

# A IDENTIDADE NARRATIVA E A CONFIGURAÇÃO DA VOZ DO NARRADOR NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Edson Ribeiro da Silva

**Resumo:** A narrativa literária afro-brasileira procura ser identitária. Segundo Paul Ricoeur, o reconhecimento do sujeito, como identidade, só ocorre através de narrativas. Já a tradição de povos cuja transmissão da identidade repousa sobre a oralidade valoriza a voz do narrador ancestral como portadora de verdade. A valorização das vozes dos narradores gerou diversas técnicas na modernidade. A tendência historiográfica das grandes narrativas identitárias afro-brasileiras acaba deixando a voz ancestral em plano secundário diante de preocupações hermenêuticas mais pedagógicas, enquanto a narrativa curta tem obtido resultados estéticos mais complexos, em que essas vozes traumatizadas exibem sua verdade recorrendo a discursos que identificam grupos, fazendo uso de técnicas mais distantes da retórica realista.

**Palavras-chave:** Narrativa afro-brasileira. Identidade narrativa. Voz ancestral. Narrativa negro-brasileira.

**Abstract:** The Afro-Brazilian literary narrative seeks to be identity. According to Paul Ricoeur, the recognition of the subject, as an identity, only occurs through narratives. The tradition of peoples whose transmission of identity rests on orality values the voice of the ancestral narrator as a bearer of truth. The valorization of the narrators' voices generated several techniques in modernity. The historiographical trend of the great Afro-Brazilian identity narratives ends up leaving the ancestral voice in the background in the face of more pedagogical hermeneutical concerns, while the short narrative has obtained more complex aesthetic results, in which these traumatized voices exhibit their truth by resorting to discourses that identify groups, making use of techniques farther from realistic rhetoric.

**Keywords:** Afro-Brazilian narrative. Narrative identity. Ancestral voice. Black-Brazilian narrative.

## **Identidade narrativa e a possibilidade de reconhecimento do sujeito**

A narrativa literária contemporânea tem assumido, entre suas diversas possibilidades, aquilo que vem sendo definido como retorno do sujeito ou retorno do autor. Existem manifestações de escritas do eu que se voltam para o reconhecimento de identidades. A narrativa identitária pós-moderna faz da voz que narra um elemento de convergência daqueles que ancoram a subjetividade no reconhecimento discursivo do si-mesmo.

As teorias acerca dessas modalidades narrativas não são consensuais. Teorias acerca de identidades são complexas. A identidade nacional, na música brasileira, costuma ser tema de abordagens conflitantes. Mas na música esses elementos que podem definir características estão em um nível de internalidade. A literatura identitária ainda persegue a possibilidade de representação de identidades que existem fora dela. Ser identitária é uma tarefa atribuída à representação do real. Sobretudo, falar de gêneros, de raças, de classes. Uma literatura efetivamente identitária, como a música pode ser, ainda é algo possível em gêneros fora do cânone, sobretudo orais. Assim, o modo como uma determinada nação indígena narra, entre seus membros,

através de recursos constituídos ancestralmente, é inseparável do conjunto de fatores reconhecíveis como parte de uma identidade. Quando um de seus membros escreve essas narrativas, como contos ou romances, e as publica, o que se tem é um esforço para que a representação literária coincida com algum daqueles elementos.

Narrativas identitárias se aproximam de fenômenos incluídos no retorno do sujeito e do autor. Precisam desses fenômenos para que sua intenção de representarem identidades não se dissolva entre as tantas técnicas de representação do real já desenvolvidas. Em inúmeros casos, nem ao menos existem gêneros que identificam grupos. Se há uma literatura que tem procurado representar o real de pessoas não-binárias, não há gêneros ancestrais anteriores a uma configuração através de gêneros canônicos. É uma aporia da literatura. Se a música possui uma materialidade identitária que pode ser mantida quando alcança os meios midiáticos, a literatura sofre com essa natureza que faz com que sua configuração original já não possa ser reconhecida se encaixada em limites midiáticos.

Então, a literatura é uma arte mimética. Pelo menos, a narrativa literária conforme a herdamos da tradição indo-europeia. Esse mimetismo aparece naquele sentido que

Wolfgang Iser (2013, p. 344-345) dá ao conceito de ficção, de jogo como mímica, imitação em que se procura entender o universo do outro. A dicotomia entre *mapa* e *território*, estabelecida por Iser, é uma nova conceituação para os elementos do signo, o referente e o referido, assim como para forma e conteúdo. Ainda há uma insistência no conceito de “significante dividido”, como outra maneira de se falar da opacidade do discurso literário e de falar da possibilidade de um significante designar o sentido que carrega consigo sem, efetivamente, referir-se a um elemento do real. Iser insiste em que o referente ficcionalizado deixa de ser a cópia de um território sem deixar de ser mapa. Essa intensificação do elemento material do signo encontra uma conciliação na noção de jogo, que devolve ao território uma materialidade que não é aquela nula, puramente imagética, dos sonhos. No jogo, o significante dividido é uma estratégia para o êxito daquilo que quer ser significado como território. A mimese literária, forma de representação do real instaurado na condição de *como se*, precisa da definição das regras de jogo e de como a materialidade dos recursos podem sustentar cada partida que se queira jogar.

Nesse sentido, a constituição de uma narrativa literária identitária precisa dessa definição de quais materialidades,

como significantes divididos, serão tidas como recursos que configurem um *game* e possibilitem a ação de jogar, como *play*. As teorias sobre narrativas identitárias têm dado atenção à constituição das vozes como produtoras da enunciação. São essas vozes que, ao demandarem a ação de produzirem discursos, querem ser reconhecidas como responsáveis por eles. No plano da produção extraliterária, existe aquele autor, assemelhado àquele de que trata Michel Foucault (2011) em *A coragem da verdade*, capaz de dizer a verdade sobre si mesmo. O autor parresiástico das escritas de si e da literatura de testemunho pode ser aproximado, sem dúvida, daquele que persegue a narrativa identitária. Afinal, o si-mesmo pode ser estendido a coletividades em que aquele que narra se insere.

A coragem de um eu falar a verdade, vista como qualidade de escritas de si nem sempre narrativas, dialoga com a noção de “identidade narrativa”, de Paul Ricoeur, proposta em *Tempo e narrativa* e desenvolvida com uma terminologia fundamental em *O si-mesmo como um outro*. A identidade é formada através da narrativa. Narrar é a ação que permite que um *eu* fale de *si-mesmo* como se este estivesse sendo visto de fora, com objetividade, ou seja, como se ele fosse um *outro*: “A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 424, grifos do

autor). A extensão desse *quem* estende-se do indivíduo ao grupo: “A noção de identidade narrativa mostra ainda a sua fecundidade no fato de que ela se aplica tanto ao indivíduo quanto à coletividade” (RICOEUR, 1995, p. 425). Pertencer a um grupo significa que este também é um *quem*, sujeito de uma narrativa. O *outro* é, antes de mais nada, a possibilidade de falar de si como se através de um olhar exterior. Uma das vantagens desse olhar exterior é a sensação de completude. A relação entre o sujeito, como *eu*, e o deste como narrador, sujeito de enunciação, como *si-mesmo*, possibilita um comprometimento ético com a verdade do discurso.

