



Caderno

Seminal



CRÉDITOS

Dossiê:

NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO:
MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO
NAS LITERATURAS CONTEMPORÂNEAS

EDITOR GERENTE

FLAVIO GARCIA

EDITORAS ASSOCIADAS

SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA
CLAUDIA MOURA DA ROCHA

SECRETARIA EXECUTIVA

TUANE DA SILVA DE MATTOS

EDITORES DO NÚMERO

LUIZ MANOEL DA SILVA OLIVEIRA
ROBERTO FERREIRA JUNIOR
SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA

COORDENAÇÃO DE REVISÃO E EDITORAÇÃO

TUANE DA SILVA DE MATTOS
TATIANE LUDEGARDS DOS SANTOS MAGALHÃES

REVISOR(ES)

BÁRBARA MONTEIRO MARQUES DA CUNHA
DARLAN MATHEUS TITO DA NÓBREGA
LUÍSA MACHADO COUTINHO
MARIA EDUARDA BARATEIRO DOS SANTOS
PATRICIA DA SILVA REGINO
PERLA DOS SANTOS LISBOA

DIAGRAMADOR(ES)

RAPHAEL FERNANDES

FICHA CATALOGRÁFICA

REVISTA CADERNO SEMINAL
[RECURSO ELETRÔNICO]
N. 54 (2025)

RIO DE JANEIRO, RJ: UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO, INSTITUTO DE LETRAS.

PUBLICAÇÃO CONTÍNUA A PARTIR DO N. 10, 2008.
PERIODICIDADE SEMESTRAL ATÉ O N. 36, 2020.

E-ISSN: 1806-9142.

DISPONÍVEL APENAS ONLINE.

TÍTULO ABREVIADO: SEMINAL.

TÍTULO ALTERNATIVO: CADERNO SEMINAL.
PRESERVADA DIGITALMENTE NA REDE DE SERVIÇOS
DE PRESERVAÇÃO DIGITAL – CARINIANA (IBICT).

1. EDUCAÇÃO SUPERIOR – PERIÓDICOS.

I. UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO. INSTITUTO DE LETRAS.



ÍNDICE

004 APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ

- 013 **PALIMPSESTOS DA SERVIDÃO:
NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO E
DOMESTICIDADE RACIALIZADA EM *SOLITÁRIA***
- 036 ***EU TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM,*
DE MARYSE CONDÉ: REPRESENTAÇÕES DO
SUJEITO DIASPÓRICO EM
NEONARRATIVAS DA ESCRAVIDÃO**
- 067 **RACIALIZANDO O FANTASMA:
ESPECTRALIDADE E NEONARRATIVAS DE
ESCREVIDÃO EM MORRISON E WARD**
- 092 ***TORTO ARADO:*
BUSCA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE**
- 113 **THE CARTOGRAPHY OF DIASPORIC IDENTITIES
IN BERNARDINE EVARISTO'S *LARA***
- 137 **ARQUIVOS DA ESCRAVIDÃO:
RASTROS DOS CRIMES DO CAIS DO VALONGO**
- 171 **A NOVA PLANTATION:
NEONARRATIVAS DE ESCRAVOS E
NECROPOLÍTICA EM O *REFORMATÓRIO NICKEL***



198 *A TRAVESSIA DO RIO: UMA LEITURA À LUZ DO*
CONCEITO DE NEONARRATIVA DE ESCRAVIDÃO

226 **CORPO ESCRAVIZADO, ALMA LIVRE: MISOGINIA**
E EMPODERAMENTO NA PERSONAGEM FEMININA
DO CONTO ALMA, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

MISCELÂNEA

249 **ENTREVISTA COM NARA VIDAL**



APRESENTAÇÃO

LUIZ MANOEL DA SILVA OLIVEIRA

ROBERTO FERREIRA JUNIOR

SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA

Luiz Manoel da Silva Oliveira

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2007.

Professor Associado do Curso de Letras Língua Inglesa e Suas Literaturas da UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei) e docente permanente do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ.

Membro pesquisador docente do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade, da UERJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2078850561648563>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4011-4059>.

E-mail: luizmanoel@ufsj.edu.br.

Roberto Ferreira Junior

Pós-doutorado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2023.

Professor de Literatura em Língua Inglesa do Departamento de Línguas e Letras (DLL) e do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo.

Pesquisador do grupo de pesquisa GELA – Grupo de Estudos de Literaturas Anglófonas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6541139444783096>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3759-0123>.

E-mail: rffjunior68@gmail.com.

Shirley de Souza Gomes Carreira

Pós-doutoramento em Literaturas de Língua Inglesa.

Doutora em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2000.

Professora Associada do Curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ.

Líder do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade, da UERJ. Pesquisadora do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura.

Membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7147623689731561>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.

Nas últimas décadas, escritoras e escritores de diversas partes do Atlântico Negro têm retornado ao passado escravista não como um exercício nostálgico, mas como um gesto ético, político e estético de reinscrição. Ao recuperar e reinventar a estrutura e os temas das *slave narratives*, eles os têm transformado em espaços de reivindicação da subjetividade e de reconstrução da memória histórica.

As chamadas neonarrativas de escravidão operam, assim como o que Toni Morrison descreveu como “uma espécie de arqueologia literária”, ou seja, uma necessidade de reconstruir, pela via da imaginação, a história e a vida de afro-americanos cujas existências foram ignoradas nos registros históricos dominantes, para testemunhar “a vida interior de pessoas que não escreveram [sua história] (o que não significa que não a tinham)” e para “preencher as lacunas que a narrativa de escravizados deixou” (Morrison, 1995, p. 192–193). Morrison argumenta que os relatos de escravizados eram, muitas vezes, moldados por convenções literárias e pressões externas, limitando a

capacidade dos autores de expressar plenamente a interioridade e a subjetividade de suas experiências. Como consequência, muitos deles preferiram permanecer em silêncio sobre muitas coisas e “esquecer” muitas outras (Morrison, 1995, p. 91).

Vindo ao encontro do que Morrison afirma sobre as restrições experimentadas pelas autoras e autores dos relatos de escravizados dos séculos XVIII e XIX na América do Norte, podemos rememorar o fato de que muitas daquelas histórias eram tuteladas por abolicionistas brancos e, naturalmente, influenciadas pelo seu crivo estético e senso político, no sentido de tornar as histórias as mais utilitárias possível, causar comoção e angariar a simpatia do máximo de leitores para a causa abolicionista. Tal circunstância fez com que não somente as narrativas de escravizados tivessem que seguir muitas fórmulas, mas também, como observa James Olney (1984), o seu caráter autobiográfico tenha se problematizado. Para Olney (1984, p. 52), aquelas narrativas, mesmo de diferentes autores e autoras, “voltavam-se todas para uma mesma realidade bem objetiva, tinham leitores bem definidos, mantinham em seus bastidores um grupo de ‘patrocinadores’ e eram imbuídas de razões e intenções muito bem compreendidas” pelos seus escritores, patrocinadores e público leitor, com o firme propósito de se denunciarem as atrocidades da escravidão e de se provocar a abolição, em última instância (Olney, 1984, p. 52).

Ora, já no que tange às neonarrativas de escravidão na contemporaneidade, o seu *status* tem contornos bem menos restritivos e muito mais multifacetados, configurando um subgênero literário no qual muitas mulheres escritoras têm se aventurado. Nesse sentido, Morrison afirma que, como escritora negra e mulher

atuando no “último quarto do século XX” (p. 91), pouco mais de um século após a Emancipação, sua tarefa é distinta daquela enfrentada pelos autores do passado. Para ela, escrever significa “rasgar o véu lançado sobre ‘procedimentos demasiadamente terríveis para serem relatados’” (Morrison, 1995, p. 91), tornando visível aquilo que a história oficial preferiu ocultar. A autora destaca que esse gesto não é apenas pessoal, mas político e coletivo; trata-se de um exercício indispensável para qualquer indivíduo negro ou pertencente a grupos marginalizados, justamente porque, como ela observa, “raramente fomos convidados a participar do discurso, mesmo quando éramos o próprio tema” (Morrison, 1995, p. 91). Assim, sua escrita se transforma em um esforço de reposicionamento ao reabrir arquivos, expor lacunas e reclamar o direito de narrar o que por tanto tempo foi negado. Nesse sentido, “rasgar o véu” significa reivindicar a própria agência histórica e identitária, contestando estruturas que tentam impor limites às experiências dos marginalizados. Em última instância, esse gesto implica trazer à superfície histórias apagadas, distorcidas ou deliberadamente esquecidas, recusando qualquer tentativa de tornar mais palatável a brutalidade do passado. É, portanto, um chamado para uma literatura politicamente engajada, que denuncia e confronta, em vez de proteger o leitor do desconforto necessário.

Ao discutir as neonarrativas, Ashraf Rushdy descreve esses textos como obras ficcionais nas quais uma personagem afro-americana contemporânea é obrigada a assumir uma perspectiva dupla no tempo, revelando tanto as continuidades quanto as rupturas em relação ao período escravista. Nessas obras, o presente é sempre construído sobre um pano de fundo em que o passado foi apagado, mas permanece ainda perceptível, ou seja, uma narrativa

palimpséstica (Rushdy, p. 8, 1999). Como lembram Anim-Addo e Lima, revisitar a escravidão no século XXI significa enfrentar silêncios, fraturas e arquivos instáveis, produzindo narrativas palimpsésticas que articulam passado e presente, trauma e sobrevivência, apagamento e reinscrição. Tal movimento, antes concentrado nos Estados Unidos e no Caribe, expandiu-se para a África, para a Europa e, de modo decisivo, para a América Latina e o Brasil, onde a escravidão deixou marcas profundas na formação social e cultural do país.

É nesse horizonte teórico e político que se insere o presente dossiê do *Caderno Seminal*, composto por nove artigos e uma entrevista, todos rigorosamente avaliados e selecionados. Juntos, esses textos demonstram que as neonarrativas de escravidão constituem hoje um campo transnacional, polifônico e interdisciplinar, capaz de articular questões como memória, necropolítica, subjetividade negra, diáspora, violência de Estado, feminismo negro e rememoração comunitária.

O dossiê se inicia com o artigo de Ana Carolina Morais de Souza e Paulo Henrique Pressotto, intitulado “Palimpsestos da servidão: neonarrativas de escravidão e domesticidade racializada em *Solitária*”, que investiga como o romance de Eliana Alves Cruz revela a permanência da servidão doméstica como herança direta da escravidão. A análise destaca o espaço do “quartinho”, a linguagem da falsa afetividade e a estruturação racializada do serviço doméstico.

Na sequência, Leonardo Júnio Sobrinho Rosa, em “Eu, Tituba: representações do sujeito diaspórico em neonarrativas da escravidão”, revisita o romance de Maryse Condé para destacar como a autora cria uma contra-história que devolve voz, genealogia e interioridade à personagem Tituba. O artigo enfatiza a articulação entre identidade diaspórica, gênero e espiritualidade.

Lidiele Batista Nogueira e Roberto Ferreira Junior, no artigo intitulado “Racializando o fantasma: espectralidade e neonarrativas de escravidão em Morrison e Ward”, discutem como as figuras fantasmáticas em *Amada e Sing, Unburied, Sing* funcionam como presenças sociais que exigem justiça, revelando traumas que se recusam a permanecer enterrados.

O texto de Maria Marcia Silva, “Torto Arado: busca e construção de identidade”, investiga como o romance de Itamar Vieira Junior articula terra, espiritualidade e comunidade para expor os vestígios da escravidão na vida rural contemporânea. A identidade, aqui, emerge como construção coletiva, marcada por lutas, silêncios e vínculos ancestrais.

Seguindo o percurso, Paulo Sá Jr., em “The cartography of diasporic identity in Bernardine Evaristo’s *Lara*”, examina a fragmentação formal, a multiplicidade de vozes e a reconstrução genealógica que estruturam o romance-poema de Bernardine Evaristo, revelando uma cartografia literária das identidades negras transatlânticas.

O artigo de Rafael Batista da Silva, “Arquivos de escravidão: rastros dos crimes do Cais do Valongo”, apresenta um estudo sobre o Rio de Janeiro como palimpsesto histórico, em que o Cais do Valongo aparece como arquivo vivo da escravidão, revelando camadas de violência e apagamento. O autor demonstra como a literatura contribui para reinscrever essa memória na paisagem urbana.

Roberto Ferreira Junior, em “A nova *plantation*: neonarrativa de escravos e necropolítica em *O reformatório Nickel*”, analisa *O Reformatório Nickel*, de Colson Whitehead, como ficção que expõe a continuidade da lógica escravocrata na instituição carcerária juvenil. O reformatório aparece como espaço necropolítico, estrutura em que o Estado administra vidas e mortes de jovens negros, reinscrevendo, sob outra forma, a violência da *plantation*.

O texto de Shirley de Souza Gomes Carreira e Luiz Manoel da Silva Oliveira, intitulado “*A travessia do rio: uma leitura à luz do conceito de neonarrativa de escravidão*”, reflete sobre as águas como metáfora da diáspora, explorando deslocamentos, rupturas e passagens que conectam e desestabilizam identidades. O rio funciona como símbolo do que se move, do que retorna e do que não se fixa, imagem potente para pensar a condição diaspórica.

Na sequência, em “Corpo escravizado, alma livre: misoginia e empoderamento na personagem feminina do conto Alma, de Itamar Vieira Junior”, Silvania Núbia Chagas investiga como os impactos da violência escravocrata atravessam o corpo negro, mas não esgotam sua potência espiritual. A autora enfatiza que, mesmo submetido a regimes de brutalidade, o corpo escravizado guarda estratégias de sobrevivência e de dignidade que escapam à lógica do controle colonial.

Fecha o volume a entrevista de Shirley de Souza Gomes Carreira com Nara Vidal. A conversa percorre temas como colonialidade, maternidade negra, dor, arquivo e criação literária, ampliando o escopo do dossiê ao trazer a perspectiva da escritora que habita e recria esse território de memória. Conjunto diverso e rigorosamente articulado, este dossiê reafirma que as neonarrativas de escravidão não constituem apenas um subgênero literário, mas um gesto político e imaginativo. Em cada estudo aqui reunido, a literatura aparece como forma de desestabilizar o esquecimento, interrogar o presente e imaginar futuros em que a memória não seja apenas peso, mas também possibilidade.

REFERÊNCIAS

ANIM-ADDO, Joan; LIMA, Maria Helena. The power of the neo-slave narrative genre. In: *Callaloo*, Baltimore, n. 1, v. 41, p. 1-8, 2018. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/736806>. Acesso em: 28 nov. 2025.

MORRISON, Toni. The site of memory. In: ZINSSER, William (ed.). In: *Inventing the truth: the art and craft of memoir*. 2.ed. Boston; New York: Houghton Mifflin, p. 83-102, 1995.

OLNEY, James. "I Was Born": Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature. In: *Callaloo*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, n. 20, p. 46-73, 1984.

RUSHDY, Ashraf. *Neo-slave narratives: studies in the social logic of a literary form*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

The background features a series of overlapping red geometric shapes. At the top right is a large red semi-circle. Below it is a red rectangle with a semi-circular top edge. To the left of this rectangle is a red triangle pointing downwards. Below the rectangle is a large red circle. To the right of the circle is a red triangle pointing upwards. Below the circle is a red semi-circle. At the bottom left is a red semi-circle. The text is positioned in the lower right area of the page.

Dossiê:
Neonarrativas de escravidão:
memória e representação
nas literaturas
contemporâneas



ARTIGO/DOSSIÊ

PALIMPSESTOS DA SERVIDÃO: NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO E DOMESTICIDADE RACIALIZADA EM SOLITÁRIA

ANA CAROLINA MORAIS DE SOUZA
PAULO HENRIQUE PRESSOTTO

Ana Carolina Moraes de Souza

Graduanda em Letras – Português e Espanhol, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/Dourados).

Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa Interinstitucional: Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade; e BIOGRAF – Pesquisa Narrativa (Auto)biográficas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1706617255782045>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-9647-6073>.

E-mail: anacarolinamoraissouza@gmail.com.

Paulo Henrique Pressotto

Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS, em 2015.

É membro do CEPEGRE – Centro de Estudos, Pesquisa e Extensão em Educação, Gênero, Raça e Etnia – UEMS.

Faz parte do grupo Estudos em Literaturas Latino-americanas – CNPq, da UEMS; também é membro do Grupo de Estudo e Pesquisa Interinstitucional: Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade – CNPq, da UFGD.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4765299826644354>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5625-4526>.

E-mail: paulopressotto@gmail.com.

Resumo: O presente artigo analisa a permanência da lógica escravocrata no Brasil contemporâneo a partir do romance *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz, com foco na personagem Dadá — mulher negra submetida ao trabalho doméstico compulsório desde a infância. A partir da articulação entre ficção e casos reais de servidão doméstica, como o de Sônia Maria de Jesus, mantida por mais de quarenta anos em situação análoga à escravidão, o estudo evidencia as formas atuais de reprodução da desigualdade racial e patriarcal no espaço doméstico urbano. Amparado por autoras e autores como Sueli Carneiro (2023), Angela Davis (2016), Frantz Fanon (2020) e Achille Mbembe (2018), o artigo insere *Solitária* no campo das neonarrativas de escravidão, conforme proposto por Ashraf Rushdy (1999) e Timothy Spaulding (2005). Trata-se de narrativas que reconfiguram esteticamente as *slave narratives*, atualizando suas marcas de trauma, silenciamento e apagamento sob novas formas de violência estrutural. A análise formal da obra enfatiza o silenciamento da personagem, a fragmentação da linguagem e a espacialização da opressão. Conclui-se que a literatura, especialmente a produzida por autoras negras, constitui um campo epistêmico e político central na disputa por memória, justiça e reparação histórica no Brasil e na diáspora.

Palavras-chave: Neonarrativas de escravidão. Literatura negra. Trabalho doméstico. Memória. Eliana Alves Cruz.

Abstract: This article examines the persistence of slaveholding logics in contemporary Brazil through an analysis of *Solitária* (2022), by Eliana Alves Cruz, with particular focus on the character Dadá — a Black woman subjected to compulsory domestic labor since childhood. Bridging fiction with real cases of domestic servitude, such as that of Sônia Maria de Jesus, who was held for over four decades in conditions analogous to slavery, the study exposes the contemporary reproduction of racial and patriarchal inequalities within the urban domestic sphere. Grounded in the works of Sueli Carneiro (2023),

Angela Davis (2016), Frantz Fanon (2020), and Achille Mbembe (2018), the article situates *Solitária* within the field of neo-slave narratives as defined by Ashraf Rushdy (1999) and Timothy Spaulding (2005). Such narratives aesthetically reconfigure the historical slave narrative, rearticulating its traces of trauma, silencing, and erasure through new forms of structural violence. The formal analysis foregrounds the protagonist's silencing, the fragmentation of language, and the spatialization of oppression. The conclusion asserts that literature — particularly that produced by Black women authors — constitutes a crucial epistemic and political arena in the struggle for memory, justice, and historical reparation in Brazil and across the diaspora.

Keywords: Neo-slave narratives. Black literature. Domestic labor. Memory. Eliana Alves Cruz.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A persistência de formas contemporâneas de escravidão no Brasil indica que a abolição formal em 1888 não desarticulou os alicerces estruturais da ordem escravocrata. Em vez de ruptura, o que se observou foi um processo de deslocamento e camuflagem. A lógica da dominação racial e de gênero não desapareceu, mas se redistribuiu, especialmente nos espaços domésticos, onde a informalidade e a naturalização da servidão operam de modo contínuo.

O trabalho doméstico constitui um dos principais dispositivos contemporâneos de reprodução das hierarquias coloniais. No interior das casas, especialmente nos grandes centros urbanos, ainda se observa a manutenção de práticas de exploração que remetem à escravidão legalizada, agora disfarçadas por discursos de afeto, caridade e “tradição”. Segundo dados do Ministério do Trabalho e Emprego, milhares de pessoas são resgatadas anualmente em

condições análogas à escravidão. Só no ano de 2023, foram 3.190 pessoas, inclusive no serviço doméstico urbano, em plena legalidade da democracia constitucional (Brasil, 2024).

A noção de que certas vidas existem para servir, sem direito à infância, salário ou liberdade, inscreve-se no que Achille Mbembe (2018) conceitua como necropolítica: o exercício de soberania por meio do poder de decidir quem pode viver e quem deve morrer, inclusive socialmente. No contexto brasileiro, esse poder recai, com notável regularidade, sobre os corpos de mulheres negras e pobres, frequentemente cooptadas para relações de servidão prolongada, sob um regime de controle afetivo, racial e econômico.

Nesse cenário, a literatura torna-se um espaço de enfrentamento e de enunciação contra-hegemônica. Obras produzidas por autoras negras vêm se destacando por representar não apenas as violências históricas da escravidão colonial, mas sua permanência nas dinâmicas sociais atuais. É o caso do romance *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz, cuja personagem Dadá, mulher negra submetida a trabalho doméstico, mas em situação análoga à escravidão, desde a infância, evidencia o vínculo entre a memória da escravidão e sua atualização nas relações cotidianas contemporâneas.

A trajetória dessa personagem se inscreve numa longa tradição de apagamento da infância negra, do confinamento espacial e da negação do afeto, que mobiliza não apenas formas de exploração econômica, mas um regime contínuo de exclusão e silenciamento simbólico.

Tal construção literária convoca a crítica a observar os modos pelos quais a ficção atua como forma de testemunho e denúncia, como já sugerido por Silviano Santiago (2001) ao tratar da literatura como contra-arquivo. A experiência de Dadá não deve ser lida

como uma representação isolada, mas como condensação de uma estrutura socialmente reconhecível. Sua presença no texto expõe o pacto de invisibilidade que sustenta a domesticação da violência no espaço privado.

A naturalização da servidão no contexto doméstico, marcada por vínculos afetivos distorcidos — como a expressão recorrente “é como da família” —, opera como justificativa para a negação de direitos e de reconhecimento pleno da humanidade das trabalhadoras. Essa racionalização é amplamente criticada por Neusa dos Santos Souza (1980), que denuncia o mito da democracia racial como mecanismo ideológico de ocultação das desigualdades reais e de manutenção da subalternidade da mulher negra no tecido social.

Do ponto de vista simbólico, o espaço arquitetônico ocupado por Dadá — um quarto pequeno, isolado, sem janelas — remete diretamente à lógica da senzala. O “quartinho de empregada”, ainda presente na planta de apartamentos contemporâneos, não é apenas herança do passado, mas expressão material da permanência do racismo estrutural.

Além da dimensão simbólica, é importante considerar que a obra tensiona o próprio pacto da casa como espaço de segurança e acolhimento. Em *Solitária*, a casa é território de dominação e contenção, em que o afeto é instrumentalizado para mascarar a violência. A trajetória de Dadá permite, assim, que se investigue como a literatura inscreve e problematiza os vínculos entre intimidade, exploração e apagamento, sobretudo quando atravessados por relações raciais e de classe.

A partir disso, este artigo propõe uma leitura crítica da personagem Dadá como representação ficcional de uma estrutura real e recorrente:

o trabalho doméstico análogo à escravidão, particularmente quando exercido por meninas negras em situação de vulnerabilidade. A proposta é compreender como a literatura, ao representar esse tipo de violência social, contribui para o desvelamento das formas de reprodução contemporânea da lógica escravocrata.

Ao longo da análise, a personagem será discutida em paralelo com casos reais de escravidão contemporânea documentados por órgãos oficiais e veículos jornalísticos, como os resgates realizados pelo Ministério Público do Trabalho e o caso emblemático de Sônia Maria de Jesus, mantida em situação de servidão doméstica por mais de quarenta anos (Léon, 2024). A aproximação entre esses relatos e a ficção se justifica pela convergência de elementos estruturais: precarização, isolamento, naturalização da violência e apagamento da identidade.

A hipótese central que orienta este estudo é que *Solitária* constrói, por meio da personagem Dadá, uma crítica sofisticada à permanência de estruturas de dominação colonial no Brasil contemporâneo. A obra denuncia, pela via da linguagem literária, aquilo que o discurso jurídico e institucional frequentemente não alcança: os afetos disciplinados, a infância sequestrada, o silêncio imposto e os mecanismos sociais que tornam a servidão algo invisível e tolerável.

Os objetivos específicos da pesquisa consistem em: analisar os elementos narrativos e simbólicos que constroem a experiência de Dadá no romance; articular essa representação com as estruturas históricas e jurídicas que sustentam a escravidão contemporânea no Brasil; e discutir o papel da literatura negra contemporânea como forma de resistência, memória e enfrentamento das violências racializadas ainda operantes no cotidiano nacional.

Com isso, pretende-se demonstrar que a literatura não apenas rememora um passado traumático, mas intervém criticamente no presente. A ficção de Eliana Alves Cruz, ao dar corpo e linguagem a personagens como Dadá, torna visível a permanência de formas de sujeição historicamente construídas. Este trabalho, ao colocar a narrativa de *Solitária* em diálogo com casos reais de servidão moderna, busca evidenciar a potência política da literatura como ferramenta de análise, denúncia e desestabilização das formas contemporâneas de escravidão.

Dentro dessa perspectiva de articulação entre passado e presente, é possível inserir esse romance no escopo do que a crítica internacional tem denominado de neonarrativas de escravidão. O termo, cunhado por Ashraf Rushdy (1999), refere-se a narrativas contemporâneas que revisitam a escravidão como uma experiência não encerrada, mas reconfigurada e ainda operante, conforme as marcas de trauma, apagamento e subalternização que persistem no tecido social atual. Trata-se de narrativas que funcionam como palimpsestos, em que os vestígios de um passado supostamente superado continuam a assombrar o presente.

Timothy Spaulding (2005), ao desenvolver essa conceituação, propõe que as neonarrativas são atos políticos que visam não apenas recuperar a memória da escravidão, mas desestabilizar os modos oficiais de narrar a história, explorando linguagens fragmentárias, vozes silenciadas e estruturas narrativas híbridas. Como aponta o autor, essas obras operam como “atos narrativos políticos”, capazes de interrogar as continuidades entre violência histórica e opressão estrutural contemporânea (Spaulding, 2005).

Solitária, ainda que não tematize a escravidão legalizada do século XIX, mobiliza sua persistência sob formas sutis e normalizadas.

A personagem Dadá, mulher negra confinada ao espaço doméstico desde a infância, sem voz, contrato, cronologia ou autonomia, encarna um modelo narrativo que denuncia a permanência da lógica escravocrata. Ao construir a personagem com base no apagamento, no silêncio e na segregação espacial, Eliana Alves Cruz realiza um gesto literário que a aproxima das neonarrativas de escravidão, ao reinscrever na ficção aquilo que a história oficial insiste em ocultar.

NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO: UM QUADRO CONCEITUAL

O termo neonarrativas de escravidão, cunhado por Ashraf Rushdy (1999), refere-se a obras literárias que retomam criticamente as *slave narratives* do século XIX, reconfigurando-as como palimpsestos — textos que sobrepõem camadas de tempo e memória para desestabilizar as versões hegemônicas da história. Em vez de contar o passado da escravidão como um evento encerrado, essas narrativas o reinscrevem no presente, revelando suas persistências estruturais. São textos marcados por uma bitemporalidade radical, que tensiona as fronteiras entre lembrança, trauma e vivência atual.

Timothy Spaulding (2005), por sua vez, argumenta que as neonarrativas são “atos políticos de reconstrução estética”, comprometidas em representar as zonas de opacidade e silêncio deixadas pelos registros oficiais. Para isso, frequentemente adotam recursos como polifonia, apagamento, oralidade fragmentada, vozes não confiáveis ou silêncios gritantes. Seu foco não é apenas recontar a história da escravidão, mas expor os efeitos do regime escravocrata nas subjetividades negras contemporâneas, especialmente em relação a gênero, classe e sexualidade.

