletrônico, em 22 de dezembro de 2014.

2 - LITERATURA, CULTURA E REPRESENTAÇÃO

Oh Velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zangaia por enquanto
e nem mesmo poesia
Só tambor ecoando com a canção da
força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até a consumação da grande festa do
batuque!
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!²⁸

2.1 – ESTUDOS CULTURAIS

Pensar “outras” vozes literárias no contexto latino-americano é uma tarefa que implica uma demanda de discussões e requer um olhar de revisão e desconstrução do próprio ideal absolutista de compreender a Literatura. É preciso, assim, reordená-la a partir de direcionamentos discursivos de análise e reflexão, no intuito de agregar outras representações, sem reduzi-las ao lugar de menos valia.

Dessa maneira, é imprescindível ponderar, dentre os demais campos teóricos, aquele que tenha uma abordagem que sustente as discussões que se quer empreender. No caso aqui em questão, a ideia de representação cultural servirá como norte de análise. Afinal, “para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam e o ecletismo não leva a lugar algum” (COMPAGNON, 2010, p. 262). Assim, pensar a Literatura – que hoje se encontra “entrelaçada” por tantos aportes teóricos – não é uma tarefa muito fácil. Isso porque, com tantas teorias através das quais se busca entender o funcionamento ou a razão de “ser” ou “fazer” Literatura – ou mesmo entender e explicar o que viria a ser a Literatura – temos a sensação de estarmos levitando no espaço.

²⁸ *Quero ser tambor*, de José Craveirinha. In. <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/cravei04.html>> Último acesso em: 17 de junho de 2015.>

Por outro lado, talvez esta sensação de “sem chão” seja em virtude de uma tendência recorrente de pensar que só exista uma única teoria capaz de sustentar toda uma gama de possibilidades discursivas e interpretativas para as várias produções literárias. Nesse sentido, parece ser necessário uma “terra” que nos grave. Mas quero sugerir que o pensar a Literatura se encontra por entre o levar e gravitar, no “entre-lugar” das teorias. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 37), o entre-lugar, o meio, não é uma “média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade”. Ou seja, não poderia haver nenhum “chão” teórico, pois cada singularidade apenas faz parte de uma complexidade maior. Talvez, por isso, articular uma discussão que traga para o centro das interpretações as representações culturais e as identidades nelas contidas (que, por sua vez, são carregadas de signos) requer um olhar diferenciado daquele já instituído nos estudos sobre a literatura. Afinal, vivemos um momento em que nos voltamos mais para as multiplicidades, a quebra de fronteiras disciplinares, de fragmentos, de saberes múltiplos, de poder etc.

Vale reforçar, nesse mundo saberes múltiplos, adotar um aporte teórico em relação à análise de um texto literário que busque afirmar categoricamente “respostas” fechadas é, no mínimo, negarmos a multiplicidade de possibilidades interpretativas. De fato, quem busca tal essencialismo, no mínimo, poderá cair nas malhas do equívoco, pois um texto literário carrega em si um universo de possibilidades relacionais que não só dialoga com seu contexto de produção e as subjetividades nele envolvidas, mas também confronta o contexto e as múltiplas inferências na sua recepção. Consequentemente, a literatura pode ser compreendida como espaço das representações culturais e, portanto, da investigação social (Cf. WILLIAMS, 1958). Como sugere a pergunta retórica de Souza (2007, p. 73): “[o] mundo mudou [...] as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranquilizador do reconhecimento pelo saber sempre em processo?”

O estudo sobre a cultura vem ganhando relevância nos estudos de literatura. Em particular, os estudos que evidenciam discussões sobre gênero e, assim, alocando outras categorias de identidades na pós-modernidade, têm sido relevantes às literaturas marginalizadas, uma vez que estas vêm apresentando formas diferenciadas de representação para diferentes sujeitos. Tudo isso tem

possibilitado o resgate de experiências de mundos peculiares, o que faz questionar o cânone já estabelecido.

Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que contemplar perspectivas culturais através da análise de representações de sexualidade, gênero, raça e classe nas obras *Bajo la piel de los tambores*, de Luz Argentina Chiriboga, e *Você meu deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor!*, de Cidinha da Silva, não descarta, evidentemente, outras possibilidades de análise. Além disso, o presente trabalho não pretende resumir as narrativas apenas às percepções apresentadas aqui, nem intenciona indicar um binarismo desmedido entre a análise tradicional e a não-tradicional. De fato, o objetivo é valorizar o que há de relacional de entrecruzamentos representativos dos textos presentes nas obras em questão, baseado num recorte em meio a tantas outras possibilidades que estes textos possam nos oferecer. Isso porque

[a] defesa de uma teoria que poderia se impor como única e exclusiva não se sustenta mais no atual espaço acadêmico, pela natureza plural das tendências críticas [...]. O perigo é acreditar que a verdade se define pela exclusividade e singularidade desta ou daquela disciplina. (SOUZA, 2007, p. 72)

De acordo com esta tendência, os Estudos Culturais se tornaram uma disciplina da qual dificilmente se pode extrair de suas bases teóricas certezas absolutas, pois versa sobre rupturas significativas, porém não absolutas. Em vista disso, prezar pelo desdobramento e pelas interrogações da tradição literária, que se quer fixa e homogênea, é um dos desafios. Com isso, também não estamos dizendo que os Estudos Culturais “avacalham” o conhecimento ou a tradição antes existente, ou que se presta a estabelecer rupturas a qualquer custo, sem nenhum tipo de fundamentação. Ao contrário, procura exercer um certo tipo de “desconstrução”. Segundo Souza (2007), uma das formas de melhor lidar com a desconstrução (como proposta por Jacques Derrida) é reconhecer a tradição como força e não como modelo. Para Stuart Hall (2009, p.123), uma das figuras pioneiras dos Estudos Culturais, o que importa “são as *rupturas significativas* – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações são deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma gama de premissas e temas”.

Nos Estudos Culturais, a literatura – como estatuto pedagógico – “perde” seu lugar pretensioso e quebra a hegemonia dos discursos dominantes e canônicos. Consequentemente, pode-se afirmar que as ideias sobre a subalternidade, descolonização, desconstrução, identidades e diferenças, rastros e resíduos, crioulização, saber e poder, raiz e rizoma, entre tantas outras teorias que se propõem a engajar um diálogo com o mundo pós-moderno e pós-colonial (ver, p. ex., DELEUZE; GUATTARI, 1995; FOUCAULT, 2007, 2009; GLISSANT, 2011; HALL, 2009; entre outros), nos ajudam a pensar sobre os movimentos culturais e identitários e nos ajudam a desestabilizar um sistema fechado de compreensão sobre a literatura. Isso porque, para Souza,

não se trata mais de se considerar a literatura na sua condição de obra esteticamente concebida, ou de valorizar os seus critérios de literariedade, mas de interpretá-la como produto capaz de suscitar questões de ordem teórica ou de problematizar temas de interesse atual, sem se restringir a um público específico. (SOUZA, 2007, p. 63)

A proposta é, então, transportar à literatura reflexões que viabilizem acrescentar a ela diferentes possibilidades de análise, contemplando elementos contextuais – sejam estes históricos, sociais, políticos e/ou culturais –, dar abertura para pensar o texto literário para além do valor metafísico a ele imputado, que distingue forma e conteúdo, privilegiando, como bem argumentou Houston Baker (1987, p. 16), “a ordem primária da forma como uma *presença* duradoura e estabilizadora” (tradução nossa). Afinal, pensar a arte literária apenas em termos de forma encerra a literatura em si mesma sem considerar as convenções e institucionalizações nelas contidas. Hall, tomando por empréstimo o discurso de Raymond Williams (em sua obra *The Revolution*), argumenta:

[s]e as descrições mais sublimes e refinadas das obras literárias também fazem “parte do processo geral que cria convenções e instituições, pelas quais os significados a que se atribui valor na comunidade são compartilhados e ativados”, então não existe nenhum modo pelo qual esse processo pode ser desvinculado, distinguido isolado de outras práticas que formam o processo histórico. (HALL, 2009, p. 127)

Do mesmo modo que por meio da literatura se criam convenções e se institucionalizam padrões no modo de ser, reforçando, assim, os lugares dos sujeitos, “outras” literaturas vêm se empenhando em desconstruir (ou deslocar) a lógica bizarra do exercício de poder sobre a representação de grupos sociais marginalizados, sejam estes de homens e mulheres, negros e negras, gays, lésbicas, travestis etc. Em decorrências dessas representações diferenciadas – negadas ou invisibilizadas no cenário literário –, os Estudos Culturais têm sido frequentemente hostilizados. Afinal, por meio desta disciplina, extraímos aportes teóricos para analisarmos as novas representações dentro de um espaço visto como imutável de outras representações diferentes da norma. Consequentemente, os Estudos Culturais parecem, aos “adoradores de padrões fixos”, vagar num discurso corruptível, em termos de fundamento, quando a questão é espaço e limite sobre o pensar a literatura. Tudo isso lhes pode causar temores quanto ao declínio da ideia fixa do que seria a arte, vista, de acordo com Hall (2009, p. 127) como “uma pedra de toque dos mais altos valores da civilização”. Ainda na compreensão de Souza (2007, p. 64), os Estudos Culturais ameaçam os “Estudos Literários”, pois são vistos como corruptores do objeto de análise, pois supostamente distorceriam a Teoria da Literatura.

Assim como quaisquer outras teorias, os Estudos Culturais também têm seus limites e não seriam capazes de explicar todos os fenômenos literários. Porém, isso não nos impossibilita de chegarmos até as fronteiras conceituais e, nesse limite fronteiro, fazermos questionamentos e reajustes que nos permitam ir além da fronteira de qualquer ordem – seja cultural, regional, de “nação” etc e até mesmo da ideia de literariedade²⁹ – para viabilizar possíveis análises e

²⁹De acordo com E-Dicionário de Termos literários de Carlo Ceia: no início do século XX, um grupo de teóricos da literatura, mais tarde denominados *formalistas russos* (Cf. EIKHENBAUM, B. *et alii. Teoria da Literatua*. Porto Alegre: Globo, 1976) imaginou que seria possível constatar uma propriedade, presente nas obras literárias, que as caracterizaria como pertencentes à literatura. Para denominar esta propriedade, criaram o termo *literaturnost*, que foi traduzido para a língua portuguesa como *literariedade*. A argumentação positiva sustentaria que existe a “literariedade”, porque podemos verificar objetivamente a existência de propriedades ou características que, quando presentes em uma obra qualquer, permitem-nos não só classificá-la como literária, como também inscrevê-la em um estilo de época. A “literariedade” seria aquela propriedade caracteristicamente “universal” do literário, que se manifestaria no “particular”, em cada obra literária. Contudo, é bom lembrar que, em vez de imaginar que a “literariedade” é um universal que se manifesta no particular, podemos também supor o contrário: a “literariedade” seria um particular que se pretende universal. Nessa perspectiva, “literariedade” seria um rótulo que receberiam os critérios socialmente estabelecidos para se considerar uma obra como pertencente à literatura.

perceber as “interpenetrações” textuais, com seus signos culturais variados nos cenários literários. Souza (2007, p. 64) também dirá que “a crescente diluição das fronteiras disciplinares e dos objetos específicos de estudo provoca reflexões mais abrangentes na área da humanidade, abalada pela abertura epistemológica e pelo enfraquecimento de território”.

Para referir-se à literatura (sobretudo em termos de comparação), a ideia de territórios como demarcadores de espaço fechado – a exemplo do Equador (de Luz Argentina) e do Brasil (de Cidinha da Silva) – está cada vez mais se esgotando, devido aos novos paradigmas de territorialidade. De fato, esses novos paradigmas proporcionam ir ao encontro do “outro” e contribuem para entender melhor o trânsito dos códigos de cultura e de identidades (das diásporas) que circulam entre signos, a exemplo do tambor.

Assim, o breve panorama apresentado aqui sobre a Literatura Negra ou Afro-brasileira e Negra ou Afro-equatoriana que aqui também se empreendeu deve ser vista como um recorte de uma conjuntura extensa de textualidades que contemplam representações culturais e identidades específicas desses contextos, mas que se conectam pela ideia de tambor que os textos enunciam, para além da significação tradicional de instrumento musical percussivo. E assim poder pensar esse tambor como aporte simbólico de expressão textual literária, de extensão metafórica e metonímica, na maneira de representar culturas e identidades subalternizadas da diáspora africana na América Latina. Essas textualidades comparadas, que tem o “tambor” como signo que intermedia essa comparação, têm por objetivo serem compreendidas por uma perspectiva rizomática (Cf. DELEUZE; GUTTARI, 1995). Ou seja, é compreendê-las como transitivas – ordenadas no “intermezzo” e não encerradas em dicotomias –, com distanciamentos que desconsiderem as alianças, os contatos e os entrelaçamentos, por assim dizer, os múltiplos “tambores”.

Por isso, é possível apresentar uma comparação intertextual que contemple o valor da transculturalidade e que dê movimento aos textos das

Assim, o pesquisador selecionaria, dentre todas as obras de natureza verbal, aquelas que possuíssem a tal “literariedade”, para formar a lista das obras reconhecidas como literárias. In. <<http://www.edtl.com.pt>> ltimo Acesso em: 07.04. 2015.

escritoras à medida que aproximamos seus textos e observamos diálogos entre eles, sempre respeitando os “limites” de seus ordenamentos múltiplos. Isso também inclui a *viagem* como metáfora dos experimentos práticos e psíquicos diferenciados das personagens criadas por Cidinha e de Luz Argentina. Essas viagens podem ser pensadas como movimentos que partem do meio, sem começo nem término, tal como designa Deleuze e Guatarri:

uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

Evidentemente que, enquanto vozes múltiplas da diáspora, a viagem deve ser pensada não só em termos metafóricos. Ela também contempla a história do Atlântico Negro, “que fornece um vasto acervo de lições quanto à instabilidade e mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas” (GILROY, 2001, p.30) e que confere valor dialogal e relacional entre as narrativas, amparadas sob o signo da representação dos tambores.

A multiplicidade é fundamental para o entendimento dessas viagens diaspóricas. Hall (2009, p. 27) afirma que, em situações de diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Essas multiplicidades se realizam não apenas em termos da existência simultânea de diferentes povos em convívio, mas também em termos transculturais. Nessa perspectiva, as obras *Bajo la piel de los tambores* (1991) e *Você me deixe, viu? Eu vou bater o tambor!* (2008) trazem em seu título o signifiante “tambor”. Isso nos permite atribuir a este termo um valor transcultural significativo, convidativo ao diálogo intertextual. De acordo com Florentina Souza,

[o]s tambores são instrumentos de convocação para o canto e a dança religiosos ou de lazer, mas também para conchamar à luta pela libertação colonial e são utilizados por vários poetas como dispositivo simbólico de incentivo à afirmação étnica, o que envolve estes instrumentos musicais de grande significado simbólico para os universos culturais africanos e da diáspora. (SOUZA, 2005a, p. 189)

A ideia de tambor que podemos extrair das obras é capaz de incitar um olhar que, curiosamente, nos conduz a pensar nas multiplicidades de vozes que

poderíamos chamar de tambores audíveis (ou o silêncio destes), além de pensar também nas variantes desses signos em decorrência da experiência diáspora africana na América Latina. Dessa maneira, podemos observar como essas vozes múltiplas podem contribuir na “fecundação” de uma ideia de Literatura Afro-latina, no compêndio da Literatura Latino-americana, em que pese o agenciamento dos signos e representações de afrodescendência e/ou cultura negra na América Latina, além da eminência de outras vozes a elas entrelaçadas.

Quando me refiro ao tambor como signo, é no sentido dado Santaella (1992) a partir de Charles Peirce, “concebido como algo dinâmico e em processo”. Ainda segundo Santaella (1992), para Peirce, o signo é capaz de substituir algo para alguém. Por isso, define-se como “qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ele mesmo se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente, *ad infinitum*”. Essa concepção do signo é como algo que leva a uma infinidade de significados, possibilitando, igualmente, caracterizar o ser humano como um incansável produtor destes. De acordo com Pierce,

[o] signo é objetivamente geral na medida em que deixa para o intérprete o direito de completar a determinação por si mesmo. Um signo é objetivamente vago na medida em que, deixando sua interpretação mais ou menos indeterminada, ele reserva para algum outro signo ou experiência possível (interpretante) a função de completar a determinação. (PEIRCE apud SANTAELLA, 1992, p. 50)

Isso posto, o significado de um signo pode remeter a outros signos. Portanto, ainda que as duas autoras usem o significante *tambor* direta e/ou indiretamente nas suas narrativas, o uso do significante *tambor* nos títulos de suas obras nos possibilita atribuir-lhe sentidos distintos, uma vez que esse signo está presente em muitas culturas, e tem sido representado de forma recorrente em muitas narrativas literárias por grupos pertencentes (ou não) à diáspora negra. No caso específico do signo do tambor, quando se trata de diáspora, a sua representação simbólica apresenta-se transmutada, contextualizado às diferentes culturas latino-americanas.

2.2– O SIGNO DO TAMBOR E A REPRESENTAÇÃO CULTURAL

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault (2007) afirmou que “os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam” (p. 66). No entanto, a linguagem tem poderes que lhe são próprios e, do poder particular que tem a linguagem literária de constituir e reconstituir discurso de identidade e diferença, rearticulam-se signos culturais distintos. Assim, é possível pensar sobre as representações e seu poder de predicar as coisas ou sujeitos. Analisando Dom Quixote, fazendo alusão à figura do louco, Foucault dirá que o louco na cultura ocidental do século XVII torna-se um desvio constituído e mantido como função cultural indispensável: “às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como para que limitar o poder, o louco garante a função do *homossemantismo*: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar” (FOUCAULT, 2007, p. 68). Em contrapartida, entretanto, Foucault argumenta que o poeta se apoia na representação alegórica “sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põe-se à escuta de ‘outra linguagem’, aquela, sem palavras nem discurso, da semelhança” (Idem.). Sendo assim, rompe-se com o mundo ocidental que vê os signos somente sob a ótica das semelhanças, revelando o signo como identidade e a diferença.

Encarar os signos como representação cultural da identidade e da diferença é o mesmo que falar em descontinuidade de um pensamento cartesiano, quando a esse atribui-se, na marca da semelhança, um olhar universal (e universalista) e uniforme. Desse modo, a comparação proporciona não uma reunião de signos a *um* semelhante, mas ao movimento de semelhanças. Assim, “o semelhante, depois de ter sido analisado segundo a unidade e as relações de igualdade ou de desigualdade, é analisado segundo a identidade evidente e as diferenças: diferenças que podem ser pensadas na ordem das inferências” (FOUCAULT, 2007, p. 74).

Foucault (1988) desenvolve ainda mais a distinção entre semelhança e similitude ao dialogar com o artista plástico René Magritte a respeito da pintura de um cachimbo, “La trahison des images”, onde encontra-se a frase (em tradução do francês) “Isto não é um cachimbo”. Assim, numa carta enviada para Foucault

pelo artista em maio de 1966, o mesmo indaga sobre uma possível indistinção de semelhança e similitude. Vejamos um trecho:

As palavras Semelhança e Similitude permitem ao senhor sugerir com força a presença – absolutamente estranha – do mundo e de nós próprios. Entretanto, creio que essas duas palavras não são muito diferenciadas, os dicionários não são muito edificantes no que as distingue. (FOUCAULT, 1988, p. 81)

E Foucault contesta a indagação:

A semelhança tem um “padrão”: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 1988, p. 61)

Aproximando a discussão mais da literatura, a obra de Magritte torna-se um frutífero exemplo para as reflexões seguirão, pois, quando o cachimbo é plasticamente representado, a sua existência e veracidade são negadas ou afirmadas por meio da palavra, o que evidencia, dessa maneira, sua ambiguidade e coloca-o no lugar do ficcional, da representação:

Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvio, tenta estabilizar um espaço único. Mas por que introduzi ainda a voz do mestre? porque mal ela disse “isto é um cachimbo”, e já foi obrigada a retomar e balbuciar: “isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo”, “isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo”, “a frase: ‘isto não é um cachimbo’, não é um cachimbo”; “na frase: ‘isto não é um cachimbo’, isto não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo”. (Foucault, 1988, p. 35)

Negar ou afirmar se a imagem é ou não é um cachimbo possibilita dar a ele diferentes maneiras de referenciá-lo. Do mesmo modo, o tambor como um dos signos da diáspora pode igualmente ser referenciado de diversas maneiras. Ou seja, podemos pensar que assim como o cachimbo estará “[a]berto, não para o cachimbo ‘real’, ausente de todos esses desenhos e de todas essas palavras, mas aberto para todos os outros elementos similares” (FOUCAULT, 1988, p. 65), o signo do tambor está aberto a inferências de múltiplos significados. Portanto, é possível que a linguagem verbal contida ao lado do signo do cachimbo (“isto não é um cachimbo”) oferece uma “verdade” não somente porque de fato não é um cachimbo, mas principalmente porque Magritte desconstrói o que poderia ser “verdadeiro” para o intérprete de sua obra. Estamos diante do poder que a palavra tem em negar ou afirmar algo, mesmo que seja no plano dos signos, das representações.

Desse modo, compreendo que muito do que há dentro dos textos literários, tomados como representação, não impede, todavia, que circule em nossos imaginários como uma “verdade”, criteriosamente construída e absorvida como natural. Assim, também se configura a representação sobre o “outro” em termos das identidades concebidas como menor ou sem valor. Tomando a semelhança e a similitude como representação, na perspectiva cultural, é relevante lembrar Bhabha quando dirá:

é crucial distinguir semelhança e similitude dos símbolos por meio de experiência culturais diversas – a literatura, a arte, o ritual musical, a vida, a morte – e das especificidades sociais de cada uma dessas produções de sentido em sua circulação como signos dentro de locais contextuais e sistemas sociais de valor específico. A dimensão transnacional da transformação cultural – migração, diáspora, deslocamento, relocação – torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação. O discurso natural(izado), unificador, da nação, dos povos ou da tradição popular autêntica, esses mitos encrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. (BHABHA, 2013, p. 277)

Contracenando as ideias de Foucault e Bhabha, retomo o signo do tambor – constituído como símbolo de “resistência” – para exemplificar e pensar como tal signo não é algo homogêneo na América Latina em termos de representatividade. Ou seja, o tambor não carrega sobre si uma ideia fixa; ele existe na pluralidade

sentido que pode ser dado a ele. Por isso mesmo, nos serve como um símbolo de experiências culturais diversas, operacionalizado por diferentes grupos sociais e marcado por experiências subjetivas estabelecidas tanto no plano do individual como do coletivo. Por conseguinte, o *tambor* de Cidinha da Silva é, e não é, o mesmo do *tambor* de Luz Argentina Chiriboga. São configurados como *tambores* (no plural), em meio às semelhanças contracenadas com as similitudes.

Portanto, o tambor compreendido por Chevalier e Gheerbrant (1990), como “símbolo da arma psicológica que enfraquece a resistência do inimigo”, também nos pode servir como alegoria que simboliza a palavra “a(r)mada” e que “ecoa” dos textos literários dessas escritoras. Dessa forma, é interessante pensar a semelhança e a similitude em termos de identidade e diferença nos tambores representados “graficamente” nas obras *Bajo la piel de los tambores* e *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor!*. Nestas, o tambor é palavra revivificada, que circula pelas diferentes histórias nelas contidas e, mesmo que as abordagens contemplem aspectos culturais e momentos históricos diferenciados, há pontos que dialogam, se relacionam e se complementam.

Costa Lima (1981), em outro contexto, afirma que “[n]ão representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos visíveis e ter o outro como visível” (p. 222). Nesse sentido, se pensarmos dialeticamente, igualmente poderíamos inferir que, assim como a representação torna visíveis o “eu” ou o “nós” e o “outro”, também a representação pode invisibilizá-los. Ainda, pode-se atribuir ao tambor uma força simbolicamente representativa das vozes da diáspora, porque, conforme afirmam Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 8610), o tambor imita as “batidas do coração dos homens e representa o pulsar da própria terra, seu ritmo, seu grito, sua resistência, a voz do homem como ritmo vital de sua alma”.

2.3– TAMBORES PARA A REPRESENTAÇÃO DO “OUTRO”

Stuart Hall (2001), ao tratar da representação sobre o aspecto do estereótipo, argumenta que nós, muitas vezes, pensamos no poder em termos de coerção ou constrição física direta. Todavia, nós também falamos, por exemplo, sobre o poder *na representação*: o poder para marcar, fixar e classificar; o poder

simbólico; o poder da expulsão *ritualizada*. Ou seja, o poder precisa ser compreendido não só em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos culturais ou simbólicos mais amplos, incluindo o poder para representar outras pessoas ou outras coisas de uma certa maneira, dentro de um certo “regime de representação”. Estereotipar seria, então, o elemento-chave no exercício da violência simbólica, pois esta forma de poder é intimamente ligada ao saber, ou às práticas daquilo que Foucault chamou de “poder/saber”. O que Hall compreende, desde Foucault e Gramsci, é que todo mundo – os poderosos e os sem poder – faz parte, *embora não em termos iguais*, na circulação do poder. Ninguém – nem suas aparentes vítimas nem seus agentes – pode ficar totalmente fora do seu campo de operação.

Sobre as representações contidas nos *tambores* de Cidinha da Silva e Luz Argentina, vê-se, através da cadência de suas narrativas, a articulação de alguns códigos culturais compreendidos como padrões, ao passo que, concomitantemente, outros códigos são orquestrados em caráter de deslocamento a esses. Este viés do discurso representativo corrobora com a compreensão de Bhabha (2013) sobre o estereótipo, pois, para ele, o estereótipo é uma parte do conhecimento sobre o outro, o que não implica dizer que é uma não-verdade. Entretanto, o problema do estereótipo consiste na compreensão do outro reduzido a um valor negativo. Para Bhabha, compreender o outro de modo reducionista e fixo é um aspecto do discurso colonial que sobrevive com base no conceito de “fixidez”, na construção ideológica da alteridade, embora representada de forma paradoxal, pois significa ordem estabelecida, ao mesmo tempo em que pode funcionar como desordem. Ou seja: “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que serve para ser ansiosamente repetido” (BHABHA, 2013, p. 117). O estereótipo, então, carrega uma força ambivalente. Portanto, pensar assim o estereótipo “questiona as posições dogmáticas e moralistas diante do significado da opressão e da discriminação” (p. 118).