Para dizer a verdade, a dialética do *si-mesmo* e do *outro* não terá faltado aos estudos precedentes nem aliás a da *ipse* e do *idem*. Em nenhuma etapa o si terá sido separado de seu outro. Resulta que sua dialética, a mais rica de todas, como lembra o título deste trabalho, só encontrará seu pleno desenvolvimento aos estudos colocados sob o signo da ética e da moral. A *autonomia* do si surgirá aí intimamente ligada à *solicitude* com o próximo e à *justiça* para cada homem.

O exame rápido que acabamos de propor dos estudos que compõem este trabalho dá uma primeira idéia da distância que separa a hermenêutica do si das filosofias do *Cogito*. Dizer si não é dizer *eu*. O *eu* se põe ou é deposto. O si está implicado a título reflexivo nas operações cuja análise procede e volta para ele próprio. Nessa dialética da análise e da reflexão enxerta-se a do *ipse* e

do *idem*. Enfim, a dialética do mesmo e do outro preenche as duas primeiras dialéticas. (RICOEUR, 1991, p. 30, grifos do autor)

Na terminologia ricoeuriana, os dois tipos de identidade relacionam-se dialeticamente para que seja possível uma inserção no tempo. A identidade-*idem*, ou mesmidade, refere-se ao que é permanente no sujeito, enquanto a identidade-*ipse* aponta para a possibilidade de alteração desses elementos. Através da mesmidade, o sujeito reconhece a sua unidade, apesar de a narrativa que faz de si configurar-se como *intriga*, história marcada pelas transformações que geram a temporalidade como mudança; ou seja, a ipseidade é aquilo que configura a narrativa como sequência de mudanças em um enredo. A intriga é possível porque a identidade, como mesmidade, mostra o sujeito como um *caráter* lançado na temporalidade. A dialética entre reconhecer o caráter do si-mesmo, como mesmidade, e mostrar que essa identidade é explicável através de uma intriga na qual a causalidade explica a formação do caráter e os motivos que o levam a sofrer alterações resulta em um modelo eficiente, para Ricoeur, como hermenêutica que explicita por que a temporalidade é portadora de sentidos.

A identidade narrativa, em Ricoeur, é sobretudo uma hermenêutica do *quem* como si-mesmo. Seja para falar do

indivíduo ou de coletividades, o ato de narrar fica sendo não um recurso a mais, mas o modo natural pelo qual as consciências se assumem como portadoras de identidades. O filósofo aproxima a historiografia da narrativa literária, para depois falar das narrativas que as consciências fazem para si mesmas como forma de reconhecimento a partir de uma intriga. Dá-se aqui um passo para além do Cogito como teorização acerca do eu, assim como supera-se a noção de sujeito fraturado, ou humilhado, predominante após Nietzsche e os teóricos do discurso. Ricoeur sabe que a consciência de si ocorre através da narrativa; sim, ela só pode ocorrer através do discurso, mas isso não gera a impossibilidade de se chegar a identidades configuradas. A narrativa como hermenêutica do si-mesmo afasta Ricoeur daquelas visões não discursivas da apreensão do ser por ele mesmo. Reconhecer a identidade demanda a inserção numa temporalidade, assim como a geração de uma discursividade que é constitutiva do tempo.

O modo como a consciência narra a si mesma para reconhecer-se pode ser estendida aos discursos identitários que são hermenêuticas de grupos, de coletividades. A passagem da narrativa internalizada para as narrativas fundantes ou que carregam a memória de grupos é uma realidade evidente. A figura do narrador ancestral, que

dispõe das narrativas que servem como exposição da dialética da identidade de coletividades, já foi explorada por teóricos da literatura oral, mas também pelos estudiosos de culturas cuja memória coletiva repousa sobre a possibilidade do ato de narrar.

### **A tradição oral como identitária nas narrativas de povos ancestrais**

A narrativa oral é destacada como meio de transmissão e de preservação de identidade de grupos, sobretudo por estudiosos de culturas em que o registro escrito não existe na língua original. Aqui no Brasil, é uma marca do trabalho de folcloristas, interessados em uma literatura oral ou nos meios de transmissão de culturas populares, marcadamente de colonizadores brancos. A atenção para as narrativas identitárias de povos segregados, como os indígenas, ou obrigados a assumirem identidades involuntárias, como os negros escravizados ou silenciados por leis segregacionistas, chamam a atenção para a dimensão que a transmissão oral da identidade cultural assume nelas.

A voz do ancestral possui autoridade. Sua memória é um acervo que se corporifica como voz, o que faz do sujeito de enunciação identitário uma espécie de consciência do si-mesmo coletivo. Nei Lopes, por exemplo, como compositor, contista e romancista, pode ser visto como um

detentor dessa memória, ao mesmo tempo em que constrói narrativas em que esse sujeito que ele representa pode reconhecer-se. Os trabalhos teóricos de Nei Lopes, como pesquisador das culturas ancestrais africanas e de como estas se configuraram no Brasil escravagista, focalizam a importância da voz do ancestral:

A tradição oral é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação. Baseada na prática e na experiência, ela se relaciona à totalidade do ser humano e, assim, contribui para criar um tipo especial de pessoa e moldar sua alma. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 109)

O trecho acima é de *Filosofias africanas*, escrito por Lopes em parceria com Luiz Antonio Simas, um estudo sobre os modos como a cultura autóctone no continente africano, antes de os negros passarem pelas consequências da diáspora, valorizavam a voz do ancestral como autoridade em diversas dimensões da vida. A possibilidade de essas narrativas criarem “um tipo especial de pessoa e moldar sua alma” remete também à natureza formadora da identidade de que fala Ricoeur. Trata também daquela dimensão ética e moral que significa assumir uma narrativa identitária. Reconhecer a mesmidade como um conjunto de atributos significa agir de acordo com eles. Impossibilitado de agir

de acordo com essa identidade, a falta de liberdade ou de condições para seu exercício constitui uma intriga acerca de uma ipseidade trágica. É dessa ipseidade conflitante que tratam textos literários escritos, como as letras de canções e as narrativas literárias de Lopes. Ela é um elemento recorrente na literatura identitária brasileira feita por grupos marcados pela segregação.