No contexto brasileiro, esse tipo de narrativa emerge com força nas produções literárias negras contemporâneas, que operam como contra-história e contra-arquivo. *Solitária*, de Eliana Alves Cruz, pode ser compreendido dentro desse espectro, ao deslocar a centralidade narrativa para os efeitos duradouros da escravidão no espaço doméstico, mesmo que o tema da escravidão legal não esteja diretamente em cena. A personagem Dadá encarna esse palimpsesto histórico: figura silenciada, segregada e infantilizada, cuja trajetória revela os mecanismos afetivos e espaciais de atualização da servidão. A obra, nesse sentido, se posiciona como neonarrativa não apenas temática, mas formalmente insurgente, por escolher a ausência, o silêncio e o apagamento como estruturas estéticas centrais.

A NARRATIVA DE *SOLITÁRIA*

Solitária é um romance focado nas personagens Eunice e Mabel, mãe e filha que narram o livro. As duas mulheres têm suas vidas permeadas completamente pelo trabalho de Eunice como empregada doméstica em um luxuoso condomínio. Mabel, desde a infância, frequenta o serviço da mãe e, com o tempo, passa a ajudar também, permanecendo naquele local até entrar na universidade e “se rebelar” de uma vez por todas, deixando aquele prédio e aquela família mesquinha que empregava sua mãe.

As aparições de Dadá na narrativa de *Solitária* se dão sempre de modo marginal, lateral, como figura de passagem no espaço da escada de serviço, como aquela que não pode ficar mesmo em um momento de festa onde todos estão. Dadá aparece apenas “rapidinho na entrada da escada de serviço e me chamou com um gesto apressado” (Cruz, 2022, p. 71), dando um presente de formatura

para Mabel e já fugindo de forma apressada para o apartamento de onde quase nunca saía.

Assim, podemos perceber sua posição na estrutura doméstica e narrativa: ela não ocupa o centro, não é protagonista de sua própria história, não circula livremente nos espaços. Seu nome é tudo o que se sabe inicialmente; o restante é silêncio. Silêncio estruturado, construído, imposto.

O silêncio de Dadá, sua ausência de narrativa própria, é sintomático de um tipo de violência epistêmica. Durante todo o romance, sua voz quase não é ouvida: “foi uma das poucas vezes em que ouvi sua voz” (Cruz, 2022, p. 71). Sua subjetividade é suprimida, ela está sempre no campo do observado, do descrito, nunca do falado.

A construção da narrativa em *Solitária* acentua o apagamento de Dadá não apenas como conteúdo, mas como estrutura. Sua presença é majoritariamente indireta, vista pelos olhos das personagens centrais, limitada a falas breves ou à descrição de seus gestos. Essa escolha narrativa não é neutra, ela mimetiza o modo como a sociedade brasileira trata as trabalhadoras domésticas negras — sempre à margem, sempre em silêncio, mesmo quando estão no centro do funcionamento da casa. A linguagem é econômica, fragmentada, e sua ausência de voz própria torna-se o grito formal da obra.

O espaço também é construído simbolicamente; a descrição do quarto de Dadá, isolado e degradado, com um colchão duro e paredes descascadas, é uma extensão física da exclusão. Eliana Alves Cruz utiliza os elementos do cotidiano para compor um cenário de opressão que não depende de grilhões, mas de arquiteturas afetivas e espaciais. O “quartinho de serviço” se torna a senzala reatualizada.

A linguagem da autora evita o panfleto; sua crítica é embutida na organização da narrativa, no foco seletivo, nas elipses e no uso de objetos simbólicos como a boneca de pano. A forma narrativa, portanto, reforça a tese: Dadá é silenciada pelo mundo e pela estrutura que o representa. Essa exclusão linguística é uma das formas mais eficazes de negação da condição de sujeito. Como afirmam Pires *et al.*, na abertura do livro de Fanon:

Não é possível compreender verdadeiramente o país sem levar a sério percepções dos povos negros e indígenas – a quem o próprio processo de construção do país des/subumanizou. (2022, p. 23)

Dadá é, nesse sentido, construída socialmente como alguém fora da linguagem da cidadania e do direito.

A condição imposta a Dadá como serva invisível dentro da casa ecoa o diagnóstico de Sueli Carneiro:

Se alguns estão consolidados no imaginário social como portadores de humanidade incompleta, torna-se natural que não participem igualitariamente do gozo pleno dos direitos humanos. (2024, p. 15)

A permanência da desigualdade é sustentada por uma ideologia que naturaliza a desumanização, especialmente quando o corpo é negro, feminino e pobre. A violência contra Dadá, portanto, não é exceção, mas forma de coerência estrutural do Brasil pós-escravidão.

A primeira camada de apagamento de Dadá é geracional. Sua infância foi suspensa, como a de muitas crianças negras, e assim foi colocada a serviço da família que a acolheu, mas sob o regime do trabalho doméstico compulsório. Quando questionada sobre sua idade, a mulher vacila, acredita que tem quarenta, mas não sabe

informar com certeza, conhece apenas que está com a patroa desde os dez anos de idade, ou seja, uma verdadeira cena de filme de terror.

Essa incerteza não é falha de memória, mas sintoma de um apagamento ontológico: Dadá não teve tempo livre, não teve escolarização plena, não teve direito à própria cronologia. Como observa Davis (2016, p. 17), “todos os outros aspectos da existência das mulheres negras escravizadas eram ofuscados pelo trabalho compulsório”. Essa lógica de subordinação total permanece operante na experiência de Dadá.

Inserida na casa desde os dez anos, Dadá passa mais de trinta anos servindo a D. Imaculada. Não há registro de contrato, salário, folga ou vínculos afetivos saudáveis. Sua vinculação é descrita como uma forma de “carinho coercitivo”, quando chama a empregadora de “mãezinha”, mas qualquer tentativa de saída é bloqueada por medo. Quando Cacau, filho do porteiro, diz que ela deveria pegar os doces que davam na rua em frente ao prédio — seria só descer —, a mulher responde: “Mãezinha Imaculada é capaz de me bater com o chinelo” (Cruz, 2022, p. 120), revelando assim como funciona a dinâmica entre elas e o que motiva o jovem a denunciar a situação.

A infantilização de D. Imaculada no termo “mãezinha” convive com a violência explícita, revelando como a relação afetiva é instrumentalizada para legitimar o controle e a contenção. É o que bell hooks (1995) identifica como um tipo de violência emocional tolerada dentro de estruturas coloniais patriarcais — aquelas em que a obediência é cultivada como forma de proteção.

O espaço reservado a Dadá na casa de D. Imaculada é revelador sobre a forma como a branquitude racista trata aqueles que pode escravizar sem medo da justiça. O quarto de serviço é aqui tratado

como microcosmo da senzala moderna. Sua precariedade não está na sujeira, mas no abandono estrutural:

Entramos no quartinho de Dadá. Já no limite da área de serviço, me senti como se estivesse naqueles filmes em que o personagem atravessa uma porta, entra num armário ou coisa parecida e sai em outro lugar, outro tempo. Um colchão duro em um estrado, coberto por uma colcha de chenile lavada muitas vezes, paredes amareladas que não viam pintura havia décadas, o banheiro com uma tábua quebrada no vaso sanitário, roupas dobradas em uma cadeira. O ambiente não era sujo porque Dadá era caprichosa com o pouco que tinha. (Cruz, 2022, p. 121)

Apesar do espaço em condição degradante, o que se pode observar também é que Dadá não foi desumanizada pela sujeira ou algo do tipo, mas sim pela contenção do espaço, pela imposição de infinitos limites à sua vida e à sua história, por ter que se sujeitar a alguém tão cruel quanto à sua “mãezinha”.

Ademais, a frase, embora carinhosa, revela uma ironia amarga: Dadá cuida do que é mínimo, porque nunca lhe foi permitido ter mais. Seu espaço — pequeno, mal conservado, isolado — repete a lógica do confinamento histórico das populações negras. Como aponta Carneiro, “a sustentação do ideário racista depende de sua capacidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro” (2023, p. 21). O quatinho de serviço não é só um lugar, é um dispositivo de racialização espacial, de marcação simbólica de pertencimento à servidão.

A condição de Dadá não é um acidente, mas o resultado de um sistema que distribui humanidade e valor conforme marcadores raciais. Fanon (2022, p. 36) já alertava que “a causa é consequência: a pessoa é rica porque é branca, é branca porque é rica”.

Sueli Carneiro também reforça que essa hierarquização persiste no Brasil sob a forma da “prevalência da concepção de que certos humanos são mais ou menos humanos do que outros” (2024, p. 15). Dadá, mulher negra, sem família visível, sem escolarização, sem idade definida, é vista pela branquitude racista como o “tipo ideal” para ser alocada nesse lugar social: o da servidão sem nome, sem tempo, sem história.

O romance *Solitária* não apenas sugere, mas explicita que o regime escravocrata permanece operante sob novas formas. A experiência de Dadá deve ser compreendida como paradigma de uma lógica sistêmica: mulheres negras, especialmente aquelas que desde cedo são apartadas da escola e da esfera pública, seguem sendo alocadas a funções de cuidado, limpeza e silêncio, frequentemente sob condições informais, violentas e sem contrato.

O caso de Sônia Maria de Jesus, resgatada após mais de 40 anos de trabalho doméstico sem remuneração, confirma essa permanência (León, 2024). Levada de Osasco a Florianópolis ainda criança, Sônia foi impedida de estudar, de construir vínculos sociais e de constituir uma identidade autônoma. Dormia em um quartinho no fundo da casa, comia separada da família e teve suas escolhas e sua liberdade anuladas por décadas. Tal como Dadá, sua vida foi apropriada por uma família de classe média que alegava afeto e acolhimento, mas praticava dominação, confinamento e exploração. A repetição estrutural entre ficção e realidade denuncia a falácia da abolição enquanto evento conclusivo.

Casos como o de Sônia não são isolados nem datados. Em agosto de 2023, uma idosa de 90 anos foi resgatada de uma casa na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde viveu em condições análogas à

escravidão por mais de 50 anos (Coelho, 2023). Em 2022, uma mulher foi libertada após 72 anos de trabalho sem salário, a idosa já estava com 84 anos (Sakamoto; Camargos, 2022).

O caso Sônia, assim como o de Dadá, também se sustenta sobre a infantilização da mulher negra. Ambas são tratadas como figuras que “precisam de cuidado”, mas esse cuidado, ao invés de promover autonomia, serve como justificativa para sua contenção.

Sônia não teve acesso à escola. Sua certidão de nascimento foi retida. Não tinha conta bancária, não saía desacompanhada, nem sabia localizar sua família de origem. Assim como Dadá, seu tempo foi congelado — uma existência suspensa, encapsulada no espaço doméstico como mão de obra permanente. A concepção de que algumas vidas não merecem desenvolvimento pleno — de que certas pessoas existem apenas para servir — estrutura o que Sueli Carneiro define como “humanidade incompleta”. Essa condição não decorre de falhas individuais, mas de uma engenharia social que articula raça, classe e gênero na produção da desigualdade.

Essas histórias, ainda que tratadas como exceções trágicas na cobertura jornalística, são, na verdade, sintomas de uma continuidade histórica. O trabalho doméstico das mulheres negras nunca foi plenamente reconhecido como trabalho: ele é uma extensão da servidão, legitimada por costumes coloniais que sobrevivem nos lares urbanos do século XXI (Davis, 2018).

A literatura produzida por autoras negras, como Eliana Alves Cruz, tem desempenhado papel fundamental no enfrentamento dessa lógica. *Solitária* opera como dispositivo de memória contra o esquecimento social, ao representar a violência como experiência cotidiana e não episódica. A escrita de Cruz inscreve-se na tradição

de denúncia que recusa o apagamento estético e teórico das violências sofridas pelas mulheres negras. Ao colocar Dadá no centro da narrativa, mesmo como corpo que tenta ser empurrado para as margens, a autora reconfigura o mapa da representação, fazendo com que a violência doméstica deixe de ser ruído e se torne eixo da enunciação.

O que impressiona na leitura de *Solitária* é que a personagem Dadá não representa um caso de exceção, mas uma generalidade camuflada. Como bem observa Nascimento (2016), a estrutura econômica e simbólica do Brasil foi edificada sobre a espinha dos africanos escravizados; o papel dessas pessoas foi o que proporcionou que o país se desenvolvesse economicamente. Basicamente, os escravizados consistiram na pedra fundamental da nova sociedade, gerando as riquezas, plantando e alimentando a elite aristocrática branca, mas não desfrutando de nenhum benefício (Nascimento, 2016).

E essa espinha ainda se curva nos lares contemporâneos. A naturalização do trabalho doméstico informal, a figura da empregada que “mora no trabalho” e a arquitetura que separa os cômodos da patroa e da serviçal são traços da continuidade de uma economia racial da casa.

A presença da escravidão moderna no espaço doméstico é garantida, em parte, pela ausência de fiscalização e pela cumplicidade estrutural das instituições:

As feridas da discriminação racial se exibem ao mais superficial olhar sobre a realidade social do país. A ideologia oficial ostensivamente apoia a discriminação econômica – para citar um exemplo – por motivo de raça. (Nascimento, 2016, p. 97)

Em entrevistas sobre o caso Sônia, auditores do trabalho afirmaram que não havia como denunciar se ninguém “de dentro” o fizesse. Essa lógica revela que a estrutura da escravidão moderna é sustentada pelo segredo, pelo silêncio e pela distância social. A personagem Dadá, isolada no primeiro andar, raramente vista, com medo de apanhar, é a metáfora perfeita desse mecanismo: não basta o cárcere físico; é necessário o desaparecimento social.

Fanon (2020) já havia indicado que o racismo opera como naturalização das diferenças, transformando desigualdades históricas em supostas consequências biológicas. Essa “naturalização” das desigualdades é uma ferramenta de opressão especialmente eficaz no caso das mulheres negras, cujo trabalho é, frequentemente, visto como vocação. Quando Dadá é descrita como alguém “caprichosa com o pouco que tinha”, a frase revela mais do que empatia: mostra como a sujeição pode ser disfarçada como dedicação.

Como observa Carneiro (2023), o racismo brasileiro opera pela aparência mutável e polivalente — sua força está em parecer invisível, e também, se embasando em pseudociência, buscou legitimar toda a produção e manutenção dos privilégios da supremacia branca. Assim, tais privilégios e explicações para sua sustentação são o que determinam a permanência e reprodução do racismo e que ignoram propositalmente todas as evidências científicas que as desmentem; e ainda pode-se afirmar que a sustentação desse ideário racista depende totalmente da naturalização dessa concepção de um “Outro” criado (Carneiro, 2023).

Na lógica da branquitude dominante, como aponta Carneiro (2023), a existência da mulher negra como sujeito político é constantemente negada. A negação do racismo, a deslegitimação de

pesquisas e movimentos negros, e a tentativa de esvaziamento da luta antirracista fazem parte do esforço para manter esse lugar de subalternidade como dado natural.

É por isso que a literatura — especialmente a escrita por mulheres negras e homens negros — torna-se campo de disputa: ela reconstrói a memória e restitui à linguagem aquilo que foi arrancado pela estrutura social.

A ausência de voz de Dadá ao longo do romance é coerente com a lógica de exclusão epistêmica. Sua história só se torna visível no momento em que é “descoberta” por personagens brancas, o que revela, por contraste, a omissão estrutural da sociedade. A mesma lógica aparece no caso Sônia: o resgate só foi possível após a denúncia de terceiros, não por mecanismos institucionais regulares.

No interior do romance, a denúncia feita contra D. Imaculada não gera imediata reparação ou comoção. A frieza com que a sociedade recebe a revelação da violência contra Dadá é similar à forma como o caso Sônia foi tratado por parcelas da opinião pública: ora com descrença, ora com escárnio. A negação da existência da escravidão contemporânea revela uma operação ideológica profunda, que recusa reconhecer que a sociedade brasileira jamais rompeu de fato com seu passado colonial.

A análise da personagem Dadá, à luz das estruturas históricas e sociais que sustentam a escravidão contemporânea, evidencia que *Solitária* ultrapassa o estatuto de romance de denúncia. A obra de Eliana Alves Cruz se inscreve numa tradição intelectual negra que, ao recusar o apagamento e a conciliação com a memória oficial, tensiona as fronteiras entre ficção e realidade, entre documento e invenção, entre arte e política. Nesse movimento, a literatura atua como

contramemória, como arquivo sensível das vidas que o Estado e a sociedade preferem manter fora do campo do reconhecimento pleno.

A aproximação entre Dadá e Sônia — duas mulheres negras, submetidas por décadas à servidão em espaços domésticos — revela a continuidade de um modelo de exploração que atualiza os dispositivos da escravidão. Trata-se de uma continuidade que não é acidental, mas estrutural.

A ficção literária e os relatos jornalísticos convergem em aspectos centrais: isolamento, infantilização, controle afetivo, apagamento da identidade, ausência de vínculo formal e silenciamento institucional. Essa convergência reforça a hipótese de que a escravidão moderna, especialmente no Brasil, é menos um resquício e mais uma reinvenção do passado sob moldes neoliberais e coloniais.

Nesse contexto, o papel da crítica acadêmica não é apenas interpretar, mas reposicionar os debates. Ao tomar a literatura como fonte legítima de elaboração epistemológica e como denúncia articulada com a realidade, este artigo se propôs a compreender *Solitária* não como exceção estética, mas como parte de um corpo crescente de produções negras que exigem escuta, leitura e responsabilização. A personagem Dadá não é apenas uma metáfora, ela é a figura concreta de um sistema que se alimenta da naturalização da desigualdade e da desumanização racializada.

Portanto, reitera-se que os elementos literários e os dados empíricos não podem ser lidos de forma isolada. Ao contrário, devem ser confrontados como parte de uma mesma engrenagem. A narrativa de Dadá e a história de Sônia são expressões diferentes de uma mesma violência estruturante. Reconhecer isso é o primeiro passo para uma crítica que não se limite à constatação, mas que

assuma a urgência da denúncia, da escuta e da responsabilização histórica e política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A permanência da escravidão no Brasil, sob novas formas de sujeição social, racial e afetiva, constitui um dos principais impasses históricos do presente nacional. O presente artigo partiu da análise do romance *Solitária*, de Eliana Alves Cruz, com foco na personagem Dadá, articulando sua trajetória ficcional a casos reais de trabalho doméstico análogo à escravidão, como o de Sônia Maria de Jesus. Ao reunir literatura e realidade, buscou-se demonstrar que a lógica da servidão permanece operante nos espaços domésticos urbanos contemporâneos, especialmente no que tange à experiência de mulheres negras pobres.

O cruzamento entre a trajetória fictícia de Dadá e os relatos concretos de Sônia permitiu tensionar a noção de abolição como marco resolutivo, evidenciando a reatualização do regime escravocrata por meio de afetos assimétricos, vínculos informais e apagamentos institucionais. A personagem, construída na narrativa como presença espectral, sem cronologia própria, sem voz nem centralidade, expõe a naturalização da subalternização e a arquitetura simbólica que sustenta a desigualdade racial no interior da casa brasileira.

Foi possível analisar a representação de Dadá como condensação literária da servidão doméstica, relacioná-la a contextos históricos e sociais contemporâneos, e discutir a literatura negra como forma de denúncia e resistência. Por meio de uma abordagem crítica, amparada por autoras e autores como Sueli Carneiro (2023), Angela

Davis (2016), Frantz Fanon (2020), Lélia Gonzalez (2020) e Abdias do Nascimento (2016), *Solitária* revelou-se não apenas um romance de denúncia, mas uma narrativa que tensiona os limites entre ficção e documento, entre estética e política.

Ao articular o conceito de neonarrativa de escravidão — tal como formulado por Ashraf Rushdy (1999) e Timothy Spaulding (2005) —, foi possível inscrever *Solitária* em um campo ampliado de produções literárias que desafiam a historiografia oficial e reinscrevem o trauma da escravidão como presença viva e estruturante.

A personagem Dadá, nesse sentido, é mais do que metáfora, ela é dispositivo de memória, sintoma de uma estrutura, corpo que carrega a inscrição de uma história nacional inacabada. A obra de Eliana Alves Cruz opera, assim, como palimpsesto crítico — revelando, sob a superfície da narrativa cotidiana, as camadas profundas da violência racial e patriarcal que seguem operantes.

A violência narrada por Cruz, ainda que menos espetacular, é igualmente estruturante; ela se sustenta no gesto ordinário, no vocabulário do afeto distorcido, na ausência que se acumula. Reforça-se, assim, o papel fundamental da literatura — especialmente aquela escrita por mulheres negras — na disputa pela memória e pela linguagem. Ao devolver corpo, tempo e densidade simbólica a sujeitos historicamente silenciados, *Solitária* tensiona a lógica da invisibilidade e impõe à crítica o dever de escuta e responsabilização. O gesto literário de Cruz inscreve-se, portanto, em um campo de escrita que não apenas representa a realidade, mas a interroga, a desafia e a reinscreve por outros meios.

Por fim, sugere-se que a crítica literária continue a se articular com os saberes negros, feministas e decoloniais, pois é nesse

entrelaçamento que se forjam as possibilidades de ruptura com a ordem racista e a escrita de futuros éticos, plurais e reparadores.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. In: *MTE resgata 3.190 trabalhadores de condições análogas à escravidão em 2023*. Governo do Brasil, 10 jan. 2024.

Disponível em: <https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/noticias-e-conteudo/2024/janeiro/mte-resgata-3-190-trabalhadores-de-condicoes-analogas-a-escravidao-em-2023>. Acesso em: 25 jun. 2025.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

COELHO, Henrique. *Idosa de 90 anos é resgatada de condições análogas à escravidão em casa na Zona Norte do Rio*. In: *G1*, 05 set. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/09/05/idosa-de-90-anos-e-resgatada-de-condicoes-analogas-a-escravidao-em-casa-na-zona-norte-do-rio.ghtml>. Acesso em: 25 jun. 2025.

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

LEÓN, Lucas Pordeus. *Caso Sônia é desastroso para combater trabalho escravo, alerta auditor*. Agência Brasil, 6 maio 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-05/caso-sonia-e-desastroso-para-combater-trabalho-escravo-alerta-auditor>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do; QUEIROZ, Marcos; PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Introdução. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. *Revista Antropolítica*, n. 2, v. 55. Rio de Janeiro, 2023.

RUSHDY, Ashraf H. A. *Neo-slave narratives: studies in the social logic of a literary form*. New York: Oxford University Press, 1999.

SAKAMOTO, Leonardo; CAMARGOS, Daniel. *Mulher é resgatada após 72 anos de trabalho escravo doméstico no Rio*. Rio de Janeiro, 13 maio 2022. Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2022/05/mulher-e-resgatada-apos-72-anos-de-trabalho-escravo-domestico-no-rio/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. Uma literatura nos trópicos. In: *Aletria*, n. 1, v. 30. Belo Horizonte, p. 9-26, 2001.

SPAULDING, A. Timothy. *Re-forming the past: history, the fantastic, and the postmodern slave narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2005.



ARTIGO/DOSSIÊ

EU TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM, DE MARYSE CONDÉ: REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO DIASPÓRICO EM NEONARRATIVAS DA ESCRAVIDÃO

LEONARDO JÚNIO SOBRINHO ROSA

Leonardo Júnio Sobrinho Rosa

Mestrado em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei, em 2022.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1542874572958469>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4424-1418>.

E-mail: leonardo_junio@live.com.

Resumo: Este trabalho tem por objetivo investigar a representação do sujeito diaspórico no romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, da escritora Maryse Condé, uma neonarrativa da escravidão contemporânea. A obra revisita criticamente o passado e acontecimentos históricos como os julgamentos por bruxaria ocorridos em Salem, Massachusetts. Ao mesclar ficção e história, o romance condeniano demonstra o impacto da escravidão na configuração identitária de negros escravizados.

Palavras-chave: Neonarrativa da escravidão. Identidade. Sujeito diaspórico. *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*. Maryse Condé.

Abstract: The present work aims at investigating the representation of the diasporic subject in the novel *I, Tituba: Black Witch of Salem*, by Maryse Condé, a contemporary neo-slave narrative. The novel critically

revisits the past and historical events such as the witch hunt in Salem, Massachusetts. To the combine fiction and history, Condé's novel reveals the impact of slavery on the identity formation of enslaved Black people.

Keywords: Neo-slaves narratives. Identity. Diasporic Subject. *I Tituba, Black Witch of Salem*. Maryse Condé.

Quanto à imprecisão do lugar de origem de Tituba, a ausência de fontes primárias sobre a origem dela é um vazio que os sujeitos diaspóricos carregam na reconstituição da árvore genealógica. Nesse sentido, a ficção de Maryse Condé intervém na vida de Tituba. Cria uma origem, uma história para ela. Fala inventiva, em que a dor da personagem chega a ser quase redimida pelo exercício da linguagem poética da escritora.
Conceição Evaristo

Eu sabia, eu estava condenada à vida.
Maryse Condé

Lembrar-se da escravidão é imaginar o passado como o "tecido de nossa própria experiência" e aproveitá-lo como "a chave da nossa identidade".
Saidiya Hartman

A dedicatória que abre o romance *Beloved* (1987) faz referência ao elevado número de homens, mulheres e crianças negras escravizadas. Mesmo sendo uma estimativa, esse número detém uma espécie de simbolismo, já que pode ser visto como uma forma de homenagear esses indivíduos que tiveram suas histórias silenciadas pelos regimes escravocratas, mas a ideia de estabelecer uma homenagem acaba sendo transcendida, pois essa inscrição também representa a abertura do arquivo da escravidão por meio de uma narrativa que mescla as discussões entre história e literatura, arquivo e imaginação,

linguagem e sofrimento. Tudo isso demonstra que *Beloved* (1987) não deve ser entendido somente como um romance sobre a escravidão, mas sim como uma obra que aborda as possibilidades e limites do amor em meio a um cenário de extrema violência. A mera abstração da vida humana em dados, números e estatísticas é implodida por meio da potente escrita de Morrison, e os mortos ganham corpo e voz por meio de algo tecnicamente impossível: o amor.

A escritora afro-americana demonstra que as memórias, lembranças, rastros e vestígios presentes nesse arquivo são o subsolo de sua obra. Para ela, a “memória é sempre fresca, apesar do fato de o objeto lembrado não mais existir” (Morrison, 2020, p. 418). O arquivo da escravidão é marcado por lacunas e silêncios, entretanto, isso não interfere na sobrevivência daquilo que foi guardado pelo arquivista. Apesar disso, sempre corremos o risco de estar violentando algo porque esse arquivo é composto, em sua maioria, por registros de venda, balanços contábeis de mercadorias, inventários, listas de corpos vivos, enfermos e mortos, apontamentos feitos por fazendeiros e empregados. Nesse caso, o arquivo é uma “sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, um tratado médico sobre gonorreia, umas poucas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da História”. Dado isso, é sem dúvida “impossível apreender [essas vidas] de novo em si mesmas, como se elas estivessem em um estado livre” (Hartman, 2020, p. 15). Como podemos recuperar as vidas emaranhadas com os terrores da escravidão e dos enunciados que as afirmaram com uma propriedade despojada de características humanas? É possível construir um relato ou narrativa a partir de ruínas e vestígios?