As narrativas contidas no *tambor* de Cidinha da Silva e Luz Argentina encenam esse caráter de ambivalência, principalmente no modo como vão representar personagens femininas, pois, à medida que reproduzem os valores históricos e socioculturais – reconhecidos como verdades fechadas sob a

categoria de raça, gênero, sexualidade e classe envolvendo essas figuras – também, por outro lado, sinalizam, através das mesmas personagens, a compreensão da relação entre poder, discurso colonial e conveniência política que as engessam nessas categorias de forma negativa, objetivada. Isso não ocorre interpondo uma subversão de caráter dicotômico essencialista, do “é ou não-é”, mas funciona de um modo que o reconhecimento desses lugares e a repetição deles possibilite que “os significados comecem a deslizar e escorregar; comecem a flutuar, ou serem puxados ou inflectidos em novas direções.” (HALL, 2001, p. 30).

Assim, as representações dentro de uma linguagem literária podem contribuir para a operacionalização do imaginário que desterra, desumaniza e desqualifica. Mas também pode “inverter”, problematizar ou deslocar a ordem desses lugares. Conforme Hall (2001), as palavras e imagens carregam conotações sobre as quais ninguém tem controle completo, o que permite que novos sentidos sejam construídos, que coisas diferentes sejam mostradas e ditas. Por isso, as novas textualidades literárias no contexto latino-americano assenhoram a tarefa (dentre outras) de deslocar estereótipos, colaborando na “compreensão de processos de subjetivação” sob a égide da representação, uma vez que, através dessa mesma plataforma, foram criados descensos complexos no imaginário que espelham ou que são espelhos de uma estrutura dominante, amparada no discurso colonial que impõe normas e desqualifica os sujeitos racializados, sexualizados, gendrados etc., reduzida à cópula “é”, da forma tratada por Bhabha. Este cita Said, afirmando que “a cópula parece ser o ponto no qual o racionalismo ocidental preserva as fronteiras do sentido para si próprio” (BHABHA, 2013, p.125). No entanto, é interessante ressaltar que as imagens e representações das novas vozes literárias tampouco carregam o poder de criar outro padrão a circular como norma. Ao contrário, este trabalho seria muito mais uma tentativa de encenar outras vozes e diferentes sujeitos, com suas múltiplas identidades carregadas de ambivalências e contradições.

Consoante à argumentação de Bhabha, foi possível apreender que as representações presentes em *Bajo la piel de los tambores* e *Você me deixe viu? Eu vou bater o meu tambor!* prezam por temáticas e discursividades importantes nos conglomerados da literatura latino-americana “geral”. Pois, no fim das contas,

é interessante pensar essas literaturas como mundo criado de imaginários históricos que, por sua vez, comunica-se com as literaturas mundiais, mas infelizmente causando um certo estranhamento por não corresponderem com algumas regras preestabelecidas. Vale ressaltar o argumento de Bhabha, quando mesmo diz:

Se estamos buscando uma “mundialização” da literatura, então talvez ela esteja em um ato crítico que tenta compreender o truque de mágica através do qual a literatura conspira com a especificidade histórica, usando a incerteza mediúnica, o distanciamento estético, ou os signos obscuros do mundo do espírito, o sublime e o subliminar. Como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento que *algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização*. (BHABHA, 2013, p. 36)

Podemos também pensar que essas vozes afro-latinas – aqui encenadas pelas escritoras Cidinha da Silva e Luz Argentina –, quando se propõem a criar narrativas de deslocamento, o fazem de um modo que o “eu” e o “outro” sejam representados com certa reflexividade e autoreflexividade dos lugares que ocupam socialmente. Esses lugares estão presentes em grande parte dos seus textos como paradigmas sociais complexos, identificáveis no modo de narrar, na simbologia de caráter africano ou afrodiaspórico (como no caso do tambor) e acentuado pela perspectiva étnico-racial, de gênero e de sexualidade. Isso dará certa particularidade de expressão literária, proveniente de uma sensível experiência com o sentir-se em – e sentir – o mundo, um mundo transculturalizado. Dessa maneira, é inteligível pensar com Hall que

“Diferença” é ambivalente. Ela pode ser tanto positiva como negativa. Ela é tanto necessária para a produção do significado, a formação da língua e cultura, para identidades sociais e um senso subjetivo de si como sujeito sexuado – e ao mesmo tempo, é ameaçadora, um lugar de perigo, de sentimentos negativos, de divisões, hostilidades e agressão para com o “Outro”. (2001, p. 332)

No caso do signo do tambor como título das suas narrativas, nele identifico uma metáfora representativa, quando este exerce uma função rítmica diferenciada “graficamente”, percutindo e ecoando outros “sons” (des)afinados

(ambivalentes), dialogando com aquilo que Bhabha (2013, p. 19) chama de “consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno”.

Assim, antes mesmo de partir para capítulos, em que apresento a análise das obras, *Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor!*, de Cidinha da Silva, e *Bajo la piel de los tambores*, de Luz Argentina Chiriboga, gostaria de deixar claro: nenhuma das considerações aqui apresentadas estão encerradas em si mesmas. A magia dos textos literários consiste nisso, numa abertura de múltiplas interpretações e, por isso, o caminho de análise tomará como medida recortes temáticos que considere relevantes na maneira de representar “tambores” pelas autoras, como signos de raça, gênero e sexualidade, que, por sua vez, estão distribuídos de forma bastante heterogênea entre as obras. Por isso, sou tomada pela consciência de que muito há para ser interpretado e/ou analisado. Como bem afirma Glissant (2011, p. 20), “as nossas barcas estão abertas, nelas navegamos para todos”, porque vivemos a experiência do abismo, que não se restringe ao conhecimento particular, mas ao conhecimento do “todo”. O “todo” sugerido por Glissant é compreendido como tessituras residuais de diferentes culturas e histórias, que estão relacionadas sem aparente absolutismo. Sendo assim, todas as abordagens apresentadas aqui são provenientes do olhar de uma pesquisadora errante. Para Glissant (2011, p. 29), “o errante recusa o estatuto universal, generalizante, que reduzia o mundo a uma evidência transparente, atribuindo-lhe um sentido e uma finalidade pressuposta”. Isso porque

[n]ada obriga a pensar que as humanidades não conseguirão transmutar, nesse pensamento da errância, as opacidades anteriormente enraizadas do Mito e as clarezas desmultiplicadas da filosofia política, conciliando Homero e Platão, Hegel e o *griot* africano. (GLISSANT, 2011, p. 30).

Pensar um texto narrativo literário, aclamado por valores da tradição e encerrado em si mesmo, nos dá indícios de uma narrativa centralizada, uniforme e invariável, pouco ativa e dinâmica dentro da complexidade de trânsitos. Dessa maneira, foge ao valor errante, relacional. Para Glissant (2011, p. 29), “o pensamento da errância não é nem apolítico nem antinômico de uma vontade de

identidade que no fundo mais é do que a procura de uma liberdade num determinado meio.” Uma vez que estamos tratando de uma Literatura dita latino-americana, pensar que essa literatura pode ser capaz de romper fronteiras desde a esfera geográfica, passando pelos campos históricos e culturais até culminar nas subjetividades individuais e/ou coletivas é, em um determinado momento, “contrariar as intolerâncias territoriais”. De acordo com Glissant (2011, p. 22) “a maior parte das nações que se libertaram do colonialismo tenderam a formar-se em torno da ideia de poderio, pulsão totalitária da raiz única, e não de uma relação fundadora com o outro. Dessa maneira, essas escritas das escritoras da diáspora negra nas Américas, que podemos chamar de escritas afro-latinas, encontram-se, mesmo que sorrateiramente, no bojo da Literatura latino-americana pelo seu caráter relacional. Por isso, no empenho de vociferar algumas representações de identidades silenciadas, me arvore a pensar nos modos de representação de outros discursos textuais literários, que são capazes de suplementar os discursos preexistentes na literatura latino-americana dita geral.

Essas escritas da diáspora negra, a exemplo dos textos de Luz Argentina e Cidinha da Silva, só serão possíveis de serem pensadas como tal quando ultrapassarmos o limite binário excludente de análise, que tendem a tomar as literaturas canônicas como um ponto de partida limitador para embasar o valor desses textos. Do contrário, estaríamos engessando as representatividades desses textos às marcas de um discurso hierarquizante. Portanto, é necessário ressignificar o conceito de fronteira e pensá-la como um lugar de alcance que amplia a dimensão dos encontros. Essas escritas estão na fronteira, no entre-lugar e, por isso, devem ser pensadas por elas mesmas e com os possíveis diálogos que as mesmas incitam, sem essencialismos de influências e experiências.

Para Glissant, a relação não é feita de estranheza, mas de conhecimento partilhado. Por assim dizer, temos que a experiência da diáspora negra é compartilhada hoje pelos escritores afro-latinos, e, como tal, podemos observar sem estranheza como as identidades e diferenças têm marcado consideravelmente os textos literários de um modo profundamente peculiar e familiar. Tal familiaridade está longe de implicar uma conformidade. Mas refere-se em termos transitivos, expressados como experiência diaspórica, que, em certa

medida, conecta essas literaturas. Nesse sentido, os textos das escritoras que ora serão analisados enquadram-se na ideia de “transescritas”.

De acordo com Roland Walter (2003, p. 31), transescrita é o termo para se referir às escritas que “move[m] através de um espaço intersticial dentro e entre fronteiras, atravessa[m] os territórios culturais compostos de múltiplas zonas de contato e se esforça[m] para ir além desse limbo intersticial, isto é, mudá-lo”. Nesse sentido, essas escritas são reveladoras de uma história secular de escamoteamento, mas também de resistência. Como transescritas, tornam-se palavras reveladas ou em processo de revelações, observadas naquilo que Glissant, (2011, p. 133) chama de caos-mundo, que “troca a linearidade da filiação pelo excedente de extensão”, ou, como dirá Deleuze e Guattari (1995), pela multiplicidade, pelas linhas de fuga próprias de um rizoma.

3 - *BAJO LA PIEL DE LOS TAMBORES*, DE LUZ ARGENTINA CHIRBOGA

“Un siglo después, otras manos fuertes y callosas
 baten los mismos tambores,
 ya olvidados de sus dioses africanos.
 Pero en ello hay algo más que simples evocaciones:
 la persistencia del propio pueblo negro”
 Manuel Zapata Olivella³⁰

3.1 – “SOB A PELE DO TAMBORES”

Antes mesmo de seguir explicando o enredo da obra *Bajo la piel de los tambores*, abro um parêntese para explicar possíveis equívocos que possam ocorrer sobre o título da obra em questão. A obra teve sua 1ª. edição no ano de 1991, publicada sob o título *Bajo la piel de los tambores*. Todavia, a 2ª. e a 3ª. edição da mesma teve o título alterado para *Tambores bajo mi piel*. Mas o texto foi mantido na íntegra. Com isso, devo dizer que o título que aparecerá aqui se refere à primeira edição, por dois motivos que considere relevantes: o primeiro contato que tive com a obra foi com o título da 1ª. edição, *Bajo la piel de los tambores* e parte das minhas reflexões estavam concatenadas com esse título. O título da 2ª. e da 3ª. edição, *Tambores bajo de mi piel* que, inclusive, é a expressão que a personagem narradora Rebeca Gonzalez usa ao final do romance para identificar-se como descendente de africanos, tem significação plausível sob essa perspectiva de identidade. No entanto, me atenho ao título da 1ª. edição por causa do enredo do discurso que apresenta histórias de negação e opressão sobre a figura feminina, dentre outras. Considerando essas forma de apreensão, compreendi que a ideia de “bajo los tambores” tinha um sentido maior sobre as historias de negação. A segunda razão: na oportunidade de entrevistar a autora, Luz Argentina Chiriboga, a mesma me informou que a mudança do título nas edições que se seguiram foi sugestão dos seus editores. Como tal, mais um

³⁰ ¡levántate mulato! Bogotá: Rei (Letras Americanas), 1990, 130-131.

motivo para eu seguir com o título da primeira edição, pois parece-me integrar-se mais às primeiras reflexões no processo de criação da autora.

A trama narrativa em *Bajo la piel de los tambores* é dividida em três momentos complementares. No primeiro, apresenta o deslocamento de Rebeca González (a personagem principal) de Sikán, sua cidade natal, para Quito e o temor de encontrar um mundo desconhecido: “[a] medida que nos alejamos, Sikán humedeció mis ojos” (CHIRIBOGA, 1991, p.11). O medo do novo e o encontro com um viajante misterioso que segue com Rebeca no ônibus para Quito é apenas um presságio de outros encontros e estranhamentos que Rebeca terá de confrontar durante sua estadia em Quito, principalmente no colégio interno Nuestra Señora de Guadalupe :

Extenuada llegué al colegio Nuestra Señora de Guadalupe, cuyo rótulo llenaba todo el frente. Altos y macizos muros lo separaban del mundo que bullía en los alrededores. Me pregunté si papá se habría equivocado, por qué encerrar mi juventud. Un olor de cosas antiguas, un vaho de sepulcros que afloraba de las paredes, una especie de moho en las palabras de las religiosas y la solemne rigidez de sus cuerpos me produjeron desconsuelo. Al sonar la campana, un tañido como toque de duelo, las alumnas comentaron mi color negruzco acentuado por el frío y huyeron. (CHIRIBOGA, 1991, p. 16)

Os conflitos identitários de Rebeca têm como “pano de fundo” o contato com a alteridade, que podemos interpretar a partir de Bhabha (2013,p.119) “que é, ao mesmo tempo, um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade”. Dessa forma, é sobre a alteridade que o exercício da autoridade colonialista mais funciona, pois “requer a produção de diferenciações, individuações, efeitos de identidade através dos quais as práticas discriminatórias podem mapear populações sujeitas que são pichadas com a marca visível e transparente do poder” (Idem, p.184).

A primeira parte da narrativa é fundamental para o reconhecimento das personagens, revelando destas certos traços que indicam os seus desdobramentos dentro da narrativa. À medida que a personagem principal narra as características das personagens, ela o faz a partir do cotejo com as suas próprias características. Assim, funciona como se as personagens – mas também o ambiente físico, com seu cheiro, a paisagem etc. – criassem uma rede de

conexões simbólicas que, por meio da memória, ajudassem a personagem a ressignificar a vida, a comunidade e os laços familiares e ancestrais, todos ligados à construção de sua identidade.

A convivência com as religiosas do internato, as estudantes e o padre Cayetano Santacruz aos poucos revela para a personagem principal sinais de desigualdades, conflitos e diferenças. Os encontros com os homens que a cortejam dentro e fora do internato chocam com sua identidade de mulher negra e campesina, pois estes tendem a negar a sua condição de sujeito. Esta convivência em Quito ainda faz com que ela experimente os dissabores das tiranias sobre sua condição racial, de gênero e de classe. Conjuntamente a todas essas experiências, Rebeca precisa administrar as impetuosidades de uma jovem em descoberta: o desejo pelo sexo e o amor, e a manifestação da própria sexualidade cuja expressividade só será possível com a ajuda de uma “máscara” (*antifaz*).

É necessário ressaltar a importância desta máscara, o *antifaz*. Afinal, a máscara ajuda Rebeca a conviver com todas essas peripécias e é também a máscara que funciona como reveladora de sua “outra” identidade, aquela que a própria Rebeca desconhece ou oculta. Ao mesmo tempo, é a mesma máscara que a leva a Sikán através da memória dos referenciais familiares, e tais memórias a impedem de avançar nas suas impetuosidades. Todavia, essas memórias são consciente ou inconscientemente rejeitadas ou negadas, pois o que está em jogo são suas descobertas.

Porém, o maior conflito para Rebeca González, a princípio, é com seu próprio “eu”. É a descoberta de si mesma. É o constante confronto com o “outro”, peça-chave para suas interrogações e questionamentos. Com isso, o caráter de deslocamento está diretamente ligado às suas experiências com os espaços físicos externos, o colégio Nuestra Señora de Guadalupe, os bailes de festas, o pensionato Luz Divina, entre outros. Mas também estão relacionados a inúmeros deslocamentos psicológicos internos, de fundamental importância para alguns (des)encontros: repressão sexual, a opressão de gênero, o racismo e o preconceito de classe. Desde então, Rebeca se revela como um protótipo dos grupos sociais que – por serem mulheres, negras, pobres e todos os adjetivos negativos subcategorizados a esses – sofrem as implicações de pertencimento

desses lugares representativos de uma rede que conecta a um passado histórico colonial escravocrata eivado pelo racismo e pelo patriarcalismo, sexismo, “generismo”, classismo e outras formas de subordinação.

Na obra *Bajo la piel de los tambores*, encontramos uma narração que prioriza a enumeração detalhada dos ambientes, dos animais e das personagens, inclusive da própria personagem/narradora, por ela mesma. Não há diálogo entre as personagens; é a narradora mesma quem representa suas falas (ou, em alguns casos, seus pensamentos) e as transmite ao leitor, configurando, dessa maneira, um discurso indireto.

O modo como estão dispostas as personagens dá um certo contorno dialético ao significado do romance, porque comunga ao ambiente as descrições físicas (do ambiente e dos indivíduos), que favorecem um certo erotismo, como podemos observar na passagem de Rebeca com o Padre Caeytano: “sus manos por cintura, sus manos por mis glúteos, sus manos por mis senos, sus manos, sus inquieta manos, arrimados a la pared sentí multiplicados sus dedos” (CHIRIBOGA, 1991, p.65). Há outras expressões que também dão um peso erótico: “chupó los lábios”, “levantaron mi falda”, “goce erótico”, “caballos montan a las yeguas” etc.

Por outro lado, Rebeca se utiliza de imagens que sugerem aprisionamento quando descreve a sensação no internato: “Un olor de cosas antiguas, un vaho, de sepulcros que afluía de las paredes” (CHIRIBOGA, 1991, p.16). Usa também outras expressões, tais como “llaves”, “internado”, “muros”, “sepulcro”, “confessionário”, “gruta” etc. Ou seja, a narrativa segue com representações que evidenciam a oposição entre os desejos frenéticos de “liberdade” e aprisionamento físico, psíquico e social em que se encontra a personagem principal, Rebeca González. No entanto, é a representação da máscara que possibilita a Rebeca “romper” com parte dos paradigmas que envolvem sua sexualidade.

A obra *Bajo la piel de los tambores* é um exemplo das literaturas que evidenciam, através das personagens, questões de caráter histórico-cultural, acentuado pelos lugares étnico-raciais, de gênero e sexualidade, além do requisito de classe. Todas essas categorias são desenvolvidas dentro de uma perspectiva de deslocamento, de viagem, configurando o encontro e a experiência

com o “outro”, com o diferente. A partir do momento que Rebeca desloca-se de Sikán, entra imediatamente em contato com um homem que se diz viajante do mundo. Ao chegar em Quito, a imagem desse viajante, sua “gorra”, seu sotaque argentino e a conversa que teve com ele se fazem presentes em seus pensamentos como uma espécie de espectro transfigurado num enigma, que a mesma deseja desvelar.

3.2 – A PERSONAGEM DE REBECA ENTRE SIKÁN E QUITO

A viagem tem sido recorrentemente tratada na literatura, e sua representação tem em vista mais do que o simples deslocar-se físico de um espaço a outro; é um deslocamento também no plano do imaginário. Em ambos os casos, a ideia de viagem nos leva a pensar na possibilidade dos encontros com um mundo, muitas vezes estranho, mas que possibilita àquele que se desloca um processo de transformação, como nos “ritos de passagens”. Esse é o caso, sobretudo, nas viagens que envolvem os processos históricos e socioculturais que conformam descobertas identitárias, em constante conflito com o estado psicológico dos indivíduos envolvidos.

Louro (2004, p. 12), citando Jorge Larossa, explica que os romances que evidenciam a ideia de viagem geralmente contam “a própria constituição do herói através das experiências de uma viagem que, ao se voltar sobre si mesmo, conforma sua sensibilidade e seu caráter, sua maneira de ser e de interpretar o mundo”. Para ela, a imagem da viagem desmembra-se entre o universo exterior e interior dos indivíduos, pois, dessa maneira, permite ao viajante a criação de uma determinada “consciência, sensibilidade e caráter”.

A “viagem” feita por Rebeca González permite que a compreendamos como um ser múltiplo e nunca unificado. À medida que se envolve com outras personagens, esta se transforma de etapa em etapa, ultrapassando a fronteira do pessoal e do seu prévio conhecimento de mundo. Isso porque a ideia de viagem sugere trânsito e deslocamento. Dessa maneira, é preciso pensar na viagem sobre muitos aspectos. Entre estes, destaco a viagem “involuntária” de deslocamento físico, sem medir as consequências psicológicas, como fizeram os pais de Rebeca ao enviá-la para o colégio de internas Nuestra Señora de

Guadalupe.

O encaminhamento de Rebeca para Quito é sinalizado na obra por duas motivações: (1) oferecer melhores condições de estudo; e (2) afastá-la de um branco alcoólatra, que a cortejava: “una razón para mi internado fue alejarme de Milton Cevallos, el hijo de nuestro vecino” (CHIRIBOGA, 1991, p. 22). O deslocamento para Quito, a convivência no colégio coordenado pela freira (espaço religioso), a posterior convivência no pensionato Luz Divina e a convivência nos espaços externos a estes, lhe trouxeram experiências significativas que podem ser interpretadas como *ritos de passagem* da sua adolescência para a fase adulta.

Fazendo uma leitura de Van Gennep, o antropólogo Roberto DaMatta (2000, p.10) explica que os ritos de passagem consistem em três fases-padrão, “separação, incorporação e, entre estas, uma fase liminar, fronteira, marginal, paradoxal e ambígua – um *limem* ou *soleira* – que, embora se produzisse em todas as outras fases, era [para Van Gennep] destacada, focalizada e valorizada”. No caso da personagem de Rebeca González, este ciclo de três fases acontece num processo de duplicidade, uma vez que, em seu caso, as fases ocorrem tanto na sua saída de Sikán como também em seu retorno.

Quando se desloca para Quito, a personagem se desliga da sua família e de sua comunidade. Assim, este estágio pode ser compreendido como o momento da *separação*. A chegada em Quito, a vivência em outro ambiente social (no colégio Nuestra Señora de Guadalupe, no pensionato Luz Divina e nos espaços externos a estes), as experiências com as outras internas e as novas emoções e sentimentos que Rebeca começa a sentir fazem com que ela entre em conflito com seu próprio “eu” subjetivo (aquela pessoa marcada pelas referências anteriores da sua família e comunidade em Sikán). Este momento ambíguo, caracterizado pelo conflito, confusão e questionamento, pode ser entendido como um estágio *liminar*. Deste ela sai para o estágio de *incorporação*, quando ela já se entende e se vê de outra (nova) forma.

Ao mesmo tempo, como já mencionado, esse processo de separação-liminaridade-incorporação parece se repetir mais tarde, quando Rebeca volta a Sikán. Embora o reencontro com sua família e comunidade seja mais um processo de *re-incorporação* do que de incorporação propriamente dito, essa

reincorporação igualmente passa pela liminaridade, uma vez que ela se dá conta de que sua comunidade vive sob a égide de uma herança colonial, racista e patriarcal. Mas essa nova ótica e senso de percepção só lhe são possíveis devido à experiência que viveu em Quito, onde pôde confrontar-se com essa realidade e o choque da “diferença”. Pode-se ver, portanto, que os processos de passagem – na metáfora da viagem – vividos pela personagem configuram um estado cíclico e contínuo de mudanças, esvaziamento e preenchimento de significados múltiplos e ambivalentes para a contínua formação de suas identidades.

Trazer em cena a ideia de viagem também tem por intenção pensar as diversas experiências de Rebeca com o “outro”, com a identidade e a diferença, pois Rebeca transita sempre no entre-lugar de Sikán e Quito, o que lhe permite criar pontes entre as referências, mediando seu processo de descobrimento. Para Bhabha (2013, p.24), “[s]empre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens. A ponte reúne enquanto passagem que atravessa”. Todavia, a viagem, pensada como metáfora que indica caminhos e encontros, nos serve “para refletir não apenas sobre os percursos, as trajetórias e o trânsito entre lugares/culturas ou posições de sujeitos, mas, também, para refletir sobre partidas e chegadas.” (LOURO, 2004, p. 14).

Além disso, a relação entre a partida e a chegada pode ser compreendida como interligada à intrínseca relação conflituosa entre a identidade e a diferença. Assim, a identidade poderia ser compreendida como o “lugar” de referência da qual, por alguma razão, os sujeitos são impelidos a se deslocar, a fim de encontrar o “outro”, e chegar ao diferente, que, por sua vez, tem seu próprio ideal fixo de identidade. E, no caso de Rebeca González, a sua chegada no colégio Nuestra Señora de Guadalupe, imediatamente, demarca seus conflitos identitários:

Al sonar la campana, tañido como toque de duelo, las alumnas comentaron mi color negruzco acentuado por el frío y huyeron [...] Por mi madre, que no miento. Necesité muchos días para descifrar aquella clave, pues en el internado tuve la sensación de que todo, hasta el cielo, estaba apunto de desplomarse sobre mí. (CHIRIBOGA, 1991, p. 16)

A partir do trecho acima, pode-se deduzir que a experiência da viagem para Rebeca tem relação direta com o choque da diferença, e seria o “outro” (“las alumnas”) o primeiro sinal desse choque. Através do olhar destas, Rebeca se percebe e as percebe simultaneamente, pois, apesar de a chegada no internato ser a representação do seu deslocamento físico, este, imediatamente, evidencia o choque cultural e a percepção do “outro”, que, por sua vez, também integra a personagem. Taufer (2007), citando Edna Calobrezi para pensar que o outro como estranho ganha valência sobre a perspectiva do inconsciente freudiano, dirá: “[...] a alteridade ganhou maior amplitude diante da noção de que ‘somos divididos’, abrigamos o outro dentro de nós, e a noção do duplo consolida essa posição freudiana [...]” (TAUFER, 2007, p. 8).

O outro, configurado como diferença, tem uma ligação com as estruturas maiores de desigualdade que hierarquizam, porque quem determina a diferença, geralmente, é aquele que se encontra dentro dos padrões de raça, gênero e classe, e aprisiona o “outro” sobre os discursos do estereótipo que, por vez, encontra rigidez no discurso do poder colonial, o qual coloca a figura representativa do colonizador e colonizado exposta de forma antagônica, marcada por relações de poder (Cf. BHABHA, 2013).

3.3 – REBECA ENTRE DIFERENÇA E O DISCURSO COLONIAL

No painel do discurso de identidades culturais, a valorização da diversidade tem por objetivo deslocar a diferença do plano das hierarquias para o reconhecimento da diferença pela própria diferença. Isso possibilita que a compreensão e a circulação das manifestações das identidades funcionem sem haver como parâmetro um mesmo ideal de ser e estar no mundo.