Ambos os teóricos brasileiros citados evidenciam que a narrativa não é, dentro da tradição dos povos africanos, apenas arquivo de fatos do passado, nem acervo de narrativas ficcionais com intenção axiológica. A passagem do ato de narrar para a formação daquele que ouve a narrativa de aspectos históricos para a crença em uma realidade espiritual aproxima a tradição oral de compreensões que podem abandonar uma apreensão hermenêutica em direção ao pré-discursivo, ao expresso através de ritos. Os teóricos entendem que o discursivo pode servir como base para o que chamam de espiritual:

A tradição oral, que não se limita aos contos e lendas nem aos relatos míticos e históricos, é a grande escola da vida, recobrando e englobando todos os seus aspectos. Nela, o espiritual e o material não se dissociam. Falando segundo a compreensão de cada pessoa, ela se coloca ao alcance de todos. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 109)

Novamente, o aspecto formador de uma ascrição ética é destacado. Falar segundo a compreensão de cada pessoa significa particularizar a experiência discursiva e superá-la como impossibilidade de assunção de sentido subjetivo. Ou seja, essa possibilidade aproxima essa tradição oral de uma superação do sujeito fraturado. Ele pode sim ter experiências discursivas subjetivadas.

Outro aspecto a ser relevado na narrativa identitária oral, que constitui uma visão diferenciada da identidade narrativa conforme Ricoeur, é a ênfase dada ao momento de enunciação, ao ato de transmissão da narrativa. Para o filósofo francês, o valor desses registros como vestígios preservados pela memória, portanto, imagem do passado faz com que a palavra assuma a função de instauradora da experiência. A palavra escrita acaba por assumir a importância do rastro que já não precisa do momento da emissão da voz. Por si mesma, a escrita é forma de memória, que pode inclusive permanecer em silêncio. Na tradição dos povos que dependem da memorização oral, o momento da enunciação passa a ser o presente da fala. Se a narrativa oral não é escutada, não se preserva. Assim, existe o presente em que o ato enunciativo se realiza e que também é o da apreensão. Em *Afrografias da memória*, Leda Maria Martins

observa a estreita relação entre o presente em que se narra e a constituição da memória naquele que ouve:

Ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra, oferecida circunstancial e solitariamente a seu leitor, que com ela estabelece ou não vínculos de prazer, de saber e de reescritura, a palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. (MARTINS, 1997, p. 146)

Martins valoriza a identidade discursiva daquele que ouve a narrativa, no presente, com a discursividade de ancestrais que a configuraram e puderam passar por experiências que o parentesco valoriza como empatia com o outro, tentativa de estar articulado com formas de ancestralidade para as quais a palavra é estímulo. A crença numa repetição do discurso é, aqui, garantia de sucesso na apreensão de sentidos. A coletividade torna-se compartilhadora de uma experiência que acredita ser semelhante, o que possibilitaria o reconhecimento e a manutenção da mesmidade. Essa experiência é um esforço pela diminuição do poder da intriga como transformadora.

A mesma condição de atenção para a narrativa oral como formadora e mantenedora de identidade pode ser percebida

em livros publicados por autores indígenas. Eles sofrem a contradição de possuírem línguas originais, nas quais essas narrativas identitárias circulam e podem ser apreendidas em sua discursividade original. A intenção de publicar livros em línguas como o português retira essas narrativas das suas condições de manutenção. Elas passam a ser obras que, fora da comunidade original, destinam-se a públicos-leitores. Daniel Munduruku, em sua coletânea de contos *Vozes ancestrais*, adverte para essa perda de destinação original. São contos recolhidos de diversos povos indígenas brasileiros. A natureza deles como textos identitários é algo que preocupa o escritor:

Atente para o que vai ler, mas não se deixe conduzir apenas pela razão. Há coisas que são contadas aqui que só poderão ser bem compreendidas quando forem escutadas com o coração. Não se esqueça: os povos indígenas contam histórias não só para se divertir, mas também para ensinar. Nos contos estão presentes os sentidos da nossa existência. Quem souber ouvi-las assim, compreenderá a essência da vida. (MUNDURUKU, 2018, p. 8)

“Essência da vida” seria, grosso modo, uma identidade para a humanidade inteira. Munduruku sabe que esses textos poderão, para o leitor de seus livros, exhibir aspectos axiológicos; no entanto, percebe que as conformações

identitárias que separavam os povos detentores dessas narrativas na sua formação oral estabelecem limites para uma apreensão das narrativas com a dimensão a elas originalmente atribuídas. No entanto, o autor tem consciência de que a mudança de voz, nas suas narrativas, representa um passo atrás no que elas possuem de mais identitário, o fato de poderem ser apreendidas como enunciações orais. O mesmo pode ser dito dos gêneros narrativos que não se enquadram na dimensão parresiástica das escritas de si. Gêneros como o conto e o romance podem fingir a narrativa conforme produzida de modo oral, ou evidenciarem o atrelamento do narrador ficcional ao autor empírico. Mesmo assim, o respeito à narrativa oral é sempre efeito estético. Trata-se, sem dúvida, de um fingimento que caminha no sentido do respeito à tradição narrativa dos povos originários e que, graças a isso, pode mimetizar procedimentos narrativos identitários. A distância entre a *parresía* de que fala Foucault e a que é encenada nas representações da voz é significativa, mas não há como os gêneros ficcionais, mesmo quando autobiográficos, neutralizarem esse passo atrás identitário. É quase como a passagem que o si-mesmo faz da narrativa íntima, feita na consciência, para o contar-se dos gêneros confessionais.

## **A identidade como tendência historiográfica e como exibição de subjetividade**

A hermenêutica do si-mesmo é uma inserção na temporalidade, em que o contar-se é forma de compreensão e de formação de identidades. Essa hermenêutica tem sido transferida para a narrativa literária que se quer identitária, na forma de uma preocupação historiográfica, sobretudo nas narrativas romanescas.

A tendência historiográfica é apontada por estudiosos da narrativa afro-brasileira. Eduardo de Assis Duarte (2015), por exemplo, divide essa produção em duas grandes vertentes, a canônica e a afrodescendente, enxergando a primeira como produção de autores brancos. A mimetização da voz negra fica sendo um recurso estético, que rende efeitos, sobretudo de realismo. Trata-se de fingimento ficcional, mesmo quando em autores mais politizados, como Jorge Amado. Mas o fato de a voz autoral partir de brancos também gera aquela pretensa metaficção historiográfica negra em que as ideologias atribuídas aos personagens negros são as da sociedade racista. Duarte cita como exemplo dessa tendência *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello. Em “Margens da história: a revisitação do passado na ficção afro-brasileira”, Duarte (2015) focaliza

essa preocupação historiográfica em autores negros, muitos filiados a estéticas identitárias mais recentes, já afrodescendentes. A preocupação com grandes narrativas, em que a causalidade explica aspectos das especificidades identitária negra na sociedade brasileira atual, gera obras nas quais a visão diacrônica acaba por trazer de volta modos mais objetivos de narração. Essas narrativas podem ser enxergadas, sem dúvida, dentro do fenômeno do retorno do real e da prevalência de estéticas realistas, como as que Karl Erik Schollhammer destaca como predominantes na ficção brasileira contemporânea. O realismo que ambiciona explicar a sociedade parece-se com estéticas do passado (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53). A visão de Schollhammer é mais abrangente que a de Duarte, posto que ele enxerga os modos como a ficção mais historiográfica dá atenção ao registro das vozes que podem ambicionar ser a representação de falas específicas da sociedade.