A escravidão e os artifícios a ela relacionados demonstram a crença fundamental de que qualquer coisa é possível, já que ela atingiu o ápice – até então inimaginável – de degradação e atrocidades com relação aos seres humanos. Não devemos pensar esse sistema somente como símbolo do horror e crueldade que marcaram a História. Ele representa a administração dos corpos e a gestão da vida, bem como a experiência de total desproteção dos indivíduos de qualquer estatuto político que assegure direitos básicos. Por isso, o “arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder” (Hartman, 2020, p. 27). A economia pautada pelo roubo e o poder sobre a vida foi crucial para definirem o tráfico negreiro, pois fabricou, ao mesmo tempo, mercadorias e cadáveres. À luz disso, Saidiya Hartman (2020, p. 15) afirma que a “raça estabelecia uma hierarquia da vida humana, determinando quais pessoas eram descartáveis e selecionando os corpos que poderiam ser transformados em mercadorias”. Para aqueles “acorrentados nos porões dos navios negreiros, a raça era tanto uma sentença de morte quanto uma linguagem da solidariedade”.

A brutal violência presente no arquivo da escravidão nos impele a questionar se seria possível não reproduzir essas violências quando (re)contamos uma história. Quais seriam os tipos de histórias a serem contadas? Romances? Tragédias? Autobiografias? Como podemos revisitar as cenas de sujeição sem replicar a gramática da violência? Saidiya Hartman (2020, p. 33) responde esses a questionamentos, mas é categórica ao afirmar que o arquivo “dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas

sobre as pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa de pastas e fólhos”. A História tende a ser fiel aos limites dos fatos, das evidências e do arquivo, “ainda que tais certezas mortas sejam produzidas pelo terror” (Hartman, 2020, p. 25). A teórica aponta para a necessidade de escrevermos uma nova história que não fosse limitada pelos constrangimentos dos documentos legais e pudesse ir além da “reiteração e das transposições que constituíram minha estratégia para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações e que me permitiram aumentar e intensificar suas ficções” (Hartman, 2020, p. 26).

A procura por um modo estético apropriado para retratar a vida dos espoliados desloca do texto o seu prazer meramente especulativo para uma atitude política que se concretiza na maneira como a escrita vasculha e se apropria dessas vivências. Saidiya Hartman (2020) nos mostra que a violência é um traço constituinte do registro da vida de homens e mulheres escravizados, tornando uma tarefa árdua exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo da escravidão. A intenção por trás disso não é tão “miraculosa como recuperar as vidas das pessoas escravizadas ou redimir os mortos, mas em vez disso, trabalhar para pintar o quadro mais completo possível das vidas de cativos e cativas” (Hartman, 2020, p. 28). Este gesto duplo pode ser compreendido como um esforço contra os “limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas por meio do processo de narração” (Hartman, 2020, p. 28).

A construção de uma narrativa é um processo fundamental para que se possa conferir significado aos relatos e experiências presentes no arquivo da escravidão. Por vezes, a escrita é incapaz

de ultrapassar os limites ditados pelo arquivo daquilo que pode ser dito, visto que ela “depende dos registros legais, dos diários dos cirurgiões, dos livros de contabilidade, dos manifestos de carga dos navios e dos diários de bordo” (Hartman, 2020, p. 30). E é justamente neste aspecto que ela hesita frente ao silêncio do arquivo e acaba reproduzindo suas omissões. A violência do tráfico de escravizados reside precisamente em todas as histórias a que não temos acesso na contemporaneidade e que jamais poderão ser recuperadas. Esses obstáculos constituem os parâmetros do trabalho de intelectuais da diáspora negra para reconstruir o passado e descrever de maneira oblíqua as formas de violência autorizadas. Procurar por rastros, vestígios e até mesmo vislumbres de vidas silenciadas nos desafia a narrá-las sem reproduzir as violências que as vitimaram. Esse exercício imaginativo torna-se necessário face ao arquivo da escravidão, pois “abre possibilidades imaginativas e especulativas que exigem um outro modo de fazer e escrever a história das pessoas escravizadas” (Silva e Sousa, 2020, p. 446-447).

Nos últimos anos podemos presenciar um número crescente de produções literárias conhecidas como neonarrativas de escravidão, que retomam e reimaginam as experiências da escravidão, utilizando uma perspectiva crítica e descolonizadora, ancorada em vozes negras, dissidentes, femininas e nas vivências de sujeitos subalternos. Essas obras não se limitam apenas ao contexto da escravidão, mas também retratam o período da pós-abolição, que não é mais entendido como um período de liberdade plena, mas sim como a continuidade da violência e desumanização. Isso nos mostra que as marcas da escravidão ainda persistem nos corpos, nas emoções e afetos, nas instituições de um país e nas relações sociais.

As neonarrativas da escravidão mesclam fatos e ficção e utilizam em sua composição estratégias narrativas pós-modernas como a paródia, a ironia e a intertextualidade. Além disso, combinam gêneros literários (romance, poesia, ensaio, teatro), mídias (texto, imagem, som, performance) e elementos como a oralidade, fabulação e a revisitação de documentos históricos, criando assim uma escrita notadamente híbrida e até mesmo experimental, que pode ser lida como uma estratégia estética e política.

Muitas dessas obras se movem entre o arquivo histórico e a fabulação, pois buscam preencher lacunas, desafiar as verdades tidas como oficiais e imaginar vidas que foram silenciadas. Nesse sentido, é válido retomar o pensamento de Saidiya Hartman, que estabelece o relevante conceito/método de fabulação crítica. A fábula denota os elementos fundamentais da história, os blocos e a construção da narrativa. A fabulação crítica joga com os elementos da história para rearranjá-los, “re-apresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa”. Essa “nova” imaginação estabelece diferentes pontos de vista, por deslocar os relatos preestabelecidos ou autorizados ao mesmo tempo em que nos permite imaginar aquilo que poderia ser dito ou realizado. Isso torna visível a “produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História)”, descreve a “resistência do objeto”, mesmo que por “apenas imaginá-lo primeiro e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria”. A fabulação ilumina o caráter contestado da História, eventos, fatos e narrativa; além disso, derruba a hierarquia do discurso. O resultado “desse método é uma ‘narrativa recombinante’, que ‘enlaça os fios’ de relatos incomensuráveis

e que tece presente, passado e futuro, recontando a história [...] e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente” (Hartman, 2020, p. 29).

Nos Estados Unidos e no Reino Unido, os relatos de ex-escravizados escritos em primeira pessoa constituem um corpus literário de grande importância histórica. As narrativas de escravos surgiram durante o período da escravidão, sendo que essa vasta produção literária consiste em textos de cunho (auto)biográfico de indivíduos como Frederick Douglass e Harriet Jacobs, que conseguiram alcançar a liberdade. A publicação do livro *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself*, de Olaudah Equiano, marca o início de uma série de publicações de autobiografias, lembranças, memórias. Essas narrativas são uma forma de testemunho, pois denotam o engajamento e o desejo de seus escritores em transformar a realidade em que vivem. Diz Olaudah Equiano: “Eu escrevo este para persuadir outras pessoas – você, o leitor que provavelmente não é negro, que somos seres humanos dignos da graça de Deus e do abandono imediato da escravidão” (Equiano *apud* Morrison, 2020, p. 303).

As neonarrativas da escravidão são um tipo de gênero literário que surgiu nos Estados Unidos durante as décadas de 60 e 70. Esses romances possuem como objetivo primordial revisitar as narrativas de escravos escritas durante o século XIX a partir de uma abordagem contemporânea. Desse modo, essas narrativas promovem uma releitura crítica da escravidão que “aponta para problemas sociais contemporâneos” (Antunes, 2023, p. 18).

A noção de neonarrativa da escravidão foi cunhada inicialmente por Bernard Bell (1987) na obra *The Afro-American Novel and Its*

Tradition. Segundo o autor, as neonarrativas da escravidão são “narrativas modernas, residualmente orais, da fuga da escravidão para a liberdade, que combinam elementos de fábula, lenda e narrativa de escravos para protestar contra o racismo e justificar os feitos, as lutas, migrações e o espírito dos negros” (Bell, 1987, p. 289). Assim, as neonarrativas da escravidão se ambientam no período escravagista e guardam traços das *slaves narratives*, como a oralidade. As particularidades apresentadas por Bernard Bell em seu estudo seminal constituem-se como uma relevante estrutura teórica em virtude do empenho em delimitar as características essenciais que caracterizam as neonarrativas da escravidão.

Ashraf Rushdy (1999), em *Neo-Slave Narrative*, chama atenção para as características dessas obras, como o uso da primeira pessoa, a linguagem utilizada pelos escravizados e suas transformações à medida que aprendiam a língua do país que passaram a habitar. Para Rushdy (1999), há três subgêneros de neonarrativas: o primeiro deles consiste nas narrativas que se baseiam nos relatos de pessoas escravizadas produzidas antes da Guerra da Secessão; o segundo constitui-se pelos romances que demonstram os efeitos da escravidão vivenciados pela população negra na contemporaneidade; já o terceiro e último é voltado para as narrativas de cunho genealógico, que retratam as histórias familiares de descendentes dos escravizados.

Por serem narradas a partir da perspectiva do escravizado, as neonarrativas constituem-se como um mecanismo para revisar a historiografia vista como oficial. Esse entendimento demonstra que a história não deve ser compreendida como um retrato exclusivo e fiel dos acontecimentos passados. Documentos e relatos históricos são elaborados com base em padrões narrativos aceitos em uma

determinada cultura, que evidenciam as relações de poder socialmente instituídas. Por isso, um acontecimento histórico não poderia ser descrito completamente, por possuir muitos eventos interiores, o que torna quase impossível a tarefa de conhecê-lo de forma completa. A atitude revisionista é algo fundamental para os grupos tidos como subalternos, pois as neonarrativas da escravidão dão voz a personagens silenciados e promove “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (Hutcheon, 1991, p. 20), além de permitirem a construção de novos espaços enunciativos, já que permitem romper o silenciamento imposto por discursos hegemônicos.

No ensaio “A representação do sujeito diaspórico em O livro dos negros, de Lawrence Hill”, a professora e pesquisadora Shirley de Souza Gomes Carreira (2021) destaca que houve uma espécie de *boom* das neonarrativas de escravidão, que passam a não se restringirem ao contexto afro-americano e aos países de língua inglesa. As obras se expandiram e adotaram novos formatos e abordagens diferenciadas, “abrindo espaço à polifonia e ao hibridismo textual” (Carreira, 2021, p. 387). É justamente nesse contexto que este trabalho se insere e enquadra o romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé. A obra reconta a história de Tituba, mulher negra, escravizada e acusada de praticar bruxaria. Ela foi uma das primeiras vítimas das perseguições por bruxaria, ocorridas em Salem, no século XVII. A Tituba criada pela escritora caribenha constitui-se como uma resposta ao vazio encontrado nos registros documentais sobre a personagem. Esse fato evidencia o caráter revisionista que a narrativa possui, uma vez que ela foi elaborada a partir da visão do sujeito que tem sua voz silenciada nos registros históricos.

Tituba, protagonista do romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, é um sujeito diaspórico e se encontra desenraizada devido as suas vivências de trânsito e deslocamentos. Por isso, partimos da hipótese de que Tituba se encontra num espaço liminar entre diferentes culturas, identidades, nações e temporalidades, pois sua identidade é construída e (re)negociada em espaços fronteiriços. Devido a esse fato, seu percurso diaspórico pode ser associado ao espaço transnacional do Atlântico Negro e das zonas de contato culturais. A necessidade de Tituba de reconfigurar sua identidade evidencia que a mesma habita cotidianamente o espaço do entrelugar. Viver na fronteira é estar inserido simultaneamente em diferentes espacialidades e temporalidades no presente da vida cotidiana; não é viver a partir de um princípio (origem como destino fatal), nem visando a um fim como futuro previsível, numa linearidade progressiva e evolutiva sem contratempos em que uma etapa substituiria a outra.

O lugar enunciativo de Tituba é a fronteira, ou mais precisamente, o entrelugar entre as fronteiras. A experiência da diáspora vivenciada pela personagem resulta em uma forma de desterritorialização que pode ser vista como uma posição estratégica devido a “seu caráter múltiplo e deslizante”. Posto isso, ela não é “nem *insider*, nem *outsider*, mas *in between*, num entrelugar, entre culturas e tradições”, pois o “sujeito cultural híbrido fala a partir da fronteira [...] ou da passagem entre espaços e tempos diferentes” (Reis, 2011, p. 60). A existência fronteiriça do sujeito diaspórico, em especial a de Tituba, demonstra a fluidez das identidades híbridas que se desenvolvem por meio de tensões e negociações características dos processos diaspóricos e do devir em trânsito.

Ocupar o lugar da fronteira permite ao sujeito diaspórico exercer a capacidade de articular diferentes valores culturais. Ao longo do romance condeniano, podemos observar que a voz da narradora expressa o não pertencimento cultural e territorial e isso exige continuamente que a personagem (re)articule sua cultura e identidade. Viver na fronteira é visto como uma espécie de privilégio, por permitir que Tituba veja todas as direções da existência, bem como possibilita o contato com o novo. Com base nisso, podemos afirmar que a protagonista de *Eu Tituba: bruxa negra de Salem* detém uma identidade fronteiriça que expressa o habitar cotidiano do entrelugar entre fronteiras. O caráter híbrido e multicultural que sua identidade possui não é o fruto de uma simples adaptação ou apropriação cultural, mas das constantes negociações com a diferença. O espaço do entrelugar produz um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem o estabelecimento de uma hierarquia. Dessa forma, podemos comprovar que o entrelugar é um espaço de criação, de ressignificação e intervenção no qual há sempre negociações entre as culturas e suas diferenças.

Os dilemas identitários são elementos recorrentes no romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, por surgirem desde o início da narrativa, quando a narradora-personagem descreve suas origens e afirma que Abena, sua mãe, foi “violentada por um marinheiro inglês no convés do *Christ the King*, num dia de 16**”, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo” (Condé, 2020, p. 25). Essa digressão inicial demonstra a violência infligida à população negra, além de evidenciar que naquele período vigorava o entendimento de que o corpo negro era tido como “público” e, por isso, poderia ser desejado, abusado e violentado. Esse

ato bárbaro descrito pela protagonista marca o Atlântico como um espaço intersticial e cultural da diáspora africana. Assim, o Atlântico Negro torna-se uma referência espacial para os fluxos entre culturas e pessoas que cruzaram o oceano durante a colonização (Gilroy, 1993).

A mãe de Tituba acreditava que múltiplas tempestades se “acumularam ao longo de sua vida: seu vilarejo incendiado, seus pais estripados ao tentar se defender, sua violação e agora, a separação brutal de um ser tão doce e tão desesperado quanto ela mesma” (Condé, 2020, p. 27). Esses diferentes abusos sofridos pela personagem confirmam que o “lar também pode ser um local onde o corpo da mulher é alvo de violência, violência que muitas vezes existe antes do deslocamento diaspórico e continua no novo ‘lar’” (Harris, 2009, p. 42). As diferentes experiências traumáticas vivenciadas por Abena produziram um sentimento paradoxal, já que ela não poderia deixar a tristeza e a angústia a consumirem, mas havia sua filha que lhe lembrava diariamente das violências sofridas. Tituba sempre fazia sua mãe rememorar o homem branco que a “tinha possuído no convés do *Christ the King*, no meio de um círculo de marinheiros, observadores obscenos. Eu a lembrava a todo instante de sua dor e humilhação” (Condé, 2020, p. 29). Por essas razões, Abena instintivamente repelia sua filha, mas isso não impedia o carinho e cuidado com relação a Tituba. Esse fato é melhor esclarecido quando mãe e filha encontram Darnell Davis, o homem que havia lhe comprado e que tenta violentá-la.

A escolha de Abena de defender a si mesma e sua filha tem um custo extremamente alto, pois machucar um homem branco era considerado um crime hediondo nas sociedades em que vigorava o sistema escravagista. Homens e mulheres escravizados, ao cometerem

tal delito, eram severamente punidos, uma vez que predominava o entendimento de que uma pessoa negra jamais poderia se voltar contra o seu “senhor”. Com isso, a punição de Abena tornou-se um espetáculo ao qual todos deveriam comparecer, pois era necessário reafirmar quem detinha o poder e que qualquer transgressão seria duramente punida. Yao, pai adotivo de Tituba, também foi punido após o “delito” cometido por sua companheira. Darnell o “vendeu a um fazendeiro de nome John Inglewood que vivia do outro lado dos montes de Hillaby. Yao jamais chegou a esse destino. No caminho, ele conseguiu se matar engolindo a própria língua” (Condé, 2020, p. 31). Logo após ser privada de conviver com sua família, Tituba foi expulsa da plantação de Darnell.

Se não fosse pela solidariedade entre as pessoas escravizadas, ela teria provavelmente morrido em pouco tempo. Uma mulher idosa a acolheu; ela não “era uma axanti como minha mãe e Yao, mas uma nagô, da costa, cujo nome, Yetunde, sofre uma transformação para o crioulo, Man Yaya. As pessoas tinham medo dela. Mas vinham de longe para vê-la por causa do seu poder” (Condé, 2020, p. 32). Man Yaya assemelha-se à figura do *griot* e por isso assumiu a tarefa de transmitir diferentes saberes à Tituba, como: canções, conhecimentos medicinais e histórias e mitos dos povos negros.

Ser criada por Man Yaya permitiu que Tituba crescesse envolta em uma aura de mistério e misticismo. O afastamento da sociedade escravocrata e das culturas branca e negra permitiu a Tituba exercer plenamente sua liberdade. Como ela não foi reivindicada como uma propriedade de Darnell Davis, Tituba não precisou vivenciar o triste desfecho ocorrido com a plantação do homem que a privou do convívio familiar. Devido ao estado de saúde de seu filho, Darnell

acabou vendendo todas as suas terras e os escravos e retornou para a Inglaterra. Com isso, a personagem escolheu um local nas “margens do rio Ormonde, onde ninguém jamais ia, porque a terra era pantanosa e pouco propícia para o cultivo de cana. Construí sozinha, com a força dos meus punhos, uma cabana que consegui empoleirar sobre estacas. Pacientemente, cerquei um pedaço de terra” e delimitei um “jardim onde logo cresceriam toda sorte de plantas que eu pudesse enfiar na terra para os meus rituais, respeitando as vontades do sol e do ar”. Essas simples conquistas foram os momentos de maior felicidade de sua vida: “[...] eu nunca estava sozinha, porque meus invisíveis estavam ao meu redor, sem jamais, no entanto, me oprimir com sua presença. [...] Eu estava longe dos homens e, principalmente, dos homens brancos. Eu era feliz. Pobre de mim!, tudo isso mudaria!” (Condé, 2020, p. 34-35). Mas viver com Man Yaya na floresta, longe do convívio social e da agitação da cidade, tem um preço alto, pois elas eram vistas como estranhas que detinham poderes sobrenaturais.

Tituba não consegue romper com a imagem construída pela comunidade devido ao seu isolamento. Aliado a isso, está o fato de que a personagem não desempenha determinados papéis sociais e de gênero, o que acaba corroborando para que ela seja vista como uma bruxa. O romance de Maryse Condé demonstra a maneira como determinados comportamentos e ações eram definidos como socialmente aceitáveis em determinada época e território. John Indien, quando vê Tituba pela primeira vez, zomba de sua aparência, do modo como se vestia e do seu cabelo que, nas palavras dele, se assemelhava a uma moita. A maneira como ele descreve a personagem enfatiza o fato de que ela não cumpria as exigências

que se esperavam de uma mulher. Por isso, é relevante retomar as palavras de Judith Butler, segundo as quais aqueles que falham em performar de maneira correta o seu gênero são punidos, podendo o mesmo ser dito com relação à etnia, já que, “os autores dos gêneros entram em um transe de suas próprias ficções, e por meio dele, os processos de construção impulsionam a crença na sua necessidade e natureza” (Butler, 2019, p. 217).

O contato da personagem com esse epíteto ocorre somente quando ela se encontra pela primeira vez com John Indien. Ser chamada de bruxa provoca um misto de sentimentos em Tituba, fazendo-a questionar o que estaria por trás dessa tão temida figura. A palavra bruxa estava manchada de degradação, ódio e medo: “Como é isso? Como? A faculdade de se comunicar com os invisíveis, de manter um laço constante com os finados, de cuidar, de curar, não era uma graça superior da natureza a inspirar respeito, admiração e gratidão?”. A bruxa, se assim desejam “nomear aquela que possui essa graça, não deveria ser adulada e reverenciada em vez de ser temida? Toda essa reflexão me deixou pesada, saí do salão depois de uma última polca” (Condé, 2020, p. 42). Essa interação inicial deveria servir de alerta para qualquer pessoa, entretanto, Tituba acaba se apaixonando por John Indien, sentimento avassalador que a leva a se desfazer de seu bem mais valioso: a liberdade. Para viver plenamente essa paixão, Tituba opta por viver com John Indien. Com isso, ela acaba se tornando uma mulher escravizada e, mesmo contra a sua vontade, executa as ordens da proprietária de seu companheiro.

A mudança para a residência dos Endicott é marcada por um sentimento ambíguo e, por vezes, paradoxal, posto que, para vivenciar sua felicidade, Tituba deveria abandonar a segurança e o conforto

da vida que levava para alcançar algo que ela mesma almejava com grande interesse. Habitar cotidianamente esse “novo” ambiente reforça aquilo que ela aprendeu desde sua infância: a escravidão era uma prática abusiva, cruel e desumana. Tituba percebe que sua presença naquela casa era um incômodo que atrapalhava a ordem local. A comunidade passa a “questionar Susanna Endicott acerca da presença de Tituba em sua casa, como se a própria Tituba não estivesse ali, dizendo à senhora que ela dava muita liberdade aos seus negros e que devia providenciar o casamento dos dois”. A protagonista sente a “invasão não somente à sua privacidade, mas à sua existência entre aquelas pessoas” (Corrêa, 2014, p. 146), pois ela era um não ser; alguém invisível. Mais “invisível que os invisíveis, pois eles ao menos detinham um poder que todos temiam. Tituba, Tituba não tinha mais que a realidade que aquelas mulheres queriam lhe conceder. Era atroz. Tituba se tornava feia, grosseira, inferior porque elas assim tinham decidido” (Condé, 2020, p. 51-52). Isso comprova a certeza de que conviver com a Sra. Endicott não lhe faria bem devido à sua crença de que Tituba era uma bruxa.

Na tentativa de modificar essa situação, Tituba invoca Man Yaya para auxiliá-la a se livrar de Susanna Endicott, posto que seu futuro naquela comunidade estaria ameaçado em razão das pessoas que a viam como praticante de bruxaria. Essa tentativa de salvar a si própria traz em seu cerne um desfecho trágico, pois, ao adoecer repentinamente, Susanna Endicott acredita que Tituba seja a causadora do seu infortúnio. Como consequência, ela acaba vendendo John Indien e Tituba para o reverendo Samuel Parris. Para não ter que abdicar do convívio com seu esposo, ela escolhe ir para a América com a família Parris, pois sabia que seria cruelmente

separada de John Indien se afirmasse não ser uma escrava de Susanna Endicott. Nas palavras da narradora-personagem, “Susanna Endicott tinha mesmo excelência em sua crueldade; entre nós duas, quem era a mais cruel? Afinal, a doença e a morte são inscritas na existência humana e talvez eu apenas tenha precipitado sua irrupção na vida de Susanna Endicott. Mas ela, o que ela faria dos meus dias?” (Condé, 2020, p. 65-65). John Indien até tentou fazer com que sua proprietária mudasse de ideia, mas ela estava inflexível, pois suas ações tinham um alvo certo: prejudicar Tituba. Ela entendeu o “plano horrível de Susanna Endicott. Era a mim, e somente a mim, que ela mirava. Era a mim que ela queria exilar na América. A mim que ela separava da minha terra natal, daqueles que eu amava e cuja companhia me era necessária” (Condé, 2020, p. 65).

Tornar-se novamente uma mulher escravizada fez com que ela vivenciasse mais uma vez a experiência de deslocar-se rumo a uma nova terra. A ligação com a sua terra natal é cortada de forma repentina e Tituba rapidamente vê-se inserida num país estranho, com costumes, hábitos e tradições completamente diferentes daqueles a que ela conhecia e estava habituada. Observando essas circunstâncias, Salman Rushdie (1991) argumenta que o sujeito migrante, na acepção completa da palavra:

Sofre, tradicionalmente, uma tripla ruptura: perde o seu lugar, adota uma língua estrangeira e encontra-se rodeado de pessoas cujo comportamento e códigos sociais são muito diferentes dos seus, e, por vezes, até mesmo ofensivos. (Rushdie, 1991, p. 277-278)¹

1 No original: “A full migrant suffers. Traditionally, a triple disruption: he loses his place, he enters into an alien language, and he finds himself surrounded by beings whose social behavior and codes are very unlike, and sometimes even offensive to, his own” (Rushdie, 1991, p. 277-278).

As rupturas vivenciadas pela narradora-personagem suscitam um sentimento de desconfiança, todavia retornar para a terra natal não é uma opção viável. Devido a essa impossibilidade de retornar, acaba gerando uma fratura entre o indivíduo e sua terra natal. A viagem para os Estados Unidos é descrita detalhadamente por Tituba. Sua narração descreve a chegada ao porto com a família Parris, o contato com a esposa do reverendo e sua filha e sobrinha, a relação afetuosa que ela começou a desenvolver com a pequena Betty. Desde a chegada aos Estados Unidos, eles vivem por cerca de um ano em Boston, enquanto Samuel aguardava ansiosamente pela concessão de uma paróquia pelos puritanos.

Como as propostas demoravam a chegar, todos passaram por grandes dificuldades devido à escassez de recursos e dinheiro. Para Tituba, essa demora se devia à personalidade cruel de Parris, que acreditava que o mal estava presente em todas as coisas. Por mais “fanáticos e sombrios que fossem aqueles que compartilhavam de sua fé, ainda assim, eram menos do que ele, com sua alta figura zangada, a reprimenda e a exortação à boca, assustador” (Condé, 2020, p. 79). Após um longo período de espera, Samuel Parris é convidado a assumir as responsabilidades da paróquia do vilarejo de Salem. A mudança para essa nova comunidade marca a introdução de Tituba no contexto puritano, que a enxerga não como uma mulher escravizada, mas como o sinônimo do mal. Tituba não via a América como a “Terra Prometida” que os puritanos tanto acreditavam, mas sim como local devastado que representa o exílio e a perda. A partir desse momento, podemos perceber o contraste e o entrelaçamento entre história e ficção, devido à retomada do episódio de caça às bruxas e ao desenrolar dos acontecimentos que envolvem Tituba.

Em seguida, dá-se início a uma série de comportamentos estranhos, vistos como sobrenaturais, por parte das garotas do vilarejo. Neste caso, “o real e o sobrenatural passam a ser vistos no mesmo plano e a questão da dúvida passa a ter o mesmo valor da acusação, pelo menos quando se menciona que as garotas poderiam estar enfeitiçadas e, neste caso, alguém seria culpado por isso” (Corrêa, 2014, p. 149). Apesar de se manter com essas garotas, Tituba negou que fosse uma bruxa porque sabia que as pessoas de Salem a condenariam pela menor suspeita de delito. Quando os ministros da paróquia se reuniram, ela sabia que seria o alvo perfeito.