A condição racial de Rebeca González constantemente a coloca no status de *subcategorização* de sujeito, e/ou até de objeto degenerado, pois estaria em sua pele, marcadamente negra, o “tambor silenciado”. De acordo com Bhabha, a raça encontra-se no aparato do discurso colonial, pois ao sujeito colonizado é dada

aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. É aquela possibilidade de diferença e circulação que liberaria o significante de pele/cultura das fixações da tipologia racial, da analítica do sangue, das ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração. (BHABHA, 2013, p. 131)

O repúdio à diferença lega a Rebeca González a condição de coisa. Durante sua passagem no colégio Nuestra Señora de Guadalupe, ela confronta-se com várias cenas de racismo. Ao chegar pela primeira vez em sala de aula, por exemplo, a humilhação pela qual seu professor a faz passar, comparando-a a uma “coisa” e negando sua humanidade, imediatamente pressagia seus próximos dias em Quito, especialmente dentro do colégio:

Cómo se llama la nueva alumna, preguntó el profesor de Economía Política. Trémula le respondí, *Rebeca González Araújo*, no bien había terminando, Ja, ja, ja, resonó un coro de risas. Tres veces tuve que decirlo, por fin, Señorita González, ¿qué es la cosa? El viejo fijó sus ojos en mis entrepiernas. Nunca había estudiado qué cosa era la cosa, en Oriki esa palabra era grosería, pero, Platón decía que la materia vegetal y animal, por sí sola carece de vida, es una cosa, y Ja, ja, ja, rieron otra vez, me senté abochornada. (CHIRIBOGA, 1991 p. 16)

Rebeca enfrenta o problema do sistema educativo de exclusão, reverberado muitas vezes de um modo opressor, com práticas sinuosas de violência e desrespeito à diferença, e, especificamente, nessa passagem o assédio sexual também sugere o retrato de um legado histórico enfrentado pela população negra, particularmente a mulher negra.

Observemos que o professor leciona Economia Política, um sinal pontual dado pela autora, pois tal disciplina tem relação direta com o valor de mercado, com o capitalismo, e é justamente este quem associa a figura de Rebeca a uma “coisa”, uma mercadoria. Condição essa que a personagem, depois de muitas desilusões “amorosas”, vai considerar como verdade, comparando-se até com um “supermercado”.

Segundo argumenta Fanon (2008), questionar se o negro é ou não um ser humano (aqui “homem”), é o mesmo que contestar sua humanidade:

Em outras palavras, [...] à medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa

qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. (FANON, 2008, p. 94)

É importante salientar que, durante toda a narrativa, os embates raciais repetem-se diversas vezes. No entanto, tal embate confere uma gama de reação aos sujeitos racializados, proveniente do olhar do outro, entre estas, o processo de autonegação. Afinal, ainda para Fanon, o problema da negação não se restringe apenas aos problemas de interseção de condições objetivas e históricas, mas pode também situar e definir outros processos de internalização psicológica, em que o “face a face dos civilizados e dos ‘primitivos’ cria uma ‘situação’ colonial” (Idem, p. 84-85).

Cenas como a ocorrida com o professor de Rebeca acontecem em vários momentos e em diversos contextos durante toda a narrativa. Por exemplo, em um dos momentos significativos, Rebeca reage com violência a uma provocação da colega, Mariana Murat, e ouve esta lhe dizer: “Bájame la voz, so [sic] mulata igualada, eres montubia, una miserable Uyanga, descendiente de africanos, y te la queréis dar de gente” (CHIRIBOGA, 1991, p. 56). Como podemos observar, Rebeca tem sua humanidade negada reiteradamente, e sua relação de convivência nesse espaço só é aceita se a mesma permanecer numa inércia subjetiva.

Outros conflitos que aparecem na obra focam outras questões, a exemplo do problema de classe social. A personagem principal, ao escrever uma carta a sua mãe para informar-lhe que algumas amigas e a irmã Inés irão acompanhá-la até Sikán, aproveita para dar algumas dicas de como sua mãe deve proceder para causar uma boa impressão:

Sor Inés irá con nosotras, la casa debe estar pinta de blanco, según mis instrucciones de la carta anterior. Cuando lleguemos tiene que estar el ganado San Gertrudis en los potreros. Que Nicasio no vaya a decir que es prestado. [...] tendrán que vender dos o tres vacas para adquirir la refrigeradora a kerosene e tenerla llena con un pavo, camarones, corvina y frutas, muchas frutas. (CHIRIBOGA, 1991, p. 92)

Além do seu desejo de impressionar suas amigas, Rebeca se preocupa em esconder a classe social à qual pertence e ela justifica a sua atitude como investimento para o seu futuro.

Wallerstein (2008), fazendo uma leitura de Fanon para o contexto do século XXI, compreende que o autor aborda a relação violenta do colonialismo a partir de três eixos: “o uso da violência”, “a afirmação da identidade” e “a luta de classes”. Esses eixos ecoam de forma impactante sobre a subjetividade dos colonizados e devem ser observados nas suas particularidades históricas, isto é, no contexto colonial e não apenas no universo europeu. Benedicto (2010) no prefácio à obra *O marxismo e a questão racial*, de Carlos Moore, vai dizer:

O paradigma marxista – que pode talvez explicar o desenvolvimento de certas sociedades europeias – terminou sendo utilizado como dogma. A evolução histórica de todas as civilizações passou a ser medida por este referencial teórico de cunho universalista. Desse modo, o triunfo da ideologia marxista não se restringiu apenas ao meio europeu. Ele se estendeu também entre as vítimas do imperialismo ocidental, na medida em que esta filosofia parecia trazer a opressão dos povos para o centro da discussão política. Ela rapidamente foi transformada numa ferramenta teórica indispensável para a libertação dos africanos continentais e da diáspora. (BENEDICTO, 2010, p.15-16)

A questão de raça, entretanto, ainda permeia nessas considerações sobre a classe social. Afinal, após orientar sua mãe de como proceder para receber suas amigas, Rebeca descreve o “perfil” das amigas, e tal descrição é acentuada como justificativa do sacrifício que os pais deveriam fazer para recebê-las.

Verás, la alta e ojos verdes y moño es Yazmín, la baja pálida es Imelda, la otra de ojos vivaces y color mate es Aracely [...] la blanca de cabellos largos es Mariana, no vayas confundirlas. Olvidaba decirles que Sor Inés es de color de papá, pero es buena persona. Firmé la carta para mi madre y fui por la religiosa para que la mandara al correo. (CHIRIBOGA, 1991, p. 92)

Observemos como Rebeca pontua com o termo adversativo “pero” ao justificar a condição de irmã Inés: “Sor Inés es del color de papá, pero es buena persona” (CHIRIBOGA, 1991, p.92). Assim, Rebeca não se dá conta de que irmã Inés é o seu “espelho” e deixa evidente que toda experiência que ela vivencia

ainda não é suficiente para que compreenda sua condição de mulher negra campesina. Ou seja, ainda permanece em sua cabeça a ideia de superioridade das suas amigas, indicando, por oposição, a sua inferioridade sob o amparo da diferença de classe e não racial. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2007):

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais.[...] O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. (SILVA, 2007, p. 81)

Rebeca González, apesar de confrontar-se com várias situações em que ela reconhece a sua diferença em relação às suas amigas, alimenta o desejo de “querer sê-las”, o que Fanon (2008) traduz como um estado de “alucinação”. E, mesmo que este desejo consista na crença da superioridade de classe, ao sinalizar os aspectos físicos das amigas de Rebeca, a narrativa deixa evidências de outro jogo de diferença hierarquizante, que envolve uma questão étnica/racial. Por exemplo, em durante a visita de Rebeca a uma gruta com as amigas (e o pai de uma delas), ela pensa: “Me gustaba estar con mis amigos porque con ellos tenía la seguridad de ser blanca” (Chiriboga, 1991, p.91). Mas não é só esta reflexão que remete à questão racial. A autora também, ao mostrar que Rebeca tem uma sensação de delírios enquanto dentro da gruta, utiliza-se da “alucinação” (num duplo sentido que remete tanto ao sentido literal como ao sugerido por Fanon) como ponte conectivo de representação do desvio psicológico. De acordo as discussões apresentadas por Fanon, podemos inferir que a obsessão de Rebeca pelo desejo de *ser branca* ocorre por causa da convivência em uma sociedade que torna possível um complexo de inferioridade, cuja manutenção consiste na afirmação de uma superioridade racial: “é na medida exata em que esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado numa situação neurótica.” (FANON, 2008, p. 95).

As práticas de discriminação racial exercidas sobre a personagem de Rebeca González têm sua culminância na projeção do seu corpo como objeto sexual, que se traduz em termos de inferioridade e subordinação nas relações de

cortejo que tem com os homens, isso inclui, também, o modo como se dava a relação dela com o padre Santacruz, pois à medida que o padre Cayetano se aproxima de Rebeca com as aulas de catecismos, esta acredita ler em seus olhos uma certa ironia sobre sua condição racial: “a veces leía en sus ojos un destello de amor con ironia, o de ironia con amor. Humillada, bajada la cabeza y fingía no conocerlo [...] y hasta llegué a creerlo racista” (CHIRIBOGA, 1991, p. 45). A relação que se observa de Rebeca com o Padre Santa Cruz na obra é, meu corpo é rejeitado porque é um corpo negro, mas quando era desejado para o sexo o era pela mesma condição de ser negro, mas como objeto e consumo. Por isso, apesar de acreditar que o padre Santacruz a rejeitava por ser negra, acreditava que o podia atraí-lo usando o artifício do corpo: “Yo sabía muy bien que era imposible que él permanecería indiferente, pues para recibir sus clases me ponía un suéter azul casi transparente que insinuaba mis pezones” (CHIRIBOGA, 1991, p. 41).

Bhabha (2013), referindo-se aos sujeitos imersos nas práticas de discursos coloniais, argumenta que isso só é possível nas articulações das formas de diferenças raciais e sexuais. Para ele, “essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder.” (BHABHA, 2013, p. 119).

Por exemplo, apesar de Rebeca sentir que o padre Santacruz a rejeita por ser negra, acredita que pode possuí-lo usando o artifício do corpo. Assim, a relação que se observa durante a obra é: meu corpo é rejeitado por ser um corpo negro, mas quando é desejado para o sexo, o valor de prazer que ele oferece tem sua relevância, mesmo que seja dentro da lógica hegemônica do poder e do domínio. No “espelho”, então, os reflexos aparecem da repetição do fetiche ou do estereótipo, sob o amparo do discurso da ideologia colonial, que a invalida como sujeito.

Fanon (2008), negando o discurso racista de Michel Salomon, quando o dirá que o negro exala aura de sensualidade na pele e na cabeleira, afirma que a imagem do preto-biológico-sensual-e-genital é uma imposição (colonial-cultural). Quando o olhar do outro reitera discursos de caráter cultural impositivo e essencialista, acaba por negar a diferença.

3.4 – REBECA E SEU DUPLO: A MÁSCARA

Em alguns momentos do desenvolvimento da narrativa, aparecem sinais contraditórios das identidades nas quais Rebeca González está envolvida. Embora a identidade que mais se evidencie seja a étnica/racial, existem outras identidades conjugadas a esta. Nesse sentido, a autora usa os conflitos psicológicos da sua personagem para convidar-nos a pensar todas as condições de sexualidade e gênero sob as marcas da pele – da pele negra – porque o lugar que o corpo feminino negro ocupa não é o mesmo de qualquer corpo feminino.

A máscara (*antifaz*) é uma personagem-entidade, um espéculo, uma “outra” Rebeca que era por ela antes desconhecida e só vivenciada com a saída de Sikán. A máscara possibilita a Rebeca viver as suas mais fortes e sublimes experiências com o mundo íntimo psicológico e o mundo externo social. Esses mundos estão em constante choque com sua memória e sua educação familiar e religiosa. Contudo, à medida que o seu “eu” vai se desvelando para si mesma, vai construindo uma “nova” consciência sobre sua condição racial, de classe, de gênero e de sua sexualidade, o que lhe permite nutrir de uma fonte inesgotável de acepções de diferentes mundos, resultando em um enlevo de sentidos polivalentes e assertivos para a compreensão e reconhecimento da sua identidade de mulher negra e campesina.

A máscara é a primeira “personagem” descrita por Rebeca, quiçá devido à função crucial que esta tem na vida da personagem. Essa importância é acentuada quando é sobre, e com, a máscara que a narrativa começa a se desenvolver. Assim, a narrativa inicia com Rebeca revelando: “[d]isfrutábamos la vida por partida doble: éramos estudiantes internas del colegio Nuestra Señora de Guadalupe y gozábamos las ilusiones que nos brindaba el antifaz.” (p. 9). A máscara significa a separação psíquica, interior, e as experiências vividas às escondidas. A máscara por ela mesma é também a representação do “sob”, sob a pele dos tambores. Por assim dizer, a máscara também se torna um dispositivo de proteção para esconder os desejos mais íntimos, pois é com a máscara que ela pode frequentar espaços boêmios e carnavalescos, a exemplo dos bailes para os quais Amélia (a estrangeira encantadora) a leva com as outras internas.

Ofreció presentarnos a jóvenes con quienes podríamos divertirnos, sin el temor de ser identificadas porque siempre usaríamos un antifaz. La idea nos pareció fantástica y la celebramos con aplausos. (CHIRIBOGA, 1991,p. 33)

Al llegar, una maciza puerta se abrió y al parquear nuestro carro, nos colocamos los antifaces rojos, ¡que maravilloso! qué maravilloso!, fue como transportarnos a otro mundo, al mundo de la alegría. (CHIRIBOGA, 1991,p.42)

A máscara funciona como marcadora da duplicidade, e, com a ajuda do espelho, a personagem de Rebeca manifesta-se de forma conflituosa consigo mesma. De fato, a autora se propõe a apresentar alguns códigos que podem ser associados à personalidade da personagem principal, demonstrando que a mesma não é essencialmente a Rebeca de Sikán, nem a de Quito.

mi pensamiento interior era mitigado por los espejos de diferentes formas y tamaños en los que me veía cada vez más tentadora. Así como el sacerdote coleccionaba mujeres, Milton Cevallos, el vecino de Orikí, botellas vacías de ron, yo reunía espejos. (CHIRIBOGA, 1991 p. 63).

Os espelhos que Rebeca diz reunir caracterizam os inúmeros reflexos de sua existência. Por isso, o espelho, enquanto representação do duplo – igualmente a máscara – reflete exatamente como Rebeca se contempla a partir do seu olhar e do olhar do outro. Essa dupla contemplação não só mostra Rebeca como um ser em “metamorfose”, como também lhe dá a possibilidade de integrar os fragmentos de sua subjetividade, criando, dessa forma, as condições para o estabelecimento de sua identidade ou para confrontá-la, tanto na relação consigo mesma (com seu espelho) como nas relações com os “outros” que refletem nesse espelho. Lacan, a partir do conceito de *estádio de espelho*³¹, observa que a identidade, subjetividade, fragmentação, exterioridade e interioridade são aspectos da experiência humana.

Além do símbolo do espelho, que reforça a duplicidade em Rebeca, a autora joga com outros códigos, com os quais a personagem-narradora expõe

³¹ De acordo com Willrich (2012, p. 22-23), Lacan conceitua o estágio do espelho elucidando, precisamente: “a relação do sujeito com o seu próprio corpo em termo de sua identificação com uma imago, que é a relação psíquica ‘per excellence’”.

uma operação matemática – ciência compreendida como exata – para ser resolvida:

Demonstrar que el triángulo cuyos vértices son los puntos D (2 6) E (17 1), F (29 37). ¿Qué es un triángulo isósceles? El que tiene 2 dos lados iguales y uno desigual. Habría dos cosas iguales? Si, Heráclito de Éfeso, nadie puede bañarse dos veces en un mismo río; todo cambia, pero, demostrada la igualdad de los dos lados [...] (CHIRIBOGA, 1991, p. 63)

Além dessa operação, cujos resultados, de fato, conferem um triângulo isóscele, onde dois lados são iguais e apenas um é diferente, observemos que também a lembrança sobre Heráclito e Éfeso nos leva a pensar na perspectiva dialética, compreendida como dois lados que interagem. Ou seja, o duplo de Rebeca se complementa nas diversas representações de sua própria vida, representações que constituem os diversos espelhos que a personagem deseja reunir. Vejamos como Rebeca expõe essa duplicidade a partir de como sua a percebe:

Ella sabía que yo no era ni demasiado buena, ni demasiado mala; ni demasiado pulcra, ni demasiado vulgar; ni demasiado inteligente, ni demasiado tonta; ni demasiado blanca, ni demasiado negra. Justamente por eso le preocupa mi carácter inestable, mi nadar entre dos aguas que llenaban de pavor. (CHIRIBOGA, 1991, p. 12)

Ao dizer que ninguém pode banhar-se num mesmo rio duas vezes, em seguida afirmar que o nadar entre duas águas lhe enchia de pavor, reforça o caráter transitivo da personagem. Isto é, ao invés de encontrarmos uma síntese fechada sobre Rebeca, nos deparamos sobre a ideia de que a mesma encontra-se entre as margens. Dessa maneira, sua persona não se resume a uma Rebeca de Sikán ou Quito, em que uma eliminaria a outra. Ela não pode ser reduzida a uma categoria fechada, fixa. Vemos, então, uma Rebeca situada no entre-lugar, no lugar fronteiro.

3.5 – REBECA, A MASCARA E A SEXUALIDADE: “UM” CORPO E A AMBIGUIDADE DAS NORMAS SOCIAIS

A personagem de Rebeca com o “uso” da máscara mantém-se no entre-lugar em relação à sua sexualidade. O uso da máscara a possibilita gozar das “ilusiones” dos seus desejos íntimos sexuais, sem “ser identificada”, sem parecer, aos olhos da sociedade, que seus atos apenas retifiquem a sua suposta “natureza” leviana (um estereótipo naturalizado pela sua condição racial). Porém, por outro lado, as lembranças da orientação de seus pais têm uma força que a “máscara” não pode eliminar: “Los viejos están siempre predicando prudencia; yo estaba harta de las recomendaciones y amonestaciones de mamá. Su Pórtate bien, Rebeca, frustró mi deseo [...]” (CHIRIBOGA, 1991, p. 62).

A sexualidade de Rebeca é representada como um conflito recorrente em toda a narrativa, e a representação sobre esta é demasiadamente complexa, porque apresenta aquilo que Bhabha (2013) vai falar sobre a fixação do “jogo” do fetiche com o estereótipo (ou o estereótipo como fetiche):

Dentro do discurso, o fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida). O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer e desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. (BHABHA, 2013, p. 129-130)

Assim, o tema da sexualidade dentro da narrativa passa por dois vieses: (1) a problemática da fetichização do corpo negro, a partir do olhar do outro; e (2) a reiteração pelo fetichizado, não como adoção do modo como o outro a enxerga – de forma essencialista e natural – mas na maneira como, a partir desses olhares, Rebeca pode pensar sobre o seu lugar, reiterando como forma de sobrevivência ao tempo que nega porque gradativamente vai compreendendo o que essa fetichização representa no jogo dos poderes.

Bhabha (2013), tomando como exemplo o título da obra de Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, compreende que a recusa da diferença transforma o sujeito colonial em um desajustado. Assim, ele concebe que quando a diferença encontra no estereótipo sua marca maior, vai muito além da simplificação da diferença e torna-se uma falsa representação de uma dada realidade. Ou seja, “É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais.” (BHABHA, 2013, p. 130).

Quando Rebeca González enfrenta a experiência de ser rejeitada racialmente, por exemplo, usa o corpo sexualizado como meio de sentir-se desejada. Porém, é só mais tarde que Rebeca reconhece que o desejo (objetificado pela sua condição racial) que os homens têm por ela é insuficiente para suprir seu anseio de casar-se. Daí, ela compreende que sua condição racial e o modo tal qual é desejada – como mercadoria – estão intrinsecamente relacionados. De acordo com Bhabha,

Dentro do aparato de poder colonial, os discursos da sexualidade e da raça se relacionam em um processo de *sobredeterminação funcional*, “porque cada efeito...entra em ressonância ou contradição com outros e daí exige um reajuste ou um elaboração dos elementos heterogêneos que afloram em diversos pontos”. (BHABHA, 2013, p. 129)

Também ainda de acordo com Fanon, “para se compreender psicanaliticamente a situação racial, concebida não globalmente, mas sentida por consciências particulares, é preciso dar uma grande importância aos fenômenos sexuais.” (2008, p. 140). Assim, a narrativa articula a duplicidade sexo-e-raça a todo instante, porque sinaliza a maneira de condicionar a mulher negra – metonimicamente representada por Rebeca – como objeto do sexo.

Por outro lado, Rebeca não é construída na narrativa como uma jovem inocente, completamente indefesa, sem reflexão, sem autonomia própria. É bem verdade que por força da reiteração dos discursos sociais que a negam, a personagem se vê em vários momentos em conflito com seu espelho. Entretanto,

suas gradativas reflexões, configurando seu lugar de sujeito, também têm sua representatividade.

A questão é que, sob a pele dos tambores, também se encontra sua subjetividade. Isso pode ser observado quando, no enredo, a personagem tem pouca alternativa para conseguir sair das amarras do discurso do poder colonial e patriarcal. Mas também sob a pele dos tambores estão os discursos de rebeldia e transgressão que desafiam as regras e instituições numa representação de sociedade como se apresenta o Equador na obra, e que desconstroem os modos de ser e fazer-se do corpo racialmente constituído, reforçado nas premissas religiosas que separam o corpo feminino da sua relação com o prazer. Estendendo esses pontos de ambiguidade às atitudes e iniciativas de Rebeca com seus pretendentes, é importante entender o modo como ela, mesmo com todo o perigo, cria estratégias de sobrevivência. Todavia, mesmo caminhando sobre terrenos movediços, arrisca-se em aventuras tantas.

Ao longo do romance, Rebeca encontra vários homens que a desejam – o Padre Santacruz, Fernando Ponce, Juan Lorenti, Milton Cevallos etc. -, e em todos os casos, ela alimenta o desejo de casar-se. Por isso, e considerando os padrões da época, Rebeca se convence de que sua virgindade precisa ser preservada para garantir o matrimônio. Essas e outras imposições sociais revelam sinais da predestinação para as figuras femininas. Porém, a narrativa oferece um olhar que, mais uma vez, é ambíguo em relação a essa convenção social imposta às mulheres. Afinal, embora Rebeca demonstre o desejo de sair da convenção social do casamento, ela, contraditoriamente, segura o desejo ébrio de casar-se. E este desejo lhe obceca. O desejo frenético de Rebeca para com o casamento pode ser lido como fruto de uma educação familiar patriarcal forjada por valores religiosos que impõem às mulheres a virgindade e “castidade” para garantir o respeito social. Aí subjugadas são as amaras do machismo, a força de repressão das subjetividades femininas, sobretudo uma repressão do corpo e do desejo. Em detrimento disso, a narrativa apresenta Rebeca González como figura que vive em constante conflito com as normas sociais de conduta feminina.

Apesar da ênfase sobre o padrão da sexualidade, da ideia fixa da heteronormatividade, também aparecem na obra sinais da sexualidade relacionada à homoafetividade ou homoerotismo. Durante as investidas e

assédios de uma colega no internato, Vicenta Páez, Rebeca sente uma atração inesperada (e até inexplicável) por ela, fato que lhe incomoda. Só depois de reunir alguns sinais de estranhamento da interna e constatar que a estudante Vicenta Páez se trata, na verdade, de um homem fingindo ser mulher, é que ela justifica a atração que sente, reafirmando, assim, a heteronormatividade. Após descobrir esse fato sobre Vicenta, Rebeca entende que a admiração que uma das freiras tem por Vicenta seria fruto de uma relação erótica e afetiva. Mais uma vez a narrativa reafirmar a força da “máscara”, desta vez a de Vicenta, aparece como signo da vida dupla.

No caso de Rebeca, a máscara funciona como um signo semiótico da transgressão sexual, pois, ao longo da narrativa, a máscara lhe serve como recurso de fuga. Mas o ideal da manutenção da virgindade para o casamento – reforçado pelas lembranças de “Pórtate bien”, proveniente de sua mãe – não a impede de infringir as regras impostas pela mãe, e, principalmente, as regras sociais e morais que legislam os corpos. Rebeca, então, esconde sua sexualidade por trás da “máscara”. Seus ímpetos sexuais são revelados apenas na clandestinidade e através do seu imaginário erótico. Assim, a máscara também seria um sinal da liberdade, uma liberdade que tem consequências.

Uma das cenas mais provocantes do romance é o momento em que, ao consumir o ato sexual com seu vizinho em Sikán, Milton Cevallos, a narrativa descreve um burro excitado pelo cheiro advindo do ato, e Rebeca treme com a visão do órgão ereto do burro e “veste sua máscara” antes de render-se a Milton Cevallos: “Lentos rodamos por la hierba, sentí el vapor de la tierra mesclado con la baba del burro, los dedos de Milton deslizaron mi antifaz en tanto tarde apagaba los trinos. (CHIRIBOGA, 1991, p. 135).

O ambiente físico (os animais, as plantas etc.) serve a Rebeca como um espelho por meio do qual ela pode se negar ou se afirmar. Embora os espelhos possam ser lidos como conflitos existenciais da personagem, eles também servem como representação de um objeto hostil capaz de (des) mascarar-la.

Rebeca quer definir os termos de sua sexualidade, mas ela é dificultada por “prescrições” de convenção feminina. De acordo com Foucault (1988), nas sociedades patriarcais, a tentativa de controlar a sexualidade feminina ocorre por meio de sanções sociais, instituições opressivas e leis repressivas. Ironicamente,

as mulheres muitas vezes reproduzem a lógica patriarcal. Sobre a sexualidade de Rebeca González, Miriam Decosta-Willis (2003) diz, embora Rebeca atinja um tipo de liberdade sexual, ela não o faz de forma ampla, pois essa liberdade não atinge por completo a mente e o espírito, que lhe permitirá realizar o seu pleno potencial como uma mulher confiante, segura e independente, que põe em causa a sua identidade socialmente construída como mulher negra equatoriana, descendente de africanos. Decosta-Willis dirá, ainda, que Rebeca está presa aos conflitos entre a ortodoxia sexual e o prazer erótico, entre as convenções recebidas e as aspirações individuais.

3.6 – A MEMÓRIA PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE DE REBECA.

Ao tempo em que Rebeca explora seus crescentes desejos sexuais e novas experiências no internato, ela também revela vislumbres do seu passado em Sikán. Assim, entre uma descrição e outra, aparecem seus fluxos de memória e lembranças sobre a sua família, em Sikán e Oriki.

As práticas vivenciadas em Sikán – no seio de sua família – e as experiências posteriores adquiridas em Quito são imagetivamente mantidas na memória de Rebeca. Ou seja, são lembranças reconhecidas por ela consciente e inconscientemente, ou então intuitivamente rejeitadas ou negadas. Assim, cabe lembrar que, para Freud e Lacan, segundo Eagleton (2006, p. 260), “[o] inconsciente está, por assim dizer, antes ‘fora’ do que ‘dentro’ de nós – ou melhor, ele existe ‘entre’ nós, como existem as nossas relações”. Em termos lacanianos, então, “o inconsciente se estrutura como uma linguagem” e, como tal, se relaciona com a sociedade humana.