A perspectiva da formação da sociedade brasileira, com atenção para segmentos identitários, tem gerado obras como *Inferno*, romance em que Patrícia Melo, autora branca, registra os discursos que identificam caracteres estereotipados, como os do traficante, do sambista, do pastor, criando uma polifonia que faz uso das vozes através

de um narrador em terceira pessoa, que atenta para décadas em que o protagonista negro passa pela *Bildung* de aprendizado do mal e a favela, de lugar idílico de sambas para ambiente de disputas entre traficantes. A narração em terceira pessoa retira da narrativa a condição de olhar para o si-mesmo. A atenção para um dos principais romances-de-formação da literatura brasileira recente evidencia um modo conflitante de valorização da voz ancestral: em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, a perspectiva historiográfica, que atenta para a formação de um segmento da sociedade, além do acompanhamento da *Bildung* da narradora-protagonista, faz com que a voz ancestral fique em um passado do qual só pode haver vestígios através da voz que narra no presente. O prólogo até mesmo deixa em dúvida se a protagonista teria sido uma pessoa real, embora se narre sua história, em um discurso cujo enraizamento na oralidade é muito tênue. A presença de termos africanos demanda apostos que interrompem essa voz; ela não goza da espontaneidade de quem narra para uma assistência que compartilha uma mesma cultura. Eles lembram o uso que autores realistas regionalistas faziam de expressões regionais. É um colorido mais intenso, mas, ainda assim, não é a cor predominante. A voz que narra é do momento da enunciação no presente, um português urbano, escrito,

que registra o que a ancestral negra teria narrado. Essa intromissão do termo estranho ao leitor urbano brasileiro lembra estratégias de narradores pré-modernistas, mais próximas do pitoresco que do identitário.

Existem produções identitárias que não se ancoram numa valorização marcante da oralidade nem em línguas diferentes das usadas nas narrativas. Assim, é possível que se fale em discursos marcadamente femininos, em obras como as de Elvira Vigna; em discursos semitas, como os de Michel Laub e Noemi Jaffe; de gêneros não-binários, como em João Silvério Trevisan e Marcelo Rubens Paiva. A discursividade se apoia mais em formações discursivas já constituídas a respeito de problemáticas identitárias que em recursos lexicais. Outra tendência marcante na narrativa brasileira contemporânea é a de narrativas memorialísticas que focalizam os traumas vividos durante a ditadura militar pós-1964. Ettore Finazzi-Agrò focaliza esse fenômeno em “(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964”, em que enfatiza a natureza de reação contra as políticas de esquecimento, mas sobretudo trata da voz como critério para o estabelecimento da verdade. A literatura sobre esse período recorre a recursos das escritas de si, como o diário, para o estabelecimento de

uma passionalidade própria da confissão. Fala-se da dor, da vergonha, de traumas que ainda permanecem; para o efeito de passionalidade, que é estratégia para que a crueldade do regime não recaia no esquecimento, a voz que narra em primeira pessoa é primordial, sobretudo aquela que faz uso dessa escrita íntima, para si mesmo, como a voz identitária de Ricoeur, que sabe quem é porque rememora e torna discurso o que é lembrado.

Nesse sentido, a meu ver, é só numa dimensão ficcional, é só no âmbito da literatura que podemos surpreender o *nefas* habitando nas dobras da História oficial, chegando assim a entrever aquele *inter-dito* que sempre se diz na defasagem e/ou na conjuntura entre duas versões contrapostas do mesmo acontecimento.

De resto, a violência como manifestação extrema e esmagadora do Outro nunca encontrou uma forma tão contundente de denunciar a opressão e o massacre dos inermes como aquela do discurso literário. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 180, grifos do autor)

O aspecto contundente de se usar a voz para representar a dor provocada por um “Outro” demanda o rompimento com a objetividade historiográfica:

Nesse sentido, o mérito das grandes sínteses historiográficas, assim como o empenho das organizações tentando resgatar a memória das vítimas, é com

certeza enorme [...], mas, apesar da sua fidelidade aos acontecimentos, apesar do seu escrúpulo documentário, essas obras não conseguem, a meu ver, mostrar de modo completo não aquilo que realmente aconteceu, mas a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abrem no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes. Aquilo que falta, mais uma vez, é a comoção pelos corpos torturados, pelas pessoas massacradas, pela dor dos sobreviventes – aquilo que falta, enfim, é o *pathos* que sempre acompanha a tragédia e a sua encenação: aquela compaixão ‘sororal’ diante dos mortos, em suma, que, como no drama de Antígona, não consegue ter respostas, não abre para nenhuma *kátharsis*, apresentando-se, por contra, como o Imprescritível que impossibilita a absolvição e a desculpa – indulto e perdão que permanecem, aliás, os altos e louváveis objetivos das Comissões de Verdade instaladas no Brasil com em várias outras regiões do mundo. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 182, grifos do autor)

O discurso literário, como portador dessa passionalidade que adentra o *inter-dito*, o *abjeto*, costuma ser marcado por vozes que tornam reconhecíveis seus enunciadores como possuidores de um caráter. Finazzi-Agrò credita a tendência da narrativa contemporânea de expor subjetividades como uma demanda do público por essas verdades que ganham a fiabilidade através de recursos de ancoragem do narrado

na memória que se torna testemunho. Ele menciona *K.*, de Bernardo Kucinski, como um desses romances em que a voz passional faz ver a materialidade das “pessoas massacradas”. Seria permitido acrescentar aqui a trilogia *O lugar mais sombrio*, que Milton Hatoum vem elaborando, *A resistência*, de Julian Fuks, *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, e *Essa gente*, de Chico Buarque. Esse último trata do perigo das políticas do esquecimento, ao mostrar um Brasil atual que celebra o “Imprescritível” da ditadura. A narrativa em forma de diário aproxima o romance de relatos confessionais, possibilitando que a narrativa seja testemunhal, seja como autoficção, no caso de Hatoum e de Buarque, enquanto o teor autobiográfico de Paiva torna seu texto indefinível quanto ao gênero; já a voz que narra, em Kucinski ou Fuks, é aquela que fala diretamente ao leitor, sem assumir a retórica do romance-autobiográfico. O narrador de *K.* usa o tempo presente, mesmo a narrativa sendo memorialística, autoficcional; em determinados momentos, a voz que fala de seus personagens, em terceira pessoa, inclui a si e a seus leitores em uma realidade compartilhada; aparecem dêiticos de primeira pessoa do plural ou comentários endereçados ao leitor. Fuks recorre a recursos metaficcionalis para fingir que conversa com seu leitor, enquanto discute o efeito dos fatos sobre a construção do seu caráter:

Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma. (FUKS, 2015, p. 23)<sup>1</sup>