Além da acusação de bruxaria, Tituba é torturada e estuprada para confessar seus crimes. A crueldade e a violência das ações dos puritanos permitem a Tituba inferir que os sofrimentos vivenciados eram possivelmente decorrentes do fato de ela ter abandonado a relativa segurança de sua terra natal pelo amor de John Indien. A consciência desse erro não traz arrependimento por parte da narradora-personagem, visto que ela se encontra numa situação difícil que exige sua própria força para encontrar uma resolução. Tituba percebe que não “havia nada a fazer a não ser agir exatamente como era esperado por todos que agisse – assumir o fato de que havia conjurado com o demônio e acusar outras pessoas de terem ligações com ele” (Corrêa, 2014, p. 149). A escolha de Tituba em agir como as pessoas daquela comunidade esperavam representa a busca pela sobrevivência frente a uma situação-limite. Além disso, esse ato pode ser lido por meio do conceito de mímica desenvolvido por Homi Bhabha (2013) a partir da aproximação feita por Jacques Lacan entre o mimetismo animal e as técnicas de camuflagem. Tituba, ao se ver prestes a ser presa em virtude das acusações de

praticar bruxaria, opta por se comportar da forma que os puritanos esperavam, acusando qualquer pessoa para que conseguisse salvar sua própria vida. Entretanto, essa prática não pode ser vista como uma assimilação cultural, pois seus atos se situam no espaço entre a mímica e o arremedo.

Os julgamentos marcam um momento de grande efervescência em Salem. Com as primeiras acusações de bruxaria, instaurou-se um clima persecutório por toda a região, que levou em torno de vinte pessoas para a forca e outros incontáveis para as prisões. Grande parte das acusações ocorridas nesse período eram de pessoas que se conheciam e ocultavam os reais objetivos por trás de tantas acusações. Apesar da ausência da legalidade durante o processo, Tituba sobrevive ao julgamento, mas passa um longo período presa, durante o qual precisou trabalhar de maneira árdua para ressarcir os custos do cárcere.

Em maio de 1693, todo o caos instaurado é interrompido em virtude do perdão geral dado pelo governador. As portas da “prisão se abriram diante dos acusados de Salem. Pais reencontraram suas crianças; maridos, suas mulheres; mães, suas filhas”, mas a narradora-personagem não reencontrou nada, pois “esse perdão mudava nada. Ninguém se preocupava com a minha sorte” (Condé, 2020, p. 175). Devido às dívidas provenientes do seu período na prisão, Tituba permaneceu detida até que fosse encontrado um comprador que pudesse arcar com todos os custos. Ela acaba sendo vendida para Benjamin Cohen d’Azevedo, judeu e comerciante bem-sucedido. Essa nova “oportunidade” para Tituba é marcada pela repetição, pois continuaria a ser uma mulher escravizada, mas que dessa vez estava acompanhada nessa situação, pois Benjamim também era

visto como um estranho pela sociedade puritana em razão das suas origens e história de vida. Por compartilharem a mesma exclusão, ambos se compadecem e acabam se envolvendo romanticamente. O desenrolar desse relacionamento coloca Tituba em uma situação jamais experimentada: estranha situação de ser, ao mesmo tempo, senhora e escravizada.

Apesar de se sentir feliz na nova casa, Tituba permanecia com a sensação de que algo terrível aconteceria em breve. De fato, ela estava certa, pois, em uma represália contra a presença de judeus em Salem, a casa de Benjamim foi incendiada e seus filhos faleceram. Traumatizado por essa situação, ele libertou Tituba e decidiu partir para Rhode Island, onde amigos o aguardavam. A liberdade recém-adquirida simboliza a chance que Tituba tinha de rever novamente as belezas da região onde nasceu. Mas a necessidade de tornar a terra natal mostra que nem sempre será marcada pela nostalgia do retorno (Almeida, 2015). No caso de Tituba, ela é marcada por grande alegria e expectativa. A viagem de volta não foi simples como a narradora-personagem imaginava. Ela consegue embarcar no navio *Bless the Lord*, que retornava para Bridgetown em alguns dias. Durante a viagem, ela é novamente colocada à prova, pois, ao ser reconhecida, precisa tratar de um homem que estava muito doente, além de influenciar o clima que atrasa o prazo de término da viagem. O desembarque em Barbados traz um sentimento estranho e, por vezes, paradoxal que ia totalmente contra todo o encantamento e emoção que a personagem descreve. Esse desencantamento é expresso por Tituba da seguinte forma:

Fora isso, minha ilha não me celebrava! Chovia, e os telhados molhados de Bridgetown se aglomeravam

em torno da enorme silhueta de uma catedral. Nas ruas, corria uma água barrenta na qual pisoteavam animais e pessoas. Sem dúvida um navio negreiro acabara de lançar âncora, pois, debaixo do toldo de palha de um mercado, ingleses, homens e mulheres, examinavam os dentes, a língua e o sexo dos boçais, que tremiam de humilhação. Que cidade feia, a minha! Pequena. Mesquinha. Um posto colonial sem envergadura, com todo o fedor do lucro e do sofrimento. (Condé, 2020, p. 203-204)

A viagem de Tituba para a terra natal deveria ser um aprendizado, uma vez que se desviar de seu caminho somente lhe proporciona dificuldades e tristeza. Ao chegar, porém, ao seu destino, ela, mais uma vez, opta por ir contra os conselhos dos invisíveis e acaba se desviando para Belleplaine – uma localidade que fica do outro lado do país para lutar pela liberdade dos escravizados. Lá, ela se envolve com Christopher, que via em Tituba a possibilidade de se tornar invencível; em troca desse feito, ele se tornaria o esposo que a personagem tanto almejava. Ao questioná-lo sobre as razões desse desejo, a personagem conclui que ele buscava se tornar um herói, uma lenda, mas sem se esforçar durante essa jornada. Sentindo-se abusada, ela tenta conversar com sua mãe e Man Yaya. Ao aparecerem, as mulheres a recriminam por ainda estarem presas a um relacionamento fracassado. Com essa conversa, ela acaba decidindo retornar para sua velha cabana que a estava esperando como a personagem a havia deixado.

O retorno para seu lar é marcado pela constatação do quanto ela envelheceu por vivenciar tantas provações. Na segurança de sua choupana, ela acaba percebendo que estava grávida de Christopher, mas, devido ao tempo da gestação, não poderia realizar um aborto de

maneira segura. Nesse ínterim, Tituba acaba ajudando Iphigene, um jovem escravizado e açoitado à beira da morte. Com seus cuidados, ele logo recobrou os sentidos e, posteriormente, veio a lhe pedir ajuda, mesmo que, de alguma forma, na luta pela libertação da população negra. Qualquer forma de auxílio implicaria no fato de que Tituba precisaria se reencontrar com Christopher. Ela é aconselhada por Man Yaya, Abena e Yao de que o confronto que eles planejavam não daria o resultado esperado:

Alguma coisa em sua me indicava que eu ficasse atenta, e eu disse secamente: – Bom, e como tudo isso terminou? Ele se pôs a enrolar um cigarro de folhas de tabaco, como se procurasse ganhar tempo, depois me olhou bem na cara: – *Com sangue, como termina sempre. O tempo da nossa libertação não chegou.* Perguntei com um grito rouco: – *E quando vai chegar? Quanto sangue ainda, e por quê?* Os três espíritos permaneceram em silêncio como se mais uma vez eu quisesse violar as regras e mergulhá-los em desconforto. Yao retomou: – *Será necessário que nossa memória seja inundada de sangue. Que nossas lembranças boiem na sua superfície como nenúfares.* Eu insisti: – *Seja claro, quanto tempo?* Man Yaya sacode a cabeça: – *A aflição do negro não tem fim.* (Condé, 2020, p. 233, grifo meu)

Apesar do claro aviso, a batalha ocorreu conforme as lideranças planejaram. Mesmo com todo planejamento e esforço, a população negra foi dizimada. A busca pela liberdade foi vista pelos fazendeiros e demais pessoas como um ato de rebeldia que deveria ser punido de forma exemplar. Eles decidiram dar um “bom exemplo”, porque em “três anos foi a segunda grande rebelião. Eles conseguiram o apoio total das tropas inglesas que vieram defender a ilha dos ataques dos vizinhos, e nada foi deixado ao acaso. Sistemáticamente, as plantações

foram revistadas e os escravizados, que inspiravam dúvida” (Condé, 2020, p. 241), foram postos debaixo de alguma mafumeira. Depois, “baionetas na bunda, empurraram toda essa gente para uma vasta clareira onde dezenas de forças tinham sido erguidas” (Condé, 2020, p. 241). Tituba foi uma das últimas pessoas a serem executadas: “Errim percorreu a cena de execuções. Ele veio até mim e disse com desprezo: – Muito bem, bruxa! Você que a deveria ter conhecido em Salem, vai conhecê-la aqui! E vai encontrar suas irmãs que partiram antes de você. Tenha um bom sabá!” (Condé, 2020, p. 241). Tituba sabia que não havia o que falar e aguardou sua morte com calma.

A morte física de Tituba permite seu renascimento no plano espiritual. No epílogo de sua narrativa, a personagem afirma que sua história não terá um fim, pois teve a possibilidade de escolher uma descendente por morrer sem ter dado à luz ao filho que esperava. A mulher por ela escolhida representa a chance de exercer a maternidade, mesmo que de forma não convencional. Seu vasto conhecimento não se perderia com o tempo, já que alguém estava carregando seu legado. A protagonista sabia que não pertencia à civilização daqueles que tanto a odiaram. É “dentro do coração que os meus guardarão minha memória, sem necessidade de grafia alguma. É dentro da cabeça. Em seu coração e em sua cabeça” (Condé, 2020, p. 244). Viva ou morta, visível ou invisível, Tituba permanece presente no imaginário e na memória coletiva daquele povo, alentando o coração dos homens e alimentando “seus sonhos de liberdade. De vitória. Não há uma revolta que eu não tenha feito nascer. Uma insurreição sequer. Uma desobediência” (Condé, 2020, p. 244). Insuflando a desobediência e os sonhos de liberdade, Tituba nos fala que: “desde essa grande rebelião abortada de 17**, não há mês que se passe sem

a eclosão do fogo. Sem que um envenenamento dizime uma Casa-Grande ou outra” (Condé, 2020, p. 244). Errim, por exemplo, cruzou o mar novamente depois que, sob seu comando, “os espíritos daqueles aos quais havia infligido suplício vieram dançar a *gwo-ka*, noite após noite, em volta de sua cama. Eu o acompanhei até a embarcação *Faith* e o vi engolir a seco cada vã esperança de ter um sono sem sonhos” (Condé, 2020, p. 244).

O romance de Maryse Condé descreve uma personagem que desafia os papéis sociais e de gênero prescritos pela cultura caribenha e estadunidense. O romance oferece uma visão distinta das lutas culturais e sociais vividas pelas mulheres em sua terra natal e em território estrangeiro. Entra em cena um embate entre sexo e gênero, e este último, por ser uma definição cultural de comportamentos socialmente definidos como aceitáveis em um determinado lugar e época, se dá por meio da movimentação dos corpos e dos comportamentos e ações dos personagens. Os conflitos presentes na trama são provenientes do acirramento entre diferentes territórios, culturas e as tensões entre sexo e gênero. Além disso, o romance retrata a completa transformação da protagonista, que passa a se perceber como mulher negra. A transformação da subjetividade de Tituba é desenvolvida por meio da rejeição – mesmo que parcial – de normas e convenções impostas às mulheres, visto que “alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades, além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta” (Carneiro, 2019, p. 320).

A representação identitária da protagonista do romance condeniano ressalta os diferentes obstáculos impostos, como: o racismo e a xenofobia, a violência contra a mulher, a perseguição e

a falta de acesso à justiça e aos direitos básicos por parte da população negra. Os múltiplos deslocamentos feitos pela personagem ao longo de sua vida exigem que ela reconstrua seu lugar em outro espaço. Essa reconstrução necessariamente implica em um processo de reconfiguração identitária, no qual Tituba torna-se, pouco a pouco, uma mulher independente, emancipada e dona de suas próprias decisões. Chama a atenção o fato de que Tituba detém uma identidade fronteiriça. Essa identidade ressalta que a experiência da diáspora não revela somente o trânsito entre nações ou territórios, mas também marca a ausência de um ponto de destino, remetendo a um constante estado de deriva, que representa um devir sempre adiado. A narrativa de Tituba é fortemente permeada pelo hibridismo, e a personagem encontra-se inserida num entrelugar entre diferentes culturas, identidades, espacialidades e temporalidades. Esse fato demonstra seu constante tráfego entre a cultura branca e a negra, entre a região de Barbados e as colônias inglesas da América. Esta identidade destaca a complexa e, por vezes, dificultosa relação do sujeito diaspórico com sua terra natal e reafirma o fato de a construção – ou uma reconfiguração – identitária sempre ocorrer por meio dos contínuos deslocamentos entre espaços afetivos, discursivos, geográficos e identitários.

Angela Davis (2009), no prefácio da edição inglesa do romance condeniano, afirma que a vingança impulsionou e resultou na criação da personagem. Apesar disso, Maryse Condé permitiu que a personagem fosse livre e tivesse a oportunidade de se reinventar. Apesar de Tituba ser a “personificação da figura feminina inferiorizada, que historicamente sofreu e sofre todas as formas possíveis (às vezes, também as inusitadas) de preconceito” (Corrêa, 2014, p. 192-

193), ela mostra-se uma mulher comum, detentora de angústias, desejos e sonhos. A apropriação e recriação feita por Condé resgata Tituba das “margens da história estadunidense, permitindo que a personagem ganhe voz e passe de objeto a sujeito de uma narrativa que atravessa fronteiras geográficas, temporais e literárias” (Harris, 2016, p. 68). A narrativa escrita em primeira pessoa, que alude a uma autobiografia, dramatiza, de forma poderosa e contundente, o ciclo de violência que marca a região caribenha e foi investigada por teóricos como: Carole Boyce Davies (2003, 2010), Édouard Glissant (2005) e Stuart Hall (2013). Os processos de subjetivação e construção identitária que marcam o romance comprovam o fato de que as identidades não são fixas e imutáveis. Devido às constantes mudanças e variações, elas vêm se apresentando cada vez mais como fragmentadas e fraturadas.

Nas palavras de Edward Said (2011, p. 270), esse impulso revisionista enfrenta a “cultura metropolitana, utilizando as técnicas, discursos e armas do saber e da crítica antes reservados só aos europeus”. Essa argumentação propõe uma nova maneira de enxergarmos a história sem nos atermos a uma visão única dos fatos; além disso, demonstra como a experiência humana é diversificada e multicultural. À luz dessas questões, o romance de Maryse Condé mostra-se como um relevante instrumento para explorar, por meio de diferentes ângulos, as lacunas e silenciamentos presentes na história oficial. A narrativa condeniana incorpora o contexto estadunidense, juntamente com uma visão do Caribe, para retratar uma história da escravidão, do genocídio, da violência física e das formas de oposição e resistência frente a essas situações.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- ANTUNES, Gabriella Gargalhão. *Um defeito de cor e O caminho de casa: a representação do sujeito diaspórico em neonarrativas de escravidão contemporâneas*. 2023. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, 2023.
- BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima et al. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 213-230, 2019.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pensamento feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 325-333, 2019.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A representação do sujeito diaspórico em *O livro dos negros*, de Lawrence Hill. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 1, v. 74, p. 385-404, 2021.
- CONDÉ, Maryse. *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Tradução de Richard Philcox. New York: Ballantine Books, 2009.
- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Tradução de Natália Borges Poleoso. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- CORRÊA, Lilian Cristina. *Tituba revisitada: Condé em reencontro com Miller e Hawthorne*. Curitiba: Appris, 2014.
- DAVIES, Angela. Foreword. In: CONDÉ, Maryse. *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Tradução de Richard Philcox. New York: Ballantine Books, p. xi-xiii, 2009.
- DAVIES, Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London; New York: Routledge, 2003.

- DAVIES, Carole Boyce. Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora. Tradução de Leila Assumpção Harris e Peônia Viana Guedes. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 3, v. 18, p. 747-630, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Prefácio: Tituba, um evocar das águas que ainda nos atormenta! In: CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Tradução de Natália Borges Poleoso. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Orgs.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HARRIS, Leila Assumpção. Espaços discursivos, geográficos e afetivos na literatura diaspórica contemporânea. In: HARRIS, Leila Assumpção (Org.). *A voz e o olhar do outro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2009.
- HARRIS, Leila Assumpção. Uma representação literária das zonas de contato do Atlântico Negro: *I, Tituba, Black Witch of Salem*, de Maryse Condé. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). *Trajetórias de literatura e gênero*. Caxias do Sul, EDUCS, p. 67-80, 2016.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.
- MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos, reflexões*. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and criticism 1981-1991*. Londres: Granta Books, 1991.
- RUSHDY, Ashraf H. A. *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA e SOUSA, Fernanda. Os ancestrais que não podem ser esquecidos. In: HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 341-352, 2020.



ARTIGO/DOSSIÊ

RACIALIZANDO O FANTASMA: ESPECTRALIDADE E NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO EM MORRISON E WARD

LIDIELE BATISTA NOGUEIRA
ROBERTO FERREIRA JUNIOR

Lidiele Batista Nogueira

Mestrado em Letras, em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Graduação em Letras (Português/Inglês), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

Integrante do GELA – Grupo de Estudos de Literaturas Anglófonas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6016876009821365>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-9592-0998>.

E-mail: lidielenogueira@hotmail.com.

Roberto Ferreira Junior

Pós-doutorado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2023.

Professor de Literatura em Língua Inglesa do Departamento de Línguas e Letras (DLL) e do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisador do grupo de pesquisa GELA – Grupo de Estudos de Literaturas Anglófonas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6541139444783096>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3759-0123>.

E-mail: rffjunior68@gmail.com.

Resumo: Este artigo analisa a presença do fantasma nas neonarrativas de escravidão *Amada* (1987), de Toni Morrison, e *Sing, Unburied, Sing* (2017), de Jesmyn Ward, compreendendo-o não como elemento exclusivamente sobrenatural, mas, sobretudo, como figura social usada para reinscrever experiências negras na literatura contemporânea. Com base nas formulações teóricas sobre as neonarrativas de escravidão definidas por Bernard W. Bell, Ashraf H. A. Rushdy, Nakanishi e Nigro, e Shirley Carreira, o estudo investiga como Morrison e Ward dialogam com as narrativas de escravidão do século XIX, e as reinscrevem por meio de elementos fantásticos e espirituais. O conceito de espectralidade de Avery F. Gordon e Vanesa Lado-Pazos orienta a leitura das figuras fantasmáticas como expressões da dinâmica racial e do luto pelas vidas ceifadas pela escravidão. A análise demonstra que, em Morrison e Ward, o fantasma encarna uma “assombração” de caráter social que busca respostas e justiça, revelando as continuidades entre a violência escravagista e o racismo estrutural contemporâneo. Conclui-se que ambos os romances oferecem novas perspectivas para o gênero das neonarrativas, ao integrar a figura do fantasma ao legado da escravidão e nas dinâmicas das relações raciais contemporâneas.

Palavras-chave: Neonarrativas de escravidão. Espectralidade. Toni Morrison. Jesmyn Ward. Literatura negra contemporânea.

Abstract: This article analyzes the presence of the ghost in the neo-slave narratives *Beloved* (1987), by Toni Morrison, and *Sing, Unburied, Sing* (2017), by Jesmyn Ward, understanding it not merely as a supernatural element but, above all, as a social figure used to reinscribe Black experiences in contemporary literature. Drawing on the theoretical formulations of neo-slave narratives proposed by Bernard W. Bell, Ashraf H. A. Rushdy, Nakanishi and Nigro, and Shirley Carreira, the study investigates how Morrison and Ward engage with nineteenth-century slave narratives and reinscribe them through fantastic and spiritual elements. The concept of spectrality developed by Avery F. Gordon and Vanesa Lado-Pazos guides the reading of ghostly figures as expressions of racial dynamics

and of mourning for the lives taken by slavery. The analysis demonstrates that, in Morrison and Ward, the ghost embodies a social form of “haunting” that seeks answers and justice, revealing the continuities between the violence of slavery and contemporary structural racism. It concludes that both novels offer new perspectives for the genre of neo-slave narratives by incorporating the ghost into the legacy of slavery and the dynamics of present-day racial relations.

Keywords: Neo-slave narratives. Spectrality. Toni Morrison. Jesmyn Ward. Contemporary black literature.

“O Gótico é um gênero da ansiedade cultural e, no contexto americano, ele frequentemente expressa ansiedades sobre a instabilidade das categorias raciais. A figura do corpo racialmente ambíguo é gótica porque assombra as fronteiras entre negro e branco, eu e outro, inclusão e exclusão”.

Justin D. Edwards
(*Gothic Passages: Racial Ambiguity and the American Gothic*)¹

O FANTASMA COMO FIGURA SOCIAL NAS NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO

A literatura contemporânea tem se consolidado como um espaço aberto à reinterpretação das narrativas históricas, permitindo que grupos historicamente marginalizados, tais como populações negras, indígenas, LGBTQIAPN+ e migrantes (re)escrevam suas vivências e memórias. Ao revisitar o passado por meio do campo literário, esses grupos produzem novas formas de representação que enfrentam os discursos hegemônicos e contribuem para a ressignificação de identidades antes silenciadas e invisibilizadas. No contexto

1 “The Gothic is a genre of cultural anxiety, and in the American context it often expresses anxieties about the instability of racial categories. The figure of the racially ambiguous body is Gothic because it haunts the boundaries between black and white, self and other, inclusion and exclusion”.

brasileiro, *Um Defeito de Cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, oferece uma reimaginação da experiência de uma mulher negra escravizada, resgatando sua herança africana e suas conexões com o Atlântico Negro. Já *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, entrelaça ancestralidade, resistência e espiritualidade no cotidiano de comunidades quilombolas no sertão da Bahia. No panorama afro-americano, autores contemporâneos tais como Colson Whitehead, com *The Underground Railroad* (2016) e *The Nickel Boys* (2019), Ta-Nehisi Coates, com *The Water Dancer* (2019), e Jesmyn Ward, com *Sing, Unburied Sing* (2017) e *Let Us Descend* (2023), têm renovado as formas de narrar a escravidão e suas reverberações contemporâneas, fundindo realismo histórico, elementos fantásticos e espiritualidade africana. Esse conjunto de obras exemplifica o movimento crítico das neonarrativas de escravidão, gênero que, ao mesmo tempo em que revisita os legados traumáticos do cativeiro, propõe uma escrita voltada para o presente, tensionando as fronteiras entre história e ficção e reafirmando a centralidade da experiência negra na construção de novas possibilidades narrativas.

A reflexão de Justin D. Edwards sobre o gótico revela como o gênero se estrutura em torno de ansiedades sociais, particularmente no que diz respeito às fronteiras raciais. Essa observação é especialmente relevante para a leitura das neonarrativas, principalmente aquelas que usam elementos góticos, por exemplo, fantasmas e espíritos, como estratégia estética e política para expor as continuidades entre o passado escravocrata e o racismo estrutural do presente. Este artigo busca, portanto, em primeiro lugar, fornecer um breve histórico sobre o gênero das neonarrativas para que possamos compreender

melhor a presença de fantasmas, particularmente Amada e Richie, nos romances *Amada* ([1987] 2009), de Toni Morrison, e *Sing, Unburied, Sing* (2017), de Jesmyn Ward.

Em segundo lugar, à luz do conceito de espectralidade desenvolvido por Avery F. Gordon e Vanesa Lado-Pazos, o artigo prioriza os elementos fantasmáticos presentes em ambos os livros. Em *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), Gordon define a espectralidade como um modo pelo qual o passado irrompe simbolicamente no presente, revelando ausências estruturais e injustiças não resolvidas. Para a autora, o fantasma ultrapassa a noção comum de espírito de um morto ou desaparecido, assumindo a condição de figura social, pois “o fantasma não é simplesmente uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social, e investigá-lo pode nos levar a esse denso ponto em que história e subjetividade constituem a vida social” (Gordon, 1997, p. 8, tradução nossa)². Gordon esclarece que o fantasma é, sobretudo, uma construção que emerge das relações históricas raciais e sociais, carregada de significados políticos e afetivos; uma abordagem que desloca a noção do fantasma do campo do sobrenatural para o campo das estruturas de poder. Por sua vez, Lado-Pazos (2021, p. 114) afirma que as aparições de fantasmas “também se tornam um meio de articular a condição de invisibilização e, conseqüentemente, de uma espectralização metafórica que afeta a ontologia negra”³, ou seja, o fantasma não funciona apenas como figura narrativa ou recurso literário, mas como metáfora potente da marginalização sistemática imposta à população negra.

2 “The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life”.

3 “they also become a means of articulating the condition of invisibilization, and consequently, of a metaphorical spectralization that affects Black ontology”.

Em seu ensaio *The Site of Memory*, Toni Morrison reflete sobre os silêncios das narrativas de escravidão do século XIX e observa que muitos autores, constrangidos por convenções e censura, “eram obrigados a colocar um véu sobre seus textos, a suprimir os detalhes considerados ‘indecorosos’ e a afastar-se de acontecimentos demasiado atroz para serem narrados”⁴ (Morrison, 1995, p. 91, tradução nossa). A metáfora do véu sinaliza tanto uma estratégia narrativa de ocultamento quanto uma negação social mais ampla da violência da escravidão. Nas neonarrativas de Toni Morrison e Jesmyn Ward, o fantasma atua justamente como a força que rasga esse véu: ele materializa o que antes era indizível, dando forma aos traumas que as histórias oficiais tentaram apagar. Em diálogo com a concepção de espectralidade de Avery Gordon (1997) como retorno da violência social não resolvida, e com a noção de Vanesa Lado-Pazos (2022) como articulação da invisibilização negra, o fantasma emerge como figura política que insiste em visibilidade. Por fim, em vez de apenas evocar o passado, essas presenças espectrais desvelam as estruturas ocultas da opressão racial e reafirmam a literatura como espaço de resistência.

AMADA E SING, UNBURIED, SING COMO NEONARRATIVAS DE ESCRAVIDÃO

A escravidão representou um período de extrema violência e sofrimento para os povos africanos e seus descendentes, cujos impactos permanecem inscritos nas estruturas sociais e de poder contemporâneas. Por essa razão, o debate sobre a escravidão e suas múltiplas consequências não apenas se mantém necessário, como se mostra urgente. Como observam Nakanishi e Nigro (2019, p. 77),

4 “had to veil their text, suppress the ‘indecorous’ details, and turn away from proceedings too terrible to relate”.

“muito pouco mudou no tocante ao modo como alguns habitantes do país [...] procedem contra os afro-americanos. [...] A cor da pele continua segregando. Por isso, há ainda premente a necessidade de discutir-se o racismo”. Ao reconfigurarem a escravidão de maneiras distintas, em *Amada*, de forma direta, pois o contexto histórico da narrativa é articulado entre os períodos anteriores e posteriores à abolição da escravidão nos Estados Unidos, e em *Sing, Unburied, Sing*, de modo indireto, pois a narrativa situa-se no presente mas evoca constantemente os legados da escravidão, ambos os romances oferecem novas perspectivas para o gênero das neonarrativas de escravidão.

As neonarrativas surgiram nos EUA na década de 1960 e passaram a ser estudadas por críticos como Bernard W. Bell (1987) e Ashraf H. A. Rushdy (1999), que discutiram o uso do termo *neo-slave narratives* para descrever esse novo tipo de gênero literário. Bell, primeiro a cunhar o termo, definiu essas obras como releituras pós-modernas das narrativas de escravos do século XIX, que simultaneamente dialogam e desafiam a tradição literária ocidental. Segundo Bell, embora muitos escritores afro-americanos tenham adotado o pós-modernismo, o legado do racismo institucional, do sexismo e da falta de justiça social gerou uma relação ambivalente com a própria sociedade, o que levou “a maioria dos romancistas afro-americanos modernos e pós-modernos, assim como seus predecessores do século XIX” (Bell, 1987, p. 284, tradução nossa)⁵, a não ignorar, em suas narrativas, as implicações morais e sociais dos temas tratados.