Veremos, por exemplo, que é através da memória que Rebeca se encontra consigo mesma e, por meio dela, tenta entender o novo contexto na qual está inserida:

Muy tarde comprendí que la determinación de traer a mis amigas a Oriki [vilarejo de Sikan] no fue fruto de reflexión, sino de recuerdos. Conocía de sobra aquella constante brisa que arroja por toda la extensión el marisco olor de las playas, pero había olvidado las casas de guadúas e pambil que tenían grabada la escritura de los años. El pito del motovelero me hizo imaginar un

pueblo que no era el mío, sumergido en el abandono. Caminamos hacia el muelle, ya colmado de gentes. (CHIRIBOGA, 1991, p. 99)

Observemos que, no âmbito da lembrança de Rebeca González, tudo diverge ou converge. Para Sarlo (2007, p. 12), “justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencia um *continuum* significativo e interpretável do tempo”. Essa irrupção do passado para o presente da qual trata Sarlo é, em certa medida, um modo de recorrência por parte da personagem de Rebeca González para buscar compreender as coisas que lhe são “arremessadas” pelos fluxos externos das relações sociais que mantém.

De acordo com Escobar (2003, p. 63), “a noção de externalidade não implica uma questão fora do ontológico, mas refere-se a um exterior que é precisamente constituído como diferença pelo discurso hegemônico”. Dessa maneira, a lembrança e a memória acabam manifestando o devir de consciência de um passado que é comum a Rebeca e a muitos grupos que, direta ou indiretamente, estão interligados ao seu contexto social, étnico, político, econômico e, sobretudo, histórico. Este passado averba os diálogos e acontecimentos consigo e em seus “arredores”, diretamente ligados às suas apreensões das estruturas dominantes:

Aquel brazo de madera era el corazón de Oriquí, tránsito obligado del amor, por él se caminaba hacia otros sueños y por él pasaban en su último recorrido los muertos [...] Aunque mis compañeras observaban asombradas el desembarco, continuaba considerando un error haberlas traído a conocer mi pueblo. (CHIRIBOGA, 1991, p. 99)

A imagem, para Bergson, é o que ele chama de um conjunto de matérias imbricadas nos corpos e, como tal, estão entrelaçadas com a noção de exterioridade e interioridade em que nunca poderiam ser separadas de forma precisa: “Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas, do conjunto das imagens, não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações

entre imagens” (BERGSON, 1999, p. 22). Podemos vislumbrar isso mais precisamente na passagem abaixo:

Haba vivido la ilusión del regreso, en la residencia recordaba el mar azul con sus gaviotas, tijeretas y pelícanos en vuelo, las palmeras despeinadas por el viento, las playas arrulladas por las olas y caracoles que solía recoger, pero ahora, al palpar el engaño de mi nostalgia, vi al pueblo con otros ojos. (CHIROBOGA, 1991, p. 100)

Os recursos memoriais e/ou as lembranças que ocorrem à personagem, de forma gradativa, passam a se ressignificar, ocasionando um (re)encontro consigo mesma e com seu coletivo. Segundo Roland Walter (2009):

A análise da memória enquanto prática na encruzilhada diaspórica ajuda a revelar, problematizar e entender os processos interligados da memória hegemônica e contra-hegemônica e seu efeito sobre a subjetividade dos indivíduos no entre-lugar de culturas. Ou seja, a memória evoca subjetividades, identidade e posição do sujeito em relação às identificações de raça, etnicidade, gênero, classe, idade, etc. (WALTER, 2009, p. 69)

A “memória enquanto prática da encruzilhada” contribui para a compreensão, por parte de Rebeca, dos engodos de caráter histórico, político e cultural sobre o grupo étnico e social do qual faz parte e que se perdura pela força das relações de poder. Rebeca necessitou resgatar vestígios de um passado histórico, camuflado pelas verdades simbolicamente construídas, para compreender o contexto de subalternização da comunidade de Sikán e Orikí. Essas experiências mnemônicas irão impulsioná-la a desenrolar-se em novas socializações, a partir de ressignificações culturais e identitárias entre o individual e o coletivo, como bem afirma Halbwachs:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

Dessa forma, mesmo que os “movimentos” realizados por Rebeca durante sua passagem em Quito estejam intrinsecamente relacionados à memória que a mesma tem das coisas vividas e/ou as histórias a ela contadas, a negação de um estado de memória que se materializa no seu corpo negro é uma espécie de tentativa de apagamento daquilo que, a princípio, torna-lhe mais taciturna, muito embora essa tristeza e sofreguidão pudessem ser-lhe amenizadas no instante em que a mesma assumisse uma consciência que a faria mais tesa frente ao seu estado psíquico e ao meio social do qual faz parte.

Há passagens na obra em que nos dão sinais significativos encontros que ressignificam um olhar sobre a história. Rebeca, enquanto estava com suas amigas do internato, encontra um grupo de mulheres garimpeiras e deseja que as mesmas não a reconheça. Mas, quando as amigas se aproximam para verem de perto o trabalho das mulheres, uma destas repentinamente reconhece Rebeca e relata um fato sobre a história de seu pai: “Su papá se iba a casar con mi sobrina en Guayaquil, pero cuando ella supo que era Uyanga, ¡Maldita sea!, pensé, lo que no quería que supieran mis amigas, estoy perdida [...]” (CHIRIBOGA, 1991, p. 104). Embora Rebeca inicialmente sinta vergonha de sua avó, Lunda Uyanga, rejeitando os vestígios de memória sobre sua pele, em um determinado momento ela se dá conta de que do reconhecimento desses vestígios viria sua força, porque certifica-se do seu pertencimento: “ya no me dolió aquella raíz que antes, equivocadamente, deseaba esconder. Me sentí parte de la abuela, su consecuencia, oyendo sus tambores sonar bajo mi piel” (CHIRIBOGA, 1991, p. 104).

De fato, é somente quando Rebeca se reconhece e assume-se como neta de uma “Uyanga” que ela passa a sentir-se fortalecida para lutar e resistir a todas as formas de opressão racial, sexual, de gênero e classe. Isto por compreender que a negação da sua subjetividade, das suas identidades, era em decorrência dos tambores que estavam sob sua pele:

Después todo fue fácil, ya no me dolió aquella raíz que antes, equivocada, deseaba esconder. Me sentí parte de la abuela, su consecuencia, **oyendo sus tambores sonar bajo mi piel**. Desde entonces empecé a hablar con frecuencia de ella, y cada vez que lo hacía, encontraba más fuerza en sus recuerdos. (CHIRIBOGA, 1991, p. 104, grifo nosso)

Na entrevista realizada com Luz Argentina Chiriboga, quando a provoqueei, perguntando-lhe o que está sob a pele dos tambores, a mesma, referindo-se à personagem de Rebeca Gonzalez aponta:

embaixo da pele dos tambores está sua negritude, sua história, seus ancestrais, a diáspora. E é isso que representa o tambor na América. O que está embaixo da pele dos tambores é a memória coletiva, porque não é somente a memória da família, dos seus ancestrais pessoais, mas sim uma memória coletiva. São personagens que representam um “eu” coletivo. Sempre aparece um símbolo ou uma pessoa personagem para contar uma história, que é a história de um povo. A memória de um povo.³²

Assim, durante toda a narrativa, percebemos que, através da personagem/narradora Rebeca Gonzalez, a autora encena representações indicativas de um desejo de reescrever uma história da diáspora através da memória familiar e ancestral, das lembranças vicárias³³, da experiência com o mundo, da experiência de viagem etc. Através da “viagem”, representada pela sua saída de Sikán para Quito, a personagem faz um processo de consciência gradativa que a impulsiona a questionar a ordem vigente dos sistemas de opressão.

As experiências vividas por Rebeca Gonzalez são representativas da história dos sujeitos da diáspora negra. Por isso, através destas, os sons dos “tambores silenciados” se tornam reveladores de opressão. Entretanto, à medida que ela se reconhece na cultura e na identidade, os tambores emitem sons que ecoam vestígios, “liberando o que ficou nos desvãos da história e nos descaminhos da memória” (BERND, 2013, p. 97). As representatividades de “tambor” que Luz Argentina encena são caracterizadas, sobretudo, pelo ponto de interseção entre a condição relegada de objeto à persona negra e a tentativa de reestabelecer o lugar de sujeito, todavia, sem “centrismos”. Por isso, sob a pele dos tambores, temos uma história de negação, de invisibilidade, de violência. Mas a memória torna-se um “subterfúgio” de resistência por mostrar-se capaz de

³² Entrevista concedida pela escritora, Quito-Ecuador, 05 de maio de 2014.

³³ Para Sarlo (2007, p. 90), lembrar indica uso figurado. Citando James Young, diz que lembrar como um caráter vicário refere-se ao que foi vivido, antes, por outros, mas não foi experimentado pelo sujeito.

manter o “tambor” ativo, recuperado nos vestígios das reminiscências de Rebeca sobre sua avó Uyanga, a princípio por ela também negada, mas que se recupera a partir das experiências vividas em Quito. Desde aí temos o jogo das diferenças que favorece-lhe a lembrança do ambiente físico e das histórias orais do pai e outros membros da comunidade de Sikán e Oriki. Assim, são os vestígios da ancestralidade africana, deixado pela avó Uyanga, que lhe servirão como recurso de identificação.

Este romance, que carrega no seu título a preposição *sob*, nos sugere, a princípio, dois valores significativos: a representação da subordinação no qual vivem os afro-equatorianos ou afro-latinos (em decorrência dessa extensão diaspórica na história da América Latina), ao tempo em que nos dá uma ideia de proteção, pois é sob a pele dos tambores que estão guardadas nossas memórias de resistência ao opressor. Por isso, às vezes, esta memória configura-se abafada, ecoando em ruídos, mas que começa a encontrar dentro dessa linguagem literária a representação de um ritmo compassado dentro da história do Atlântico Negro. De acordo com Duarte (2011a, p. 27), “[a] ‘luta’ e a literatura ‘armada’ contra o preconceito são, pois, signos recorrentes em todas as margens do Atlântico Negro. Os signatários fazem questão de destacar a transversalidade espaço-temporal de sua escrita [...]”.

Dessa maneira, à medida do que está sob a pele dos tambores vai se revelando, a outra história, a dos sujeitos subalternizados, cujas vozes são transversalizadas, gradativamente se torna reveladora de resistência e autenticidade da história negra na América Latina, com um adendo, no caso de Rebeca Gonzalez, *sob* o ponto de vista do protagonismo negro feminino. Assim, passa a ser o que Bernd (2013, p.104) explica, para um outro contexto e uma personagem da história real, como “uma heroína de seu tempo e figura exemplar para toda a comunidade negra e, em especial, para as mulheres negras em sua luta pela igualdade racial.”

A representatividade de Rebeca ajuda a difundir a ideia de protagonismo das mulheres negras que experimentam uma dupla negação, tanto pela sua condição racial como pela condição de gênero. Assim, é importante ressaltar, na elaboração das representações das categorias raça, gênero, sexualidade e classe dentro do romance, nenhuma destas categorias se dispõe em fechamentos que

levem o leitor para um lugar estanque de compreensão dessas relações. Muito pelo contrário, cada passagem torna-se provocadora, pois coloca diante do leitor as representações das facetas das relações de poder circunscrita no bojo da sociedade, em que os corpos são “legislados” de diferentes maneiras no tecido sociocultural, ainda muito amparado por uma cultura colonial “subliminarmente” vigente.

A personagem de Rebeca Gonzalez traz no seu corpo as marcas da sua ancestralidade africana e de uma história sociocultura de subalternização, o legado às filhas da diáspora negra no contexto Equatoriano, que, por sua vez, torna-se um refletor de outras realidades Latino-americanas.

Luz Argentina Chiriboga coloca representação as inquietações de Rebeca diante das demandas da sua própria sexualidade e algumas indagações a elas “subliminares”. E quando a situação de caráter erótica/afetiva traz no seu plano de representação a persona negra, essas indagações se acentuam. Afinal, a condição destas figuras diante da sexualidade muita vezes relaciona-se sob uma condição de abjeção, que desvincula seu corpo de sua propriedade, uma questão de gênero e raça intrinsecamente relacionada.

No Romance, cada passagem é representativa do conflito de Rebeca com seu corpo, mas é também um convite a pensar o condicionamento da mulher negra na sociedade patriarcal, em que, historicamente, experimenta a violência física e simbólica sobre seu corpo, sobre o psicológico etc. Todavia nos dispositivos fictícios elaborados “sob a pele dos tambores”, a exemplo da temática, é possível observar um vai-e-vem retórico que congregam representações de subordinação, mas também de insubordinação que desafia as doutrinas sociais e históricas-culturais em que a personagem está imersa e contribui, igualmente, a desconstruir arquétipos religiosos e raciais ligados a essa estrutura que oprime e nega a subjetividade da personagem Rebeca Gonzalez. Desta maneira, Rebeca torna-se a representação de uma mulher complexa e ambivalente, cuja identidade é fragmentada e está em constante deslocamento. Ela é a representação de uma mulher negra dividida e em constante batalha com seus “eus” e com os “outros”.

4 - VOCE ME DEIXE, VIU? EU VOU BATER O MEU TAMBOR, DE CIDINHDA DA SILVA

4.1 – CRÔNICAS OU CONTOS?

*Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*³⁴ é um dos primeiros experimentos literários de Cidinha da Silva. O livro (*Tambor*) consta de 25 prosas intituladas: “Alugam-se moços”, “Hoje tem vôlei na TV”, “Porcina e Clara Claridade”, “Isabel e Rocco”, “Meu marido”, “Quem não tem cão, caça como gato”, “La Mamma”, “Lições”, “Vlade retro!”, “Uma noite no DF”, “Descompasso”, “TPM”, “O Outro amor”, “Tire se sorriso do caminho”, “Amor na pós-modernidade”, “Horaciana”, “O pato e o cisne”, “Apenas uma mulher”, “Quer comprar a mulher do escritor?”, “É fogo”, “Consumantum est”, “Redentoras”, “Fifi”, “Comemoração” e “Umas e outras”.

Antes de discorrer sobre algumas dessas prosas, exponho aqui a razão de reportar-me a elas dessa forma genérica: prosa. De antemão, digo que se tratam de dois motivos que considere relevantes: (1) a busca por discussões teóricas que contribuam para uma definição do estilo de suporte para as narrativas de o Tambor; e (2) porque, na oportunidade de entrevistar a autora, considere relevante a definição – ou melhor dizendo, a “não-definição” – de gênero literário dada por ela em relação às narrativas presente na mesma obra.

Sobre essas prosas e o modo como estão organizadas, observei seu caráter eminentemente híbrido. A princípio, o que parecia uma característica excepcional da autora, notei que não o era, pois a forma híbrida como estão construídos alguns textos literários, ditos sem “formas prontas” e muitas vezes inacabadas, tem sido adotada recorrentemente por alguns escritores e escritoras da literatura contemporânea. Por isso, é interessante pensar sobre os gêneros literários junto com Gotlib (1991) quando a mesma afirma que qualquer tentativa de limitar os gêneros é confrontar-se com um problema. Assim sendo, fechar as histórias contidas no *Tambor* dentro de qualquer estilo padrão pode contrariar a já fadada padronização em que se alocam os gêneros literários.

³⁴ Daqui por diante, para me referir a esta obra, passo a me utilizar da expressão o *Tambor*, de Cidinha, para abreviar o título da obra.

Essa necessidade de encontrar ou determinar onde bem encaixe as narrativas de o Tambor, de Cidinha, talvez seja uma tendência, de nossa parte, viciada no cânone, de buscar a forma definida que preestabeleça uma ideia fechada de gêneros literários para nos reportamos a eles. Um vício que não dá suporte necessário para as “novas” tendências temáticas e “estruturais” da literatura. No meu caso particular, ao primeiro contato com as prosas, tive a sensação de que as mesmas mesclavam o conto com a crônica literária. Então, para facilitar o andamento da análise – já que desejava me reportar às narrativas denominando-as, parti em busca de alguns teóricos que tratavam desta questão e foi então que percebi que, mesmo os que buscavam definir alguns textos de uma forma fechada, suas caracterizações não me serviram como parâmetro para definir as prosas contidas em o *Tambor*. Um ponto positivo para ajudar a desconstruir nossas ideias preestabelecida sobre o fazer das “formas” literárias, mas um desespero para o embasamento teórico, pois em sua maioria, igualmente estão viciados de concepções fechadas e arcaicas sobre literatura e seus gêneros.

Durante a pesquisa, observei que são muitos os críticos que se arvoram em caracterizar os gêneros literários, entre eles, selecionei os teóricos considerados canônicos Cândido (1992) e Bosi (1981). Vejamos como ambos se referem à crônica e/ou ao conto. De acordo com Cândido et al.:

a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. [...] Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, – sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. (CÂNDIDO ET AL. 1992, p.14)

Por sua vez, sobre o conto, Bosi dirá:

o *conto* cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduições do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora a *quase-crônica* da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (grifo nosso) (BOSI, 1981, p.7)

Definições como as dos críticos supracitados dialogam com outros críticos da tradição literária, mas as definições por eles apresentadas tampouco me ajudou a definir o gênero textual presente na obra *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor!*. Talvez o Bosi já dê sinais da hibridez dos gêneros ao utilizar o termo “quase” para referir-se ao conto na ficção contemporânea: “ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas” caracteriza algo que chegou perto de ser realizado. No entanto, o autor ressalta que o conto é esse gênero que está voltado “às festas da linguagem”. Com isso, observamos como as teorias ora vigentes, para alguns textos em emergência, demonstram uma certa insustentabilidade para defini-los. A saber, nas prosas presentes em o *Tambor*, a autora busca dialogar com uma realidade latente sem necessariamente ser fiel aos fatos em si. Pareceu-me apenas uma maneira de diversificar o fazer, conjuntamente às temáticas abordadas, de maneira que nos incita a pensar sobre um cotidiano que nos passa despercebido ou que é por nós desconsiderado. Todavia, nos textos narrados, a realidade e a ficção não têm limites tão bem definidos. Indefinição essa que Gotlib (1991) pode nos ajudar a compreender e seguir em frente com as análises dos textos em questão, sem necessariamente prender-nos ao seu caráter factual ou não, mas pensa-los apenas como literários, nesse sentido, representativos. De acordo com Gotlib

[a] esta altura, não importa averiguar se *há verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm intenção de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar qual realidade nossa? a nossa cotidiana do dia-a-dia? ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente. (GOTLIB, 1991, p. 12)

Em assim sendo, por que delimitar um conceito de conto ou crônica para os textos, conforme a tradição literária procura defini-los? A verve literária desenvolvida por Cidinha da Silva confere aos seus textos um estilo diferenciado. Tal estilo, eventualmente, toma forma híbrida em decorrência da própria força do conteúdo temático discursivo apresentado nos textos, e, por sua vez, está em constante diálogo com as tendências literárias contemporâneas, uma hibridez caracterizada pelo espírito criativo da chamada vida pós-moderna com todos os

seus aspectos impreciso de definições, tal como ela se apresenta, num fluxo constantes de transformações e ressignificações.

Como nos é sabido, a década de 1970 foi um momento significativo na aparição dos textos literários que tomam uma forma híbrida. Nesta época, muitos autores começaram a publicar textos mais comprometidos com o mundo, incorporando técnicas e linguagens que se distanciavam da esfera padrão da produção de alguns gêneros literários, a exemplo da crônica e do conto. No presente século, com o crescimento da mídia, da internet e da velocidade na troca de informações, esse modo de manejar o fazer literário, mais comprometido com o mundo, tem encontrado cada vez mais terreno fértil para sua desembocadura. De fato, a escritora Cidinha da Silva, em seus textos, nos dá sinais significativos desse momento social e tecnológico, demonstrando, na agilidade de suas narrativas, sensibilidade no manejo literário e compromisso em representar o que ainda está sob os equívocos da sociedade pós-moderna. Assim, a representatividade que ela encena foge à quimera da “fôrma” literária e a expressão da vida passa a ser latente nos seus textos, consolidando-se num estilo próprio de fazer literatura.

Segundo afirmou Bakhtin (2003, p. 268), onde há estilo, há gênero. Esta afirmativa do Bakhtin nos serve significativamente para pensar nos textos de Cidinha da Silva. Ainda de acordo com o autor, a passagem do estilo de um gênero para outro tem dois efeitos. De um lado, “modifica o tom do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio”. Mas, de outro lado, “destrói ou renova tal gênero”. Para Nelly Novaes Coelho (1993), a estreita relação que os gêneros literários mantêm com problemas das mais diversas naturezas (estéticas, éticas, filosóficas, sociais etc.) é exatamente o principal fator que, em nossos tempos, vem impedindo a existência de uma única interpretação objetiva, nítida e indiscutível do que sejam “gêneros literários”. Dessa maneira, entendo que os textos literários a cada dia tem apresentado um certo antagonismo representacional em relação aos textos canônicos, por contemplarem outras perspectivas estilísticas e temáticas que lhes sirvam de suporte. É em função dessas perspectivas que tudo mais é (in)definido. Assim, os novos textos tendem a ser construídos pela justaposição das características que antes eram delimitadas por um único modelo de produção. Decerto, no cenário da literatura

contemporânea, vozes como a de Cidinha da Silva e outras mais são cada vez mais frequentes. Desse modo, se quisermos pensar na organização estrutural dos seus textos, a fim de enquadrá-los numa ideia preestabelecida de classificação de gênero literário, corre-se o risco de perder de vista a própria riqueza da hibridez que os textos encenam.

Na entrevista a mim concedida pela escritora, ela compartilha que solicitou ao editor do seu terceiro livro *Oh, margem! Reinventa os rios!* que não definisse, na ficha catalográfica, os textos do livro como contos ou crônicas, porque entendia que seus textos ganham força quando caracterizados como crônica e perdem força quando considerados contos, pois seriam contos imperfeitos e incompletos. Ainda de acordo com a escritora, seu gosto por delinear personagens e movimentá-los na prosa poética já é algo que ela vem ensaiando desde o *Tambor* e referindo-se diretamente ao gênero literário presente neste, afirma que

trata-se de um ensaio de prosa poética, talvez um arremedo de prosa poética. Um livro pretensioso que pensa saber a que veio [...]. Sua principal qualidade talvez seja a concisão de alguns textos e a agilidade de certas narrativas.³⁵

A autora, com essa fala, deixa um hiato sobre uma definição de gênero que dá suporte à coletânea de textos contidos em o *Tambor*. Desse modo, ao afirmar que se constitui “um arremedo de prosa poética”, deixa ao leitor o lugar do “devanear”, não apenas nas histórias que constam nas prosas, como na própria forma como ela se apresenta, legitimando a heterogeneidade e a hibridez do fazer literário, capaz de transpor fronteiras fixas desse fazer.

4.2 – SOBRE AS “BATIDAS DO TAMBOR” DE CIDINHA DA SILVA

Falar sobre a obra *Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor* e seu conteúdo temático requer, a priori, pensar sobre o caráter provocativo já enunciado desde o título. Este sugere uma chamada que perpassa pela

³⁵ Entrevista concedida pela escritora via correio eletrônico, em 22 de dezembro de 2014.

expressão baiana, ou mais propriamente soteropolitana, “olhe, você me deixe, viu?”. Esta expressão é comumente encontrada na fala dos soteropolitanos³⁶ e é muito utilizada como ênfase discursiva, sinalizando uma certa autenticidade e posicionamento diante de questões que são vistas como não merecendo maiores explicações e, em geral, vem carregada de cunho irônico. É esse caráter irônico, usada como estratégia discursiva, que podemos observar em quase todas as narrativas presente em o *Tambor*.

A ironia, como figura de linguagem, que vai aparecer com muita frequência nas narrativas contidas em o *Tambor*, favorece aos textos um efeito de aproximação e distanciamento entre aquilo que é narrado e as possibilidades interpretativas dadas ao leitor diante do tema. Entretanto, a abordagem temática de caráter político-sociocultural, quando encontra na ironia um suporte, aparenta uma certa “contradição” em decorrência da junção do recurso da linguagem figurada empregada e o que está sendo narrado. Alvarce (2009), em outro contexto, dirá que o uso da ironia numa abordagem temática mais tensional é, aparentemente, incongruente, mas configura-se também como um tipo de discurso que instaura a possibilidade interpretativa, no lugar da certeza, como meio de instaurar uma tensão.

Atrelado a esse caráter irônico, as histórias desenvolvidas dentro de o *Tambor* congregam um caráter conversacional, porque arregimentam características da oralidade deslocadas para a verbalização textual, entrecruzando descrições e apontamentos de experiências tanto privadas como públicas que se arregimentam com a representação de sujeitos sociais, incluindo, também, questões de caráter psicológico desses mesmos sujeitos. Assim seguem as narrativas, sustentadas por uma representatividade que se reconfigura numa linguagem tensa por “natureza”, a irônica.

De acordo com o cineasta Jeferson De, nas histórias contidas no *Tambor*, a autora apresenta discussões onde parece que

[n]ada escapa ao seu olhar, às vezes doce, às vezes irônico e cruel, mas sempre profundo. Seu texto nasce com o compromisso com o mundo, seus lugares e momentos mais diversos. A autora

³⁶ Pessoas nascidas na Cidade de Salvador-Bahia/Brasil

está inserida e atenta ao universo que a rodeia, coloca seu olhar sobre tudo e todos, confunde-se e confunde-nos entre a prosa e a poesia, entre o documental e a ficção. Sua escritura dialoga com Tony Morrison, e também, com Lima Barreto, passa por James Baldwin, mas é assentada em Carolina de Jesus. (DE, 2008, s. p.)