Existe, de modo sobejamente inventivo, uma tendência ao uso da voz do narrador mais próximo das possibilidades de exploração das camadas mais *inter-ditas* da identidade pessoal; evidentemente, Finazzi-Agrò falava de uma sinceridade que não se resume à exposição da memória individual. A narrativa tratada no estudo mencionado anteriormente refere-se a eventos que integram a memória coletiva do povo brasileiro. Ou deveriam integrar, se não houvesse políticas de esquecimento e de silenciamento. Narrativas como as de Hatoum e de Paiva são estratégias contra o esquecimento, que estabelecem a memória individual, a da família ou até mesmo a contida em documentos escritos como possibilidade de contribuição para a memória coletiva. Não se trata de uma contribuição

---

1 As configurações dos textos literários serão mantidas nas citações, entendendo-se que se trata de obras de arte, nas quais a forma é essencial. Por isso, a manutenção dos recursos estéticos que neles aparecem.

objetiva, de historiador; a narrativa literária dispõe de recursos capazes de gerar a comoção e a compaixão que tornam o que é traumático para aquele que testemunha também para aquele que recebe o relato:

Só o dispositivo literário e a sua potência (eu não usaria, aqui, a palavra ‘poder’) conseguem, então, falar, tanto em prosa quanto em verso, do interdito, conseguem nos fazer intuir pela comoção e, eu acrescentaria, pela compaixão o inexplicável da violência, sem regra e sem medida, do homem sobre e contra o homem, se opondo assim ao dispositivo político-repressivo. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 183)

O teórico sugere uma empatia gerada pelo literário, que remete ao modo como autores como Lopes e Martins abordaram a função formadora que a narrativa oral assume nas comunidades onde ela é o principal recurso de transmissão e fixação da memória. Munduruku também lembra seu leitor de que as narrativas orais não se dispersam após a sua enunciação nas comunidades indígenas.

O trecho extraído de Fuks mostra a metaficção como uma hermenêutica da construção de uma identidade pessoal, mas também da figura do irmão, para chegar aos traumas gerados em ambos como pessoas forçadas a se exilarem de seu país devido à perseguição movida pela ditadura. Essa

hermenêutica desvela modos de elaboração de identidades narrativas que abarcam o coletivo, assumindo uma função que é recorrente creditar-se à historiografia. A presença do si-mesmo, do *quem* como voz que enuncia, estabelece a possibilidade de fixação e reconhecimento da própria identidade, de modos que a visão puramente de fora não alcança. A presença do si-mesmo faz-se notar, sobretudo, como voz que afiança a veracidade do narrado.

As narrativas identitárias afro-brasileiras oscilam entre uma hermenêutica mais próxima da objetividade, em grandes narrativas, ou assumem as vozes identitárias de seus narradores como recurso de fixação daquele si-mesmo marcado pelos traumas de que vozes testemunhais podem falar. Essas narrativas ancoradas em discursos mais marcados por subjetividades que também identificam grupos demandam recursos mais complexos de elaboração de focos narrativos. Elas se aproximam de técnicas modernistas de estabelecer quem está falando, para que receptor, através de quais suportes. A encenação do relato oral é uma técnica que exige estratégias menos óbvias de representação que as das narrativas de teor mais historiográfico, aparentadas de técnicas realistas. Técnicas mais complexas têm sido mais evidentes no conto que no romance.

Um exemplo notável de representação de identidades a partir dos discursos dos narradores está em *Contos negreiros*, de Marcelino Freire. O autor branco elabora um conjunto de dezesseis contos breves. São textos duros, que tratam de aspectos problemáticos da sociedade brasileira. Nem todos os contos focalizam personagens negras. Em “Yamami”, os narradores são turistas estrangeiros conversando sobre uma viagem de um deles pela Amazônia, para a prática de turismo sexual que vitimiza crianças indígenas. Outro usa o modo dramático para registrar o diálogo entre um assaltante e uma vítima idosa dentro de um ônibus. Há narrativas feitas por criminosos, por policiais assassinos, por prostitutas mulheres e homossexuais, por mães que lamentam a impossibilidade de filhos serem bem sucedidos. Cada conto traz uma voz identitária diferente. A elaboração dos discursos parte de estereótipos linguísticos que tornam mais fácil para o leitor reconhecer as personagens. Assim, os contos podem usar sua brevidade para encenar eventos recorrentes no cotidiano brasileiro. O fato de o autor não ser, ele mesmo, representante dessas vozes, aproxima o livro do novo realismo, mais que de retorno do sujeito. Mas os contos exemplificam possibilidades de elaboração de focos narrativos a partir de vozes que só dispõem da oralidade para falarem de si. Não há como se pensar em

ancestralidade, pois os discursos identitários de Freire são contemporâneos. O que interessa destacar nesses contos é a elaboração de focos narrativos que permitem a inserção desses discursos, assim como permitiriam se os discursos viessem de ancestrais. O trecho abaixo, do conto “Polícia e ladrão”, exemplifica o registro da enunciação oral no tempo da narração, o que a transforma numa encenação em que a voz assume autenticidade:

Parece criança, Nando. Esquece essa arma, vamos conversar. Antes do pessoal chegar. O pessoal já vem. Eu aviso para a sua mãe que tudo acabou bem.

Esse tiro na perna não foi nada. Não adianta ser teimoso, cara. Lembra? Quando a gente montava em cavalo de vassoura. Voava do telhado. Entrava dentro do quadrado da escada. Ali, a gente guiava o nosso carro. Dentro da escada, entre os degraus da escada, lembra? (FREIRE, 2005, p. 85)

As menções ao passado possuem função hermenêutica, mas destacam o efeito de passionalidade que o sentimento por amigos de infância, agora marginalizados, pode gerar no leitor. Assistir a uma cena no momento em que uma voz fala é recurso modernista, distante do historicismo realista, que para e explica o que está ocorrendo, como faz Dostoiévski ao explicar a crença na inviolabilidade de cadáveres de santos, em *Os irmãos Karamazovi*, antes que um monge santo seja

velado, ou Jorge Amado, em *Mar morto*, ao explicar a crença em Iemanjá antes que seus protagonistas apareçam em um ritual que a cultua.

### **A voz do narrador como configuração estética e a identidade do si-mesmo**

O historiografismo das grandes narrativas afro-brasileiras remete a essas necessidades de se explicar ao leitor a natureza de elementos mencionados. Afinal, a intenção é formar uma hermenêutica da formação da condição social do negro no Brasil. Esses aspectos assumem a condição de ipseidade, antes de fazerem parte de uma mesmidade que se quer atrelada ao grupo. As narrativas recorrem a explicações de diversas naturezas para familiar o leitor com elementos que aparecem, tantas vezes, por seu aspecto documental.

Uma grande epopeia da formação do povo negro no país, *Oiobomé*, romance de Nei Lopes, faz uso dessas intromissões documentais na voz de um narrador que se assume como autoridade para falar pelos personagens. O espaço dado para se explicar o sentido do termo que nomeia o personagem faz assomar a autoridade do pesquisador, que distancia o momento da narração daquele da narrativa:

Mas [...] espere! O que veem os olhos do jesuíta? Do bojo nefando sai um bote. Com umas vinte cabecinhas pretas. Depois

mais outro. E ainda outro [...] É um infame tumbeiro! E mal sabe o religioso que, entre aquelas cabecinhas que ele vê lá longe, unidas pelo libambo covarde, está a do filho do Migan Yovô.