Por sua vez, Ashraf H. A. Rushdy aprofunda e expande a definição original de Bell, reconhecendo a importância do termo e situando-o

5 “most modern and postmodern Afro-American novelists, like their nineteenth century predecessors”.

no contexto sociopolítico das décadas de 1960 e 1970, marcadas pelo debate intenso sobre raça, identidade e representação nos EUA. Para Rushdy (1999, p. 4), tais obras retomam o formato tradicional das narrativas de escravos do século XIX, mas o fazem a partir do que denomina “intertextualidade política”, isto é, um diálogo ideológico com o momento histórico de sua produção, que tensiona o passado escravista e as questões contemporâneas. Essa perspectiva permite compreender o gênero não apenas como produto literário pós-moderno, mas como resposta crítica a um contexto histórico específico que moldou sua “lógica social” (Rushdy, 1999, p. 3).

Ao contrário das narrativas de escravidão do século XIX, que possuíam caráter predominantemente informativo e apelavam à consciência moral do leitor em prol da causa abolicionista (Gould, 2007), as neonarrativas operam pela complexificação da experiência histórica e pelo convite a um pensamento crítico. Como explicam Nakanishi e Nigro (2019, p. 65):

“os textos do século XIX tentam ser um relato preciso e sóbrio da vida escrava [...]. Já os textos do século XX em diante procuram trazer elementos como fantasmas, exigindo reflexão, interpretação e, finalmente, uma participação maior do leitor enquanto leitor e não necessariamente como ativista”.

Essa complexificação do relato histórico é, portanto, reforçada por recursos como o sobrenatural, as viagens no tempo e a manipulação da cronologia narrativa (Nakanishi; Nigro, 2019, p. 70), que permitem explorar a escravidão sob perspectivas múltiplas e subjetivas. Como observa Shirley Carreira (2021, p. 387), nos últimos anos ocorreu “uma espécie de *boom* das neonarrativas de escravidão”, que, por sua vez, deixou de se restringir exclusivamente ao contexto afro-

americano. Esse crescimento resultou em uma ampliação de formatos e abordagens, permitindo uma maior diversidade de vozes, bem como a incorporação do hibridismo textual e da polifonia.

Nesse contexto de expansão das neonarrativas, as obras de Toni Morrison e Jesmyn Ward demonstram a vitalidade do gênero ao reconstruir o período escravocrata. Elas enfatizam a presença do fantasma como um elemento de interação racial que age nos níveis individual e coletivo. A espectralidade, em suas narrativas, não é apenas uma ferramenta para reescrever o passado, mas também uma forma de “assombrar” o presente, moldando as dinâmicas raciais atuais.

ESPECTRALIDADE E A DINÂMICA RACIAL EM MORRISON E WARD

Em *Amada*, a dor permeia cada espaço e personagem. Todos carregam fragmentos de um passado traumático que insiste em retornar. A protagonista, Sethe, representa de forma decisiva essa dinâmica. Suas lembranças da plantação Doce Lar, da fuga, da perda dos filhos e, sobretudo, do infanticídio, são marcadas por uma dor profunda que emerge ao longo do romance como estilhaços de uma história que ela tenta conter, mas que continuamente a invade. A memória, nesse contexto, rompe com qualquer noção de temporalidade linear: Toni Morrison constrói uma narrativa que desafia a cronologia convencional, permitindo que o passado se sobreponha ao presente. Essa escolha estilística intensifica a dimensão emocional da narrativa e insere o leitor na experiência sensível das personagens, especialmente Sethe, que, ao revelar os traumas que atravessam toda a sua vida, também reconstrói, aos poucos, a história do assassinato de sua filha, Amada. O passado da

escravidão, marcado por violências, está presente nas lembranças fragmentadas das personagens, que enfrentam a dificuldade de esquecê-lo (Silva e Umbach, 2013, p. 68). De maneira literal, essa presença se encarna na figura do fantasma que assombra o número 124, materializando a dor que se recusa a ser esquecida. Como diz a própria Sethe:

Estava falando do tempo. É tão difícil para mim acreditar no tempo. Algumas coisas vão embora. Passam. Algumas coisas ficam. Eu pensava que era minha memória. Sabe. Algumas coisas você esquece. Outras coisas, não esquece nunca. (Morrison, 2009, p. 60)

O fantasma em *Amada* é o espírito da filha de Sethe, a protagonista do romance. Anos antes do início da narrativa, Sethe cometeu um infanticídio devastador: matou sua filha bebê para poupá-la dos horrores da escravidão, acreditando que ela e seus filhos seriam recapturados por seus antigos donos. Essa decisão assombra toda a família pois “o bebê fantasma que rondava a casa não deixava esquecer a violência da fuga e a perda” (Morrison, 2009, p. 15). Denver, a filha sobrevivente, carrega o peso desse passado doloroso. Em determinado momento da história, ela expressa sua ambivalência em relação à mãe: “[a]mo minha mãe, mas sei que ela matou sua própria filha e, mesmo tão terna comigo, tenho medo dela por causa disso. Ela não conseguiu matar meus irmãos e eles sabiam disso” (Morrison, 2009, p. 228).

A partir desse relato de Denver, é perceptível que o infanticídio reverbera nas gerações seguintes, moldando as relações familiares sob a sombra da violência e da lembrança. Essa filha de Sethe, assassinada, que nunca teve um nome próprio no momento da morte,

é enterrada com uma lápide que carrega apenas a palavra Amada, resultado de um pedido feito por Sethe. Desde então, a casa onde Sethe vive, o número 124 da rua Bluestone, é assombrada por uma presença sobrenatural, marcada por fenômenos estranhos, ruídos, objetos quebrados e uma atmosfera carregada de ressentimentos. Os dois filhos homens de Sethe fogem da casa ainda adolescentes por não suportarem a presença do fantasma, e a única que permanece com ela é sua filha mais nova, Denver, que, apesar do medo, se acostuma com a assombração:

O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê. As mulheres da casa sabiam e sabiam também as crianças. Durante anos cada um lidou com o rancor de seu próprio jeito, mas em 1873 Sethe e sua filha Denver foram suas únicas vítimas. A avó, Baby Suggs, tinha morrido, e os filhos, Howard e Buglar, haviam fugido ainda com treze anos de idade, assim que o simples olhar no espelho o estilhaçava (foi esse o sinal para Buglar); assim que as marcas de duas mãozinhas apareceram no bolo (esse foi o de Howard). Nenhum dos dois rapazes esperou para ver mais; outro caldeirão de ervilhas fumegando amontoadas pelo chão; biscoitos esfarelados e espalhados numa linha junto ao batente da porta. Não esperaram nem por um dos períodos de alívio: as semanas, meses mesmo, em que nada acontecia. Não. Cada um fugiu de uma vez — no momento em que a casa cometeu o que para ele era o único insulto a não ser suportado nem visto uma segunda vez. No prazo de dois meses, no pico do inverno, deixaram a avó, Baby Suggs; Sethe, a mãe; e a irmãzinha pequena, Denver, completamente sozinhas na casa cinza e branca da rua Bluestone. A casa não tinha número então, porque Cincinnati não chegava até ali. Na verdade, Ohio se chamava de estado há apenas setenta anos quando primeiro um irmão depois o outro enterrou o

chapéu na cabeça, agarrou os sapatos e se esgueirou para longe do rancor vivo que a casa sentia por eles. (Morrison, 2009, p. 17)

A narrativa, ao longo de sua complexidade, transporta o leitor para um lugar de desconforto, permitindo captar a intensidade do sofrimento vivido por essas personagens e os traumas que as marcam. Giuseppina Bassi (2014, p. 17, tradução nossa) afirma que Morrison estrutura a narrativa em torno do não-dito e do desconforto do início abrupto da história:

Não há uma introdução para a história. Em vez disso, ela começa *in medias res*, e os leitores são “lançados” diretamente na trama, que gira em torno da ideia de que há algo errado com a casa na 124 Bluestone Road. Sentimos a presença de alguma coisa — algo que incomoda todos os moradores da casa, Sethe e Denver —, impedindo-os de viver normalmente. Não descobrimos toda a história de início, mas vamos nos familiarizando com ela à medida que lemos o romance⁶.

A presença fantasmática em *Amada* não se limita a uma manifestação sobrenatural restrita ao espaço doméstico da 124 Bluestone Road; ela atua como metáfora de um trauma coletivo que ultrapassa o âmbito individual das personagens. Quando Bassi (2014) aponta que Morrison inicia *in medias res* e lança o leitor diretamente em um ambiente “errado” e perturbador, está sublinhando não apenas uma escolha estilística, mas também uma estratégia política. A casa assombrada não é apenas cenário, mas corpo social impregnado de

6 “There is no introduction to the story. Instead, it starts in *medias res*, and the readers are “thrown” right into the plot that revolves around the idea that there is something wrong with the house on 124 Bluestone Road. We feel the presence of something, something that bothers all the residents of the house, Sethe and Denver, because of which they cannot function normally. We do not find out the whole story at the beginning, but we become familiar with it as we read the novel”.

traumas não resolvidos. A tensão e o mistério iniciais operam como “aquelas instâncias singulares, ainda que repetitivas, em que o lar se torna estranho... quando o que já passou e foi dado por encerrado ganha vida novamente”⁷ porque o fantasma “altera a experiência de estar no tempo, a maneira como separamos o passado, o presente e o futuro”⁸ (Gordon, 1997, p. xvi, tradução nossa).

Amada, na condição de fantasma da filha assassinada, se apresenta como uma figura social que insiste em visibilidade e busca respostas, especialmente relacionadas ao evento traumático que lhe tirou a vida. Ela exige de Sethe cuidados extremos, sugando sua energia física e emocional, como se cobrasse reconhecimento e reparação pela violência sofrida. Além disso, Amada transita entre o real e o espectral. Sua identidade nunca é confirmada de modo absoluto, ela pode ser o espírito da filha, uma jovem traumatizada fugida da escravidão, ou a personificação coletiva do trauma da escravidão. Em resumo, ela materializa o que antes era indizível e dá forma aos traumas que as histórias oficiais tentaram apagar.

O desconforto que permeia o espaço vivido por Sethe e Denver dramatiza a condição de comunidades negras que, mesmo após a abolição, continuam a habitar territórios marcados por um passado que insiste em não passar. O que está “errado” na casa 124 é, em última instância, o que está “errado” na própria ordem social que nunca reparou plenamente as violências de sua fundação. O uso do elemento espectral não é um mero ornamento narrativo, mas uma lente crítica. O fantasma se inscreve na experiência social, materializando-se como a manifestação viva do legado da escravidão que estrutura as relações raciais e as condições de vida.

7 “those singular yet repetitive instances when home becomes unfamiliar”.

8 “it alters the experience of being in time, the way we separate the past, the present, and the future”.

É importante ressaltar novamente que a narrativa se passa entre os períodos da escravidão e abolição nos EUA, sendo o presente histórico da narrativa o ano de 1873, menos de uma década após o fim oficial da escravidão. Nesse período, o país ainda lidava com as consequências legais e sociais do sistema escravocrata, cujos efeitos persistiam de maneira brutal. Entre os dispositivos legais mais violentos que sustentaram a escravidão, destacam-se as chamadas *Fugitive Slave Acts*, conhecidas em português como “Leis dos Escravos Fugitivos”. Houve duas versões principais dessas leis: a primeira, promulgada em 1793, autorizava os proprietários a recapturarem escravos que tivessem fugido, mesmo que estivessem em estados onde a escravidão era proibida. Já a segunda versão, de 1850, foi ainda mais severa: ela obrigava os cidadãos e autoridades dos estados do Norte a colaborarem com a captura e devolução desses fugitivos, sob pena de multa ou prisão. Essa legislação também negava aos fugitivos o direito a julgamento por júri, colocando o destino dessas pessoas nas mãos de comissários federais frequentemente parciais a favor dos donos de escravos.

A implementação dessas leis intensificou o terror vivido pelas pessoas negras, que não podiam se sentir seguras em nenhum ponto do território nacional. Mesmo após conseguirem escapar das plantações, seus corpos continuavam vulneráveis à violência legalizada e à constante ameaça de serem arrancados de suas vidas recém-conquistadas. Essas leis permaneceram em vigor até o fim oficial da escravidão, em 1865, com a ratificação da 13ª Emenda da Constituição dos Estados Unidos. Contudo, como Morrison mostra em *Amada*, os efeitos psicológicos dessa legislação não se encerraram com sua revogação. A protagonista, Sethe, vive sob o

peso da herança da escravidão e da possibilidade sempre presente de retorno forçado à condição de cativa. Seu passado não está distante nem encerrado: ele se infiltra no presente por meio do fantasma da filha Amada.

Em *Sing, Unburied, Sing*, a herança da escravidão irrompe de maneira recorrente nas experiências e percepções das personagens de forma similar à *Amada* pois Ward não usa apenas um fantasma, mas dois. Fantasmas que estão intrinsicamente ligados às atrocidades cometidas não somente durante o período da escravidão nos EUA, mas também durante o período da abolição, da segregação racial e do racismo estrutural que persiste até o presente momento naquele país. Por meio da alternância de pontos de vista, a narrativa de Ward estabelece uma aproximação emocional com o leitor, revelando não apenas como o sofrimento é vivenciado, mas também como a violência cotidiana é internalizada e inscrita nos corpos negros.

Como de costume, Jojo perguntou ao avô sobre seu passado e as experiências que viveu na penitenciária de *Parchman*; e era por meio desses relatos que fragmentos de uma história marcada pela violência iam sendo transmitidos. Pop, o avô de Jojo, em um desses momentos, conta a ele sobre os abusos que Richie, o fantasma que mais tarde aparece para Jojo, sofria ainda criança. E nisso, compartilha também a história da bisavó de Jojo, que foi sequestrada e trazida ao país como escravizada:

Uma vez, minha avó me contou uma história sobre a bisavó dela. Ela tinha atravessado o oceano, sido sequestrada e vendida. Disse que a bisavó contou que, em sua aldeia, eles comiam o medo. Disse que o medo transformava a comida em areia na boca deles. Disse que todos sabiam sobre a marcha da morte até

a costa, que tinham ouvido falar dos navios, sobre como homens e mulheres eram empilhados neles. Alguns ouviram dizer que era ainda pior para os que partiam no mar, afundavam na água. Porque era isso que parecia quando o navio cruzava o horizonte: como se o navio afundasse, pouco a pouco, na água. A avó dela dizia que eles nunca saíam à noite, e mesmo de dia, ficavam nas sombras de suas casas. Mas ainda assim, vieram buscá-la. Sequestraram-na de casa em plena luz do dia. Trouxeram-na para cá, e ela aprendeu que os navios não afundavam em algum lugar aquático, navegados por fantasmas brancos. Aprendeu que coisas ruins aconteciam naquele navio, até ele atracar. Que a pele dela cresceu ao redor das correntes. Que a boca dela se moldou ao açaimé. Que ela foi transformada em um animal sob o céu quente e brilhante, o mesmo céu sob o qual o resto da família dela vivia, em algum lugar distante, em outro mundo. (Ward, 2017, p. 50, tradução nossa)⁹

Nesse trecho, a herança ancestral é transmitida através do relato do avô, funcionando como um elo vivo entre as gerações. Ela não se restringe a fatos históricos e traz à tona sensações e emoções profundas ligadas ao trauma da escravidão. A história da bisavó, que foi para os EUA de forma forçada para ser escravizada, é passada de

9 Once, my grandma told me a story about her great-grandmama. She'd come across the ocean, been kidnapped and sold. Said her great-grandmama told her that in her village, they ate fear. Said it turned the food to kidnapped and sold. Said her great-grandmama told her that in her village, they ate fear. Said it turned the food to sand in their mouth. Said everyone knew about the death march to the coast, that word had come down about the ships, about how they packed men and women into them. Some heard it was even worse for those who sailed off, sunk into the air. Because that's what it looked like when the ship crossed the horizon: like the ship sailed off and sunk, bit by bit, into the water. Her grandma said they never went out at night, and even in the day, they stayed in the shadows of their houses. But still, they came for her. Kidnapped her from her home in the middle of the day. Brought her here, and she learned the boats didn't sink to some watery place, sailed by white ghosts. She learned that bad things happened on that ship, all the way until it docked. That her skin grew around the chains. That her mouth shaped to the muzzle. That she was made into an animal under the hot, bright sky, the same sky the rest of her family was under, somewhere far away, in another world.

forma oral. O relato carrega imagens simbólicas, como o medo que “transforma a comida em areia na boca” e a desumanização sofrida no navio negreiro, que determinam a condição marginal daqueles que foram outrora sequestrados do continente africano e forçados a viver em um país estrangeiro como escravos.

Sing, Unburied, Sing, demonstra que a lógica da violência contra corpos negros permanece dolorosamente presente e atravessa gerações, como uma “cobra que troca de pele”, por fora parece diferente, mas por dentro continua igual. Essa violência, que se manifesta por meio de ações de agentes do estado como a violência policial, continua a associar a negritude ao perigo e à punição imediata, evidenciando a continuidade de uma lógica racializada herdada da escravidão.

O fantasma mais importante na narrativa é Richie, o espírito de um menino negro que morreu de forma brutal enquanto estava preso na penitenciária de *Parchman*, também denominada de fazenda *Parchman*, durante o período da segregação racial no sul dos EUA. Richie aparece como uma figura espectral que busca respostas e justiça, ele é um símbolo social das vidas negras ceifadas pela violência racial e pelo sistema prisional opressor, pois como bem explica Lado-Pazos (2021, p. 124-125), “[o]fantasma de Richie pertence ao passado e aparece para iluminar uma parte sombria da história americana e transmitir a luta de um povo para sobreviver e afirmar sua identidade cultural”¹⁰. A história de Richie é extremamente brutal, infelizmente como muitas outras histórias de homens, mulheres, meninos e meninas negras.

10 Richie’s ghost belongs to the past and appears in order to illuminate a gloomy part of American history and to convey a people’s struggle to survive and affirm its cultural identity.

Na prisão *Parchman*, Richie conheceu River, o avô de Jojo, que era também bem jovem. Ele o protegia como e quando podia, porém, após Blue (um outro homem que também estava preso) estuprar uma mulher negra na fazenda penitenciária, River compreendeu rapidamente que, para os oficiais brancos da prisão, não haveria qualquer distinção entre ele e Richie, já que estavam atrás de um jovem, qualquer um seria visto como culpado. Richie por pouco não foi capturado por uma turba branca que lincha brutalmente Blue, esfolando-o e desmembrando seu corpo. Diante disso, River reconhece que Richie provavelmente teria o mesmo fim violento. Diante da inevitabilidade da violência, ele optou por tirar a vida do menino da forma mais rápida e menos dolorosa possível:

Vai ficar tudo bem, Richie [...] Eu vou te levar para casa”, eu disse. E então peguei o punhal que eu guardava na bota e enfiei uma vez no pescoço dele. Na veia grande do lado direito. Segurei até o sangue parar de jorrar. Ele me olhando, boca aberta. Uma criança. Lágrimas e muco escorrendo pelo rosto. Chocado e assustado, até ficar imóvel”. (Ward, 2017, p. 255).

Após esse evento traumático, o espírito de Richie permanece vagando pela narrativa, sem compreender plenamente o que lhe aconteceu. Essa recordação permanece com River durante toda a sua vida, e o espírito do garoto continua assombrando a memória dele. Quando Jojo, o neto, viaja com a mãe e a irmã para buscar o pai recém-libertado da prisão de *Parchman*, ele começa a ver e ouvir Richie. O fantasma passa a acompanhá-lo, buscando em Jojo um canal para ser visto, ouvido e, sobretudo, lembrado. Richie quer saber a verdade sobre sua morte, um reconhecimento que nunca teve, deseja descansar, mas não pode fazê-lo enquanto sua história estiver apagada.

O fantasma de Richie, em *Sing, Unburied, Sing*, assim como o fantasma de *Amada*, inscreve-se na narrativa não apenas como uma presença sobrenatural, mas como encarnação de um trauma individual e coletivo. Ambos emergem de eventos violentos que foram silenciados: no caso de *Amada*, o infanticídio motivado pelo desejo de libertar a filha da escravidão; no caso de Richie, o assassinato cometido por River para poupá-lo de uma morte mais cruel no sistema prisional de *Parchman*, herdeiro direto das *plantations* e do trabalho forçado. Tanto *Amada* quanto Richie são fantasmas que reivindicam o reconhecimento. *Amada* retorna para assombrar Sethe e sua comunidade, expondo feridas que a narrativa oficial preferiria apagar; Richie, por sua vez, persegue River e depois se aproxima de Jojo, exigindo ouvir e contar a verdade sobre sua morte. Em ambos os casos, o fantasma atua como figura social no sentido dado por Gordon (1997): ele corporifica a interseção entre história e subjetividade, revelando injustiças não resolvidas e denunciando a persistência das estruturas raciais opressoras. Assim, a função espectral desses personagens não é meramente estética ou simbólica, mas política: eles obrigam vivos e leitores a confrontarem a violência estrutural, seja a escravidão legalizada do século XIX ou seu desdobramento nas relações raciais contemporâneas, e a reconhecerem que o passado continua irrompendo no presente.

É importante ressaltar que a penitenciária *Parchman* é um lugar que realmente existiu. Chamada de *Parchman Farm*, essa penitenciária foi fundada em 1863, no estado do Mississippi. Construída em uma antiga fazenda de algodão pertencente à família *Parchman*, latifundiários da região, o local foi transformado em prisão logo após a abolição da escravidão. A população carcerária

era composta por sua maioria de homens negros: “Parchman também abrigava mulheres, porém, entre 1870 e 1970, elas nunca ultrapassaram cinco por cento da população total. Eram quase exclusivamente negras e frequentemente vítimas de abuso sexual e estupro” (Lado-Pazos, 2021, p. 121, tradução nossa)¹¹. O trabalho forçado era uma exigência imposta aos internos. Esses homens haviam sido recentemente libertos da escravidão, mas foram rapidamente criminalizados e enviados a *Parchman*, muitos sob acusações frágeis ou injustificadas. A família *Parchman* utilizou as brechas legais do sistema penal para manter uma forma institucionalizada de escravidão, agora sob o disfarce da punição criminal (Lado-Pazos, 2021, p. 121). Atualmente, o local é conhecido como Penitenciária Estadual do Mississippi¹².

Quando Jojo, Leonie, Kayla e Misty estão voltando da penitenciária, após visitarem Michael (pai de Jojo e Kayla), eles são parados por um policial branco. Durante a abordagem, o policial age de maneira agressiva e violenta, mesmo diante do fato de estarem com crianças no carro. Ele ordena que todos saiam do veículo com as mãos na cabeça, coloca Leonie de bruços no chão, revira o carro sem justificativa e, num gesto de puro abuso de poder, chega a apontar a arma para Jojo, que é apenas um adolescente. Em uma conversa com Richie, o fantasma pergunta a Jojo se River, seu avô,

11 Parchman also housed women yet, between 1870 and 1970, they never exceeded five percent of the total population. They were almost exclusively Black and frequently victims of sexual abuse and rape. (Lado-Pazos, 2021).

12 Há quem considere *Parchman Farm* o berço do Delta Blues, considerado o “blues original”, um gênero musical criado por afro-americanos na região do Delta do Mississippi e da Luisiana. Presos injustamente, sem entenderem completamente sua situação, muitos cantavam músicas que lembravam a infância ou que haviam aprendido com seus pais. Esses cantos, carregados de dor, resistência e memória, acabaram se tornando a semente de um dos gêneros musicais mais influentes da história.

já lhe contou como os dois se conheceram. A resposta de Jojo é especialmente significativa, pois, ao recordar a violência que ele mesmo sofreu recentemente durante uma abordagem policial, ele estabelece uma conexão entre sua experiência e a de Richie e Pop na prisão, que ocorreu mais de um século antes. Nesse momento, Jojo compreende que, embora os tempos tenham mudado, a lógica da violência contra corpos negros permanece dolorosamente presente, atravessando gerações e assumindo novas formas:

“Ele te contou como me conheceu? Que a gente estava junto em Parchman?” Eu murmuro e aceno com a cabeça novamente.

“Eles não mandam mais gente tão nova quanto você pra lá”. Meus pulsos não param de doer.

“Às vezes eu penso que as coisas mudaram. Mas então eu durmo e acordo, e nada mudou”.

É como se as algemas cortassem até o osso.

“É como uma cobra que troca de pele. Por fora parece diferente quando as escamas mudam, mas por dentro continua tudo igual”.

Como se minha medula pudesse carregar um hematoma”. (Ward, 2017, p. 118, tradução nossa)¹³

A violência policial é uma das formas mais visíveis e brutais de perpetuação da lógica da escravidão na contemporaneidade, funcionando como um instrumento sistemático de controle dos corpos negros. Casos como os assassinatos de George Floyd e Breonna Taylor, nos EUA, e de João Pedro e Ágatha Félix, no Brasil, escancaram a permanência de práticas que associam a negritude ao

13 “He tell you how he knew me? at we was in Parchman together?” / I hu and nod again. / “they don’t send them there as young as you no more”. My wrists won’t stop hurting. nod again. / “Sometimes I think it done changed. And then I sleep and wake up, and it ain’t changed none”. / It’s like the cus cut all the way down to the bone. / “It’s like a snake that sheds its skin. e outside look dierent when the scales change, but the inside always the same”. / Like my marrow could carry a bruise”. (Ward, 2017, p. 118)

perigo, à suspeita e à punição imediata. Mesmo sendo apenas uma criança, Jojo é algemado por um policial branco e vê sua família ser tratada com extrema hostilidade. Essa cena, longe de ser ficcional e muito mais próxima da realidade, ecoa as experiências cotidianas de jovens e homens negros ao redor do mundo. Em sua obra *Are Prisons Obsolete?*, Angela Davis analisa criticamente o sistema carcerário de seu país, expondo como o racismo está profundamente enraizado na própria noção de “justiça”. Segundo a autora, o crime no país continua tendo cor e alvo definidos: pessoas negras e latinas seguem sendo os principais alvos de abordagens policiais, prisões e punições, refletindo a continuidade de uma lógica racializada herdada da escravidão:

A racialização do crime – a tendência a ‘imputar crime a cor’, para usar as palavras de Frederick Douglass – não diminuiu conforme o país foi se livrando da escravidão. Uma prova de que o crime continua a ser imputado a cor está nas muitas evocações de ‘perfil racial’ em nosso tempo. É fato que é possível se tornar alvo da polícia por nenhuma outra razão além da cor da pele. Departamentos de polícia em grandes áreas urbanas admitiram a existência de procedimentos formais destinados a maximizar o número de afro-americanos e latinos detidos – mesmo na ausência de causa provável (Davis, 2018, pp. 32-33).

A IMPORTÂNCIA DOS FANTASMAS E DAS NEONARRATIVAS

Nas obras analisadas, o fantasma não se limita a dramatizar a dor: ela a socializa, exigindo do leitor o reconhecimento das continuidades entre a escravidão e os sistemas atuais de opressão. Nesse contexto, a espectralidade, nascida de experiências extremas,

pode ser compreendida, segundo Joel Candau (2011, p. 151), como “memória forte”:

A memória das tragédias pertence aos acontecimentos que [...] contribuem para definir o campo do memorável. Ela é uma interpretação, uma leitura da história das tragédias. É também uma memória forte. Memória dos sofrimentos e memória dolorosa, memória do infortúnio que é sempre a ocasião para se colocarem as verdadeiras perguntas, essa memória deixa traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido, modificando profundamente suas personalidades.