Nesse sentido, a expressão “você me deixe, viu?” caracteriza vozes que podem alegorizar “ruídos dos tambores” às hipocrisias sociais saturadas de contradições. Em contrapartida, quando a autora diz “Eu vou bater o meu tambor!”, sugere a alegoria das batidas compassadas de um tambor em “sons afinados”, embalados por um posicionamento crítico. Assim dito, para apreender as mensagens ou as representações que a autora propõe, é sugestivo que o leitor tome nota da maneira como a autora funde questões envolvendo um mesmo sujeito, colocando sempre um “ar” interrogativo – nunca afirmativo – sobre as representações sugeridas. Portanto, o que parece uma pergunta com sentido de “licença” na corruptela “você me deixe, viu?” termina por conformar uma incursão crítica diante dos “ruídos dos tambores”, reverberando uma “realidade concreta” e destoante da vida pós-moderna. Dessa maneira, é possível perceber como a autora delinea questões absortas no bojo social e – do lugar de observadora, como quem se debruça numa “janela holográfica” da vida – capta minuciosamente detalhes que são do cotidiano, mas que também têm uma relação restrita com um passado descompassado em relação às subjetividades dos sujeitos femininos (e negro), sobretudo no que tange ao *locus* de representação socio-cultural. Esses descompassos muitas vezes passam despercebidos, ou porque já são naturalizados ou porque se dão como sem importância, e por isso as narrativas de Cidinha da Silva em *o Tambor* pode parecer um certo ruído porque não interessa a uma sociedade conformada mexer nas suas estruturas preestabelecidas no modo de pensar o mundo, em que o próprio fazer literário habitualmente ajudou na legitimação. Todavia, no *Tambor* de Cidinha, o ruído consiste mesmo em apontar questões problemáticas que, essa a sociedade, em seu conjunto literário e fora deste, insiste em colaborar com a manutenção de representações fixas.

Sobre esse olhar “holográfico” da escritora que consta no *Tambor* e que seguirei apresentando, é provocativo apresentar e instaurar a discussão a partir da afirmativa que consta na prosa intitulada *Umas e outras*, em que a narradora

inicia com a seguinte provocação: “Observação do mundo é um negócio que aumenta o balaio de conhecimento da pessoa. Encurta o caminho das dúvidas, amplia o horizonte de possibilidades. Acrescenta tijolos no barracão da sabedoria” (SILVA, 2008, p. 73). A partir desse enxerto, podemos perceber, como a autora, feita espectadora do mundo, devaneia a realidade com ficção, e vice-versa, alimentando, representativamente, as páginas literárias de o *Tambor*. Isto posto, com vigor de uma transeunte singular, atenta às diferentes complexidades de representações identitárias, culturais, históricas, sociais e, não por acaso, psíquico dos sujeitos homens e mulheres sociais, culturais e racialmente marcados, e, desta maneira, mostra como estes são seres multidimensionados, transitórios e relacionais, e não unilaterais e uníssonos. Por assim dizer, são sujeitos paradoxais, pois protagonizam uma história dentro e fora dos padrões instituídos e, por sua vez, se encaixam no fluxo das ambivalências.

Ainda na entrevista realizada com Cidinha da Silva, ao ser questionada sobre suas motivações temáticas, entre outros *feedback*, a autora expressou que se dedica a temas que lhe interessam, desafiam, emocionam, alegram e escolhe temas que a instigam e a faz refletir, para além de gerarem uma necessidade de posicionamento:

Os temas que me interessam me aproximam do público negro, principalmente aquela parcela envolvida com o combate ao racismo, me aproxima das mulheres, do mundo LGBT, de leitoras e leitores que admiram e se interessam por uma autora crítica, politicamente posicionada, em busca do aperfeiçoamento técnico via prosa poética.³⁷

Assim dito, é possível observar que as narrativas contidas em o *Tambor* podem causar uma certa perplexidade pelo jogo das identidades e diferenças. Nesse sentido, são as representações das diferenças contidas no *Tambor* que tendem a incomodar as estruturas de representações hegemônicas de poder dentro e fora da própria literatura, porque propiciam tensão com outros textos de temáticas já antes preestabelecidas e naturalizadas.

Em o *Tambor*, as narrativas são mais acentuadas sobre as perspectivas da temática de representação do poder de gênero, geralmente envolvendo mulheres

³⁷ Entrevista concedida pela escritora, via correio eletrônico, em 22 de dezembro de 2014.

e o grupo LGBT. No entanto, a questão de raça, mesmo não sendo um ponto em evidência, aparece, minuciosamente no jogo de oposição. Assim, nessa oposição, a alteridade – o Outro –, quando é representada nas batidas dos tambores de Cidinha da Silva, emite ecos descompassados, e por isso pode causar um certo desconforto porque tendem a deslocar e ressignificar lugares subalternizados.

Vale lembrar que Luz Argentina também apresenta esse discurso, embora de maneira histórica, acentuando os sistemas de opressão em que se encontra a figura feminina, enfatizando tais condições na perspectiva racial, com base no discurso colonial e patriarcal. Já em o *Tambor*, a caracterização das questões problemáticas do poder de gênero toma forma no cotidiano das vidas particulares e coletiva do grupo feminino com seus fluxos e refluxos, o que não quer dizer que não esteja ligado aos aportes claramente histórico, como aborda Luz Argentina. A diferença entre as formas de abordagem das autoras – embora eventualmente seja motivado, principalmente, pela verve específica de cada uma – também nos é possível relacionar à afirmação de Butler (2008), quando diz que a questão de gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente em contextos históricos diferenciados

porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituída. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.(BUTLER, 2008, p.20)

Nesse sentido, é relevante sempre lembrar que cada escritora contempla em suas obras experiências diferenciadas de mundo e dos seus contextos históricos e socioculturais. E, evidentemente, o contexto literário em que estão inseridas é igualmente relevante como um cenário propício de formas de discursos e temas por elas considerados relevantes.

4.3 – OUVINDO AS “BATIDAS” DO TAMBOR DE CIDINHA DA SILVA

Na obra de Cidinha, o tema da sexualidade, como uma das interseções das relações de gênero, é um dos pontos eminentes das batidas dos tambores, pelo caráter fugaz que apresenta, mas também pelo valor sociocultural assimétrico de diferentes representações envolvendo “homens” e “mulheres”.

A análise de algumas narrativas contidas na obra de Cidinha da Silva nos dá uma noção mais concreta de como a autora explicita a temática da sexualidade. Logo na primeira narrativa, “Alugam-se moços”, Cidinha aborda o tema da sexualidade envolvendo a figura feminina e suas rasuras psicológicas. Esta, sugestiva de imposições sociais em relação às questões de gênero e sua repetição de padrões “polifomatizados”.

ALUGAM-SE MOÇOS

ELAS QUEREM dançar e alugam moços. São senhoras bem sucedidas e solitárias. Amantes infelizes. Não refizeram a vida amorosa e desejam fazê-lo. No fundo, acham que sexo é bom, sexo com afeto é ótimo e sexo com amor é divino. Inventam o amor para sobreviver. As amigas cansadas de emprestar os maridos e de ouvir as reclamações deles, encontram uma solução: alugam moços dançantes para as festas do grupo. Uns tipos garbosos, bem apanhados, estilo anos dourados. Elas vivem momentos de delícia com aqueles corpos jovens, cheirosos, bons pés para valsar. Sempre rola um dinheirinho no bolso, [...] Dalí ninguém sai acompanhada por um deles, é festa de família.

Enquanto isso, na sala de justiça, o rei da soja, de protuberância abdominal mastodôntica, pescoço de sapo, olhos, boca e pele de jacaré albino, expõe mulher jovem, de beleza gelada e estática, mas, bela. Durante a entrevista, afirma que elas gostam de conforto, bons restaurantes, viagens à Europa em cadeira de primeira classe ou jatinhos particulares, [...] Eles, homens maduro-ricos, [...] gostam de boa e bela companhia. Da juventude, do viço. É uma troca.

Para mulheres maduras, a fantasia continua. O moço dançante sugere o apagar das luzes, até do abajur. Tudo para facilitar o ato. [...] Depois, uma variação de caminhos para enfrentar a solidão. Bebidas, choro, farinha, cannabis, sessões extras no psicanalista, *aumento da dose de Tranquinal, Nervium, Ansienon* [...] (SILVA, 2008, p. 15-17).

Aqui podemos observar o paralelo das relações afetivas e eróticas envolvendo homens e mulheres ditos maduros e maduras, assim como o espectro da opressão de gênero vigorando nas relações envolvendo o campo do erótico atrativo comercializado. Dessa forma, a narrativa evidencia que há, na relação

que se tem para com os/as profissionais do sexo, uma forte diferença quando os/as prestadores/as desse serviço e os seus/suas contratantes são homens e mulheres. Essas diferenças são regimentadas, entre outras questões, com base numa difusão da educação sexual diferenciada para homens e mulheres. De um lado os homens compartilham de certa liberdade sexual; do outro, as mulheres vivem sob a égide repressora da educação sexual. Como é sabido, desde tempos remotos, os meninos foram estimulados a iniciarem sua vida sexual ainda na puberdade como forma de provar sua virilidade, compreendida, também, como força e poder social. Para isso, prostitutas eram pagas para servirem ao primeiro contato sexual do homem em fase da puberdade. Em contrapartida, as meninas tinham a tarefa de conservar a virgindade e reservar-se para o matrimônio. O que sabemos é que as determinações das práticas do sexo e uso do corpo por homens e mulheres são vistas opostamente. Mas é sobre as mulheres que a carga da faixa etária e, sobretudo, o valor moral, vão “tributar”. São essas diferenças sobre a sexualidade – e socialmente recorrentes – entre os homens e as mulheres que se sobressaem em “Alugam-se moços”.

Observa-se que os aspectos iniciais que a narradora apresenta sobre as figuras femininas são a faixa etária, a condição civil e financeira: “São senhoras bem-sucedidas e solitárias” e, embora dialogue com conquistas cruciais de algumas mulheres – tais como a independência financeira e até o fato de serem senhoras e ainda solteiras –, na narrativa observamos como tanto as mulheres “maduras” como as jovens, “durante a entrevista, afirma que elas gostam de conforto”, são representadas com algum tipo de dependência ou carência ancorada na figura masculina, fato que evidencia valores diferenciados dos lugares por elas ocupados. Todavia, as mulheres “maduras” e as jovens são alocadas sob duas égides complexas: as “maduras” são amantes infelizes, “não refizeram a vida amorosa e desejam fazê-lo [...] Inventam o amor para sobreviver”; as jovens são as “alugadas” e apresentam também certa carência e/ou dependência na figura masculina e, para isso, se submetem ao “rei da soja, de protuberância abdominal mastodôntica, pescoço de sapo, olhos, boca e pele de jacaré albino.” Porém, existe uma hierarquia de gênero atrelada com os “desmembramentos da vida erótica”, pois, ao lado da carência dessas mulheres descritas em de diferentes ordens, a narradora expõe o lugar dos homens, tanto os locadores (os “maduros”)

como os locados (os jovens). Vejamos: “Os maduros [...] gostam de boa e bela companhia. Da juventude, do viço. É uma troca”, enquanto os jovens são “uns tipos garbosos, bem apanhados, estilo anos dourados.” Desse modo, veem-se lugares assimétricos de direitos e de liberdade sexual caracterizados por valores socialmente impostos que terminam por influenciar tanto nos estados psíquicos representativos das personagens femininas.

Outro ponto que está acentuado na narrativa é a faixa etária das mulheres quando a autora frisa, “são senhoras”. Deste modo, verifica-se nessa narrativa representações de caráter psicossociocultural, que sugerem as relações de poder envolvendo homens e mulheres na faixa etária “madura” e sua relação com uma vida sexualmente ativa. Assim, a sexualidade - ainda que em idade que represente a estabilidade material financeira, algo mais recente para o grupo feminino – evidencia o trato assimétrico para com uma mesma compostura no tocante aos seus envolvimento eróticos.

A busca pela emancipação das mulheres, ancorada pelas lutas feministas, possibilitou alcances, além de simbólicos, entre outros, também financeiro, criando espaço para um certo protagonismo social feminino (ainda que em baixa proporção em relação ao grupo masculino) e ocasionando algumas rupturas nos cenários das desigualdades. Apesar da significância de algumas rupturas, as mudanças não chegaram a exercer tanta influência nas questões da afetividade e sexualidade. De acordo com Negreiros (2004), quando a questão é a relação de gênero, sexualidade e geração, o modelo tradicional que coloca as mulheres mais velhas como desinteressantes vigora. Por exemplo, o envelhecer dos homens é tipicamente ligado não à inatividade sexual, mas a uma ascensão social e econômica que lhe possibilita novas conquistas, “enquanto a mulher mais velha, mesmo tendo ascendido a idênticas condições socioeconômicas, ainda é avaliada pela perda de seus ‘encantos naturais’, como o brilho de seus olhos, o viço de sua pele, o contorno de seu rosto, a elegância de suas formas” (NEGREIROS, 2004, p.82). Negreiros ainda apresenta algumas questões que vale frisar:

Muito se tem discutido a respeito da preferência masculina – tanto dos mais jovens como dos mais velhos, pelas mulheres mais jovens. As razões apontadas são diversas: desde o cheiro da fêmea em fase de produção hormonal intensa até valor erótico de estimulação estética, ou mesmo o uso emblemático da juventude

e beleza que os mais ricos e poderosos fazem, em nome da vaidade. O fato é que a mulher mais velha perde o status de objeto de desejo e suas oportunidades de intimidade sexual ficam muito limitadas. Além de sobreviverem mais tempo, são poucas as que têm chance de reconstruir uma vida afetivo-sexual. (NEGREIROS, 2004, p. 81)

Dessa maneira, quando as mulheres deixam para o segundo plano o “casamento” e concentram na conquista pessoal, social e financeira e, muitas vezes, quando se voltam às relações afetivas, tornam-se desinteressantes, pois, com o passar do tempo, alcançaram o estágio de pouco atrativa para os homens da mesma faixa etária e geralmente e com um certo poder aquisitivo. Por outro lado, não são poucos os casos em que tal situação torna essas mesmas mulheres atrativas de exploração financeira para os homens mais jovens. Evidentemente que essa não é a regra. Mesmo assim, quando as mulheres se põem a transgredir a vida sexual com pessoas de faixa etária menor, essas relações frequentemente permanecem no domínio do privado, do escondido e ridicularizado. É possível contemplar essa representação na passagem de o *Tambor*, “Dali ninguém sai acompanhada por um deles, é festa de família”. O mesmo não ocorre com os homens que se encontram numa mesma situação. Muito pelo contrário, eles passam a imagem do detentor do poder, do viril etc. Por sua vez, as mulheres mais velhas que vivem em situação semelhante sofrem o preconceito e a repressão social e são vistas como detratoras dos bons costumes. Em casos piores, podem tornar-se reféns da juventude dos homens com quem se relacionam, convivendo até com a violência física e psicológica que esses exercem sobre elas.

Outro fator ligado à repressão sexual feminina está relacionado a uma educação rígida, pela qual a sexualidade – constituída em grande parte pela vida sexual e o desejo – foi reprimida e projetada como algo importante apenas para a procriação. Ancorada, então, nos mitos fundadores do imaginário religioso, a idade “madura” se acentua como castração. Assim, de acordo com Pires (2004), as relações sexuais desaprovadas são regulamentadas por questões de caráter social, racial e de faixa etária. No caso da faixa etária, a opressão de gênero fica explicitada quando se percebe que apenas ao homem é admitido o contato com mulheres mais jovens, que são vistas como mais belas e atraentes. Ao mesmo

tempo, entretanto, estas são configuradas como objetos facilmente descartáveis. Já as mulheres que se aventuram em relações com homens mais jovens – vistas como “incestuosas” e impróprias – sofrem, “naturalmente”, repulsa ou negação.

Assim, a narrativa assinala o conservadorismo moralista que recai sobre o sexo feminino, ressaltando como as normatizações do exercício da atividade sexual e do erotismo das mulheres não escapam de um longo histórico de repressão, pois nem mesmo os voos de insubordinação feminina – a exemplo das conquistas no mercado de trabalho e afins – foram capazes de minimizar os sintomas objetivos da dependência e da subordinação sexual e psicológica em relação aos homens. Essa questão é ressaltada principalmente diante da difícil tarefa de separar amor romântico do prazer físico; e os encontros furtivos experimentados pelo grupo feminino são vistos como ilícitos o que supostamente acentuam um sentimento de culpa e seus possíveis sintomas.

Dessa maneira, a narrativa ironiza a consequência de tudo isso, passando pela representação de ordem médica e psicanalítica: “Depois, uma variação de caminhos para enfrentar a solidão. Bebidas, choro, farinha, cannabis, sessões extras no psicanalista, aumento da dose de Tranquinal, Nervium, Ansienon [...]”. Portanto, a narradora ao ironizar os lugares desses sujeitos sociais, insinua a ideia de que as mulheres também pensam o sexo como obtenção do prazer, da mesma forma “natural” que os homens também concebem. De fato, para os homens, o prazer e a falta de compromisso sempre constituiu algo atrativo e permitido – inclusive através do recurso do sexo pago – em que há limites “bem definidos” entre sexo e amor, fruto da educação da liberdade sexual. Às mulheres “restam” o consumo de certos remédios psiquiátricos, que, de acordo com Negreiros (2004) tem sido em um número duas vezes superior aos homens da mesma faixa etária.

Sabe-se que o uso abusivo dessas substâncias legais acabam por tornar algumas mulheres dependentes. Mas, mesmo diante da falta de companhia e do sofrimento advindo da solidão frequente, algumas, num ato de insubordinação, buscam superar a repressão e a ridicularização às quais estão submetidas e

se mantêm expostas regularmente à estimulação sexual eficaz, até podem se desinibir e criar mais interesse pelas relações sexuais. Algumas, inclusive, já conseguem enfrentar tabus sobre o

relacionamento de mulher mais velha e/ou mais rica com parceiros mais jovens e mais pobres. (NEGREIROS, 2004, p. 83).

É interessante ressaltar que as discussões aqui empregadas em diálogo com as prosas não são impelidas por uma perspectiva de cunho essencialista ou dogmático, que lhes imputaria verdades absolutas. Ao contrário, procura-se dialogar a representatividade com alguns paradigmas sociais. Por assim dizer, reitero que cada prosa nos dá infinitas possibilidades de análise, característica inerente da literatura. No entanto, a autora não congela suas discussões dentro desse aporte representativo, há outras narrativas em o *Tambor* que seguem outros fluxos (des)semelhantes a essa narrativa especificamente. Assim sendo, podemos observar um olhar diferenciado da autora sobre um “mesmo” tema mas apresentado por outras égides. Isto posto, observa-se que a prosa intitulada “Meu marido”, apesar de mostrar a temática das relações afetivas entre mulheres “maduras” com homens mais jovens, toma outro viés de compreensão, contemplando, assim, o encurralamento histórico predestinado às mulheres, e mostra também como elas podem ser reprodutoras de alguns construtos que as balizaram ao longo da vida.

Vale reforçar, ainda, que as seguintes análises continuarão seguindo a ordem das reflexões que gradativamente me foram tocando, em concomitância com a escolha das teorias selecionadas para sustenta-las – e nunca deverá ser compreendida como uma afirmativa generalizante de qualquer ordem seja política, filosófica, cultural, literária etc. Afinal, o próprio enredo, por si só, constitui-se em um campo aberto de discursividades que possibilitam várias leituras. Por assim dizer, para refletir sobre a prosa “Meu Marido”, vale lembrar as reflexões que Foucault (1999) apresenta sobre sexualidade. De acordo com ele, a sexualidade é uma construção social, um invento da humanidade que é também um dispositivo de saber-poder. Ou seja, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas sim um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias. Vejamos como a narrativa se apresenta:

MEU MARIDO

TENHO TANTA pena de moça nova que estufa o peito pra dizer “meu marido”. Vão dizer que é despeito, mas não me

importo. Se fosse o caso, daria ao homem que amasse e fizesse mais lindos os meus dias, outro nome, marido não. Me referiria a ele pelo nome próprio. Veja só que bonito: “ontem quando o Sebastião chegou em casa, me chamou de querida e reclamou do cansaço”. [...] Marido é lugar-comum de quem se acomoda no amor institucionalizado.

Veja só aquela mulher de quarenta e quatro que namora o homem de vinte e seis. Os dois passavam pelo povo e soltavam faísca. Era nitroglicerina pura. Há dois meses ele foi morar na casa dela, virou menino de recados. Vai ao sacolão de carrão, olha as menininhas pelo retrovisor e é apresentado às amigas dela como “Meu marido”. Marido dela, fique bem entendido[...].

É covardia matar o amor e um homem ao chamá-lo de meu marido. É fugir do próprio desejo e chafurdar na mesmice.

Tenho pena ainda maior daquelas que invejam o certificado de competência feminina das outras. Foi assim com Maria do Amparo e Ismênia. A última, branca e pobre, sempre tivera uma inclinação por pretos. Eustáquio depois de inúmeros chifres colocados pela mulher, ficou com trauma de preta. Juntaram-se o chinelo velho e o pé doente. Despeitada, invejosa, Amparo praguejava: “Por que não se casou comigo? Por que não se tornou meu marido”? [...] Mas ela queria mesmo era que o mundo acabasse em barranco para escorar sua dependência emocional. Vai Amparo, ser coxa na vida – embora seja esta, uma maldição para homem. (SILVA, 2008, p. 27- 28).

O tema do amor sempre foi recorrente nos textos literários. Na maioria das vezes, o amor romântico, idealizado e floreado, visto como algo íntimo que leva à relação contratual, o casamento, que se compreende como “felizes para sempre”. Todavia, a ideia de institucionalização dada ao amor é mais um “ruído” irônico que sai dos “tambores” de Cidinha da Silva. Desse modo, a narrativa deixa evidências de que o “amor”, como um sentimento nobre de companheirismo e cumplicidade, é algo abstrato que não tem relação com a institucionalização: “Vão dizer que é despeito, mas não me importo. Se fosse o caso, daria ao homem que amasse e fizesse mais lindos os meus dias, outro nome, marido não [...] Marido é lugar-comum de quem se acomoda no amor institucionalizado”. Assim, a ideia de matrimônio enquanto forma padrão de conceber uma relação amorosa é criticado enquanto acordo institucional, que tem como fundamento alguns códigos morais, religiosos, econômicos e judiciais. A narradora sugere que o amor fuja a essas regras normativizadoras.

Com isso, a narrativa deixa a ideia de que o “casamento” enquanto instituição carregaria o peso da falta de liberdade, de uma relação coercitiva e, sobretudo, como algo indissolúvel e alienante que assombra o universo feminino.

No entanto, a narradora ironiza o fato de que ainda em tempos hodiernos, é sobre a faceta do casamento que a mulher acredita alcançar aquilo que é denominado “certificado de competência feminina”: “Tenho pena ainda maior daquela que invejam o certificado de competência feminina das outras”. Assim, sobre o arrimo do casamento, elas ancoraram suas carências emocionais e os sonhos frustrados, cristalizados no ideal dos contos de fadas: “Há dois meses ele foi morar na casa dela [...] é apresentado às amigas dela como ‘Meu marido’. Marido dela, fique bem entendido [...]”.

Da narrativa é ainda possível extrair algumas nuances das pressões que as mulheres “maduras” sofrem em relação ao casamento ou a falta deste, e, ainda que suas vidas sejam marcadas por outras conquistas, fora dessa instituição, a necessidade das relações afetivas amparadas pela lógica do casamento nos dão sinais de que a liberdade feminina é algo que deve ser pensada para além das conquistas materiais e poderia ser pensada como desconstruções das inúmeras dependências psicológicas que tem fundamentos nas construções históricas e socioculturais. Assim, neste ponto da narrativa há uma insinuação que o amor é uma experiência mais elevada do que aquela que é confinada na implicação de dizer “meu marido”, porque liga a um destino ideal do casar-se, mesmo sob a égide da aparência: “É covardia matar o amor e um homem ao chamá-lo de meu marido. É fugir do próprio desejo e chafurdar na mesmice”.

É interessante apontar, também, que a prosa além de apresentar alguns aspectos críticos sobre a instituição do casamento, ao enfatizar a diferença de idade entre a mulher e o “amante”: “veja só aquela mulher de quarenta e quatro que namora o homem de vinte e seis. Os dois passavam pelo povo e soltavam faísca. Era nitroglicerina pura”, procura demonstrar que o amor não teria relação direta com a ordem social implicada sobre a idade dos cônjuges.

Essas duas prosas em questão permitem que o leitor reflita sobre a maneira como as relações amorosas ainda estão baseadas em carências, apontando mais uma vez a figura feminina que carrega o peso de ter o respeito e aprovação social quando o que estão imbricadas são as múltiplas faces da sexualidade e das carências afetivas de diferentes ordens: “Por que não se casou comigo? Por que não se tornou meu marido? [...] Mas ela queria mesmo era que

o mundo acabasse em barranco para escorar sua dependência emocional.” Vale lembrar que aquilo que a psicanálise chama de sexualidade não é, em absoluto, idêntica à união sexual entre homem e mulher, tampouco tem o sentido exclusivo de sensações prazerosas através dos órgãos genitais. “A sexualidade concebida como energia, libido, caracteriza-se por uma capacidade de se ligar a pessoas, objetos, ideias, ideais, à vida, enfim. Inclui a atividade sexual, mas não se resume em sexo.” (NEGREIROS, 2004, p.77).

Assim, em “Alugam-se moços” e “Meu marido” há um convite a pensar as relações eróticas e afetivas de forma livre, sem padrões impostos. Na sugestiva de que as mulheres não chamem seus maridos de “meu marido”, percebe-se uma rede de significados sociais complexos, cuja dimensão cultural reitera uma padronização imposta exógena (da sociedade sobre as mulheres) e endógena (das mulheres sobre si mesmas). Pensadas em conjunto, as narrativas “Alugam-se moços” e “Meu marido” podem configurar um convite ao equilíbrio nas relações eróticas e afetivas das mulheres, nas suas variadas formas, e a insubordinação destas em todas as esferas da vida, inclusive psíquica.

Ao tempo em que as narrativas vão de encontro à fatigada permanência da repressão da sexualidade feminina – a exemplo da narração contida em “Alugam-se moços” –, a ideia da institucionalização do amor, por sua vez, se manifesta na representação contida nas palavras de Maria do Amparo em “Meu Marido”: “Por que não se casou comigo? Por que não se tornou meu marido?”. Estas representam um sentimento que contribui para que a insubordinação permaneça, no complexo de contradições, e reforcem a manutenção dos padrões instituídos. Nesse sentido, é interessante pensar com a historiadora Tânia Navarro Swain:

o processo de subjetivação, a construção de si nos permite adentrar as formas de sujeição coercitiva no social e nas práticas de si e de outrem. Com efeito, o processo de subjetivação das mulheres é flexionado por um dispositivo amoroso, compostos de traços enunciados enquanto femininos, valores morais específicos: o dom de si, a abnegação, o cuidado de outrem, o amor, a realização amorosa, como coroamento de uma existência. O processo de subjetivação, portanto, não se faz em busca de si, mas do outro, em um quadro histórico, que lhe dá significação.³⁸

³⁸ SWAIN, Tânia Navarro. Estudos feministas, desafio teórico e institucional. Brasília, (s/data). Disponível em: http://tanianavarroswain.com.br/brasil/estudos_feministas.htm. Acesso em: 10 de julho de 2015.