Migan Yovô – de quem nunca se soube nenhum dos nomes, apenas esse título, ‘migan’, de seu cargo palaciano, ao qual se agregou o apelido, pois *yovó*, assim como *oyibó* em iorubá, significa ‘branco’, na língua do Daomé – era o ministro do finado rei Agadjá, de Abomé, deposto e assassinado. E seu filho, talvez por ter a pele mais clara, vem para a América cumprir um destino que, afinal, não vai ser tão triste e infeliz como o de outros cativos. (LOPES, 2010, p. 11, grifos do autor)

O subtítulo “Epopéia de uma nação”, dado ao romance, é sintomático dessa posição de rapsodo em relação ao narrado. Evidencia um distanciamento temporal que permite que uma voz objetiva, historiográfica, interfira na intriga. Trata-se de uma intenção que difere daquela observada em textos curtos do mesmo autor, na qual, a partirda voz do homem negro, suburbano, acostumado ao mundo do samba, permite-se o registro das falas que personalizam personagens.

Um outro modo de intervenção feita pelo narrador que se assume como autoridade pode ser visto em *Um defeito de cor*, em que a necessidade de explicar os sentidos de termos soa artificial em um relato que filtra, através da escrita, a fala que teria sido de uma anciã:

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji, (Ibêji: Assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás), e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava ‘não morrerás mais, os deuses te segurarão’. O Kokumo era um abiku, (Abiku: ‘criança nascida para morrer’), como a minha mãe. O nome dela, Dúróorílke, era o mesmo que ‘fica, tu serás mimada’.

(GONÇALVES, 2009, p. 14)

A presença das aspas em expressões com valor de apostos faz com que o discurso seja endereçado a quem não pertence ao grupo identitário ou já perdeu a ligação com a língua dos antepassados. A ancestralidade já aparece aqui problematizada pelo fato de a anciã ter sido retirada de seu grupo original. As intervenções entre parênteses pertencem à voz da autora que escreveu o prólogo. São intervenções que soam como notas de pesquisador em meio à narração. Essa posição da autora, como entendida, coloca o discurso da anciã em uma condição de fala pouco funcional para quem quer compreender a hermenêutica da formação de uma identidade negra feminina. E o texto, evidentemente,

perde em termos de elaboração estética, naquele sentido da voz como porta de entrada para o estabelecimento do jogo de mímica representado pela narrativa ficcional, conforme Wolfgang Iser (2013, p. 356) a concebia: “O jogador confronta-se, nesse caso, com uma série de manifestações diferentes, cujo traço comum é jogar com o que o próprio jogador acredita ou faz que outros acreditem: que ele é alguém outro”. A mímica iseriana faz com que a configuração da voz, seguida da representação do tempo, seja o primeiro elemento a estabelecer um pacto de aceitação das regras de jogo. Iser valorizava a encenação da voz como possibilidade de inserção do leitor nesse universo do outro que é mimetizado. É preciso lembrar que a condição de se ver como outro é a do si-mesmo ao narrar-se. O reconhecimento do discurso é fundamental para o estabelecimento da identidade.

A estratégia de Ana Maria Gonçalves, em *Um defeito de cor*, de fazer com que a neta transmita a voz da avó faz pensar em uma das letras de música mais lembradas de Nei Lopes, feita com Wilson Moreira, “Coisa da antiga”, gravada originalmente por Clara Nunes em 1977 e incluída no disco *As forças da natureza*. Na letra, a neta reproduz, na sua voz, a fala da mãe, que remete à visão de mundo da avó e ao seu

contexto, estabelecendo uma hermenêutica de formação. A neta reafirma as crenças da avó, como ancestral sábia, com experiência de vida. No entanto, a preferência da avó pelos tempos de sua juventude permanece numa zona penumbrosa dentro da afirmação da sabedoria dos ancestrais: a preferência por épocas de intenso sofrimento, justificada pelo apreço a valores morais que soam dissonantes no mundo atual, pode ser ironia em vez de sabedoria ou colocar essa última sob suspeita. Trata-se de uma visão recorrente em textos narrativos de Nei Lopes:

Na tina vovó lavou, vovó lavou  
A roupa que mamãe vestiu quando foi batizada  
E mamãe quando era menina teve que passar, teve que passar  
Muita fumaça e calor no ferro de engomar  
Hoje mamãe me falou de vovó, só de vovó  
Disse que no tempo dela era bem melhor  
Mesmo agachada na tina e soprando no ferro de carvão  
Tinha-se mais amizade e mais consideração  
Disse que naquele tempo a palavra de um mero cidadão  
Valia mais que hoje em dia uma nota de milhão  
Disse afinal que o que é de verdade ninguém mais hoje liga  
Isso é coisa da antiga, oi, na tina  
Na tina vovó lavou, vovó lavou  
A roupa que mamãe vestiu quando foi batizada  
E mamãe quando era menina teve que passar, teve que passar

Muita fumaça e calor no ferro de engomar  
Hoje o olhar de mamãe marejou, só marejou  
Quando se lembrou do velho, o meu bisavô  
Disse que ele foi escravo, mas não se  
entregou à escravidão  
Sempre vivia fugindo e arrumando confusão  
Disse pra mim que essa história do meu  
bisavô, negro fujão  
Devia servir de exemplo a esses nego pai João  
Disse afinal que o que é de verdade ninguém  
mais hoje liga  
Isso é coisa da antiga, oi, na tina.  
(NUNES, 1977)

As preferências da avó por um tempo que, segundo a mãe, “era bem melhor” porque havia “mais amizade e mais consideração” parecem uma negação da mesma sabedoria que considera os negros passivos como “pai João”. Afinal, era uma época de intensa luta, como a do bisavô, que não se entregava à escravidão. Por que ter tanto apreço por valores morais que não podem ser praticados sem a premissa da liberdade? A crença de que, na sociedade escravista, havia valores como amizade e consideração torna essas vozes ancestrais equivocadas. Não enxergar a intolerância que gera a escravidão e, posteriormente, a segregação do negro torna imprecisa essa hermenêutica do si-mesmo em que o *quem* é a mulher negra brasileira. Essa mesma ideologia de valorização do passadismo pode ser percebida no conto “Até a água do rio”, que abre o volume *20 contos*

*e uns trocados*, em que a voz de uma tia já idosa é parte da narração, entremeada pela voz de uma descendente mais moça. A prevalência da voz da mais jovem, como portadora da fala da tia, é evidenciada pelo uso de aspas e itálico, recursos gráficos:

*‘Ah, isso aqui agora está uma cidade! Água, tijolo, laje, encanamento... Mas a barra está pesando! No meu tempo, era tudo mais difícilmas era melhor. A vida começavamais cedo e durava muito mais’.*

É realmente incrível como isso aqui mudou. E olha que não tem nem... deixa eu ver... uns vinte anos, um pouquinho mais. Gozado é que todo mundo saiu pensando mundos e fundos, achando que era uma coisa; mas na verdade o sonho virou pesadelo. Daqueles! E eu, senão fosse o González... Nem sei se estaria aqui agora! Puxa! Como tudo mudou!... *‘Cinco horas da manhã, a gente juntava a criança da pra pegar lenha ali em cima na mata. Porque a mata vinha quase até aqui. E a gente ia, machadinha na mão, rodilha pra não machucar a cabeça... Aquilo era uma festa, e a gente ia cantando: ‘Eu plantei semente/sementinha, sementinha/Papai corta lenha/mamãe ta na cozinha’. A gente só tinha medo era de saci e mula-sem-cabeça. E ninguém entrava na mata sem botar uma cabeça de alho no bolso, oferecer um naco de fumo pro dono do mato e pedir licença’.* (LOPES, s.d.)