O fantasma, enquanto memória forte, opera na zona liminar entre passado e presente, ausência e presença, vida e morte. Essa condição limítrofe o torna especialmente eficaz na formulação de narrativas que procuram dar forma ao que foi suprimido pela história oficial. Portanto, é muito semelhante à metáfora do véu descrita por Toni Morrison em *The Site of Memory*, pois os dois fantasmas analisados insistem na ruptura; no ato de rasgar o véu do ocultamento social. Suas presenças espectrais exigem que aquilo que foi silenciado retorne à superfície, expondo a violência da escravidão e suas presenças/ausências. Ao recusar que o véu seja restaurado, essas narrativas reafirmam a assombração como ato político: a persistência da memória contra o apagamento, a insistência das vozes negras contra a marginalização. Assim, as neonarrativas de escravidão operam não apenas como reimaginações estéticas do passado, mas também como intervenções que impedem o “encobrimento” da história, mantendo vivo o clamor por reconhecimento e justiça.

Como destaca Lado-Pazos (2021, p. 116, tradução nossa):

O espectral não é empregado apenas com propósitos estéticos, mas também, e especialmente, como um instrumento analítico para a teorização de questões sociais, políticas e éticas, tais como a sedimentação da história e da tradição, as complexidades da memória e do trauma e o apagamento de normas sociais relacionadas a gênero, raça, etnia, sexualidade e classe.

Compreender os mecanismos de exclusão racial exige mais do que a análise de eventos históricos isolados. É necessário perceber como as estruturas de dominação se reconfiguram ao longo do tempo, mantendo a lógica da hierarquização racial sob novas formas. As neonarrativas constituem, portanto, um corpus literário fundamental. Ao resgatar vozes marginalizadas, essas obras reafirmam a importância de revisitar tanto o que foi dito quanto o que foi silenciado, projetando no presente as experiências apagadas pela narrativa dominante (Smith, 2007). Dar visibilidade a histórias negras na literatura não é apenas um exercício acadêmico ou formativo, mas um gesto político de reconhecimento e reparação simbólica. Resgatar essas vozes significa homenagear aqueles que não tiveram oportunidade de se expressar, reivindicando o direito à representação plena.

REFERÊNCIAS

- BASSI, Nina. Trauma and identity in African American slave and neo-slave narratives. 2014. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Inglesa) – Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of English Language and Literature, Osijek, 2014.
- BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARREIRA, Shirley. A representação do sujeito diaspórico em *O Livro dos Negros*, de Lawrence Hill. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 1, v. 74, p. 385-404, jan./abr., 2021.

- DAVIS, Angela. *Are Prisons Obsolete?* New York: Seven Stories Press, 2018.
- EDWARDS, Justin D. *Gothic Passages: Racial Ambiguity and the American Gothic*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003.
- GORDON, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- GOULD, Philip. *The rise, development, and circulation of the slave narrative*. In: FISCH, A. A. *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-18, 2007.
- LADO-PAZOS, Vanesa. Haunting Back: A Study of Spectrality in *Sing, Unburied, Sing*. In: *Southern Quarterly*, n. 3, v. 58, p. 113-130, 2021.
- MORRISON, Toni. The site of memory. In: ZINSSER, William (Org.). *Inventing the truth: the art and craft of memoir*. 2.ed. Boston: Houghton Mifflin, p. 83-102, 1995.
- MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NAKANISHI, Débora Spacini; NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. A escravidão presente na literatura afro-americana: três séculos observados. In: *Aletria*, Belo Horizonte, n. 2, v. 29, p. 63-78, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RUSHDY, Ashraf H. A. *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York: Oxford University Press, 1999.
- SILVA, Ívens Matozo; UMBACH, Rosani Ketzer. Memórias da repressão: uma leitura de *Amada*, de Toni Morrison. In: *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, v. 3, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/9612>. Acesso em: 15 ago. 2025.
- SMITH, V. Neo-Slave Narratives. In: FISCH, A. A. (Org.) *The Cambridge Companion to The African American Slave Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 168-185, 2007.
- WARD, Jesmyn. *Sing, Unburied, Sing*. New York: Scribner, 2017.



ARTIGO/DOSSIÊ

TORTO ARADO: BUSCA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

MARIA MARCIA DA SILVA

Maria Marcia da Silva

Mestranda em Estudos Interdisciplinares da Linguagem, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Graduada em Letras (Português/Inglês), pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7184758552980133>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1610-983>.

E-mail: mariamarcia.silva@ufrpe.br.

Resumo: O presente artigo pretende desenvolver uma discussão da obra *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior. Os objetivos, no que concerne à temática, são discutir as perspectivas de identidade na obra, com enfoque na busca e construção identitária das personagens, e refletir sobre questões de pertencimento à terra e o papel da cultura na maneira de ser e viver dos personagens. A investigação adota uma abordagem qualitativa, uma vez que, por meio de uma revisão bibliográfica e da análise da obra, buscaremos elaborar reflexões e interpretações relativas à perspectiva crítica de Itamar Vieira. Para tal empreendimento, o percurso metodológico será a partir da análise da trama, através de autores como: Fanon (2008), Escosteguy (2010), Bhabha (1998) e Hall (2003). Por meio da pesquisa, foi possível perceber que a construção de identidade das personagens é constituída

pela história e pelo passado: a ascendência de pessoas negras escravizadas é reconstruída por meio coletivo, através do pertencimento à terra e à religião que partilham com seus ancestrais.

Palavras-chave: Identidade. Estudos Culturais. *Torto arado*.

Abstract: This article aims to develop a discussion of Itamar Vieira Júnior's work – *Torto Arado*. The objectives, with regard to the theme, are to discuss the perspectives of identity in the work, focusing on the characters' search for and construction of identity, and to reflect on issues of belonging to the land and the role of culture in the characters' way of being and living. The research adopts a qualitative approach, since, through a bibliographic review and analysis of the work, we will seek to develop reflections and interpretations related to Itamar Vieira's critical perspective. For this undertaking, the methodological path will be based on the analysis of the plot, through authors such as: Fanon (2008), Escosteguy (2010), Bhabha (1998) and Hall (2003). Through the research, it was possible to perceive that the construction of the characters' identity is constituted by history and the past: the ancestry of enslaved black people and reconstructed collectively, through belonging to the land and the religion that they share with their ancestors.

Keywords: Identity. Cultural studies. *Torto Arado*.

INTRODUÇÃO

“O sangue do passado corre feito um rio. Corre nos sonhos, primeiro. Depois chega galopando, como se andasse a cavalo”.

Vieira Jr.

Este estudo pretende traçar uma discussão acerca da construção de identidade na obra *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior. O romance publicado em 2019 recebeu o prêmio Jabuti de romance literário,

prêmio Jabuti de livro brasileiro publicado no exterior e o prêmio Oceanos. Vieira Júnior cativa os leitores pela maneira de descrever a realidade vivenciada pelas personagens, por meio de uma linguagem fluida, próxima da oralidade.

A narrativa é dividida em três partes, e cada uma delas é narrada em primeira pessoa por uma personagem diferente. De forma central, temos as duas protagonistas do romance: as irmãs Bibiana e Belonísia, e a entidade Santa Rita Pescadeira. Dessa forma, percebe-se a polifonia (Bakhtin, 2002) na obra, não só pelo foco narrativo, mas também pela forma como é dado o direito de voz às personagens em geral.

A parte inicial é narrada por Bibiana, as primeiras páginas já carregam uma espécie de clímax, pois a personagem narra um acidente ocorrido com ela e a irmã. Ao brincarem no quarto da avó paterna, encontram uma faca. Fascinadas com o brilho e a beleza do objeto, o colocam na boca e uma delas fica sem a língua e sem poder se comunicar verbalmente. Quando esse fato acontece, não fica claro ao leitor quem das irmãs teve o órgão perdido, pois a narrativa se assemelha à oralidade, não delineia de maneira direta os fatos, mas ao prosseguir a história entendemos que foi Belonísia, embora as marcas desse acidente sejam sentidas pelas duas, pois Bibiana torna-se a voz da irmã.

No decorrer da narrativa, o leitor conhece outros personagens importantes, como o pai das irmãs, Zeca Chapéu Grande, curandeiro da fazenda onde moram; Donana, avó das meninas; a mãe, Salustiana; Severo, paixão de Bibiana. Na primeira parte, conhecemos a vida dura dos personagens e a maneira como lutam para ter um futuro melhor. Ao terminar, Bibiana narra o amor entre ela e Severo, sua gravidez e quando resolvem fugir.

A segunda parte é narrada por Belonísia, observa-se a visão dela sobre o acidente e seus sentimentos em relação ao mundo por não conseguir se expressar verbalmente, assim, ela narra a fuga da irmã e o sentimento de solidão que a tomou depois desse fato. Por isso, resolveu morar com Tobias, homem que trabalhava junto com a sua família na fazenda. Porém, quando chega à casa que seria do casal, percebe que não será nada fácil — ele é um homem violento, grosseiro e bruto. A casa estava completamente tomada pela bagunça, sujeira e insetos.

Belonísia continuava se sentindo sozinha e sofria também com os maus tratos do marido. Como refúgio, conseguiu amizade com Maria Cabocla, mulher que morava nas redondezas, que sofria violência doméstica e a quem Belonísia ajuda quando o marido queria matá-la. A narradora conta sobre a volta da irmã com Severo e os filhos. Eles, com consciência política de seus direitos, passam a reivindicar a terra. A partir daí, acompanhamos algumas mortes, inclusive a de Severo, uma morte encomendada. Posteriormente, é possível perceber o ativismo através das ações das mulheres da obra, no caso, das duas irmãs: Belosínia e Bibiana.

A terceira parte é narrada pela entidade Santa Rita Pescadeira, que conta sobre as terras por onde passou e todas as crueldades que seus olhos viram e, a partir dela, conhecemos a história dos personagens de outra forma, como se lêssemos a partir de um narrador em terceira pessoa o contexto histórico, social e cultural dos ancestrais daquelas pessoas que, atualmente, estavam vivendo ali. Além disso, narra o motivo de ser uma entidade que Zeca Chapéu Grande tinha como cavalo. Carreira (2022) confirma que o foco narrativo muda de acordo com quem está narrando, pois ao ser narrada por Bibiana e Belonísia, a história tem uma visão dos

acontecimentos de forma limitada, mas com a entidade não, pois é onisciente.

Assim, a partir de uma visão geral da trama, o artigo será dividido em dois tópicos: no primeiro, pretende-se focar no conceito de identidade e suas considerações teóricas. O segundo tópico busca refletir sobre a construção de identidade em *Torto Arado*, trazendo questões sobre pertencimento à terra e o papel da etnia e da cultura no modo de ser e viver dos personagens. Para tal proposta, busca-se embasamento teórico-crítico dos autores Bhabha (1998), Fanon (2008), Escosteguy (2010), Hall (2003) e outros.

Por se tratar de um recorte específico, esta análise não pretende esgotar as múltiplas camadas da obra de Itamar Vieira Júnior, tampouco abordar em profundidade todas as personagens ou elementos estruturais do romance. O foco recai, especialmente, sobre a construção identitária sob a perspectiva narrativa de Bibiana, de modo a iluminar como sua trajetória e seu olhar articulam questões de pertencimento, ancestralidade e consciência política. A delimitação se justifica pela extensão e propósito do artigo, que visa contribuir pontualmente para a reflexão sobre identidade em *Torto Arado* sem a pretensão de abarcar toda a complexidade da narrativa.

IDENTIDADE: TEÓRICOS E CONSIDERAÇÕES

A constituição das identidades culturais tem sido temática central dos estudos culturais, principalmente pela influência de reflexões que versam sobre os temas de identidade, cultura nacional, raça, gênero, globalização, modernidade/pós-modernidade e pós-colonialismo. Ana Carolina Escosteguy (2010) contextualiza que o debate em torno da identidade se torna problemático teoricamente a partir da

modernidade, no momento em que as discussões sobre o sujeito e sua inserção na sociedade e a maneira com que constrói sua identidade pessoal, ou seja, como se percebe, se interpreta, se apresenta a si mesmo e aos outros, sob o deslocamento do indivíduo em relação ao seu lugar na vida social, gera tensão e instabilidade aos modos de vida já estabelecidos, isso faz com que a identidade cultural seja apta a questionamentos (Escosteguy, 2010).

Segundo Escosteguy (2010), há duas matrizes de debates acerca das identidades: essencialismo e construção social. A primeira dá conta de caracterizar a existência de certos grupos e/ou comunidades por meio do que seria uma categoria inata deles, a segunda, atribui a existência deles como um produto social. Estes termos ganham uma nova roupagem sob o ponto de vista de Larrain, autor citado por Escosteguy (2010); nesse caso, seriam teorias universalistas em oposição a teorias historicistas, respectivamente. A autora salienta que ambas podem ser posições preconceituosas, pois

A universalista ao enfatizar a verdade absoluta e continuidade histórica, descuida da especificidade do “outro” e tende a julgar as outras culturas sob princípios da sua própria; e a historicista, ao reiterar a especificidade, pode desenvolver uma construção do “outro” como inferior. (Escosteguy, 2010, p. 146)

Outro ponto importante que trouxe considerações para o conceito de identidade foi a globalização, por meio das mudanças ocasionadas nesse processo, a relação entre identidade cultural nacional e Estado-nação deixou de ser estável, assim, a representação da formação nacional por uma identidade nacional passou a ser tensionada. O desgaste dos principais estados da Europa ocidental no que diz respeito aos nacionalismos e, em

contrapartida, o fortalecimento das relações transnacionais e de identidade locais foram marcados por dois processos importantes: uma nova valorização de movimentos regionais e nacionais por autonomia, estes de grupos que sempre tiveram suas identidades preteridas, e, do outro lado, o crescimento de uma reação das culturas nacionais ao terem como ameaça o movimento periférico do seu próprio estado.

O Estado-nação, segundo Escosteguy (2010), foi endossado por Hall não apenas como entidade política, mas como uma formação simbólica, pois tem o poder de criar uma ideia de nação enquanto comunidade imaginada. Essa movimentação pró-nacionalismo é caracterizada por uma tentativa de construir formações étnicas fechadas, puras, se voltando para uma concepção de identidade nacional essencialista ou universal. Hall (2003), entretanto, contesta veementemente, pois os estados ocidentais são etnicamente híbridos, visto que houve produtos de conquistas e absorção de um povo por outro.

Escosteguy (2010) salienta que a política de representação tem efetuado uma movimentação dos sujeitos para uma busca de representação de si mesmos, os mesmos sujeitos posicionados nas margens. Dessa forma, a identidade se constitui como um espaço

onde um conjunto de novos discursos teóricos se interseccionam e onde um novo grupo de práticas culturais emerge. Trata-se de uma categoria política e culturalmente construída em que a diferença e a etnicidade são seus elementos constituintes; a experiência da diáspora se transforma em emblema do presente; a hibridação deixa sua marca e a fluidez da identidade torna-se ainda mais complexa pelo entrelaçamento de

outras categorias socialmente construídas, além das de classe, raça, nação e gênero. (Escosteguy, 2010, p. 156)

Essa constituição remete à máxima central dos debates em torno do conceito, as identidades não são finalizadas, em momento algum completas. É um permanente processo de constituição e discursos a partir do ponto de vista do outro.

Interessa, nesse estudo, a relação entre identidade e raça. Nessa especificação, Escosteguy (2010) contextualiza o fenômeno da mestiçagem, evidenciando que não é apenas um fenômeno racial, mas uma formação que reconfigura a memória e o imaginário “que remexem o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo” (Escosteguy, 2002, p. 161 *apud* Martín-Barbero, 1987, p. 10). Com isso, a identidade cultural latino-americana se trata dessa mestiçagem, de forma que as mais diversas culturas interagem, assim, o mix de culturas é o que faz dela única. No entanto, a autora conclui que a forma com que as identidades têm se constituído e aumentado corresponde ao desenvolvimento capitalista. Essa emergência de representação diz respeito ao estágio em que o capitalismo se tornou o modo de organização social.

Frantz Fanon (2008), por sua vez, traz a relação entre o sujeito negro e a linguagem, estabelecendo paralelos importantes nessa relação através da identidade. Ele disserta que o afrodescendente manifesta duas dimensões distintas: uma em relação aos indivíduos de sua própria etnia e outra diante dos brancos. Suas atitudes e comportamentos variam significativamente dependendo da interação com alguém de sua comunidade ou com uma pessoa branca. Essa dualidade é inegavelmente uma decorrência direta da experiência

colonial, e não se pode questionar que ela se alimenta das raízes das várias teorias que historicamente retrataram o negro como um estágio intermediário no desenvolvimento evolutivo. Estas são evidências objetivas que capturam a complexidade da realidade.

Desse modo, segundo Fanon (2008, p. 34), “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será”, este seria o pensamento do homem negro, numa tentativa de se afastar de sua raça.

Assim, a língua/linguagem impõe estar “em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (Fanon, 2008, p. 33). Dessa forma, ao falar, uma pessoa não apenas se comunica através de palavras, mas também expressa e carrega consigo os valores, tradições e bagagem cultural de sua sociedade. Essa visão enfatiza que a linguagem é um fenômeno complexo que reflete e molda a identidade cultural e social de quem a utiliza.

Nessa lógica, Fanon (2008) discute a ideia de que, para a população negra antilhana, a adoção da língua francesa está associada à ideia de se tornar mais “branco” ou mais próximo do “homem verdadeiro”. A frase sugere que a língua que uma pessoa possui influencia sua identidade e visão de mundo. Ao adotar a língua francesa, o texto argumenta que o negro antilhano pode se aproximar mais do ideal cultural ou social associado ao conceito de “homem verdadeiro”.

Embora o autor destaque o homem antilhano, reforça que a descrição feita em seu estudo se encaixa a qualquer homem colonizado, pois a relação entre povos colonizados e a influência da língua e cultura da nação colonizadora é ponto-chave. Quando

um povo é colonizado, ocorre frequentemente a supressão de sua originalidade cultural, resultando em um complexo de inferioridade. Esse sentimento surge devido à perda da identidade cultural própria, que é muitas vezes substituída pela cultura da nação colonizadora. O “sepultamento” da originalidade cultural representa a repressão dessa identidade em favor da cultura dominante.

O ponto central é que, diante dessa dinâmica, o povo colonizado toma uma posição em relação à língua da nação colonizadora, que é também a língua da cultura metropolitana. Isso indica que a escolha de adotar ou resistir à língua e cultura do colonizador é uma resposta consciente ou inconsciente por parte do povo colonizado. Assim, ele sugere uma interação complexa entre as culturas e destaca como a colonização pode moldar a relação entre a identidade cultural original e a cultura dominante. Para enfatizar as considerações feitas, o autor conta o exemplo do negro que sai das Antilhas para ir à França e, quando volta, adota uma linguagem que se distingue do lugar em que nasceu, isto, pois, representa um “deslocamento, uma clivagem” (Fanon, 2008, p. 40).

Homi K. Bhabha (1998, p. 76) salienta que existir é “ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar, seu lócus”, desse modo, a identidade se constrói através da relação com o outro. Nessa contextualização, o autor exemplifica por meio da relação nativo e colono: quando o colono olha para o nativo, vê a possibilidade de que ele tome seu lugar, então se estabelece na defensiva. Bhabha (1998) enfatiza que é evidente que o nativo sonha em estar no lugar do colono, e é justamente esse lugar que interessa, pois é em relação ao lugar do outro que o desejo colonial se articula. O lugar entre o Colonialista e o Colonizado é onde se

firma a figura da alteridade colonial, e é justamente neste cerne que a questão da identidade colonial emerge.

Chimamanda Ngozi Adichie (2019) traz uma pauta importante ao destacar que a história única tem ligação direta com poder, pois “é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (Adichie, 2019, p. 12). Desse modo, a criação de estereótipos se estabelece e eles se tornam verdadeiros no imaginário das pessoas, é o que acontece com os estereótipos criados acerca da população negra.

Segundo Bhabha (1998), o estereótipo se configura como estratégia discursiva, é a identificação permanente e repetitiva, como se a criação de imagens de duplicidade essencialista das pessoas asiáticas ou o imagético de selvageria e liberdade sexual das pessoas africanas não precisassem ser provadas, e, ao mesmo tempo, não conseguem ser provadas no discurso, assim, há uma ambivalência. Portanto, é essa dualidade que fortalece o estereótipo e garante certa validade, “produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente” (Bhabha, 1998, p. 106).

Dessa forma, a identidade é uma busca contínua e está constantemente em construção, se relaciona com o presente e o passado, é histórica, e, por isso, não é fixa, ocasiona movimentação.

BUSCA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

Por meio da construção de identidade e de estereótipos, a literatura se insere como importante difusor. O romance abordado nesse estudo, *Torto arado* (2019), mostra uma construção que

foge de prerrogativas de estereótipo de pessoas negras enquanto promíscuas, libidinosas ou fora da lei. Há sensibilidade na construção de identidade das personagens. Com leveza, Vieira Jr. (2019) faz com que o leitor conheça aspectos diversos da negritude e o que compõe o imaginário daquele povo. Os personagens são descendentes de africanos escravizados, estão em um lugar chamado Água Negra, trabalhando para terem onde morar, mas sem remuneração adequada, de forma que vivem, de certa forma, escravizados também.

A própria Rita Pescadeira enfatiza que “os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores” (Vieira Jr., 2019, p. 180). Veja-se que o nome dado ao lugar não é à toa, trata-se de um lugar de sofrimento, um lugar ignorado, desassistido socialmente, onde as pessoas vivem escravizadas. O espaço representa as pessoas que ali vivem e vice-versa. O título do romance, por sua vez, é um jogo de palavras entre o arado velho do pai das protagonistas e a fala torta e arrevesada que é emitida pela segunda protagonista.

Quando ocorre o acidente entre as irmãs, em que uma perde a língua, impõe-se a necessidade de terem que ir ao hospital. Ao viverem naquela área rural, pouco saíam de lá, apenas em ocasiões graves, como aquela. Nesse episódio, Bibiana percebe o olhar das pessoas em relação à sua família:

No hospital, demoramos a ser atendidas. Nossos pais estavam encolhidos em um canto ao nosso lado. Vi as calças sujas de terra que ele não teve tempo de trocar. Minha mãe tinha um lenço colorido amarrado na cabeça. Era o mesmo lenço que usava embaixo do

chapéu que levava para se proteger do sol na roça. Ela limpava nossos rostos com peças da trouxa de roupa, a cada momento com um novo tecido com cheiro de guardado, e que não conseguia identificar. Meu pai ainda segurava a língua envolta na mesma camisa. As folhas estavam guardadas nos bolsos de sua calça, talvez por vergonha de o apontarem com desdém como feiticeiro dentro daquele lugar que ele não conhecia. Foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca que preta. E vi como as pessoas nos olhavam com curiosidade, mas sem se aproximar. (Vieira Jr., 2019, p. 14)

A forma com que o pai das irmãs esconde sua maneira de viver, ou seja, escondendo as folhas no bolso para que não o apontem como feiticeiro, já estabelece o estereótipo correspondente a pessoas negras de religiões de matrizes africanas, que são vistas como feiticeiras, macumbeiras. Na ocasião, Zeca Chapéu Grande escondeu sua subjetividade para não evidenciar ainda mais o olhar daquelas pessoas brancas, que viam sua família como primitiva, os outros. Na continuação do relato:

Quando o médico nos levou para a sala e meu pai lhe mostrou a língua como uma flor murcha entre as mãos, vi sua cabeça balançar num sinal de negação. Vi também o suspiro que deu ao abrir nossas bocas quase ao mesmo tempo. Ela terá que ficar aqui. Terá problemas na fala, para deglutir. Não tem como reimplantar. Hoje sei que se diz assim, mas à época nem passava por minha cabeça o que tudo aquilo significava, e muito menos na cabeça de meu pai e de minha mãe. (Vieira Jr., 2019, p. 14)

Além da visão daquelas pessoas negras enquanto selvagens, a falta de sensibilidade em explicar os termos técnicos mostra a visão de disparidade do eu, sujeito branco, civilizado, médico, e do

outro, sujeito negro, não civilizado, rural, que não tem a capacidade de entender mesmo se tentasse explicar, visão eurocentrada de inferiorização do sujeito que não está localizado no mesmo lugar do branco. Assim, não se concebe a necessidade de explicar.

A narrativa contempla a identidade forjada em dois moldes: primeiro, a visão dos brancos — do colonizador, sobre os trabalhadores negros da fazenda:

A família Peixoto queria apenas os frutos de Água Negra, não viviam na terra, vinham da capital apenas para se apresentar como donos, para que não os esqueçamos, mas, tão logo cumpriam sua missão, regressavam. Mas havia os fazendeiros e sitiantes que cresceram em número e que exerciam com fascínio e orgulho seus papéis de dominadores, descendentes longínquos dos colonizadores; ou um subalterno que havia conquistado a sorte no garimpo e passava a exercer o poder sobre outros, que, sem alternativa, se submetiam ao seu domínio. (Vieira Jr., 2019, p. 46)

A família Peixoto sequer morava na fazenda, mas marcava o território como donos de uma terra que nem produziam. Aquelas pessoas eram como escravizadas, sob o domínio do colonizador que prestou o serviço de dar guarida e uma maneira de que pudessem produzir sua própria comida, porque nem salário aquelas pessoas mereciam. As pessoas de Água Negra eram “os outros” para a família Peixoto e para os fazendeiros que abocanharam o lugar de dominadores.

Em outro trecho, fica evidente o lugar em que a família de Bibiana se colocava:

Quem acompanhasse sua *vida* [Zeca Chapéu Grande] *de lida na terra* ou a seriedade com que guardava as *crenças do jarê*, acharia que eram os bens maiores de

sua existência. Mas *peessoas como nós*, quando viam o orgulho que sentia dos filhos aprendendo a ler e do valor que davam ao ensino, saberiam que esse era o bem que mais queria poder nos legar. (Vieira Jr., 2019, p. 56, grifos nossos)

Ao mesmo tempo em que há uma valorização do personagem [Zeca Chapéu Grande], no que concerne ao trato com a terra e suas crenças, parte fundamental de sua identidade enquanto morador daquela fazenda; quando a narradora expressa “*peessoas como nós*”, ela se coloca em um lugar de inferioridade em relação ao colonizador. Nesse contexto, a educação é a contribuição para que eles possam ter alguma valia, porque sem ela, não seria possível.