Em outra prosa denominada LA MAMMA, Cidinha da Silva também “bate o tambor” para representar os descompassos do amor maternal, letárgico e famigerado, cujas tessituras, frequentemente não “alcançam” a subjetividade dos filhos e filhas. Isto nos indica que o chamado amor incondicional é muitas vezes ancorado num sentimento de posse e forjado sobre uma cegueira conveniente. Assim, o amor de mãe, naturalizado como incondicional, constitui-se muitas vezes numa modelagem pouco libertadora e se estabelece de forma paradoxal.

LA MAMMA

A MÃE SABE, todas as mães sabem. Mas o amor maternal não flui o suficiente, não deságua para apaziguar a ansiedade do menino. Tivesse uma filha, talvez sonhasse com o véu e grinalda. Tem um filho, especial, feminino, único. Ela não quer mesmo que ele se case. Pensa assegurar, assim, os cuidados na velhice. (SILVA, 2008, p. 31)

Afetos e desafetos talvez sejam denominações produtivas para se referir ao jogo de contradição que a autora apresenta nas relações polarizadas envolvendo figuras maternas com seus/suas filhos/filhas homossexuais. A prosa chama a atenção para o estado de dependência que marca essas relações e que pode até fazer com que se aprisionem os indivíduos por conta do seu poder de suprimir o gozo da autonomia de expressão da sexualidade. Assim, a negação ou não aceitação da identidade homossexual-afetiva dos filhos e filhas poderia caracterizar o psicodrama dos sujeitos que se veem negados dentro do espaço familiar, e, por isso, vivem sua sexualidade numa cápsula, podendo desencadear um sofrimento psíquico.

Por outro lado, a prosa intitulada “Apenas uma mulher” representa outra face da maternidade, que é calcada pela proteção e pelo cuidado na relação entre mãe e filha frente à possibilidade desta sofrer violência de todas as ordens, inclusive sexual. Mas esse lugar, que carrega pressupostos ideológicos – que tem sido construído com faceta naturalizada do “instinto maternal” – pode ser pensado para além de um cuidado naturalmente materno. Ao mesmo tempo, observa-se que o advérbio “apenas”, no título, se refere à *mulher* e não exclusivamente ao estado de ser *mãe*. Esse detalhe incita a pensar que essa relação de proteção não é condicionada somente ao lugar maternal, mas é ocupada pelo lugar de ser “apenas” mulher, que reconhece os perigos de sê-la numa sociedade que exerce

a violência sexual e de gênero nas suas múltiplas formas de manifestação, sobretudo no ambiente doméstico e nos espaços intrafamiliares. Portanto, a prosa, em seu conteúdo narrado, toca, de forma sutil, numa questão que ainda é considerada tabu na sociedade contemporânea: os crimes de violência doméstica cometidos por pessoas com algum tipo de parentesco, ou constituídos como tal, contra mulheres em diferentes faixas etárias.

APENAS UMA MULHER

Ela estava de cabeça quente com aquela situação. Quinze dias desempregado e o bonitão não se mexia para procurar trabalho. Tivera de mudar toda a rotina. Antes, quando ele trabalhava o dia inteiro, deixava a menina em casa e a vizinha passava olhos, enquanto faxinava prédios próximo ou preparava congelados na casa dos solteiros. Isso só dois ou três dias da semana. Assim que chegava da aula, a vizinha dava o almoço para evitar que a menina mexesse com fogo.

Com um homem dentro de casa ela não deixaria a menina sozinha, nem monitorando de meia em meia hora. De jeito maneira. “Cabeça vazia é oficina do diabo”, prevenia a avó. Estava certa. Ele nunca desrespeitou a menina e ela orientava que qualquer coisa, mas qualquer coisa mesmo, a menina deveria contar para ela. Mas nunca se sabe. **Cabeça vazia é oficina do diabo.** [...] (SILVA, 2008, p. 53-54, grifo nosso)

Observemos como o provérbio em destaque é um mecanismo discursivo utilizado pela narradora como forma de chamar a atenção para o seu valor representativo e os efeitos de sentido já consolidados. Isso porque, de acordo com Constantinidis,

[n]a citação proverbial há uma formulação impessoal, o enunciador incorpora no seu discurso uma palavra que não é sua, mas do senso comum, e não refere aos seres presentes no universo da enunciação, ou o faz indiretamente, de maneira ambígua e proveitosa para as intenções do locutor. Os sentidos veiculados pelo provérbio estão na memória coletiva e, em geral, são interpretações de cunho moralista sobre o mundo. Fazendo parte de uma sabedoria anônima, os provérbios veiculam uma experiência coletiva, um saber coletivo ou uma ideologia social. (CONSTANTINIDIS, 2012, p. 692)

Parafraseando Lauand, Constantinidis (2012, p. 692) ainda dirá: “os provérbios utilizam o saber popular, condensando a experiência sobre a realidade do homem.” Não obstante, quando observamos apropriação do provérbio

“cabeça vazia, oficina do diabo” como recurso linguístico para denunciar os atos de violência nos espaços domésticos, a autora denuncia os modos de apreensão desses atos justificados sob a camuflagem da supervalorização do trabalho e produção e, quando esse fim não é alcançado, o ócio se configura como incompatível com o mundo capitalista, onde o trabalho e a produtividade conformam a ideia de ocupação e supostamente impediriam atos de violência: “Antes, quando ele trabalhava o dia inteiro, deixava a menina em casa e a vizinha passava olhos [...] Com um homem dentro de casa, ela não deixaria a menina sozinha, nem monitorando de meia em meia hora”.

Mais uma vez, a narrativa utiliza a ironia para mergulhar na crítica e na denúncia. De fato, o ócio é representado, ironicamente, como um estado ameaçador para as práticas da violência sexual. No entanto, a questão em torno desses atos tem raízes históricas para além de uma “cabeça vazia, oficina do diabo”. De forma geral, a violência – sobretudo a física e sexual – tem como vítimas inerentes os sujeitos considerados frágeis e passíveis de dominação: mulheres, crianças, adolescentes etc. Isso caracteriza o exercício da opressão de gênero, mas normalmente coloca-se como algo situado numa condição da falta de produtividade e da necessidade econômica, deslocando a macroestrutura complexa do poder patriarcal.

O laboratório de Estudo da Criança (LACRI)³⁹ – ligado ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo desde 1996 – vem realizando pesquisas mais sistemáticas das violências domésticas. Nessas pesquisas, constata-se que a violência contra crianças e adolescentes pode ocorrer de diferentes formas e os sinais apresentados variam muito, desde a ausência de sintomas até a manifestação de sérios problemas físicos, emocionais e sociais. De fato, os episódios de violência podem acarretar em menor capacidade de resiliência e baixa autoestima das crianças e adolescentes envolvidos. A violência domiciliar pode se estender ao ambiente escolar e à comunidade, transgredindo as normas sociais, fechando um círculo de violências.

De acordo com Azevedo e Guerra (2003), a violência física ou sexual no âmbito familiar contra crianças e adolescentes é um fenômeno enraizado no

³⁹ Para maiores informações sobre o trabalho do LACRI Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lacri/iceberg.htm>> Último acesso em 30.03.2015

Brasil como parte de sua cultura. As autoras afirmam que tais violências podem se configurar tanto de forma heterossexual como homossexual dos pais, parentes ou responsáveis com as crianças menores de 18 anos. Mas, como bem observa Saffioti (2002, p. 135), a violência doméstica de gênero não seria apenas uma questão de relações interpessoais. Ao contrário, insistir que alguma relação interpessoal pode passar-se fora da estrutura social maior acarreta a não percepção da sociedade em sua totalidade. Isto é, não se podem separar relações interpessoais de relações estruturais.

Esta última perspectiva é uma das chaves para uma apreensão mais ampla da obra de Cidinha da Silva, porque a autora traz em suas narrativas representações de estruturas sociais complexas e, com o aporte da ironia, deixa aos leitores e leitoras a reflexão. Afinal, além de ser possível extrair das prosas conectivos das mais diversas formas da experiência humana – inclusive as experiências traumáticas de violência – as mesmas também dialogam entre si, porque existe uma prospecção visionária nas narrativas, cuja representação tem, em seu tecido focal, o discursivo e o encadeamento das estruturas hierarquizantes das relações de poder, com suas diferentes formas de manifestação, tendo como vítimas as pessoas do sexo feminino em diferentes faixas etárias e em diferentes condições raciais, sociais e psíquicas.

4.4 – SEXUALIDADE E O GRUPO LGBT⁴⁰

O tema do LGBT e outras intervenções compõem as batidas do *Tambor* de Cidinha da Silva em diálogo constante com a perspectiva da Teoria Queer⁴¹.

⁴⁰ LGBT é sigla utilizada para referir-se ao grupo de Lésbicas, Gays, Bissexuais e Travestis. Ou ainda LGBTTT, quando se incluem ainda outras categorias, como Transexuais e Transgêneros.

⁴¹ Segundo Calegari (2007, p. 118), “a perspectiva da teoria queer consistiria numa reação ao heterossexismo compulsório, não contra a heterossexualidade em si, pois esta não deixa de ser uma opção entre outras. A teoria queer inclui não somente questões sexuais ou de desejos sexuais, mas principalmente um amplo quadro de dinâmicas sociais – maneiras de se vestir, aparência corporal, discurso, profissão, formas de ser no mundo, classe social – que é homologamente correlato à sexualidade enquanto discurso na sociedade contemporânea”. Louro (2004, p. 7-8) vai dizer que “Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travesti, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’. Queer é o um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que

Alguns sujeitos do universo *queer* compõem uma parte significativa das representações do *Tambor*. Porém, a autora, além de trazer esse universo para o diálogo com a literatura, não deixa de evidenciar nessas representações as contradições muitas vezes alicerçadas à dualidade do parâmetro heterossexualidade/homossexualidade.

Na abordagem da temática LGBT contidas em o *Tambor* é possível observar como as prosas sinalizam problemas relacionados à ordem da heteronormatividade⁴² compulsória – nas suas diversas formas – tanto fora do universo *queer* como dentro deste, onde aparecem certas contradições bastante complexas. Assim, observamos um quadro dinâmico sociocultural que abrangem o grupo LGBT e suas formas de estar no mundo.

Dessa maneira, com essa temática, a autora patenteia a discussão das identidades e diferenças dentro desse universo e dialoga com o que Tomaz Tadeu da Silva (2007, p.76) vai argumentar sobre a identidade e a diferença: “a identidade e a diferença têm de ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social”. Assim dito, nas discussões envolvendo as questões das diferenças, as narrativas sinalizam um certo repúdio às determinações de sexualidade fixas sob julgo do patriarcado e dos vieses religioso, jogando com a ampla variedade de possíveis interpretações. Por outro lado, as narrativas também podem representar as contradições dentro do próprio universo LGBT. Vejamos na prosa intitulada “Descompasso”.

DESCOMPASSO

Elas passam pela bunda da manequim e uma delas olha estupefata. Demorada. “A que ponto chegamos, para vender um *top* a manequim da loja mostra a bunda”. Diz para si mesma. Irritada, a outra, depois de um ano de relacionamento, íntimo, reclama: “Que coisa, parece homem, disfarça, pelo menos”. Precipitara-se o fim, mas ninguém percebeu. (SILVA, 2008, p. 39)

desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre-lugares’, do indecível. *Queer* é o um corpo estranho, que incomoda, perturba, prova e fascina.”

⁴² Por heteronormatividade entende-se a reprodução de práticas e códigos heterossexuais, sustentada pelo casamento monogâmico, amor romântico, fidelidade conjugal e constituição de família nuclear. (CALEGARI, 2007, p. 118)

Nesta, a narradora expõe, de forma leve e descontraída – mas sem perder de vista o cunho crítico que sugere a narrativa –, o relacionamento lésbico e o espelho da reprodução da machismo e do patriarcado, denotando as ambiguidades ritmadas pelos descompassos do dia-a-dia. Dessa maneira, aborda, entre outras coisas, a hipersexualização do corpo feminino por outro indivíduo feminino: “Que coisa, parece homem, disfarça, pelo menos”. Mostra, portanto, como a ordem machista na sociedade contemporânea é vigente não apenas pela própria condição de homem (em termos biológicos), mas se estendem a outros indivíduos que incorporam a naturalização dos comportamentos de caráter machista e suas extensões, por sua vez, contraditórios. Assim sendo, a narrativa evidencia como as “bicadas” sociais são complexas, e procura demonstrar como estamos sob uma nuvem de padrões, a ponto de não conseguirmos desvincular o corpo feminino, ou o significante desse, do seu estado de objeto, sobretudo, sexual.

Desse modo, somos incitados a pensar o corpo e suas formas de expressão nas suas multiplicidades de códigos que fujam a uma ordem única da sexualização do outro: “Elas passam pela bunda da manequim e uma delas olha estupefata”. É interessante pensar que os códigos que são emitidos, a exemplo da manequim que mostra a bunda, vão de encontro diretamente aos códigos socioculturais também preconcebidos do receptor: “uma delas olha estupefata”. Apontam-se, então, pontos cruciais para o processo de mudança no imaginário, tendendo a ser uma lógica muito mais horizontal do que vertical em relação ao deslocamento de perspectiva sobre o feminino e a sexualização exacerbada deste.

Além disso, sinaliza a erotização do signo do feminino e a sociedade do consumo: “A que ponto chegamos, para vender um *top* a manequim da loja mostra a bunda”. Aqui, encontram-se algumas questões, tais como o deslumbre do mundo da “propaganda” que veicula o erotismo sobre o corpo feminino como uma arma persuasiva que afeta a construção das suas identidades, tanto sobre a perspectiva de gênero como da própria sexualidade. Para Schaun e Schwartz (2012), no capitalismo moderno,

as mercadorias vêm carregadas de um erotismo imaginário, de um suplemento erótico dotado de imagens e de imaginação, que se adapta ao erotismo vivido no cotidiano dos indivíduos. Nos anúncios o erotismo entra no circuito econômico, pois as mercadorias para serem vendidas e atingir o público alvo, devem fazer uso desse mecanismo de persuasão sempre que necessário (SCHAUN; SCHWARTZ, 2012, p.4)

A imagem da manequim, além de ser uma representação do corpo feminino, é também uma metonímia – sob a égide da erotização – para elucidar outras formas da objetivação do corpo feminino, pois a imagem é a representação e produto da sociedade que utiliza, também, o erotismo para a estimulação e manutenção do consumo.

Observemos, ainda que narrativa traga a questão da representação da homossexualidade e o universo lésbico – buscando contemplar parte desse universo que permeia o social e que é colocado à margem, ou até mesmo sob o signo da maldição, de acordo com valores de caráter religioso etc. –, não deixa de articular outros problemas dentro desse mesmo universo, nesse caso, com ressalvas ao universo lésbico, cunhado sobre heteronormatização, em que o machismo, patriarcado, sexismo e a misoginia frequentemente encontram uma estreita relação, cuja reprodução simbólica e outras é infelizmente praticada por aqueles que estão constantemente marginalizados por essas linhas ideológicas.

O universo lésbico também está representado nas prosas intituladas “Redentoras” e “Umas e outras”:

UMAS E OUTRAS

Observação do mundo é um negócio que aumenta o balaio do conhecimento da pessoa. Encurta o caminho das dúvidas, amplia o horizonte de possibilidades. Acrescenta tijolos no barracão de sabedoria dos viventes. [...] Quem fala muito, narra glórias e superação de recordes, às vezes também não passa de propaganda enganosa. Outro dia teve uma que jurava fazer e acontecer, não deixava passar nada nem nenhuma, e também não se apaixonava. Repetia o jargão machista de que mulher não é digna de confiança. Mas, de súbito, passa a mulher amada (que ela nunca admitiu ter amado) e aquela que se dizia protegida do amor baixa as orelhas e os faróis, em sinal de deferência e sofrimento. Tem também aquele tipo recém-convertido ao mundo lésbico, que tem por hobby jogar flâmulas e estender tapetes vermelhos de conquista para as sabidamente heterossexuais. O mais bizarro é que são mulheres que elas conhecem desde criancinhas, pelas quais nunca teve qualquer interesse sexual, mas depois que “virou lésbica” – deu um vento e virou - toda

mulher é uma xoxota e é só nisso que ela pensa. Como um macho qualquer, perseguidor de virgens, ela quer desvirginar a homossexualidade latente das heteros. Latência que só ela, a mais sensível, percebe. Seu sonho de consumo é bater no peito e dizer: “Eu fui a primeira mulher dela, foi nesse corpinho aqui que ela descobriu as delícias de Safo”, e patati-patatá, para preencher as lacunas da baixaria que me recuso a reproduzir. No fundo, no fundo, ela foge de mulheres experientes para manter a personagem. [...] (SILVA, 2008, p. 73-74)

A crítica imputada na presente prosa, mais uma vez, recorre à reprodução divergente do patriarcalismo que polarizam as relações heterossexuais. Mesmo com a carga de comicidade apresentada pela narrativa, a afirmativa “Como um macho qualquer, perseguidor de virgens [...] Seu sonho de consumo é bater no peito e dizer: ‘Eu fui a primeira mulher dela, foi nesse corpinho aqui que ela descobriu as delícias de Safo’”. Nesta, consiste um peso ideológico de elucidação machista. Isso porque, há uma ligação fortemente preestabelecida no viés macho e fêmea, um caráter binário que depreende oprimido e opressor, amor e sexo, domínio e poder, como reflexo da internalização das normas “machocentradas”.

Porém, a narrativa joga ironicamente com o “universo” feminino: “No fundo, no fundo, ela foge de mulheres experientes para manter a personagem”. Com isso, observo nessa narrativa aquilo que Butler (2002) argumenta ao fazer *uma crítica a Wittig* sobre a oposição binária entre “homem” e “mulher”: se as oposições binárias implicam hierarquias, então postular uma identidade sexual “além” da cultura promete seguir estabelecendo outro par de oposições que, por sua vez, sugerem outra disposição hierárquica. Isto é, a cultura heterossexual hegemônica se estabelecerá como o “Outro” para esse sujeito pós-cultural, e, assim, uma nova hierarquia pode substituir a antiga.

As duas prosas, “Descompassos” e “Umas e outras”, sugerem uma reflexão sobre a naturalização do machismo dentro do universo lésbico e apontam para a crítica de que a lógica heteronormativa tem transitado dentro de outras composturas de relações eróticas e afetivas. Nesse sentido, a subversão da heteronormatividade é algo complexo que envolve a desconstrução de imaginários culturais, inclusive, dos próprios sujeitos oprimidos. Por assim dizer, é interessante pensar com Butler, quando a mesma compreende que “a presença dessas normas não só constitui um lugar de poder que não pode ser recusado, mas pode constituir, e de fato constitui, um lugar de competição e manifestação

parodística, o qual rouba à heterossexualidade compulsória sua afirmação de naturalidade e originalidade” (2002, p. 180).

Na sequencia, ainda observamos nas narrativas em o *Tambor* de Cidinha que a heterossexualidade feminina e suas contradições com o universo homossexual é outro ponto temático abordado, a exemplo da prosa “Redentoras”. Nesta, a heteronormatização funciona numa perspectiva equivocada. O machismo se mostra reverberado de forma desrespeitosa com a orientação sexual alheia, mas – paradoxalmente – é exercido por aquelas sobre as quais o machismo mais vigora.

REDENTORAS

Existem dois tipos de perseguidoras de viados: as descompreendidas e as cínicas. As primeiras não percebem que o cara é viado, mesmo com o letreiro luminoso que ele carrega na alma, nos gestos, no olhar. As segundas acreditam no mito da conversão, baseado em seus superpoderes de mulher fatal, capazes de redimir tanto uma bicha pintosa quanto um cara que não é tão gay assim – daquele tipo que se guarda num contêiner ou abrigo nuclear. Talvez pela prática de abrigo antibombas, os gays escondidos se defendam melhor das cínicas. Homens heteros, gays e mulheres lésbicas, todo mundo percebe que o sujeito vive no contêiner, mas é gay.[...] mas a mulher hetero descompreendida ataca o coitadinho. Elas roçam na biba, fazem caras e bocas, ar infantil de adolescente ultrapassada, sopram coisas no ouvido deles. Os caras denotando falta de interesse, e elas semióticas: decifra-me para que eu te devore inteira. A-gora.[...] Na cabeça dela há sempre a possibilidade de algo debaixo da escada. Ela acha que a apatia heterossexual dele é timidez, e se movimenta para motivá-lo. [...] “Tem mulher que...eu vou te contar um negocio. Tenha fé em Deus! Que carência, solidão dos infernos. [...] A única forma que tenho para ajuda-la é indicar minha terapeuta.[...]Que coisa feia é o assédio. Mulher também se aproveita de homem. Não venham me dizer que não, porque se eu não me defendo, meu bem, a essa hora a loba desequilibrada tinha comido o chapéuzinho vermelho aqui” [...]Outro dia, na volta de uma reunião, no banco do carona ela se sentou no colo do Amarildo. Só ela e ele. Lugar tinha de sobra. Ela força a barra. Parece o Comando Vermelho atrás de polícia. Atira pra todo lado”. “E o Amarildo?” “Bem, ele ameaçou saltar do carro e ela agora espalha aos quatro ventos que ele é viado.” (SILVA, 2008, P. 61-63)

É comum a projeção para a figura masculina o poder de redimir a homossexualidade alheia. No caso dos homens, sua homossexualidade lhes reduzem à categoria do feminino, ou seja, frágeis, passivos e de pouca valia. No caso das mulheres, sua homossexualidade reflete uma outra questão, um certo

ressentimento algum tipo de frustração em relação à ausência do falo. Butler (2008, p. 81) cita Lacan ao se referir-se à *mascarada*⁴³, que presume “que a homossexualidade feminina advém de uma heterossexualidade desapontada”. Mas Butler responde ironicamente: “Não poderia ser igualmente claro para o observador (referindo-se a Lacan) que a heterossexualidade provém de uma homossexualidade desapontada?”

Evidentemente que essa pressuposição de Lacan tem um caráter extremamente falocêntrico ou, como argumentou Derrida, falogocêntrico⁴⁴. Afinal, pensar assim seria basicamente uma falácia de fundamento ahistórico. Todavia, nos serve para pensarmos sobre a reiteração dos comportamentos de cunho machista e falocêntrico que são reverberados por algumas mulheres hetero, a quem a narradora, ironicamente, chama de “descompreendidas” e “cínicas”, reforçando, dessa maneira, a necessidade imperativa do respeito à diferença. Portanto, enfatiza que romper com o machismo exige atitude ética para efetivar o deslocamento das normas, mesmo diante dos condicionamentos aos quais estamos expostos diariamente.

Na sequência, vejamos como a temática da homossexualidade masculina se esculpe na prosa intitulada “O outro amor”.

O OUTRO AMOR

No século XXI o amor ousou dizer o nome e foi retirado do outdoor por força de liminar. Dois homens lindos e fortes se beijavam. Era tudo igual às outras propagandas de jeans. Nada de camisa. Calça semi-aberta, pêlos pubianos à mostra. Mas os detratores alegaram atentado violento ao pudor. Universitário de Vectra abusando da menina vendedora de balas no semáforo, não é atentado violento ao pudor. [...] Mas quem resistiria a um branco bonito daqueles? Ela que se desse por satisfeita. [...] Não configura atentado violento ao pudor o uso do rap para ambientar o clima dos exercícios de defesa e ataque no escuro, simulado por policiais daquela mesma instituição. Eu digo que dois homens adultos que se beijam é ato de outra magnitude. É amor. É fulgor. É paixão. E os arautos de pudor que se lasquem (SILVA, 2008, p.43-44).

⁴³ Lacan, citado por Butler (2008, p. 78), afirma que “falo que as mulheres são compelidas a representar é inevitavelmente *uma mascarada*.”

⁴⁴ Termo cunhado por Jacques Derrida combinando as palavras *falocentrismo* e *logocentrismo* para produzir uma crítica às teses de Jacques Lacan no célebre seminário sobre o conto de Edgar Allan Poe, “The Purloined Letter”, que Derrida considera pecar por falogocentrismo. Ver no “E-Dicionário de Termos Literários”, de Carlos Ceia.
<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=184:falogocentrismo&task=viewlink> acesso 02 de julho de 2015.

Como podemos observar, a narrativa aborda uma campanha publicitária de calça jeans em que, no Outdoor, há dois modelos homens se beijando, mas, por força de liminar judicial, foi retirado de circulação. Em seguida, a narradora questiona – e assim evidencia – a hipocrisia da sociedade, fazendo referência aos falso-moralismos da sociedade. Ela mostra que aquilo que se compreende por atentado violento ao pudor tem como âncora a forma de saber e poder vigente, em que o patriarcado também se transfigura em caráter homofóbico. Assim, a narradora, revelando seu compromisso com a sociedade e enfatizando os modos arbitrários de representação, mostra outras facetas sociais destrutivas, tais como o racismo, o preconceito (de diversas formas), o machismo e o consumismo capitalista, entre tantas outras.

Então, segue dizendo: “Universitário de Vectra abusando de menina-vendedora de balas no semáforo, não é atentado violento ao pudor. [...] Mas quem resistiria a um branco bonito daqueles? Ela que se desse por satisfeita”. Estupro e alegação de consentimento, também não: “Governador empunhando uma escopeta, numa visita a Academia de Polícia não configura atentado violento ao pudor”. Dessa maneira, outorga às narrativas uma representatividade própria, proporcionando que o texto fale por si mesmo, e diz: “Eu digo, que dois homens adultos que se beijam é ato de outra magnitude. É amor. É fulgor. É paixão. E os arautos do pudor que se lasquem”. Este e muitas outras são as figuras que circulam nas narrativas de Cidinha. São questões que se entrelaçam no ritmo (des)acelerado, dependendo da intensidade das “batidas do tambor” que a autora encena.

Essa e outras representações vão paginando o *Tambor*. Outra concepção de gênero abordada nas prosas dá ênfase a outras problemáticas ocultas no bojo das relações sociais, por exemplo, os sujeitos travestis, na prosa “Porcina e Clara Claridade”, pois, nesta, observamos algumas representações de transgressões por esses sujeito sociais. Nesta prosa, os “tambores” de Cidinha rufam, colocando em evidência os corpos deslegitimados e marginalizados, pois retrata as condições furtivas em que vivem as travestis e as consequências de transformações dos corpos. Segundo Pelúcio (2005, p. 98), “‘Ser travesti’ é um processo, nunca se encerra”. Assim, a narradora chama a atenção para esse

processo de transformação do corpo em busca de uma identidade física que corresponda ao estado psíquico de auto-identificação, um padrão feminino, como uma satisfação pessoal, que não deixa de ser também uma maneira de tornar-se ideal e mais atrativa para o “outro”, usando de métodos arriscados. Em “Porcina e Clara Claridade”, aparece a representação do corpo transfigurado em feminino, que subsiste dentro dos padrões instituídos, situados no mundo contemporâneo, entre uma construção de uma identidade (individual e coletiva) e os modos de incorporá-la socialmente⁴⁵.