A fala de tia Bilina, no conto, retoma a mesma visão do passado que aparece em “Coisa da antiga”. A vida era difícil,

mas era melhor. E a fala da moça parece concordar com a dela ao valorizar tempos mais difíceis, atribuindo a eles valores morais que, evidentemente, ao leitor talvez pareçam não estar lá.

González, que lê muito sobre essas coisas, já me falou que o tóxico é hoje uma calamidade mundial. Porque, antes, droga pesada era coisa de rico. E hoje envolve os pobres também. Eu mesma, nesses dias aqui, já vi garotão do meu tempo, que hoje é pai de filho, queimando fumo e cheirando bagulho na frente das próprias crianças. Na maior.

*‘O pai desse menino bebia mas era trabalhador. E a mãe trabalhava em casa de família. Morava tudo num barracão lá em cima, naquela parte mais alta. Um dia, por causa dele, foi todo mundo expulso. Só ficou a avó, que estava entrevada e não podia sair. Ele então foi lá, e no meio do maior tiroteio, pegou a velha e tirou do morro’.*

A avó, como Tia Bilina e outras tias, já tinha passado da condição de mulher. Porque mulher, aqui, é objeto mesmo. Lembro de uma reunião, há muito tempo, na Associação. A assistente social da Legião estava querendo esclarecer as mulheres. Falou de machismo, de controle de natalidade, de prevenção de doenças. A mulherada gostou muito. E parecia que tinha aprendido.

*‘Antigamente, lugar de esperar neném era em casa encolhidinha, de meia e pé calçado. Hoje elas andam por aí exibindo a barriga e sacudindo a bunda, com os celular pendurado. É o fim do mundo minha filha’.* (LOPES, s.d.)

A oposição entre um antigamente e um hoje em que existem funções como a de esclarecimento às mulheres sobre o que constitui um comportamento abusivo e a valorização do passado baseada em critérios ingênuos ressaltam a sabedoria do homem que “lê muito sobre as coisas” e que pode ter uma visão menos moralista sobre o uso e o tráfico de drogas, naquele mesmo morro onde até a água já foi mais limpa. A sabedoria da tradição oral cede lugar à da construída pela informação escrita. A voz de tia Bilina, assim como a das mulheres de “Coisa da antiga”, faz da valorização do passado o resultado da falta de esclarecimento. As atitudes tidas como corretas, do passado, eram involuntárias; as do presente, por serem voluntárias, como o uso de drogas, acabam por colocar a liberdade de escolha abaixo dos critérios morais que tornam uma ação reprovável.

Embora diante do esmorecimento do valor que o discurso oral ancestral possui na tradição africana, o conto valoriza esse mesmo discurso como recurso para uma elaboração mais modernista do foco narrativo. Há menos historiografia, mesmo o conto apresentando uma narrativa da transformação das favelas nos morros cariocas, de refúgio para o negro segmentado até local superpovoado,

sem apego a tradições. A utilização de marcas de oralidade nas vozes que enunciam remete a formas de encenação em que a passionalidade tem prevalência sobre o registro do evento formador. A configuração do foco narrativo persegue efeitos estéticos mais complexos, que inclusive se apoiam em recursos gráficos. E essa complexificação dada pela voz aparece em outros contos do mesmo volume.

Essa atenção para a voz, agora com uma proximidade maior com a contundência que Finazzi-Agrò enxerga na narrativa sobre os traumas gerados pelo golpe militar, aparece em contos de Cuti, autor paulista de uma geração que assume a própria escrita como identitária. Cuti representa o si-mesmo do grupo a que ele pertence historicamente. A sua assimilação dos inúmeros discursos que identificam esse grupo resulta em elaborações nas quais a *Bildung* individual ilustra aspectos historiográficos. O conto “Lembrança das lições” é exemplar nesse sentido. Trata-se de um conto de formação, até mesmo pela ambientação canônica em espaço escolar. A personagem em formação choca-se com uma realidade que ninguém explica, nem os materiais didáticos, nem os mestres educadores, nem uma voz ancestral que prepare o menino para as situações de intenso racismo. As lições não vêm de vozes; as palavras não

cabem em verbetes inseridos entre aspas ou parênteses. As formações discursivas remetem a fatos que, pela recorrência com que aparecem na imprensa ou em depoimentos de agora celebridades, chegam a parecer estereótipos:

Sou na infância.

A palavra escravidão vem como um tapa e os olhos de quase todos os moleques da classe estilingam um não sei o quê muito estranho em cima de mim. A professora nem ao menos finge não perceber. Olha-me também. Tento segurar a investida, franzindo a testa e petrificando o olhar. Mas não dá. Um calor me esquento o rosto e umas lágrimas abaixam-me a cabeça para que ninguém as veja.

A aula continua. E eu detectando risos e fazendo um grande esforço para não lhes dar crédito. Enquanto a professora verifica umas fichas amarelecidas, a sala enche-se de gargalhadas surdas. Ela prossegue. A cada palavra de seu discurso, pressinto uma nova avalanche de insultos contra mim e contra um 'eu' mais amplo, que abraça meus iguais na escola e estende-se pelas ruas, envolvendo muitas pessoas, sobretudo meus pais. Ela, após tomar fôlego, recomeça, sempre do mesmo jeito acentuado:

*Os negros escravos eram chicoteados...* – e dá mais peso à palavra *negro* e mais peso à palavra *escravo*! Parece ter um martelo na língua e um pé-de-cabra abrindo-lhe um sarcasmo de canto de boca, de onde me faz caretas um pequeno diabo cariado. Novos suplícios são narrados junto com argumentos entrelaçando-se em grades. Vou mordendo meu lápis, triturando-o.

O clima pegajoso estende-se na sala. O outro garoto negro da classe permanece de cabeça baixa o tempo todo. Nenhuma reação. Uma caverninha humana. Imóvel.

A minha respiração sinto dificultada.