Além dessa visão colonizadora, que incide sobre os personagens, há o segundo molde em que essa identidade é forjada, a visão que é construída a partir do conhecimento trazido por Bibiana e Severo. Em alguns trechos, é possível perceber a importância que aquele aprendizado estava afetando na maneira de se verem e se entenderem naquele microcosmo:

Eu tentava me concentrar depois, para aprender sobre o que Severo contava. Que chegou um branco colonizador e recebeu a dádiva do reino. Chegou outro homem branco com nome e sobrenome e foram dividindo tudo entre eles. Os índios foram sendo afastados, mortos, ou obrigados a trabalhar para esses donos da terra. Depois chegaram os negros, de muito longe, para trabalhar no lugar dos índios. Nosso povo, que não sabia o caminho de volta para sua terra, foi ficando. (Vieira Jr., 2019, p. 157)

A citação contextualiza a invasão de território pelos brancos e a subalternização de outros povos e, nesse caso, especifica as pessoas negras que vieram do continente africano, mas não vieram de forma

amigável, mas forçada, o que o trecho deixa implícito. Ficaram por não saberem como voltar, esse trecho sinaliza, também, algo tratado por Hall (2003) em relação à identidade cultural na diáspora, ou seja, nesse lugar da migração, mesmo sendo uma migração forçada, o não lugar dessas pessoas, que deixou de ser o de sua origem e passa a ser o lugar do colonizador, e nessa lógica, acaba sendo lugar nenhum, ou um lugar criado a partir do pertencimento ao grupo e à terra, como é o caso das personagens, como salientado nesse trecho:

Era o medo de quem foi arrancado do seu chão. Medo de não resistir à travessia por mar e terra. Medo dos castigos, dos trabalhos, do sol escaldante, dos espíritos daquela gente. Medo de andar, medo de desagradar, medo de existir. Medo de que não gostassem de você, do que fazia, que não gostassem do seu cheiro, do seu cabelo, de sua cor. Que não gostassem de seus filhos, das cantigas, da nossa irmandade. Aonde quer que fôssemos, encontrávamos um parente, nunca estávamos sós. Quando não éramos parentes, nos fazíamos parentes. Foi a nossa valência poder se adaptar, poder construir essa irmandade, mesmo sendo alvos da vigilância dos que queriam nos enfraquecer. Por isso espalhavam o medo. Eu fui apanhando cada palavra da fala de Severo, das muitas vezes que o vi contar, para guardar em meu pensamento. (Vieira Jr., 2019, p. 159)

Apesar dos medos, o fato de terem um grupo, pessoas com quem partilham cultura, poderiam sobreviver a todas as atrocidades vivenciadas na colonização. No que concerne ao pertencimento à terra, Salustiana, mãe das protagonistas, ao ser questionada a sair daquelas terras, afirma:

Eu pari esta terra. Deixa ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim, bateu com força em seu peito, brotou em mim e enraizou. Aqui, bateu novamente no

peito, é a morada da terra. Mora aqui em meu peito porque dela se fez minha vida, com meu povo todinho. (Vieira Jr., 2019, p. 204)

A força de suas palavras ressoa na população que sente o mesmo, que está junta, que é daquela terra assim como a terra é deles, que trabalhou a vida inteira, plantou suas vidas e estava sentenciada a morrer nela, mesmo sem o entendimento dos brancos.

Um dos pontos centrais na construção de identidade na obra é o momento em que Bibiana se afirma enquanto pessoa quilombola:

Questionaram sobre o papel dela na desordem que relatavam na fazenda. Disse que era professora, casada por muitos anos com um militante. Disse que era quilombola. Escutou que ninguém nunca havia falado sobre quilombo naquela região. *Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas*, disse, tranquila, diante do escrivão e do delegado. (Vieira Jr., 2019, p. 228, grifos nossos)

A afirmação de identidade não vem sozinha, mas com a carga da história daquele povo, ela não fala apenas por si, mas por todas as pessoas que formavam a fazenda de Água Negra, bem como a constituição enquanto pessoas negras: “Mas espelho mesmo, acessível para nos observarmos, era apenas o espelho d’água dos rios com seu líquido escuro e ferruginoso, onde nos víamos negras num espelho também negro, talvez criado exatamente para nos descobrirmos” (Vieira Jr., 2019, p. 27). Ao se verem nas águas, podiam se entender como pessoas negras e se reconhecer a partir da diferença (Escosteguy, 2010). Esse reconhecimento envolve a compreensão de que a identidade é construída em relação ao outro. Este reconhecimento não é apenas aceitar a diversidade, mas também entender que nossas identidades são moldadas e definidas pelas interações e diferenças com os outros.

Assim, é apenas depois que Bibiana volta para a fazenda que a comunidade começa a mudar por ganhar consciência política, especialmente sobre suas identidades. A autodenominação daquelas pessoas como quilombolas é um ponto simbólico na construção de suas identidades, uma vez que nomear é uma das formas de conferir direito à existência. Portanto, a identidade cultural da comunidade é construída de maneira coletiva, de acordo com o envolvimento de cada personagem no processo de resignificação da história.

Dessa forma, segundo Fernandes (2021), por meio de referências históricas, da memória coletiva e das tradições da comunidade, é possível compreender a construção da identidade cultural. O romance, portanto, configura-se como um instrumento político ao abordar pautas e questionamentos essenciais, mas ainda pouco explorados na literatura. *Torto Arado* (2019) contribui para uma reflexão crítica da sociedade ao apresentar quem são e como vivem suas personagens no cenário fictício de Água Negra.

Embora a narrativa seja dividida em três fases, simbolicamente podemos estruturá-la em duas grandes partes: antes e depois da saída de Bibiana e Severo. Os habitantes daquela terra sempre tiveram consciência das injustiças e dos maus tratos impostos pelos proprietários, mas não vislumbraram muitas perspectivas de mudança. Ao deixar esse espaço, Bibiana conquista a liberdade pelo conhecimento — ela estuda, torna-se professora e acompanha Severo, um militante das causas dessa população. O retorno do casal representa um marco simbólico para a comunidade, que renasce com uma nova consciência de identidade, cultura e etnia. A partir desse momento, os moradores passam a insurgir contra as práticas opressoras do fazendeiro e de seus capatazes.

Esses aspectos dialogam com Frantz Fanon (2019, p. 22), que afirma: “um homem que possui a linguagem possui, por conseguinte, o mundo expresso por essa linguagem e implicado por ela. Pode-se ver onde queremos chegar: existe no domínio da linguagem uma potência extraordinária”. Ao se apropriarem do conhecimento e da linguagem que ele proporciona, os personagens passam a reivindicar aquilo que lhes pertence.

Bibiana e Severo retornam mais confiantes, fortalecidos e corajosos. A palavra torna-se sua principal ferramenta de conscientização, transmitindo verdades, sentimentos, memórias e revoltas comuns a todos da comunidade. É nesse compartilhamento de experiências que se dá o despertar coletivo para a compreensão de si e de seu lugar no mundo — e, conseqüentemente, para a força necessária à luta. Essa construção dialoga fortemente com o que Escosteguy (2010) denominou como exercício da cidadania, pois

ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem com que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades. (Escosteguy, 2010, p. 186-187 *apud* Canclini, 1995b, p. 22)

Ademais, Hall (2003) evidencia uma questão primordial no que tange à discussão de identidade negra, o fim da visão inocente do sujeito negro e da noção de um sujeito negro universal, os corpos raciais são diferentes e constituem uma vasta gama de subjetividades, reduzir as pessoas negras a uma coisa só é uma noção simplista e pouco condizente com a realidade plural de vivência de identidade desses corpos.

O romance, por sua vez, compreende a vivência negra enquanto diversa ao conduzir a narrativa apontando para masculinidades e feminilidades negras que compõem histórias múltiplas, mesmo as personagens chegando a um eixo de identidade correspondente: serem quilombolas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de identidade cultural no romance é feita de forma coletiva, de acordo com o envolvimento de cada personagem no processo de ressignificação da história, através de referências históricas, da memória coletiva e das tradições da comunidade. As marcas identitárias na vida dos personagens enquanto indivíduos e comunidade são permeadas pelas questões intrínsecas à raça, como a ancestralidade e o laço de pertencimento ao espaço. Nessa linha, o reconhecimento desses traços é o que motiva a reivindicação dos direitos mediante ações de resistência que ocorrem de forma passiva, como na preservação dos encontros religiosos no Jarê, ou de forma ativa, através da mobilização e ações de luta coordenadas por Severo e, posteriormente, pelas irmãs Bibiana e Belonísia.

Segundo Hall (2003), os três grandes pilares de sustentação da identidade e da cultura nacional são a história, a língua e a literatura. Foi possível perceber em *Torto Arado* que, talvez, estejamos construindo uma identidade e cultura nacional mais condizente com a pluralidade e com a real formação brasileira, de pessoas negras que foram escravizadas e, que, em muitos lugares do Brasil, ainda vivem uma espécie de nova escravidão. A obra abarca a luta e a resistência de um povo que formou o país, e, se a literatura é um desses pilares de identidade, que a história de Bibiana e Belonísia nos recorde as raízes de onde viemos.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Série Humanitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 24, 1998. 1998. (Série Humanitas, 24).
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *Manifestações do insólito em Enclausurado e Torto Arado*. Revista Abusões, n. 17, v. 17, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/60926>. Acesso em: 4 jul. 2024.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Joyce. *O legado traumático da escravidão em Torto Arado*. In: *Revista Entrelaces*, n. 23, v. 11, p. 229-248, jan./mar., 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/58674>. Acesso em: 19 set. 2025.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.



ARTIGO/DOSSIÊ

THE CARTOGRAPHY OF DIASPORIC IDENTITIES IN BERNARDINE EVARISTO'S *LARA*

PAULO HENRIQUE DE SÁ JÚNIOR

Paulo Henrique de Sá Júnior

Doutor em Letras e Literaturas de Língua Inglesa, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2024.

É coordenador e professor da Deutsche Schule Rio de Janeiro. Integrante do grupo de pesquisa “A voz e o olhar do outro: questões de gênero e/ou etnia nas literaturas de língua inglesa” (CNPq/UERJ).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0758186361439984>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-0490-9533>.

E-mail: p_sajunior@yahoo.co.uk.

Abstract: This article examines the experimental narrative strategies employed in Bernardine Evaristo's debut novel *Lara* (2019 [1997]), with a particular focus on their engagement with contemporary developments in Black British literary studies. While the novel addresses overtly political themes and questions of representation, it simultaneously foregrounds poetic and aesthetic dimensions that are central to its narrative construction. Through the creation of a hybrid fictional space, Evaristo navigates and negotiates the intersection between Black cultural criticism and literary theory. This analysis draws on Mark Stein's (2004) conceptual framework regarding the performative functions of the Black British novel of transformation, particularly his notions of perpetuation

and refraction, which prove instrumental in articulating the novel's formal and thematic innovations.

Key-words: Bernardine Evaristo. African diaspora. Contemporary black British fiction. (Un)belonging. Black *bildungsroman*.

Resumo: Este artigo analisa as estratégias narrativas experimentais empregadas no primeiro romance de Bernardine Evaristo, *Lara* (2019 [1997]), com especial atenção à sua interlocução com os desenvolvimentos contemporâneos nos estudos da literatura negra britânica. Embora a obra aborde temas políticos e questões de representação de forma explícita, ela também destaca, de maneira significativa, preocupações poéticas e estéticas que permeiam sua construção narrativa. Ao criar um espaço ficcional híbrido, Evaristo transita e negocia entre a crítica cultural negra e a teoria literária. Essa análise apoia-se no referencial teórico de Mark Stein (2004), particularmente em seus conceitos sobre as funções performativas do romance negro britânico de transformação, bem como nas noções de perpetuação e refração, fundamentais para a compreensão das inovações formais e temáticas da obra.

Palavras-chave: Bernardine Evaristo. Diáspora africana. Ficção britânica negra contemporânea. (Des)pertencimento. Romance de formação negro.

INTRODUCTION

Figura 1 – Odo¹ Nnyew Fie Kwan



Fonte: OWUSU, 2019.

1 This is an Adinkra symbol which means “Love does not lose its way home”. These symbols encapsulate the worldviews and keen observations of human behaviour and their interaction between nature and humanity. For more of Adinkra Symbols see: OWUSU, 2019.

Contemporary Black British literature in the twenty-first century has emerged as a dynamic field, marked by a rich interplay between formal innovation and inherited literary traditions. While several contemporary authors claim aesthetic experimentation, many writers continue to align themselves with the familiar structures of the British literary canon. In contrast, Bernardine Evaristo positions herself as a formally transgressive writer, challenging normative expectations regarding both content and form. Her debut work, *Lara* (2019 [1997]), exemplifies this disruption, as it consciously subverts conventional narrative structures and places itself in critical dialogue with the Western literary tradition.

Written in verse, *Lara* narrates the coming-of-age story of a mixed-race girl in 1970s Britain, while simultaneously mapping her genealogical journey across three continents, England, Nigeria, and Brazil, over the span of two centuries. Much like the author herself, Lara is the daughter of a white English mother and a Black Nigerian father, and grows up within a society that marginalizes her difference. Yet her hybridity is complex and deeply layered. Her maternal lineage traces back to nineteenth-century Irish and German roots, and her mother's interracial marriage represents a disruption to the family's long-standing pursuit of upward social mobility. Lara's paternal heritage is equally intricate: her father, Taiwo da Costa, is a descendant of Yoruba slaves who were freed in Brazil and later relocated to South Africa. Educated in elite British institutions, he embodies the paradox of cultural assimilation, appearing "more English than the English".

Lara's journey becomes a multidirectional exploration of ancestry and identity. As she retraces her father's and her own cultural roots, her voyage takes her not only across geographies but also into the

affective and historical dimensions of memory and belonging. This process of “charting roots” is neither linear nor guaranteed; it is fraught with the (im)possibility of return and the ambivalences of hybridity. Frantz Fanon, in *Black Skin, White Masks* (1986 [1952]), offers a strikingly relevant framework when he writes:

[t]he Negro, however sincere, is the slave of the past. None the less I am a man. [...] In no way should I dedicate myself to the revival of an unjustly unrecognised Negro civilization. I will not make myself the man of any past. [...] I am not a prisoner of history. I should not seek there for the meaning of my destiny. In the world through which I travel, I am endlessly creating myself [...]. (Fanon, 1986 [1952], p. 225-231, emphasis added)

Fanon’s reflections capture the tension between the burden of history and the assertion of autonomous subjectivity. He rejects essentialist notions of racial identity and insists on the human capacity for self-fashioning beyond historical determinism. In *Lara*, Evaristo dramatizes this dialectic through her protagonist’s physical and psychic journeys. Lara’s travels symbolically reverse the trajectory of colonial history. She moves from Britain to Africa and Brazil, revisiting and reimagining the paths her ancestors were once forced to traverse in the opposite direction.

In Brazil, Lara ventures deep into the rainforest, enacting a kind of inner archaeology as she probes the limits of her historical consciousness. Her journey resonates with Paul Gilroy’s reworking of W. E. B. Du Bois’s notion of “double consciousness” (Du Bois, 1903, p. 1-2; Gilroy, 1993, p. 1). Lara, by reclaiming both personal and collective histories, transforms her fractured identity into an empowered, self-authored narrative. No longer immobilized by

memory, she affirms her autonomy and declares her artistic and existential independence:

I am baptised, resolved to paint slavery out of me,
The Daddy People onto canvas with colour-rich
strokes.

[...]

I step out of Heathrow and into my future.
(Evaristo, 2019 [1997], p. 187-188)

This lyrical passage marks a crucial turning point. In alignment with Fanon's vision of a liberated subjectivity, Lara articulates the will to remember without remaining trapped by memory. Her acts of (dis) identification with her ancestral past enable her to both acknowledge and move beyond it. Moreover, Evaristo underscores the broader political gesture here: Britain is no longer positioned as the center of meaning or destiny. Lara's affirmation of selfhood culminates in her return to London, not as an outsider seeking validation, but as a subject poised to redefine her place in the world. Her journey reflects not only the impossibility of a singular return but also the productive potential of diasporic movement, which allows for belonging beyond fixed categories of origin.

Lara is, without doubt, an innovative literary text. Though often labeled a novel, it defies genre expectations through its use of blank verse and poetic structure, including an index of first lines more typical of poetry than prose. As Mark Stein observes, Evaristo "employed blank verse in her prose poem and the layout [...] is that of poetry" (Stein, 2004, p. 81). Leila Kamali similarly argues that Evaristo challenges "theoretical, narrative or aesthetic paradigms which situate a closedness of received or given structures, and specifically accentuates a desire to transcend the limits of them"

(Kamali, 2020, p. 219). The formal hybridity of the text mirrors the thematic hybridity of Lara's identity, constructing a space where hybrid subjectivities can be fully articulated.

Furthermore, the narrative rhythm, rooted in the ten-syllable line characteristic of English dramatic and epic poetry, evokes both continuity and rupture. This formal inheritance, adapted from Greek metrics, speaks to the very hybridity it enacts: the so-called purity of English verse is itself a product of cultural borrowing. As a former actress, Evaristo also draws from dramatic tradition, which Kamali claims "emphasiz[es] the speaking quality of the text" (Kamali, 2016, p. 219), underscoring the performative and polyphonic nature of the narrative.

The poetic form enhances Lara's evolving voice while accommodating multiple perspectives that inform and expand her story. Stuart Brown notes that the verse form "channels and disciplines" Evaristo's creative talent, producing a narrative whose rhythm matches the affective landscape of the protagonist's journeys (Brown, 1999, p. 84). Brown further praises *Lara* for "enriching the vocabulary of both form and utterance," arguing that it articulates a "multicultural British consciousness" through its hybrid aesthetic strategies (Brown, 1999, p. 84).

Told in a fragmented, nonlinear structure, *Lara* spans over 150 years and weaves together disparate temporalities and geographies, from Brazil to Nigeria to Britain. This complexity is not arbitrary; rather, the discontinuities reflect the very diasporic entanglements the novel seeks to represent. Each transition across chapters requires the reader to forge connections across time and space, mirroring the protagonist's own attempt to weave together her transnational and transcultural inheritance. The novel not only narrates these

intergenerational, intercultural links but also performs them formally, establishing *Lara* as a foundational text in the canon of Black British literature and diasporic writing.

DIALOGISM, DISCONTINUITY AND MEMORY

Bernardine Evaristo's *Lara* further distinguishes itself through a dynamic dialogic structure that engages with both personal and cultural memory. The novel explores the discontinuities in Lara's self-understanding and sense of identity, which are shaped by historical amnesia and fractured cultural inheritances. Evaristo employs a fluid, voice-centered prose form that enables cross-cultural connections, fostering a relational understanding of identity that neither erases nor rigidly defines difference. This aesthetic and political project resonates with Édouard Glissant's concept of the "poetics of relation," wherein self-knowledge emerges through one's interaction with the other (Glissant, 1997, p. 142).

Throughout *Lara*, ancestral memory is not presented as a distant abstraction but as a tangible, if spectral, presence that inhabits everyday experience. The "Daddy People," ancestral spirits linked to Lara's African heritage, appear to her as a child in a moment of imaginative epiphany: "Lara kneels, face squashed against the steamy window of the playroom / Lara kiss, Lara kiss, we love you always, Lara kiss" (Evaristo, 2019 [1997], p. 103).

This encounter, though mystical, is represented as real to Lara. Her intuitive recognition of these figures, even without full historical understanding, suggests that ancestral memory operates on both conscious and unconscious levels. When Lara tells her mother, "Mummy, I saw Daddy People in the garden singing me" (Evaristo,

2019 [1997], p. 103), she articulates a moment of identity formation rooted in cultural memory. Though ephemeral, this moment testifies to the persistence of suppressed or marginalized histories that transcend personal speech or awareness.

Mae Henderson (2014, p. 262) emphasizes how Black women writers often weave “competing and complementary discourses” into their work, adjudicating between divergent histories and identities. Similarly, Evaristo stages such negotiations in *Lara* by creating dialogic links between characters who represent seemingly oppositional cultural and historical positions. One striking example appears in the prologue, where Peggy, Lara’s English grandmother, recalls her experience of the London Blitz in language that subtly echoes Severina, Lara’s Brazilian great-grandmother: “Thunderous explosions outside made Guy Fawkes Night / Sound like the Mad Hatter’s Tea Party...” (Evaristo, 2019 [1997], p. 55).

Peggy’s metaphorical language recalls Severina’s own words during her abduction, “I heard my bones jangle / like wooden sticks shaking in a bowl” (Evaristo, 2019 [1997], p. 17), creating a latent connection between these two women across time, space, and racial difference. Peggy’s childhood memories, shaped by trauma and silence, resonate with the collective trauma of slavery embodied by Severina, suggesting that memory and identity are fluid and interconnected rather than bounded by ethnicity or geography.

Such moments in the novel serve to mediate and humanize difference. Even characters shown to be antagonistic, such as Peggy and Taiwo, Lara’s father, are brought into complex relationships that dramatize cultural misunderstanding and prejudice. Their first encounter is depicted in a richly metaphorical and satirical passage:

“A pyramid of trimmed and quartered sandwiches / Separated Peggy’s high-collar from Taiwo’s blue-tied Adam’s apple” (Evaristo, 2019 [1997], p. 74).

Here, food becomes a symbol of cultural distance, while the formal politeness of the encounter veils mutual hostility. Taiwo’s discomfort is rendered viscerally, reflecting the subtle violence of cultural exclusion and racialized expectation. Both Taiwo and Peggy are marked by diasporic dislocation, he by African postcolonial migration, she by the legacies of Irish-English inequality, yet both cling to versions of British respectability that suppress their histories.

The novel thus positions the fragmentation of cultural memory as a shared postcolonial condition. Characters like Ellen and Taiwo, though from different backgrounds, both struggle with internalized colonial legacies. Ellen’s mother explicitly forbids her to marry a Black man, invoking racial purity and familial sacrifice: “Do you think I’m going to let you ruin your life / by marrying a... darkie, a... nigger-man?” (Evaristo, 2019 [1997], p. 69). Similarly, Taiwo attempts to erase his African origins, adopting the English name “Bill” and confessing, “they are frightened or angry or cross the road. When we coloured laugh freely they scowl at us” (Evaristo, 2019 [1997], p. 21). His experience reflects the internal contradictions of Black British identity under white cultural dominance, a phenomenon Paul Gilroy (1993) identifies as double consciousness.

Lara inherits this fraught legacy, navigating an English society in which her existence is continuously questioned. Her mixed-race identity becomes a site of anxiety and alienation, particularly within the microcosm of her school. One illustrative episode highlights the ignorance and racism of her white classmates:

'Where's Nigeria then, is it near Jamaica?'
 'It's in Africa.'
 'Where's Africa exactly?'
 'How should I know, I don't
 Bloody well live there, do I?'
 'Is your Dad from the jungle?'
 (Evaristo, 2019 [1997], p. 119)

These interactions underscore the failure of British education and cultural discourse to recognize its colonial legacy. As Hebdige (1996, p. 121) notes, Thatcher-era Britain propagated myths of national purity and hardworking Englishness, which contributed to the erasure of Britain's imperial past and the exclusion of racialized citizens from full belonging.

Racism, then, not only structures *Lara's* external environment but becomes internalized. Her alienation culminates in a profound identity crisis, captured in the following lines:

HOME
 I searched but could not find myself.
 Not on the screen, billboards, books, magazines
 and not in the mirror, my demon, my love...
 Living in my skin, I was, but which one?
 (Evaristo, 2019 [1997], p. 123, author's emphasis)

Here, the mirror becomes both a literal and metaphorical space where Lara confronts the fragmentation of her self-image. Her desire "to speak me, describe me, birth me whole" (Evaristo, 2019[1997], p. 123) reveals a yearning for narrative coherence in a society that offers no affirming reflection. The metaphor of skin becomes a symbol of multiplicity and instability, "a dwelling place, a room, a dress," as Stein (2004, p. 84) argues, representing the plural and performative aspects of identity.

Lara's eventual embrace of her hybrid identity is catalyzed by her desire to understand the complex histories of her parents. Growing up in a house named Atlantico near Woolwich Common, an evocative reference to *The Black Atlantic* (Gilroy, 1993), she comes to see water as a central metaphor for her identity. From the narrative's epigraph, "However far the stream flows, / it never forgets its source", to her Yoruba name, Omolara (the family are like water), the theme of fluidity and transformation recurs throughout.

The novel stages this metaphor through ancestral journeys. One forebear, Baba, a freed Brazilian slave, returns to Africa, retracing in reverse the path of the Middle Passage. His lover, Joana, remains in Bahia, staking her claim to the New World. Lara, in contrast, has the privilege to move freely between continents, but never to settle into a singular identity. Her journey does not resolve her hybridity but instead affirms it as constitutive of her being. As Stein (2004, p. 88) writes, *Lara* rejects "notions of original belonging and undoubted origin," embracing instead a narrative of relational identity.

In this way, *Lara* articulates a poetics of transformation rooted in movement, multiplicity, and dialogism. Evaristo resists binary constructions of race, nationality, and gender, crafting instead a narrative that acknowledges the violence of history while imagining possibilities beyond it. Lara's journey is not toward a fixed identity but toward a space in which the complexity of her experience can be spoken, remembered, and ultimately lived.

HISTORY AND (UN)BELONGING

Derek Walcott, author of the poem "The Sea is History" (1986), was born in Saint Lucia, a former French and British colony in the Caribbean.

Reflecting the island's colonial past, Walcott himself was of African, English, and Dutch descent. In "The Sea is History," he interrogates the notion that history is only legitimate when documented through canonical forms such as written records or monuments. Drawing on Biblical allusions, historical references, and natural imagery, the poem explores three interrelated themes: the Bible as a historical text, the analogy between the transatlantic slave trade and the biblical Exodus, and the contention that historical legitimacy depends on recognition and preservation.

The excerpt cited below exemplifies this perspective by positioning the sea as both a literal and metaphorical archive of submerged Caribbean history:

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History.
(Walcott, 1986, p. 364)

Walcott's lines evoke the erasure of historical memory in the Caribbean, referencing the remains of those who perished during the Middle Passage and places like Jamaica's submerged Port Royal². His metaphor finds resonance in Conceição Evaristo's observation during the 2013 *Festa Literária Internacional de Paraty*: "If there was a monument to the black memory, it must have been built in the depths of the sea..."³ (Evaristo, 2013). Both authors present the sea as a repository for collective memory, highlighting the absence of tangible memorials and challenging traditional historiography.

² ² For more information about Jamaica's sunken Port Royal, see <https://www.bbc.com/travel/article/20200921-jamaicas-port-royal-the-wickedest-city-on-earth>.

³ ³ In Portuguese: "Se houvesse um monumento à memória negra, deveria ser construído no fundo do mar, em homenagem àqueles que se perderam na travessia". All translations, with the exceptions of those included in the bibliographical references, are mine.

This conceptualization of the sea as archive becomes a crucial intertext in *Lara*, where the protagonist's transnational journeys echo a broader exploration of personal, ancestral, and cultural histories. As Astrid Erll notes in *Memory in Culture* (2011 [2005], p. 144-148), literature serves as a symbolic form of cultural memory through the mechanisms of condensation, narration, and genre. Narration, in particular, allows for the transformation of fragmented experiences into coherent autobiographical narratives, while genres like the *Bildungsroman* provide structural models for personal and intellectual development.

Lars Eckstein (2006) similarly emphasizes the need for an embodied subject who experiences real-life events to mediate the transition from historical fact to cultural memory. In postcolonial contexts, this dynamic becomes fraught, as mnemonic structures negotiate the tensions between subaltern memory and dominant historiographies. These tensions surface in *Lara*, especially as Lara experiences her alienation from London: "DAWN released London from anonymous night" (Evaristo, 2019 [1997], p. 104, author's emphasis). Her subjective perception reconfigures the city as both present and elusive, reinforcing her agency to engage with memory critically rather than passively.

Salman Rushdie's assertion that "History is interviews with winners" (1999) critiques the silencing of subaltern voices, a concern central to the *Subaltern Studies Group* led by Ranajit Guha. Guha defines the subaltern as those subjected to forms of structural subordination across axes such as class, caste, gender, and age (Guha; Spivak, 1988, p. 35). Evaristo's novel operates within this framework by juxtaposing dominant historical narratives with suppressed familial and diasporic memories.

In *Lara*, two competing approaches to memory emerge: Taiwo, Lara's father, seeks to erase his painful past in Lagos, choosing amnesia as a means of self-preservation: "MY CHILDREN will not swim in a lake of lost dream" (Evaristo, 2019 [1997], p. 105, author's emphasis). His desire for a fresh beginning in London has lasting consequences for Lara, who feels the absence of inherited narratives and actively seeks to recover them through her journeys.