PORCINA E CLARA CLARIDADE

PORCINA É YANG. Clara, yin. Uma, a roda, a outra, a caçamba. Uma trabalha de dia, a outra, à noite. São irmãs de pista e dividem fraternalmente o ponto. Fazem também encaminhamento de clientes, dependendo da especialidade. Uma faz isso, outra faz aquilo e assim se complementam. Estávamos tão acostumadas a vê-las juntas, unha e cutícula. Só que agora, Clara morreu e Porcina sumiu. Está foragida, para usar os termos da lei. Porcina, como é de conhecimento público, aplicava silicone como ninguém. [...] Na Clara mesmo, aquela seria a quinta vez que ela implantava. Uma fatalidade. Entretanto, a polícia não compreende. [...] A Clara queria fazer o show da vida, mais estonteante do que aquele carnaval da Mocidade, o Ziriguidum 2011. Resolveu aumentar os peitos.[...] Clara marcou a aplicação com a Porcina e lá foram as duas pro consultório. Silicone comprado, pesado. Seringa cheia, mãos enluvadas, área marcada com hidrocor rosa e a Clara irradiando felicidade. Porcina certa, como sempre, mas a autópsia disse que a Clara tinha uma artéria torta e foi por ali que o silicone entrou, no cano errado, e o sangue não chegou mais ao coração. Ela estrebuchou e morreu, nas mãos da Porcina. A porcina fugiu só com a bolsa e a roupa do corpo. Muito triste isso. Perder duas amigas de uma vez só. (SILVA, 2008, p 23-24)

Como se pode notar, mundo travestilizado é o foco da narrativa em “Porcina e Clara Claridade”. De um modo atípico, ela perpassa ainda pelo universo feminino – ou pelo desejo de entrar neste – o que se desvia da concepção desse como sexo biológico e dá sinais de como o desejo de ser e sentir-se feminino transcende a biologia, com atos corporais “subversivos”. Para

⁴⁵Embora os estudos da transexualidade tratassem-na através do olhar exclusivamente biológico e psicológico (ao invés de cultural), apontando-a como resultado de distúrbios hormonais ou desajuste social (BENEDETTI, 2005), o quadro da transexualidade como doença tem mudado. Siqueira (2006, p. 14) dirá que a despatologização da transexualidade significa politizar o debate, compreender como o poder da medicalização/biologização das condutas sexuais e dos gêneros ressignifica o pecaminoso no anormal, deslocando o foco de análise do indivíduo para as relações hegemônicas de poder, as quais constroem o normal e o patológico.

Pelúcio (2005, p. 98), as travestis estão sempre em busca da “‘perfeição’, o que significa ‘passar por mulher’. Não por qualquer mulher, mas por uma bonita e desejável. Isto é, geralmente, a branca e burguesa [...]. Dessa forma não subvertem a norma, mas a ela se submetem”. O processo de feminilização, de acordo com a autora, divide-se em 4 “etapas”: (1) “quando ainda se é ‘gayzinho’ (classificação êmica)”; (2) a fase do “montar-se” (isto é, vestir-se com roupas e maquiagens femininas); (3) a fase da “transformação” (que pode incluir a ingestão de hormônios ou a depilação dos pelos); (4) e, por fim, a quarta fase, “quando já é travesti”, momento a partir do qual usa sempre roupas femininas “e, no mínimo, já se planeja injetar silicone nos quadris e nádegas” (Idem.). Todas essas etapas têm como finalidade alcançar uma “identidade” ou melhor argumentando, alcançar um ideal de social de ser feminino.

De acordo com Stuart Hall, as dimensões que o nosso corpo pode alcançar mostram como as identidades tomam alcance para além de nossa perspectiva binária, a qual trabalha sobre a diferença de um modo arbitrário, visto que existe um modelo a ser seguido, e tudo o que esteja fora desse alcance constitui-se como o “outro”, normalmente renegado no bojo social:

Na linguagem do senso comum a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão (HALL, 2000, p. 106).

Por sua vez, Butler (2002), pensando as travestis, diz que o axioma do processo de identificação é ambivalente, pois

[i]dentificar-se com um gênero sob os regimes contemporâneos de poder envolve a identificação de uma série de normas realizáveis e não realizáveis e cujo poder e alcance precede as identificações mediante as quais se tenta insistentemente aproximar-se a elas. A questão de “ser homem” ou “ser mulher” são questões internamente instáveis. Eles estão sempre instigados pela ambivalência, precisamente, porque toda a identificação tem um custo, a perda de algum outro conjunto de identificações, abordagem forçado a uma regra que você nunca escolheu, um padrão que nos escolhe, mas que ocupamos, investimos e ressignificamos, uma vez que a norma nunca consegue nos determinar por completo. (BUTLER, 2002, p. 186 tradução minha)

Na passagem, “Porcina é yang. Clara, yin. Uma a roda, a outra a caçamba. Uma trabalha de dia, a outra a noite. São irmãs de pista e dividem fraternalmente o ponto”, nos servem a metáfora desse universo travesti com a representação da filosofia do taoísmo, *yang e yin*⁴⁶, em que as coisas não são absolutas, mas sim complementares. Segundo essa filosofia, “nada existe no estado puro: nem na atividade absoluta, nem na passividade absoluta, mas sim em transformação contínua”.⁴⁷ Assim, a busca pelo ideal do corpo feminino, que atravessa a forma masculina, pode configurar uma outra metáfora de yang e yin, aplicada a um processo de identificação. Apropriando-se dos argumentos de Butler (2002), essa identificação não deve ser compreendida como mera imitação, no qual um ser consciente se modela à imagem do outro, mas uma identificação ressignificada, motivada pelo fascínio da semelhança. Assim, Butler, recordando Freud, lembra que “eu” é primeiramente e principalmente um “eu” *corporal* e uma projeção de uma superfície, o que caracteriza uma morfologia imaginária. Mas para Butler, a morfologia imaginária caracterizada por Freud

não é uma operação pré-social ou pré-simbólica, mas se trata de uma operação orquestrada mediante esquemas reguladores que produzem possibilidades inteligíveis e morfológicas. Estes esquemas reguladores não são estruturas eternas, mas constituem critérios historicamente revisáveis de inteligibilidade, que produzem e conquistam os corpos que importam. (BUTLER, 2002 p. 35-36)

Essa “inteligibilidade”, identificável na sua própria constituição pelos sujeitos no plano individual e coletivo, cria (através da transfiguração do corpo) a matéria feminina, pois sua identidade auto-referenciada já é assim constituída num feminino *sui generis*. É tudo isso que caracteriza a ambivalência de ser e sentir-se homem ou mulher no universo da transexualidade.

⁴⁶ *Yin e Yang* são dois conceitos básicos do taoísmo que expõem a dualidade de tudo que existe no universo. Descrevem as duas forças fundamentais opostas e complementares que se encontram em todas as coisas: o *yin* é o princípio feminino, a água, a passividade, escuridão e absorção. O *yang* é o princípio masculino, o fogo, a luz e a atividade. In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Yin-yang#cite_ref-1> acesso em: 01 de julho de 2015.

⁴⁷ Retirado do site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Yin-yang#cite_ref-1, acesso em: 01 de julho de 2015.

O ato de travestir-se em um corpo outro para corresponder ao desejo e atração do mesmo sexo – reconfigurando-o dentro de um ideal social de uma oposição de corpos – pode estar diretamente relacionado à lógica da heterossexualidade compulsória, que é, por sua vez, binária e pouco produtiva como estado transgressor. Isso implica dizer que as travestis, ao transgredirem formas que as façam “ser” e “sentir-se” mulher, colocam em questão o gênero como construção cultural, sugerindo o que Butler, em outro contexto, retrata:

se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gênero culturalmente construídos.[...] Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. (BUTLER, 2008, p. 24)

Bento (2006), concordando que haverá muitas formas de fazer gênero, defende que a transexualidade extrapola o sistema classificatório hegemônico que define “homem” em contraposição à “mulher”. Ou seja, a transexualidade deve ser vista fora desse binarismo. Assim, “a reivindicação dos/as transexuais é, sobretudo, o reconhecimento como membro do gênero com o qual se identifica, o qual estaria em discordância com suas genitálias” (BENTO, 2006, p.16).

Por sua vez, Butler, apontando o gênero como as ruínas do debate contemporâneo, expõe algumas interpelações:

Haverá “um” gênero que as pessoas possuem, conforme se diz, ou é o gênero um atributo essencial do que se diz que a pessoa é, como implica a pergunta “Qual é o seu gênero”?[...] Se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente, ou sua característica de construção implica alguma forma de determinismo social que exclui a possibilidade de agência ou transformação? (BUTLER, 2008, p. 26)

Com essas indagações, a autora explica que a ideia de gênero como construção cultural insinua que a sua inscrição em corpos de anatomia diferenciada torna-os recipientes passivos de uma lei cultural inflexível. Sendo assim, de acordo com Butler (2002), o travestismo pode utilizar-se tanto do

serviço de desnaturalização como da reiteração do ideal das normas heterossexuais hiperbólicas de gênero. Para ela, a construção do gênero como travestismo parece ser o efeito de uma série de circunstâncias. Dessa maneira, contextualizando o filme *Paris em chamas* (de Jennie Livingston), Butler dirá:

O travestismo é uma postura subversiva problemática. Desempenha uma função subversiva, na medida em que reflete as personificações mundanas mediante as quais se estabelecem e se naturalizam os gêneros ideais, desde o ponto de vista heterossexual, e questiona o poder de tais gêneros ao produzir essa exposição. Mas nada garante que expor a condição naturalizada da heterossexualidade bastava para subvertê-la. A heterossexualidade pode reivindicar sua hegemonia através da sua desnaturalização, como quando vemos essas paródias de desnaturalização que reidealizam as normas heterossexuais sem questioná-las. (BUTLER, 2002, p. 325, tradução minha)

De acordo com Bento (2009), a exclusão das travestis é percebida inclusive nas políticas públicas. No Brasil, o Estado passou a fazer e pensar políticas públicas para a população travesti quando esta foi considerada um “grupo de risco”. Entretanto, a prosa “Porcina e Clara Claridade” retrata também questões de caráter político sociocultural, que estão relacionadas à situação das transexuais na sociedade, as quais ficam nas margens: “A porcina fugiu só com a bolsa e a roupa do corpo. Muito triste isso. Perder duas amigas de uma vez só”.

A maneira clandestina de alcançar essa “forma” feminina pela prática do uso de silicone industrial (popularmente conhecido como “bombaço”) é um caso de saúde pública: “Porcina certa, como sempre, mas a autópsia disse que a Clara tinha uma artéria torta e foi por ali que o silicone entrou, no cano errado, e o sangue não chegou mais ao coração. Ela estrebuchou e morreu, nas mãos da Porcina”. Embora alguns avanços tenham-se apresentado nos últimos anos, estudos mostram que os serviços de saúde tendem a se organizar para uma clientela heterossexual, limitando suas possibilidades de atuação efetiva junto a pacientes LGBTs. Todavia, Cidinha suaviza a representação dessa prática estética que leva a consequências desastrosas, a exemplo do óbito, dando ênfase ao estado de felicidade e realização pessoal das travestis como motivação para o procedimento: “A Clara queria fazer o show da vida, mais estonteante do que aquele carnaval da Mocidade, o Ziriguidum 2011”. Desta forma, a autora traz para sua literatura a representação de gênero dentro de um outro contexto, fugindo às

regras binárias/biológicas de ser homem e mulher, e pensa-as como uma questão identitária. Desta maneira, a diversidade de gêneros e corpos transfigurados cabe no que Bento defenderá:

Nessas⁴, o que está em jogo é o próprio conceito de humanidade. Não nos interessava pensá-lo como uma categoria abstrata, universal, mas feita de carne, osso e sangue e que encontra sua materialidade no conceito de cidadania. A humanidade pode encontrar na cidadania a possibilidade de existência, ou de inteligibilidade. Direito ao trabalho, à educação e também à identidade de gênero, ao próprio corpo. (2009, p. 16)

Uma vez que os sujeitos travestidos de identidades outras, fora do senso comum, ainda carecem de serem representados no plano literário. Cidinha tem o cuidado de bater o “tambor” para os/as transversalizados/as. Com isso, ao se referir às identidades transversalizadas, coloca em cheque questões relacionais; suprimido a ideia de identidade fixa para insistir nesta como sempre em construção.

4.5 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O TAMBOR DE CIDINHA

Atualmente, a busca pela harmonia dos laços afetivos e outros – diante de uma lógica de imprecisão e incertezas sobre o “eu” e o “outro” – é própria da vida pós-moderna contemporânea, em que a fixidez vem perdendo lugar para as transitividades. Nesse contexto, as mutações passam a vigorar como vias de regra. Nada adquire formato imutável; vivemos um momento das experimentações e das indefinições. O que tinha linhas retas e bem direcionadas se encontra rabiscado no universo das desconstruções e dos interstícios. A “fronteira” deixa de ser aquilo que separa e passa a ser a ponte que liga.

Isso não implica dizer que vivemos “desreferencializados”, ou que as referências antigas cederam total espaço para as imprecisões de um “terreno movediço” que nos absorve e nos deixa no breu identitário. Mas preza-se pela valorização das ambivalências que nos dão várias direções e configuram-se em múltiplas identidades. Isso tem sido possível, sobretudo no campo literário, pela retomada das representações das subjetividades dos indivíduos e da reflexão sobre si mesmo, assim como através do outro, das ideias, dos corpos etc., que

têm sido reelaborados dentro de um construto de diferenças que (in)define múltiplas identidades. Se nada mais é fixo, os corpos se movimentam, inclusive, sem objeções, mas sobretudo, cada vez mais, é dada a atenção às contradições e ambiguidades. Em outro contexto, Bhabha afirma que

é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento – o descentramento fragmentado e esquizofrênico do “eu” – que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação, para “permitir uma representação situacional por parte do indivíduo daquela totalidade mais vasta e irrepresentável, que o é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo.” (BHABHA, 2013, p. 342)

Desta maneira, sobre o *Tambor*, é possível observar como Cidinha da Silva procura (re)estabelecer (des)conexão com as representações das literaturas de outrora, sem cair num mero essencialismo e sem primar pelo (re)corte desmedido. Assim, retrata como a representação da força e poder do gênero prevalecem, mesmo dentro de grupos marginalizados, porque, muitas vezes, estes têm como referenciais internalizados o exercício hegemônico do poder. Dessa maneira, a autora propõe-se tecer “novas” representatividades literárias sem perder de vista o caráter relacional que mede essas relações nem a difícil tarefa de vociferar os subalternos e criar aquilo que Spivak (2010) chama de uma “cadeia ininterrupta de insurgências”.

Por assim dizer, observamos como em suas narrativas, o deslocamento e a cisão entre a homofobia e a violência de gênero envolvem o campo psicológico, físico e simbólico, principalmente para com o grupo feminino. No entanto, ao recortar certas representações falocêntricas, androcêntricas, machistas, sexistas etc. que são disseminadas pela heteronormatividade, a autora cose pontos menos binários e preza pela crítica da camuflagem dessas reproduções. Assim, podemos inferir que seus textos seguem a verve da desconstrução e outros movimentos contemporâneos (como a ideia de rizoma, do saber relacional etc.), que propõem analisar a construção cultural desde o centro, mas também desde as margens, criando deslocamentos significativos.

Aliás, deslocar-se é a grande metáfora da viagem, porque é através do deslocamento que experimentamos novas formas e medidas, novos valores e conceitos. Assim, fazemos a experiência do “caos-mundo”. Para Glissant (2011):

as formas do caos-mundo (a mistura incomensurável das culturas) são imprevisíveis e adivinháveis. Ainda não começamos a calcular as duas resultantes: as adoções passivas, as rejeições categóricas, as crenças ingênuas, as vidas paralelas e tantas formas de confrontos ou de consentimentos, tantas sínteses, superações ou recuos, tantas invenções que subitamente explodiram, nascidas de choques e rompendo com aquilo de onde nasciam, que constituem a matéria fluida, turbulenta e obstinada, e porventura ordenada, do nosso devir comum. (GLISSANT, 2011 p.133)

As prosas da escritora desafiam, dentre outras coisas, a rígida e convencional definição de gênero e o preestabelecimento de lugares fixos e busca deslocar concepções preestabelecidas e dicotomizadas da relação e papéis de homens e mulheres, bem como da heterossexualidade e a homossexualidade. Sobre esta última, pontua aqueles que vivem à deriva da heteronormatividade. Pensando com Louro (2004) sobre os sujeitos do universo queer e para tentarmos compreender melhor os sinais emitidos das narrativas de Cidinha, é interessante pensar “ a crítica à oposição heterossexual/homossexual, compreendida como a categoria central que organiza as práticas sociais, o conhecimento e a relação entre sujeitos” (LOURO, 2004, p. 46).

Em vista disso, é necessário ter em mente o fato de que o novo não pode nos fazer chafurdar na mesmice, com a imposição de algum outro ideologismo que nos coloque em outros cercados e, através desses, recorramos para fechar a uma nova verdades. Dessa forma, Cidinha da Silva, ao “bater seus tambores”, nos convida a perceber que o “novo” também pode recair sobre as malhas da “velha-guarda”. Por outro lado, chama a atenção para o que é transitório, passageiro e fugaz, e nos faz perceber que se tudo é mutável, resta-nos encarar as múltiplas possibilidades que a diferença tem para nos oferecer.

Por assim dizer, vimos que os sujeitos metamorfoseados também delineiam as páginas do tambor, sobretudo no que tange aos seus corpos e a suas sexualidades. Assim, confere ênfase à temática do gênero, como construção social, que delineia as “bicadas sociais” nas mais diferentes formas do seu exercício.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Neste trabalho, buscou-se investigar como as duas autoras, Cidinha da Silva e Luz Argentina Chiriboga, dão sentido à ideia de tambor, configurados em representações das categorias de sexualidade, gênero e raça em suas narrativas. Dessa maneira, observaram-se os modos de representação dessas categorias nas obras *Bajo la piel de los tambores* (1991), de Luz Argentina Chiriboga, e *Você me deixe, viu? eu vou bater o meu tambor!* (2008), de Cidinha da Silva, no cenário da literatura latino-americana, amparadas pela ideia de diáspora e transculturação, que podem contribuir para uma ideia de literatura afro-latina. Para tanto, foi realizada leitura e análise das narrativas contidas em *Bajo la piel de los tambores* e *Você me deixe, viu? Eu bater o meu tambor!*, juntamente com pesquisas bibliográficas e entrevistas para amparar a discussão. Assim, relevou-se a relação de literatura e cultura, observando as desconstruções que as autoras apresentam, em caráter ambivalente com ideias que convergem e divergem, em que se expressam outros signos de identidades e diferenças.

PENSANDO OS TAMBORES INDIVIDUAIS NO CONTEXTO DIASPÓRICO

Em termos gerais, este trabalho procurou ser “comparativo”. Porém, uma análise literária comparativa que não se desenvolva sob um “olhar” hierarquizante é uma tarefa que requer atenção, sobretudo pelos deslizes que o ato de comparar pode nos levar a cometer. Daí vem a importância de considerar a singularidade de expressão de cada obra e as diferentes representações históricas e culturais que contextualizam suas escritas. Nesse sentido, ative-me a uma leitura e interpretação que se acercasse mais do caráter “trans” das representações culturais e identitárias contidas nesses textos.

De acordo com Walter (2009, p. 40), “a transculturação mede o entrelaçamento dos elementos locais e globais, bem como a interação da diferença e da semelhança”. Dessa maneira, considere as representações contempladas pelas escritoras pela baliza do rizoma, em que as duas obras escritas em gêneros distintos remetem-se umas às outras pela cunha do caráter

subversivo de suas representatividades de gênero, raça, sexualidade e classe. Assim, as representatividades aqui apresentadas não se compreendem por um comparatismo medido em um binarismo que procura encontrar algum tipo de semelhança forçada. Nem buscou analisar a partir do que argumentar Deleuze e Guattari (1995) sob a forma rudimentar do bom e do mau ou sob uma ótica equivocada do cópula “é”.

Do mesmo modo, no que se refere ao enquadramento conceitual de Literatura Negra, não procurei enquadrá-las nas predefinições conceituais de autores que se propõem a discutir esses conceitos. Todavia, quando esses textos se enquadram nessa discussão, é porque eles mesmos oferecem elementos para tal, além do “conforto” que sentem as autoras na definição de seus textos como Literatura Negra: Negro ou Afro-brasileira no caso do *tambor* de Cidinha, e Negro ou Afro-equatoriana para o *tambor* de Luz Argentina. Assim, pensá-las juntas ajuda a compor o cenário da Literatura Afro-latina como rastros e resíduos da oralidade africana ou afrodiaspórica. Ao mesmo tempo, como nos recorda Glissant (2005, p.83), “não seguimos o rastro/resíduo para desembocar em confortáveis caminhos; ele devota-se à sua verdade que é a de explodir, de desagregar em tudo a sedutora norma”.

Apesar de apresentar como essas literaturas se desenrolam nos diferentes contextos, sejam eles brasileiros ou equatorianos, procurei deixar que os textos falassem por si mesmos, procurando atentar-me tão somente às representativas que neles se encontram. O contexto nos quais estão imersos ajudaram, tão logo, a desenvolver uma interpretação com base nas representatividades culturais. Este foi o caminho motivador: compreender como estas obras, que estão imersas em contexto culturais diferentes – dispostas em *zonas de contato* igualmente distinto –, são capazes de favorecer, através do signo do “tambor”, representações que ora se aproximam ora se distanciam. Com isso, a tarefa principal foi compreender as diferenças e identidades como cada escritora configura a ideia de tambor nos seus textos, refletindo seus distintos contextos, mas aproximando-os pela força histórica da diáspora negra. Assim, a comparação não tinha por pretensão envolver escalas de comparações que deslizassem em hierarquizações, e, espero assim ter feito, mas apenas tentou situar os “distintos” tambores, o equatoriano e o brasileiro, como alegorias às escritas da diáspora

negra na América Latina, prenhes de ambivalências. A saber, pude me atentar que os “tambores” de Luz Argentina Chiriboga só são compreensíveis em termos representativos se nos atentarmos ao caráter ambivalente nas representações de raça, sexualidade e gênero e classes dentro das relações de poder que remontam ao caráter de colonialidade⁴⁸, traduzidos sempre em complexidades.

Essas representações, mesmo estando dispostas em gêneros literários distintos, encontram-se tecidas em discursividades mutáveis. Por isso, a tarefa de cotejar os múltiplos “tambores” é complexa, porque cabe também ao leitor perceber como cada autora pode deixar evidências de novas ordens simbólicas de subjetividades, verificando sempre as práticas culturais através dos quais se procura valorizar os diferentes. Sendo assim, é importante ressaltar que, apesar de as autoras apresentarem algumas temáticas que se entrelaçam, seus significados devem ser contemplados a partir de um modo genérico, pois também se coloca em eminência o “imperativo” social, histórico, cultural e ideológico de onde emergem as enunciatórias dos discursos do texto e como esses lugares podem moldar, consideravelmente, os diferentes tambores.

Assim exposto, entendo que os caminhos traçados pelas autoras, por meio de gêneros literários distintos, mas ambos versados sob âncora da prosa, estão diretamente ligados aos movimentos de representações que cada uma deseja apresentar, estimulado pelo que movem os seus “eus”: um olhar atento e observador e o modo de representação capitados com, e através de, seus topos de existência e experiência no mundo.

A MEMÓRIA E A AMBIVALÊNCIA

As personagens das crônicas de Cidinha da Silva têm algo em comum com a personagem de Rebeca Gonzalez no romance de Luz Argentina: são sujeitos

⁴⁸Segundo Mignolo (2005, p. 31-32), a “colonialidade” consiste em desvelar a lógica encoberta que impõe o controle, dominação e exploração, uma lógica que se oculta atrás do discurso de salvação, do progresso, da modernização e do bem comum e por, assim dizer, está diretamente relacionado com a modernidade ocidental.

ambíguos e ambivalentes e se aproximaram dos lugares que Walter (2009) vai caracterizar como

um espaço-tempo e múltiplos processos heterotópicos de continuidade e ruptura -, pelos quais poderemos começar a entender, mapear e avaliar a ambiguidade inerente à tradução da diferença e da diversidade cultural, tanto quanto formas, forças e práticas repressivas totalizantes, quanto como práticas expressivas libertadoras. (WALTER, 2009, p. 21)

É importante ressaltar que tanto as personagens aviltas de Cidinha da Silva quanto a personagem de Luz Argentina, Rebeca Gonzalez, mergulham no seu próprio eu-íntimo e desenvolvem um desejo de liberdade mediante as amarras de caráter moral, religioso, familiar que se estendem ao campo social, cultural, político etc. Todavia, em alguns casos, as personagens servem como representantes das práticas dessas reproduções, demonstrando as bicadas e contradições sociais cujo sujeitos envolvidos, a medida que são oprimidos, reproduzem essas reproduções.

Nas prosas presentes em o *tambor*, de Cidinha da Silva é possível contemplar a articulação dessas contradições descambarem na condição psíquica dos sujeitos envolvidos. Assim, as narrativas são desenvolvidas sob a escora da ironia, o que torna relevante o jogo da contradição, entre o que está sendo discutido e o modo de representação. Isso favorece um ponto intersticial, de onde se percebe um convite ao leitor para pensar sobre impasses que envolvem cada narrativa apresentada.

Mesmo que numa perspectiva diferenciada e organizada em gêneros distintos, em *Bajo la piel de los tambores* e *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*, os sujeitos não podem ser compreendidos dentro de uma totalidade essencializada, mas como fragmentos que formam um todo complexo e em constante trânsito. Como bem argumenta Hall (2001), “na luta pela representação [...] o significado nunca pode ser fixado finalmente, não pode haver quaisquer vitórias finais”. Afinal, quais lugares ocupam as personagens femininas representadas nas narrativas de *Bajo la piel de los tambores* e *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*? Existe um lugar? Ou a ideia de entre-lugar melhor define e justifica os movimentos que as personagens fazem? Para tentar responder às essas indagações, é interessante pensar junto com Bhabha

[e]sses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação[nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 2013, p. 20)

Assim, Luz Argentina Chiriboga e Cidinha da Silva, como representantes de vozes literárias afro-latinas-femininas, expressam formas de subjetivações, instituindo um discurso que entendi como o “entre-si”, um discurso capaz de reformular as representações e reinventar o imaginário sobre “si” mesmas e sobre as “outras”. Essa reciprocidade que o “entre-si” sugere perpassa por um reordenamento das configurações das práticas sociais e a reinvenção do lugar de objeto em que estiveram condicionadas. Por outro lado, também situa os sujeitos no lugar da memória individual e coletiva, mas que não é mais o mesmo lugar; seria um “outro lugar”, pois desloca as representações machistas, sexistas e racistas, dando um seguimento aos novos movimentos no cenário literário latino-americano.