*É você, macaco. Você é escravo – cochicha-me um aluno branco.* (CUTI, 2021, s.p., grifos do autor)

O conto fala de um “eu” que se estende a outros, que exemplifica o coletivo através de sua enunciação subjetiva. Pode ser visto como mimetização de um discurso que tenta se aproximar da voz infantil, sobretudo através do uso do presente. O menino não narra por escrito; ele enuncia sem um suporte definido, como era prática em focos narrativos modernistas. Não se pode dizer que é um narrador adulto trazendo fatos da memória. Os fatos narrados, esses sim pertencem a uma época em que garotos negros já estudam em salas comuns. Os fatos poderiam se passar em épocas diversas. Há poucos negros na turma. É preciso lembrar que os índices de evasão escolar ainda registram que há mais negros que abandonam a escola. A narrativa atenta para a formação do trauma gerado pelo racismo, mas não se trata de fato traumático isolado, que determina a crise e a mudança, como nas narrativas canônicas de formação. O narrador-protagonista parece acostumado com esse ritual, consegue perceber os papéis desempenhados por cada

um dentro de uma rotina. Quem já atuou no ensino básico brasileiro sabe que o discurso que legitima tal rotina é o de dizer que o próprio aluno negro se isola, que o sistema está aberto a suas demandas. O conto de Cuti aponta para a formação do papel do aluno negro, mas também para sua identificação já cristalizada como tal.

Evidentemente, há inúmeras vozes identitárias nessa contística afro-brasileira, que faz da representação dos discursos modos de reconhecimentos de lugares na sociedade que correspondem a mesmidades e a ipseidades, colocadas dialeticamente. Alternando entre o conto e o romance, o nome de Conceição Evaristo é fundamental. Suas narrativas mais extensas assumem o peso de um si-mesmo identitário, sobretudo quando adotam o hibridismo da autoficção. Seus contos registram essas vozes que podem ser atreladas a grupos específicos, como os catadores de lixo, em “DiLixão”. Evaristo é uma fixadora de identidades, pela voz pronunciada oralmente, através da narrativa:

*A marca da oralidade que eu tenho na feitura dos meus trabalhos, como estética, tem muita relação com a minha família. Lá em casa a gente fala muito. Como eu era curiosa, escutava o que devia e o que não devia porque eu prestava atenção na conversa. Sem sombra de dúvida, essa falação despertou a minha curiosidade*

para escutar o outro, ver até onde a fala vai e o que ela gera. (EVARISTO, 2023, s.p., grifos do autor)

O vínculo historiográfico, em seus textos longos ou curtos, exemplifica aspectos conhecidos da sociedade brasileira. Por isso, ela pode atentar para o *quem* dentro desses eventos e fazer de suas narrativas momentos de permissão para o *inter-dito*, o abjeto, que ainda é silenciado quando se atenta para o acesso exíguo que esses grupos têm até a elaboração da narrativa literária. A escrevivência, para ela, assume sentido porque a primeira pessoa fica sendo um “nós” que representa a identidade de muitos. Mas exige esforço de elaboração.

### **Considerações finais**

O objetivo do presente artigo foi atentar para os riscos que estéticas que consentem um peso excessivo à informação de natureza historiográfica representam para a encenação de vozes como representantes de identidades narrativas. Trata-se de estar em um constante risco de fazer do realismo mais objetivo, em que os sujeitos são vistos unicamente como agentes, o meio mais apto de representação da realidade de grupos identitários na literatura brasileira. Existe uma tendência a se buscar na hermenêutica da identidade afro-brasileira elementos

que remetem ao si-mesmo como voz que pode falar de si como representante de grupos. Isso gera narrativas como as de *Um defeito de cor* e *Oiobomé*, em que a voz identitária, sobretudo como valorização da importância que essas culturas originárias dão à oralidade, precisa ceder lugar a uma visão mais pedagógica, que resulta em empobrecimento de efeitos estéticos.

O conto, por sua vez, por preferir a intensidade aos grandes painéis, investe na representação de vozes portadoras da passionalidade que traz de volta o trauma e o fixa contra as políticas de esquecimento. Ser testemunhal e até confessional ainda é assumir uma ética contra o falseamento dos papéis exercidos na sociedade por quem precisa silenciar e por quem obriga a fazê-lo. São papéis que estão em conflito diante de pós-verdades ou de negacionismos políticos. O sucesso da verdade na narrativa literária depende ainda muito da intensidade das enunciações. Trata-se daquele êxito que Finazzi-Agrò atribui à narrativa literária, que reconstituições pautadas pela objetividade da historiografia não conseguem atingir.

A narrativa literária que quer ser expressão de identidades sabe que o si-mesmo conta sua trajetória a partir de uma intriga, como se a observasse de fora. Mas é uma condição

incontornável, por depender do discurso. Essa mesma condição permite que a narrativa literária mimetize vozes, visto que a mímica possibilita que narradores façam uso de seus próprios discursos, finjam falar de outros quando falam de si-mesmos, ou o contrário, assume o discurso e os eventos do outro como se fossem seus. A condição testemunhal é uma estratégia privilegiada, pelo valor da visão do narrado. Também pela ascrição, como compromisso ético. Os resultados estéticos dependem da competência quando do estabelecimento desses jogos.

### Referências

CUTI. Lembrança das lições. In: *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/213-cuti-textos-selecionados>. Acesso em: 24 jul. 2023.

DUARTE, Eduardo de A. Margens da história: a revisitação do passado na ficção afro-brasileira. In: SISCAR, Marcos; NATALI, Marcos (Orgs.). *Margens da democracia*: a literatura e a questão da diferença. Campinas: Editora da Unicamp/São Paulo: Editora da USP, p. 167-189, 2015.

EVARISTO, Conceição. Rap da experiência. Aos 76 anos, Conceição Evaristo lança espaço físico no Rio de Janeiro e escreve letras de rap no tempo livre. (Entrevista concedida a Beatriz Mazzei.). In: *Ecoa*. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/conceicao-evaristo/#cover>. Acesso em: 25 jul. 2023.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n. 43, p. 179-190, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros. II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2011.

FREIRE, Marcelino. Polícia e ladrão. In: FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2005.

FUKS, Julian. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GONÇALVES, Ana M. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LOPES, Nei. Até a água do rio. In: *Literafro: o portal da literatura afro-brasileira*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/11-textos-dos-autores/841-nei-lobes-ate-a-agua-do-rio>. Acesso em: 24 jul. 2023.

NUNES, Clara. *Coisa da antiga*. Rio de Janeiro: EMI, 1977. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/clara-nunes/coisa-da-antiga.html>. Acesso em: 24 jul. 2023.

LOPES, Nei. *Oiobomé: a epopeia de uma nação*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz A. *Filosofias africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva/Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MUNDURUKU, Daniel. *Vozes ancestrais: dez contos indígenas*. Curitiba: Champagnat; Editora PUCPR, 2018.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WWF Martins Fontes, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

**Edson Ribeiro da Silva**

É pós-doutor (2015) em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e doutor pela mesma instituição (2009).

Docente do Programa de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE), em Curitiba, Paraná, Brasil. Pesquisador na área de escritas do eu.

Romancista e contista; pintor e escultor.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4251342794401909>.

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1883-5893>.

E-mail: [edribeiro@uol.com.br](mailto:edribeiro@uol.com.br).