Esses movimentos podem ser possíveis, a partir da (re)textualização e reinvenção das múltiplas vozes que se ordenam no texto. A princípio, as vozes representadas por Luz Argentina Chiriboga e Cidinha da Silva, que podemos chamar de “vozes múltiplas da diáspora”, apontam uma possibilidade de reinvenção de novas poéticas e ficções numa perspectiva descolonial. Este parece ser um dos caminhos que pode projetar uma reformulação das representações contidas no cenário literário latino-americano, que durante muito tempo serviu às práticas de silenciamentos e objetificação dos sujeitos/as colocados/as à margem, as vozes afro-femininas.

AS VOZES FEMININAS (E FEMINISTAS?) DOS *TAMBORES*

Nas duas obras são as representações do universo ou das vozes femininas o que mais está em evidência. São representadas mulheres pertencentes a vários universos sociais e psicológicos, várias identidades étnico-raciais. Algumas destas são fortemente marcadas, outras nem tanto. São mulheres marginalizadas pela força das relações de gênero, inconscientes ou em processo de consciência desse lugar. São mulheres confusas com sua própria sexualidade; mulheres que vivem a síndrome de Estocolmo, mulheres que estão em processo de empoderamento. São mulheres e mulheres.

Em *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor* passeiam mulheres mais velhas que alugam moços e outras mais jovens que são alugadas por homens mais velhos; mulheres casadas e solteiras; são mulheres maduras, jovens e adolescentes; mulheres infelizes e felizes; mulheres mal resolvidas ou na busca de resolver-se; são mulheres mães e mulheres filhas; são mulheres amantes e mulheres “oficiais”; são mulheres lésbicas e mulheres-trans; são mulheres/meninas abusadas e meninas/mulheres protegidas de um possível abuso; são mulheres equivocadas. São apenas mulheres, são “umas e outras”. Cada uma dessas representadas em contextos diferentes, assumindo papéis diferentes, com identidades relacionais e em processo de descoberta. Como bem traduziu Fonseca (2008) “são mulheres seduzidas e aturdidas por um toque de tambor”.

No romance *Bajo la piel de los tambores*, temos representadas numa única personagem, Rebeca Gonzalez, parte das mulheres fragmentadas nos contos de Cidinha da Silva. Não sendo assim, temos nas outras personagens femininas, coadjuvantes, o resto das vozes que Cidinha apresenta. Temos um homem infiltrado no colégio de internas travestido de mulher. Temos mulheres “mula sem cabeça”, que se envolvem com o padre. Temos uma estudante que tenta aliciar outras estudantes para que homens bem sucedidos sucumbam suas “virgindades”. Temos mulheres arregimentadas pelo patriarcalismo dentro do esquema do casamento, mulheres religiosas que infringem as regras desse universo. Temos mulheres empenhadas na luta sindical. Estas são mulheres históricas que vivem sob a pele dos tambores de Luz Argentina Chiriboga, mas

que depois reaparecem modeladas em vidas urbanas, e agora são tocadas nos tambores de Cidinha da Silva.

Também no tambor de Cidinha da Silva há um diálogo frequente com a teoria queer. Dizer que sua literatura dialoga também com a teoria queer é afirmar que a literatura negra, como já foi dito, não se limita a questões que envolvem o sujeito negro e sua história. Da mesma maneira, a teoria queer não engaja apenas questões “sexuais ou de desejos sexuais”, mas sim “um amplo quadro de dinâmicas sociais” (CALEGARI, 2007, p. 118). Portanto, embora muitas temáticas não falem *diretamente* (ou explicitamente) nem da personagem negra nem da homossexualidade (e as demais temáticas pertencentes à teoria queer), elas, por utilizarem-se da vida cotidiana, acabam por iluminar questões importantes aos dois corpos teóricos.

Como mencionei anteriormente, este olhar comparativo sobre as narrativas não versa sobre a pretensão de encontrar diálogos precisos e diretamente ligados. Ao contrário, tem por finalidade mostrar que, mesmo com uma variedade de representações nos diferentes tambores, estes ainda carregam memórias, histórias e identidades que fazem ressoar e ecoar em um espaço diaspórico amplo, todavia fragmentado em algumas especificidades. Portanto, é possível considerar que esses tambores em “comparação” não são disritimados; são tambores que percutem ritmos diferenciados, mas que ecoam sonoridades de um passado colonial e, essa sonoridade, projeta-se também no mundo contemporâneo.

“OUVINDO OS TAMBORES”

Mas por que o tambor? Seria difícil negar o simbolismo negro ou afro do tambor em si. Em termos básicos, o tambor, segundo a definição de Lühning e Verger (2013, tradução nossa), é “todo instrumento coberto por uma pele - ou membrana -, que pode ser feita de vários materiais, que é percutida com as mãos, com baquetas, ou pode até ser friccionada indiretamente”. Pode-se observar que, na história da presença negra nas Américas, o tambor faz parte da maioria das celebrações dos africanos e afrodescendentes. No Brasil, por exemplo, encontramos descrições do uso frequente de tambores pelos africanos e seus

descendentes desde os calundus da época colonial (cf. SOUZA, 1987) até os candomblés e outras manifestações “profanas” e “sagradas” dos séculos XIX, XX e XXI (cf. PARÉS, 2007; SANTOS, 1997). Uma trajetória histórica se desenvolveu de forma semelhante em várias outras partes das Américas e esses processos têm feito com que o negro seja fortemente associado ao tambor.

Porém, não é só o negro diaspORIZADO que leva esta associação ao tambor. Vê-se uma conjuntura similar com os africanos. O etnomusicólogo John Chernoff, a partir de sua experiência em Gana, relata a estigmatização da associação do tambor com os africanos :

Se você perguntar às pessoas como é a música africana, a maioria dirá com pouca hesitação e muita segurança que música africana toda é tocar o tambor: os africanos são famosos por tocarem os tambores. [...] Qualquer pessoa com um conhecimento razoável sobre o fazer musical na África imediatamente reagirá contra tal ideia ingênua por citar um grande número de instrumentos musicais: xilofones, flautas, arpas, trombas, sinos. Ainda em relação aos tambores, talvez se explique que quase toda tribo [sic], e às vezes até certos grupos dentro de uma só tribo, tem tipos próprios de tambores diferentes, percutidos de uma maneira singular, ou talvez se diga que há algumas tribos que não têm nenhum tipo de tambor. No entanto, a concepção popular persiste, e talvez seja compreensível que depois de alguns meses em Gana como aluno de música eu me surpreendi em ouvir um velho alegremente saudar a chegada de alguns tocadores de tambor por dizer, “Ah, a música!” A maioria das pessoas ocidentais não consegue ver nada particularmente musical num grupo de tambores, e suas opiniões, portanto, parecem só demonstrar seus preconceitos etnocêntricos. (CHERNOFF, 1979, p. 27)

Vale perguntar se, de fato, os tambores que se encontram arraigados nas culturas afro seriam uma evidência de que os tambores vieram ao “Novo Mundo” de África, em meio ao processo forçado de diáspora? Com tantos cruzamentos e trânsitos culturais, é possível falar de um tambor essencialmente africano? Segundo Lühning e Verger (2013),

os tambores não vieram prontos da África, nem poderiam ter sido trazidos nas condições extremas do tráfico das pessoas escravizadas. Mas os tambores foram trazidos como ideia na cabeça destas pessoas, como expressão da memória viva e da identidade de diferentes grupos étnicos subplantados para as Américas. (LÜHNING E VERGER, 2013)

Pode-se dizer, portanto, que, embora os próprios tambores não sejam artefatos históricos, estes servem como manifestações físicas de uma memória coletiva da África e de um passado pré-colonial. Será que esta memória viva era um dos motivos da recusa sistemática em toda a América do tambor ao longo da história? Isto é, será que não era apenas o “som” do tambor que incomodava, mas também o que estes representavam para os africanos e seus descendentes.

Observando o contexto baiano, por exemplo, o antropólogo Jocélio Teles dos Santos nos lembra que, ainda no século XIX, legislações foram criadas – a exemplo da resolução de 25 de fevereiro de 1831 a 10 de julho de 1889 – com o intuito de proibir os “ajuntamentos e batuques”, pois estes eram considerados díspares, ditos estrondosos. Mas essas proibições eram consentidas sobremaneira com intuito de impedir reunião “e, sendo assim, uma repressão armada teria que estar sempre em prontidão para combater os batuques ou suas variantes [...]” (SANTOS, 1997, p. 21). Leis como essas e outras similares foram criadas para impedir o agrupamento e mobilização dos afrodiasporizados por quaisquer vias e por qualquer causa. Tal situação foi se reconfigurando ao longo dos séculos posteriores e revestindo-se de novas “roupagens”. Mas, no decorrer da história, diante das inúmeras tentativas de repressão e silenciamento, o “tambor” nunca deixou de ressoar o seu agudo.

No século XIX, quando o tambor indicava alguma reunião ou comunhão, ele também representava, para os donos de escravos, um sinal nítido de rebelião, revolta e resistência. Muito provavelmente por isso e outros é que o tambor sempre incomodou; foi sob sua pele que vozes foram abafadas e o que está sob essa mesma pele refletirá no “som” que dele será emitido. É a voz abafada, silenciada, por exemplo, que Luz Argentina deseja revelar ao mostrar o que está *sob* a pele dos tambores. Por sua vez, Cidinha da Silva, nessa mesma cadência de toques, pede “licença” para bater seu tambor. Tanto o “tambor” de Luz Argentina como o de Cidinha da Silva nos dá vestígios dos “novos ritmos” que conformam as diferentes representatividades identitárias, em constante trânsito nas escritas literárias dessa América Afro-Latina.. Assim, não me parece difícil sugerir que os tambores e os sons que deles se extraem podem nos servir como a representação de vozes subjetivas dos sujeitos da diáspora negra nas “Américas”.

Ao tratarmos da situação que envolve os discursos que negam uma literatura afro-latina, a configuração em que se encontrava o silenciamento do “tambores” no século XIX nos serve como exemplo, de maneira expressiva, não tanto no que concerne às leis proibitivas, mas principalmente na “sutileza” da invisibilização das diversas produções culturais etc. dos sujeitos da diáspora. Por isso, o tambor serve como metáfora (talvez até metonímia) poderosa para representar as vozes literárias de homens e mulheres negras que são submetidas a esse silenciamento. As diferentes representações físicas que hoje temos do tambor nos países que compõem a América Latina têm a influência de diferentes grupos étnico-culturais em trânsito com os africanos dentro da América Latina. Dessa maneira, os tambores da América Latina, como um possível arquétipo da transculturação, preservam a diversidade face às “convergências” culturais.

Por conseguinte, é possível teorizar os tambores da América Latina através dos termos “rastro” e “resíduo”, de Glissant (2005). Assim, como representação das vozes múltiplas da diáspora, o tambor torna-se “rastro”, porque carrega uma memória de um passado e de uma ancestralidade; e resíduo, porque, em meio aos contatos culturais, encontramos vestígios dessa memória. Para compreender a ideia de “tambores” como exemplo dessas vozes múltiplas, poderíamos pensar junto com Glissant (2005) sobre a composição crioula da linguagem:

[Os africanos criaram] algo imprevisível a partir dos pensamento dos rastro/ resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é reconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastro / resíduos de ritmos africanos. (GLISSANT, 2005, p. 20)

Em grande parte das músicas na América Latina, aparentemente distintas, há pontos de encontros residuais significativos em que são os tambores que os conectam.⁴⁹ Isso porque o tambor é produzido e composto por diversos tipos de “materiais” e de diferentes maneiras, mas são todos tambores. Desse modo, podemos pensar em “tambores textuais” que refletem modos de pensar, que possibilitam criar compondo (no sentido de reunir partes), reunindo elementos e

⁴⁹ Pode-se ver, entre outros exemplos, o uso de certos tipos de tambores semelhantes na *bomba* do Puerto Rico, *rumba* de Cuba, samba brasileiro, *junkanoo* na América Central (entre o povo garífuna) etc.

vozes de representatividades que, por vezes, incomodam e desestabilizam o pensar de uma literatura latino-americana como sistema constituído a partir de exclusões.

POR UMA LITERATURA AFRO-LATINA

Para pensar a literatura afro-latina, é necessário compreender que ela não está ligada a um sistema literário, aquele que funciona como um todo constituído, ligado a um conjunto de ideias que configuram uma concepção do mundo interligado com a condição humana, pleno de padrões e normas correspondentes a uma teoria quase doutrina. Esse outro sistema seria muito mais próximo a algo processual e combinatório, que podemos chamar de vozes múltiplas da diáspora. Para Gates (1988),

por causa da experiência da diáspora, os fragmentos que contêm os traços de um sistema de ordem coerente precisa ser remontado. Estes fragmentos incorporam aspectos de uma teoria de princípios críticos ao redor dos quais os textos distintos da tradição configuram, na leitura do crítico do passado textual. Remontar os fragmentos, claro, é participar de um ato de especulação, para tentar tecer uma ficção de origens e subgeração. É fazer explícito o implícito, e às vezes imaginar o inteiro da parte. (GATES, 1988, p. xxiv, tradução nossa)

Pensar a literatura afro-latina consiste em concebê-la como uma estrutura orgânica. Nesta, poderíamos enquadrar a ideia de Deleuze e Guattari (1995, p. 12) de que seria “uma máquina que está ligada a outras máquinas”. Seria uma literatura que se alimenta por uma fonte de energia outra (a diáspora, por exemplo), capaz de articular outros movimentos e desempenhar diferentes maneiras de representação. Todavia, articular uma ideia de vozes múltiplas tendo como ponto de partida a diáspora não implica uma mistificação da literatura negra, como bem argumentou Gates (1988), mas por entendê-la composta de textualização e camadas significativas de representação, referências de outros indícios de significados que não correspondem à lógica da tradição crítica, que busca embasar a literatura como algo unívoco. Pensá-la desta maneira é não compreender a mediação que nela consiste e a faz consistente.

Com isso, afirmar a existência de uma literatura afro-latina através dos textos literários das escritoras em questão é mostrar como esses textos podem falar por si mesmos, sem necessariamente corresponder a aportes teóricos clássicos de pensar a literatura. Para Gates (1988), pensar assim os textos é desmitificar a noção estranha de que a teoria é a província da tradição ocidental, algo diferente ou distante da tradição chamada não-canônica. Em outras palavras, é dizer o que vai determinar e fundamentar as discussões teóricas sobre essa literatura e não o contrário. Conjeturar uma ideia de literatura afro-latina confere, também, um caráter auto-reflexivo, ou seja, o fazer discursivo é referenciado no próprio discurso, em que as vozes podem falar sobre si mesmas, todavia, em confluências de múltiplas expressões de representação cultural advindas do coletivo. Essa literatura padece de um estado de existência dentro de uma proposta de cânone literário maior, porque entra em jogo a lógica da tradição ocidental e os vícios de representação aos quais está condicionada a literatura canônica.

Gates (1988), referindo-se ao contexto norte-americano, pensa a relação da tradição negra apropriando-se do signo de Exu-Elegbara e do Macaco significando, por ele chamado de *tricksters*, e explica isso da seguinte maneira:

Estes dois *tricksters* pareceriam ter pouco em comum. Exú, tanto um *trickster* como mensageiro dos deuses, figura proeminentemente nas mitologias das culturas iorubá encontradas na Nigéria, Benin, Brasil, Cuba e Haiti, dentre outras. O Macaco Significando, parece, é distintamente afro-americano. Mesmo assim, o lugar central de ambas as figuras nas suas tradições é determinado por sua tendência curiosa de refletir sobre os usos de linguagem formal. A teoria do Significando surge destes momentos de auto-reflexividade.” (GATES, 1988, p. xxi, tradução nossa)

Em ambos os signos, consiste a ideia de continuidade, de caminho processual. Traduzindo em Glissant (2005), é o *estar sendo* relacional, em que se observa o processo de crioulização, e, como tudo que está em processo, cruza e se transforma. Ou seja, ambos, o Exu como mensageiro e o macaco significando, “como o tropo no qual estão codificados vários outros tropos retóricos particularmente negros”, procuram mostrar como os signos da diáspora são equivalentes funcionais e estão relacionados historicamente e, por isso, em

constante processo de transformação. Assim, podem favorecer uma teoria da literatura da tradição negra.

Essa “necessidade” consiste no fato de a literatura negra (ou afro) na América Latina, em parte, corresponder à constatação que Gates faz para a literatura afro-norte-americana, estruturada ou encapsulada no conjunto de textos ocidentais. Afinal, segundo Gates (1988, p. xxi), “nós aprendemos a ler o texto ao nosso alcance, e textos têm um hábito curioso de gerar outros textos que se assemelham a si mesmos” (tradução nossa). Desse ponto de vista, decorrem duas situações complexas na tentativa de articular e até mesmo aplicar uma teoria crítica à literatura com diferentes epítetos, a exemplo de pensar as vozes múltiplas de uma diáspora singular como Literatura afro-latina, porque nos limitamos a olhar as novas textualidades desde um olhar já condicionado às tradições ocidentais, aquelas que chegaram ao nosso alcance. No caso dos escritores negros, Gates vai dizer que

Os escritores negros, assim como os críticos da literatura negra, aprendem a escrever por ler literatura, especialmente os textos canônicos da tradição ocidental. Consequentemente, textos negros parecem com textos outros, Ocidentais. Estes textos negros empregam muitas das convenções da forma letrada que constituem a tradição ocidental. A literatura negra compartilha muito com, muito mais do que difere de, a tradição Ocidental, principalmente como foi registrado em inglês, espanhol, português e francês. Mas a repetição formal negra sempre repete com uma diferença, uma diferença negra. (GATES, 1988, p. xxii, tradução nossa)

Dentro da afirmativa pela diferença, no caso da literatura negra e, mais especificamente aqui da literatura afro-latina, a palavra de ordem é *designar*, uma vez que, para Gates, é preciso designar a própria teoria de si da tradição negra.

Para isso, é necessário que os “tambores” continuem ressoando, “designando” outras teorias da crítica literária, servindo-nos como símbolo alegórico dessa multiplicidade de vozes. A nossa tarefa não seria, portanto, de reinventar nossas tradições como se não tivessem nenhuma relação com aquela tradição criada e dada à luz, principalmente, por homens brancos, uma vez que nossos escritores e escritoras utilizaram esta tradição para definirem a si mesmos/as, com e contra o seu conceito de ordem recebida. No caso da

literatura, é preciso fazer igual, com ou contra o cânone crítico Ocidental, designar nossa tradição a fim de resignar cada um dos seus antecedentes, independente de quão pálida possam parecer.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. 2008. **Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARGENTINA CHIRIBOGA, Luz. **Bajo la piel de los tambores**. Quito: Editorial casa de la cultura ecuatoriana, 1991.

AYALA MORA, Enrique. Interculturalidad en el Ecuador. Ensaio publicado no site da Universidad Simón Bolívar, Ecuador. s.d. p. 1-20.

AZEVEDO, Maria Amélia; GUERRA, Viviane N. de Azevedo. **Violência doméstica contra crianças e adolescentes**: um cenário em (des)construção. Disponível em <www.unicef.org.br> acesso em 6 de julho de 2015, sem data.

BAKER, Houston A., Jr. **Modernism and the Harlem Renaissance**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENTO, Berenice. **A reivencão do corpo**: sexualidade gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENEDICTO, Ricardo Mateus. Prefácio. In: MOORE, Carlos. **O marxismo e a questão racial**: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão. Belo Horizonte: Nandyala; Uberlândia: Cenafro, 2010. p. 13-55.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERND, Zilé. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino traço, 2013.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2.ed. Minas Gerais: Editora da UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 7-22.

BRASIL, 100 anos de bibliografia sobre o negro no Brasil. Brasília: Fundação Cultural Palmares; Ministério da Cultura, 2000.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CALEGARI, Lizandro Carlos. Literatura e homoerotismo: A perspectiva queer em *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu. **Luso-Brazilian Review**, v. 44, n. 2, p.117-133, 2007.

CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CÂNDIDO, Antonio et. al. (orgs). **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHÁVEZ VALLEJO, Gina. Los sistemas regulatorios del Pueblo afroecuatoriano en la constitución del 2008: ¿Los capítulos que se olvidaron a Cervantes?. In: AVENDAÑO, Viviana Jeanneth Pila; SÁNCHEZ, Jhon Antón; TAPIA, Danilo Caicedo (orgs.). **Pueblos afrodescendientes e derechos humanos**: del conocimiento a las acciones afirmativas: una perspectiva jurídica, antropológica, sociológica e histórica de los derechos humanos de los afrodescendientes en el Ecuador. Quito: Ministerio de Justicia Derechos Humanos y Cultos; Nova York: Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, 2011. p. 319-340.

CHERNOFF, John Miller. **African Rhythm and African Sensibility**: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e Linguagem**: a obra literária e a expressão linguística. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONSTANTINIDIS, Teresinha Cid. "Cabeça vazia, oficina do diabo": concepções populares do termo ocupação e a terapia ocupacional. **Psicologia & Sociedade**, v. 24, n. 3, p. 691-700, 2012.

COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimesis. In: **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro, 1981. p. 216-236.

DAMATTA, Roberto. Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. **Mana**, v. 6, n. 1, p. 7-29, 2000.

DE, Jerferson. [Orelha]. In: SILVA, Cidinha da. **Você me deixe, viu?Eu vou bater meu tambor!**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

DECOSTA-WILLIS, Miriam. The Poetics and Politics of Desire: Eroticism in Luz Argentina Chiriboga's *Bajo la piel de los tambores*". IN: DECOSTA-WILLIS, Miriam (org.), **Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers**. Kingston, Jamaica: Ian Randle, 2003. p. 212-224.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, p. 11-23, 2008.

_____. Entre orfeu e exu, a afrodescendência toma a palavra. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. v. 1. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011a. p. 13-48.

_____. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. v. 4. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011b. p. 375-403.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESCOBAR, Arturo. Mundo y conocimientos de otro modo. **Tabula Rasa**, n. 1, p. 51-86, 2003.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica? In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (orgs.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: CEAO e Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 9-24.

_____. [Contracapa]. In: SILVA, Cidinha da. **Você me deixe, viu?Eu vou bater meu tambor!**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 5.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. 13.ed. Vol. I. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GATES, Henry Louis, Jr. **The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism**. New York: Oxford University Press, 1988.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. **Poética da relação**. Porto: Sextante, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. The Spectacle of the "Other". In: WETHERELL, Margaret; TAYLOR, Stephanie; e YATES, Simeon J. (orgs.). **Discourse Theory and Practice: A Reader**. London: Sage, 2001. p. 324-344.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. SOVIK, Liv (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2009.

HANDELSMAN, Michael. **Lo Afro y a la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde de su literatura**. Quito: Abya Yala, 2001.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 15, p. 208-216, 1988.

KUBIK, Gerhard. Transplantation of African Musical Cultures into the New World – Research Topics and Objectives in the Study of African-American Music. In BINDER, Wolfgang (org.). **Slavery in the Americas**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993. p. 421-452.

LOBO, Luíza. Literatura Negra Brasileira Contemporânea. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 14, p. 109-140, 1987.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.

LÜHNING, Angela; VERGER, Pierre. The Voyage of the Drums: From Africa to the Americas. **ART**, v. 24, 2013. Disponível em <<http://www.revista-art.com/the-voyage-of-the-drums-from-africa-to-the-americas>> acessado em 4/2/15.

MIGNOLO, Walter. **La idea da América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.

MIRANDA, Franklin. **Hacia una narrativa afroecuatoriana**: cimarronaje cultural en América Latina. 2.ed. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

NEGREIROS, Teresa Creusa de Góes Monteiro. Sexualidade e gênero no envelhecimento. **ALCEU**, v. 5, n. 9, p. 77-86. 2004.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia**. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PIRES, Rosa Cristina Cavalcanti de Albuquerque. Corpo que se finda ou corpo que se faz? Estudo sobre a sexualidade feminina na velhice como contribuição à educação inclusiva. In: V SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 2004, **Anais...** Curitiba: PUC/PR, 2004. p. 1-10.

PELÚCIO, Larissa. “Toda quebrada na plástica” – Corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. **Campos**, v. 6, n. 1-2, p. 97-112, 2005.

QUIJANO, Anibal. Colonidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005. pp. 107-130.

SAFFIOTI, H. I. B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos pagu**, v. 16, p. 115-136, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas**: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTOS, Boaventura de Sousa. La reinención del Estado y el Estado plurinacional. **OSAL**, v. 8, n. 22, p. 25-46, 2007.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: Batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). **Ritmos em trânsito**: Sócio-etnologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial / Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997. p. 17-38.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCHAUN, Angela; SCHWARTZ, Rosana. O corpo feminino na publicidade: aspectos históricos e atuais. Paper apresentado no **IV ComCult – Cultura da Imagem**, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2008.

SILVA, Cidinha da. **Você me deixa, viu? Vou bater meu tambor!**. Belo Horizonte: Mazza Edição, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SOUZA, Florentina. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005a.

_____. Literatura afro-brasileira: algumas reflexões. **Revista Palmares**, v. 1, n. 2, p. 64-72, 2005b.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAUFER, Adauto Locatelli. Os eus e os outros: a viagem e o senso de alteridade em *Mongólia*, de Bernardo Carvalho. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, v. 3, n. 1, p. 1-11, 2007.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. A literatura como espaço do discurso, do debate e do contraditório. In.: LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à literatura.** Recife: Editora Universitária/UFPE, 2012. p. 55-76.

WALLERSTEIN, Immanuel. Ler Fanon no século XXI. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 82, p. 3-12, 2008.

WALSH, Catherine. Acción afirmativa en perspectiva afrorreparativa. In: AVENDAÑO, Viviana Jeanneth Pila; SÁNCHEZ, Jhon Antón; TAPIA, Danilo Caicedo (orgs.). **Pueblos afrodescendientes e derechos humanos: del conocimiento a las acciones afirmativas: una perspectiva jurídica, antropológica, sociológica e histórica de los derechos humanos de los afrodescendientes en el Ecuador.** Quito: Ministerio de Justicia Derechos Humanos y Cultos; Nova York: Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, 2011. p. 197-242.

WALTER, Roland. **Narrative identities: (inter)cultural in-betweenness in the Americas.** New York: P. Lang, 2003.

_____. **Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas.** Recife: Bagaço, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society, 1780-1950.** New York: Columbia University Press, 1958.

WILLRICH, Bernardo Augusto. Reflexos de uma escrita: Representações do espelho na literatura. 2012. 48 p. Trabalho de conclusão de curso – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.