Her travels to Europe, Nigeria, and Brazil function as a mythopoetic quest to reclaim fragmented identities and histories. As Mark Stein (2004, p. 89) argues, this process of reengagement with history is not nostalgic but transformative, offering a forward-looking perspective rooted in historical understanding. In Salvador, Brazil, one of the primary ports of entry for enslaved Africans⁴, Lara seeks familial connection: "'Any da Costa still around?' [...] 'Of course. Hundreds. Thousands'" (Evaristo, 2019 [1997], p. 186). This moment highlights the persistence of history through lineage, even if its personal meanings have become obscured.

The novel's concluding movement up the Amazon evokes the literary tradition initiated by Sir Walter Raleigh's search for *El Dorado*⁵. Lara's river journey becomes an allegorical search for

4 It is *The Valongo Wharf* (Portuguese: *Cais do Valongo*), built in 1811, which was the largest port of landing and trading of enslaved Africans in the Americas until 1831. It is an old dock located in the port area of Rio de Janeiro, between the current *Coelho e Castro* and *Sacadura Cabral* Streets. During the twenty years of its operation, between 500 thousand and one million slaves landed at *Valongo*. Brazil received about 4.9 million slaves through the Atlantic trade. Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Valongo_Wharf. Accessed in: 15 nov. 2023.

5 In 1594, Sir Walter Raleigh heard of a *City of Gold* in South America and sailed to find it, publishing an exaggerated account of his experiences in a book that contributed to the legend of *El Dorado*. After Queen Elizabeth died in 1603, he was again imprisoned in the Tower of London, this time for being involved in the main plot against King James I, who was not favourably disposed towards him. In 1616, he was released to lead a second expedition in search of *El Dorado*. Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Raleigh. Accessed in: 26 feb. 2023.

origins, culminating in an epiphany where she synthesizes ancestry, spirituality, and identity:

We move on into solitude. My thoughts become free of the chaos of the city, uncensored, the river calms me. I become my parents, my ancestors, my gods. We dock, a remote settlement. I stretch my pins, earthed, follow my singing ears, Catholic hymns hybridised by drums. A hilltop church, Indian congregation, holding palm fronds. It is Palm Sunday. I hum from the door, witness to one culture being orchestrated by another. The past is gone, the future means transformation. The boat's horn impatiently calls me. I panic away. (Evaristo, 2019 [1997], p. 187)

Barbara Webb (1992, p. 7) refers to this kind of narrative as a reconstruction of history as *l'histoire à faire*, a history yet to be made. Lara's journey reveals that her transformation is not a return to purity but a reckoning with hybridity and multiplicity. Her arrival back in London, the city she initially tried to escape, is reconfigured as an embrace of futurity: "step[ping] out of Heathrow and into [the] future" (Evaristo, 2019 [1997], p. 188).

Fred D'Aguiar's (2000, p. 199) notion of "unbelonging" as a psychic and spatial dissonance resonates throughout *Lara*. The protagonist experiences exclusion within the cultural frameworks of 1970s and 1980s Britain, where racial markers define the boundaries of belonging. Her mixed-race identity provokes the familiar question "Where're you from?" (Evaristo, 2019 [1997], p. 119), signifying her perceived inauthenticity within national identity. As Sara Ahmed (1999, p. 9) notes, this racialized thinking assumes race as a fixed origin rather than a lived and shifting experience.

Evaristo addresses the complexity of belonging for black British subjects, especially second-generation individuals like Lara, whose diasporic heritage is often met with erasure or skepticism. Her ambivalent claim, “I’m not black, I’m half-caste, actually” (Evaristo, 2019 [1997], p. 128), reflects both resistance to imposed categories and a search for self-definition. In doing so, the narrative traverses beyond individual identity toward a collective reckoning with history and loss.

As Ifewunigwe (1997, p. 204) and Mercer (1994, p. 7) assert, diasporic subjects embody both reminders and remainders of unresolved colonial histories. Lara’s diasporic journey, situated within the *Bildungsroman* tradition, functions as both a personal quest and a cultural intervention. Her characterization as a melancholic traveller who resists forgetting affirms Glissant’s claim that the writer must explore the haunting presence of the past (Glissant, 1989 [1981], p. 63-64).

Ultimately, Evaristo’s *Lara* resists closure. While the protagonist achieves a degree of transformation, the novel emphasizes the ongoing nature of identity formation and historical recovery. By engaging with memory as an open-ended process, *Lara* critiques the erasures of dominant historiography and foregrounds the multiplicity of diasporic belonging. The narrative’s oscillation between remembering and forgetting encapsulates its central project: to inscribe the stories left untold, and to refuse the finality of loss.

AFRO-CHRISTIANITY

Western Christianity plays an ambivalent role in both African American and Black British cultures. While it was historically used as a colonial tool of domination, many black writers have appropriated it as a source of resistance and spiritual empowerment. From early

black women writers like Phillis Wheatley to contemporary voices such as Bernardine Evaristo, we see an ongoing dialogue between African ancestral spirituality and Christian discourse. As Elizabeth West (2011, p. 43) affirms, this spiritual heritage “became more submerged in dominant Anglo Christian rhetoric, especially espoused in spiritual autobiographies.”

Judylyn Ryan (2005, p. 23) argues that spirituality in Black women’s literature is “recognizably African/Black... [and] its contours are shaped by the core ethical and philosophical values around which several traditions cohere within the African cultural domain.” As African cosmologies crossed the Atlantic, they transformed under the pressures of colonization, giving rise to Afro-Christianity. However, as West (2011, p. 2) explains, early Christian rhetoric in Anglo-America racialized Christianity and framed Blackness as inherently inferior.

Mignolo and Walsh (2018, p. 155) connect this dynamic to the broader “rhetoric of modernity,” which relies on binary oppositions such as Christian/pagan, white/nonwhite, and developed/underdeveloped, all rooted in colonial logic. Dwight Hopkins (2000, p. 15) elaborates that the Puritans who fled religious persecution in Britain brought with them a hegemonic Protestant worldview that demonized Black people as “evil, inferior, and sinful,” embedding theological justifications for racial hierarchies.

Despite these constraints, African American writers reclaimed Christian narratives in the service of liberation. Phillis Wheatley’s famous poem “On Being Brought from Africa to America” presents a nuanced appropriation of biblical discourse, asserting the redemptive potential of Black people: “Remember, Christians, Negros, black as Cain, / May be refin’d, and join th’ angelic train.” (Wheatley, 2004 [1773], p.

29). As West (2011, p. 4) notes, Wheatley's work subverts exclusionary interpretations of scripture and affirms Black spiritual humanity.

By the late 19th century, Christianity had become the dominant religious rhetoric in Black literary expression, particularly through the conversion narrative. As West (2011, p. 43) argues, Black British writers integrated this structure to assert moral worth and spiritual identity, even while grappling with a Christian discourse that often dehumanized them. For many Black women writers, this meant negotiating their African heritage through Christian frameworks that sought to erase it.

In *Lara*, Bernardine Evaristo explores Afro-Christian cosmologies through poetic and narrative techniques. The protagonist's spiritual visions, such as seeing the "Daddy People" singing to her from the garden (Evaristo, 2019 [1997], p. 103), reflect traditional African beliefs in ancestral presence. The novel ends with Lara's symbolic baptism: "I am baptised, resolved to paint slavery out of me, / the Daddy People onto canvas with colour-rich strokes" (Evaristo, 2019 [1997], p. 188), indicating a spiritual reconciliation with her past.

Sebnem Toplu (2011, p. 8) reads this scene as a moment of religious syncretism. Lara bathes under the *Tarumã* waterfall after witnessing a hybrid mass on Palm Sunday: "Catholic hymns hybridised by drums," she observes (Evaristo, 2019 [1997], p. 187). This imagery underscores the spiritual hybridity at the heart of Afro-Christianity.

Lara's mother, Ellen, raised in a strict Irish Catholic environment, once aspired to marry Christ and "save Black babies" through missionary donations (Evaristo, 2019 [1997], p. 24). However, her encounter with Taiwo, a Nigerian man, redirects her religious devotion toward earthly love, marking a turning point in the intergenerational spiritual narrative.

Elizabeth West (2011, p. 17) warns that when a people's foundational beliefs are redefined as deriving from their oppressors, they lose their cultural grounding. Édouard Glissant (1989 [1981], p. 61) calls this rupture the "dislocation of the continuum," wherein collective memory fails to integrate daily experience and historical consciousness. In *Lara*, Evaristo addresses this discontinuity by dramatizing her characters' efforts to reconnect with lost traditions and fractured identities.

This theme continues in *Blonde Roots* (Evaristo, 2020 [2008]), where a reversal of the transatlantic slave trade creates a satirical counter-history. The character Jane, a pregnant white slave girl, descends into madness: "Jane had travelled so deeply into fantasy she had lost her way back" (Evaristo 2020 [2008], p. 87). As Katharine Burkitt (2012, p. 413) notes, Evaristo uses such narrative fragmentation to question the coherence of Black historical identity and its representation.

In embracing both African and Christian traditions, Evaristo constructs a hybrid spiritual discourse. As she states in an interview, *Lara* is "semi-autobiographical, a fictionalized family history," and her protagonist ultimately "embraces all her selves, no longer divided but multiple" (Evaristo, 2003). The novel thus embodies the poetics of creolization articulated by Glissant (1997, p. 142), in which identity emerges through relation and multiplicity.

This aligns with Fernanda Miranda's (2019, p. 19) claim that Black literature builds discursive *quilombos* that challenge hegemonic narratives. Stewart Brown (1999, p. 84) likewise describes *Lara* as a "hybrid literary form" that crosses genres and destabilizes traditional structures. Evaristo's language, imagery, and polyphonic voice reconstruct African memory within a modern British context.

Although she distances herself from overt academic theorization, Evaristo's rejection of terms like "hybridity cosmopolitanism cultural transformation" (Evaristo, 1999, p. 49) is itself a performative strategy. As Mirza (1997, p. 5) notes, Evaristo writes "from the sidelines," resisting dominant epistemologies while forging a new Black British feminist discourse. *Lara*, therefore, asserts a creolized Britishness that integrates Blackness at its core.

FINAL CONSIDERATIONS

Bernardine Evaristo's *Lara* occupies a significant place at the intersection of Cultural Studies and Black British Studies, offering a richly layered interrogation of identity, memory, and belonging in the context of postcolonial Britain. By weaving together personal and collective histories, the novel foregrounds the affective dimensions of diasporic subjectivity and the spectral presence of unresolved colonial legacies. Through its hybrid form, part *memoir*, part poetic narrative, *Lara* challenges the narrative conventions of the traditional *Bildungsroman*, transforming it into a diasporic text that confronts the psychic ruptures and sociopolitical dislocations endured by Black British individuals.

In Cultural Studies, *Lara* can be read as a critical text that problematizes hegemonic constructions of national identity, interrogating the ideological assumptions that underpin Britishness and its historical exclusions. Evaristo exposes the cultural amnesia surrounding empire and slavery, while simultaneously disrupting dominant narratives of assimilation and multiculturalism. Her work invites a re-evaluation of the processes through which racialized subjects are interpolated into, and frequently denied access to, the

symbolic and material spaces of belonging. The novel's transnational journeys, spanning Britain, Nigeria, and Brazil, embody what Paul Gilroy (1993) terms the "Black Atlantic," a counter-geography of cultural production where memory, identity, and history are dynamically reconfigured across space and time.

From a Black British Studies perspective, *Lara* is emblematic of the second-generation diasporic experience, characterized by a tension between inherited histories and contemporary cultural formations. Evaristo's engagement with racial melancholia, as theorized by David L. Eng and Shinhee Han (2000, p. 668), underscores how the psychic afterlives of slavery, migration, and loss continue to shape black British subjectivities. The novel articulates what Kobena Mercer (1994, p. 7) refers to as a "diaspora aesthetics," wherein fragmented narratives and hybrid identities become sites of creative resistance and self-making. Rather than seeking a fixed origin or coherent resolution, *Lara* embraces multiplicity and ambivalence, advancing an ethics of complexity in the articulation of black British identity.

Ultimately, *Lara* opens a space for critical mourning, not as an end in itself but as a generative process through which history is reckoned with and new imaginaries are made possible. Evaristo's narrative resists closure, offering instead a performative engagement with the past that calls for sustained attention to the entanglements of race, memory, and power in the post-imperial present. In doing so, she contributes to a broader cultural and intellectual project of re-inscribing black British voices into the national archive, not as marginal additions but as constitutive presences whose stories compel a rethinking of what it means to belong.

REFERENCES

- AHMED, Sara. Passing through hybridity. In: *Theory, Culture and Society*, n. 2, v. 16. London, p. 87-106, 1999.
- BROWN, Stuart. *Lara*, Bernardine Evaristo. In: *Wasafiri*, n. 29. London, p. 83-84, 1999.
- BURKITT, Kate. Blonde Roots, black history: history and the form of the slave narrative in Bernardine Evaristo's *Blonde Roots*. In: *Journal of Commonwealth Literature*, n. 3, v. 47, p. 403-416, 2012.
- D'AGUIAR, Fred. Home is always elsewhere: individual and communal regenerative capacities of loss. In: OWUSU, Kwesi (Org.). *Black British culture and society: a text-reader*. London: Routledge, p. 195-206, 2000.
- DU BOIS, W. E. B. *The souls of Black folk*. New York: Penguin, 1903.
- ECKSTEIN, Lars. *Remembering the Black Atlantic: on the poetics and politics of literary memory*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- ENG, David L.; HAN, Shinhee. A dialogue on racial melancholia. In: *Psychoanalytic Dialogues*, n. 4, v. 10, p. 667-700, 2000.
- ERLL, Astrid. *Memory in culture*. Translation by Sara B. Young. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011.
- EVARISTO, Bernardine. *Lara*. Hexham: Bloodaxe Books, 2019 [1997].
- EVARISTO, Bernardine. *Beyond Race and Gender*. In: *Wasafiri*, n. 28, v. 14, p. 49-52, 1999.
- EVARISTO, Bernardine. *Interview*. In: *Valparaíso Poetry Review*, Karen McCarthy (Ed.), 2003.
- EVARISTO, Bernardine. *Blonde Roots*. London: Penguin Books, 2020 [2008].
- EVARISTO, Conceição. Vinda da favela, Conceição Evaristo se consolida como escritora e vai à Flip. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1880711-vinda-da-favela-conceicao-evaristo-se-consolida-como-escritora-e-vai-a-flip.shtml>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. Translation by Charles Lam Markman. London: Pluto, 1986.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. London: Verso, 1993.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Translation by J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of relation*. Translation by Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Selected subaltern studies*. New York: Oxford University Press, 1988.

HEBDIGE, Dick. Digging for Britain: an excavation in seven parts. In: BAKER JR.; Houston A. (Orgs.). *Black British cultural studies: a reader*. Chicago; London: The University of Chicago Press, p. 116-156, 1996.

HENDERSON, Mae G. *Speaking in tongues & dancing diaspora: Black women writing and performing*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

HOPKINS, Dwight N. *Down, up and over: slave religion and Black theology*. Minneapolis: Fortress Press, 2000.

IFEWUNIGWE, Jayne O. Diaspora's daughters, Africa's orphans?: on lineage, authenticity and 'mixed-raced' identity. In: MIRZA, Heidi Safia (Org.). *Black British feminism: a reader*. London; New York: Routledge, p. 127-152, 1997.

KAMALI, Leila. Awakening to the singing: Bernardine Evaristo's *Lara*. In: KAMALI, Leila. *The cultural memory of Africa in African American and Black British fiction, 1970-2000*. London: Palgrave Macmillan, p. 213-241, 2016.

MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle: new positions in Black cultural studies*. New York: Routledge, 1994.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.

MIRANDA, Fernanda. *Silêncios prescritos: narrativas negras e subalternidades*. São Paulo: Malê, 2019.

MIRZA, Heidi Safia (Org.). *Black British feminism: a reader*. London: Routledge, 1997.

RUSHDIE, Salman. *London: post-colonial city*. 1 vídeo (1h. 11min. 42 seg.), 1999. In: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PpTjAddDnyY>. Acesso em: 25 fev. 2023.

RYAN, Jennifer. *Spirituality as ideology in Black women's film and literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.

STEIN, Mark. *Black British literature: novels of transformation*. Ohio: Ohio State University Press, 2004.

TOPLU, Sevda. Fiction unbound: Bernardine Evaristo. In: DÖRING, Tobias; ECKSTEIN, Lars (Ed.). *Blurring boundaries*. Amsterdam: Rodopi, p. 7-20, 2011.

WALCOTT, Derek. *Collected poems, 1948-1984*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986.

WEBB, Barbara J. *Myth and history in Caribbean fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, Édouard Glissant*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1992.

WEST, Elizabeth. *African spirituality in Black women's fiction: threaded visions of memory, community, nature, and being*. Lanham: Lexington Books, 2011.

WHEATLEY, Phillis. *Poems on various subjects, religious and moral*. Mineola: Dover Publications, 2004 [1773].



ARTIGO/DOSSIÊ

ARQUIVOS DA ESCRAVIDÃO: RASTROS DOS CRIMES DO CAIS DO VALONGO¹

RAFAEL BATISTA

Rafael Batista

Doutorando em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2022.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1711091746151701>.

E-mail: fael.bat@hotmail.com.

Resumo: Este artigo tem o objetivo de discutir os múltiplos arquivos da escravidão, desenvolvendo o conceito de corpo-arquivo na diáspora africana ao compreender que as memórias, as experiências e as formas de resistência estão ancoradas no corpo negro. Partindo do caráter lacunar tanto da narrativa histórica oficial quanto dos arquivos coloniais, a revisitação crítica deste passado permite a construção de novas perspectivas. Publicada um ano após o Sítio Arqueológico do Valongo ter sido declarado sítio sensível pela UNESCO em 2017, a obra *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, reelabora discursos ao protagonizar as experiências negras e mobiliza os diferentes tipos de arquivos — o cais, os ossos, os objetos,

1 Outros apontamentos sobre o romance e as discussões que o cercam foram feitos na minha dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UERJ), orientada pela professora Giovanna Dealtry e defendida no ano de 2022, com o título *Reconstrução do ser negro: mem(Ór)ias e histórias em O (s) crime (s) do Cais do Valongo, de Eliana Alves Cruz*. O texto integral está disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/18474>.

o cemitério, o corpo. Nesse sentido, a construção de um Rio de Janeiro majoritariamente negro e caótico emerge da própria luta por sobrevivência dos sujeitos escravizados — imagens que só existem porque são narradas por uma voz negra. À luz de Saidiya Hartman, Michel Foucault, Stuart Hall, entre outros autores, desenvolve-se uma discussão sobre o arquivo e suas implicações enunciativas, simbólicas e históricas. A partir do diálogo entre literatura e História, por vezes complementar, por vezes em atrito, argumenta-se que essas narrativas avivam a presença do passado no presente, além de revelarem as políticas de apagamento que se atualizam em diferentes épocas, em um país onde o sujeito negro foi historicamente excluído da formação nacional. Com isso, o artigo busca contribuir para os estudos de literatura afro-brasileira ao mobilizar a ideia de corpo-arquivo no contexto da obra de Eliana Alves Cruz.

Palavras-chave: Arquivo. Memória. História. Escravidão. Cais do Valongo. Corpo-arquivo. Protagonismo negro.

Abstract: This article aims to discuss the multiple archives of slavery by developing the concept of the body-as-archive within the African diaspora, understanding that memories, experiences, and forms of resistance are anchored in the Black body. Starting from the lacunar nature of both official historical narratives and colonial archives, a critical revisitation of this past allows for the construction of new perspectives. Published one year after the Valongo Wharf Archaeological Site was declared a site of memory by UNESCO in 2017, *O crime do Cais do Valongo* by Eliana Alves Cruz reworks dominant discourses by foregrounding Black experiences and mobilizing different types of archives — the wharf, the bones, the objects, the cemetery, the body. In this sense, the construction of a predominantly Black and chaotic Rio de Janeiro emerges from the enslaved subjects' own struggle for survival — images that exist only because they are narrated by a Black voice. Drawing on the works of Saidiya Hartman, Michel Foucault, Stuart Hall, among others, the article develops a discussion on the archive

and its enunciative, symbolic, and historical implications. Through the dialogue between literature and history — at times complementary, at times conflicting — the article argues that these narratives rekindle the presence of the past in the present, while also revealing the politics of erasure that are continually updated in a country where Black subjects have historically been excluded from national formation. In doing so, the article seeks to contribute to Afro-Brazilian literary studies by mobilizing the idea of the body-as-archive in the context of Eliana Alves Cruz's work.

Keywords: Archive. Memory. History. Slavery. Valongo Wharf. Body-archive. Black protagonism.

INTRODUÇÃO

A metáfora da cidade como palimpsesto surge nas camadas visíveis e invisíveis de um passado que resiste: a escravidão, inscrita também na História nacional, é um dos crimes fundacionais da cidade do Rio de Janeiro. O Cais do Valongo é um testemunho a céu aberto de uma das maiores violências da humanidade ao vivenciar o deslocamento em massa de milhares de africanos de diferentes lugares de África que aqui foram escravizados. A cidade não apenas foi palco de um dos maiores comércios negros transatlânticos das Américas, como também foi construída sistematicamente em cima de corpos negros. Escavar a malha urbana carioca significa, portanto, se deparar com crimes e, consequentemente, com arquivos de um passado que se mantém na contemporaneidade.

Publicado um ano após o Sítio Arqueológico do Valongo ter sido declarado sítio sensível pela UNESCO em 2017, o romance *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, dialoga e, muitas vezes, entra em atrito com a narrativa histórica oficial ao revisitar o passado a

partir dos protagonismos negros. As vozes que se alternam entre os narradores-personagens — a moçambicana Muana Lómuè e o mestiço Nuno Alcântara Moutinho — possibilitam não apenas reivindicar aquilo que nos foi contado, como também dão uma nova perspectiva à história nacional: o olhar negro.

É a partir dele que se estabelece uma narrativa a contrapelo, além de se reconstituir uma memória que sistematicamente sofre com a tentativa recorrente de ser apagada. Na narrativa, o Rio de Janeiro oitocentista passa a ganhar vida a partir da morte de um dos principais comerciantes da época, Bernardo Lourenço Viana. É por meio da investigação desse crime primário que tantos outros serão revelados: surgem os protagonismos negros e, com eles, a denúncia da precariedade de vida e a busca incessante por sobrevivência. Enquanto o mestiço Nuno, apesar de também ser suspeito, participa da investigação do assassinato, Muana deixa seus relatos registrados em primeira pessoa, quando recria os acontecimentos e os espaços recorrendo às suas memórias.

O genocídio do negro, como bem postula Abdias Nascimento (2016), não se limita ao aniquilamento dos inúmeros corpos enterrados à flor da terra ou àqueles jogados ao mar durante a travessia; desdobra-se ainda nos diversificados modos de tentativas de apagamento, seja ele social, histórico, cultural, epistemológico ou, como no caso da região do Valongo, espacial. A obra de Eliana Alves Cruz reflete como o sujeito negro foi inscrito à margem da formação nacional e denuncia a manutenção de um pacto silencioso que tem atravessado os séculos, o da branquitude (Bento, 2022). O contrato racial, como já havia discutido Charles W. Mills, ocorre “entre aqueles categorizados como brancos *sobre* os não brancos, que são, portanto, os objetos e não os sujeitos do

acordo” (2023, p. 44, grifo do autor). Há um trato, mesmo que implícito, de manter seus privilégios e os locais de poder, dificultando mudanças que facilitem a igualdade racial, além de promover e perpetuar a reprodução de um racismo que é estrutural.

Este artigo almeja discutir os múltiplos arquivos da escravidão, desenvolvendo o conceito de corpo-arquivo na diáspora africana ao compreender que as memórias, as experiências e as formas de resistência estão ancoradas no corpo negro. Para isso, inicia-se com uma reflexão sobre o (re)encontro com as memórias redescobertas nas escavações da cidade, especialmente no Cais do Valongo, a partir de ossos e objetos e vestígios materiais. À luz de contribuições teóricas, como as de Saidiya Hartman, Michel Foucault e Stuart Hall, desenvolve-se uma discussão sobre a ideia de arquivo e suas implicações enunciativas, simbólicas e históricas. Em seguida, a análise da obra de Eliana Alves Cruz é traçada por meio das memórias de Muana, que, ao relatar a sua própria trajetória, cria um Rio de Janeiro majoritariamente negro e caótico, evidenciando a capacidade de ressignificação do povo negro em relação às dores, às crenças e aos espaços. Por fim, propõe-se uma reflexão sobre as disputas simbólicas entre o Cais do Valongo, frequentemente negligenciado pelo Estado, e o Museu do Amanhã, projeto de elevado investimento público voltado à construção de um futuro. Nesse entrave, o presente revela-se como chave fundamental tanto para repensar e reconstruir o passado quanto para elaborar o que está por vir.

O QUE FAZER QUANDO A MEMÓRIA É REDESCOBERTA?

O olhar contemporâneo para esses arquivos revela os seus traços lacunares e opressores ao permitir revisitar o passado e

assim questioná-lo. A memória redescoberta se deu inicialmente em 1996, quando, por conta de uma obra na Rua Pedro Ernesto, Região Portuária do Rio, pedreiros encontraram centenas de ossos e objetos de africanos escravizados, enterrados à flor da terra. A casa onde residia o casal Petruccio e Ana Maria Mercedes Guimarães era o fatídico Cemitério dos Pretos Novos, que funcionou entre 1774 e 1831 (Soares, 2018, p. 423), mas que até então não se tinha o conhecimento de sua localização exata. À margem da região que já era periférica dentro dos territórios estabelecidos na época, a presença do cemitério estava interligada ao funcionamento do tráfico: próximo ao cais, ao lazareto e aos armazéns, recebia os negros que chegavam já mortos ou semimortos. Os achados, principalmente de ossos, revelaram que o número expressivo de corpos amontoados de homens, mulheres e crianças era imenso diante do pouco espaço que se tinha. Nos últimos anos de funcionamento, o livro de óbito de Santa Rita² indica que, de 1824 a 1830, foram sepultados 6.119 escravizados, o que daria o número de 1.109 sepultamentos por ano (Pereira, 2014, p. 83).

Já em 2011, as escavações oriundas das obras do Porto Maravilha, que tinham o objetivo de reurbanizar a região, promoveram um encontro com o passado novamente: ossos e objetos (fios de conta, xícaras, búzios, pulseiras, brincos, peças de cerâmica, cachimbos de barro, figas de madeira e osso, entre outros) foram desenterrados debaixo da malha urbana e, com eles, a memória do povo negro. Estourando as bolhas de historiadores, arqueólogos e pesquisadores, o encontro com esses inúmeros arquivos impulsionou questionamentos pertinentes na sociedade carioca: o que, de fato, sabemos sobre a história da escravidão?

2 ACMRJ. Livro de Óbitos de escravos da Freguesia de Santa Rita 1824-1830 (*apud* Pereira, 2014, p. 83).

Onde estão as outras vozes? Quais são os nossos conhecimentos sobre a região do Valongo, no ontem e no agora?

A elaboração histórica desse passado perpassa por uma construção discursiva que, como bem nos lembra Chimamanda Ngozi Adichie, está atrelada à ideia de poder (2019, p. 23). Como sugere a autora em *O perigo de uma história única*, narrativas hegemônicas limitam o campo de possibilidades e, no caso da escravidão, transformam os sujeitos negros em meros coadjuvantes de sua própria trajetória, contada até então por outros. Há, nesse sentido, um movimento duplo na concepção de história entre o ocorrido e a criação do discurso. Para o teórico haitiano Michel-Rolph Trouillot, “[...] história significa tanto os fatos em questão quanto uma narrativa sobre esses fatos, tanto ‘o que ocorreu’ quanto ‘aquilo que se diz ter ocorrido’” (2024, p. 34). Consequentemente, somos atores e simultaneamente narradores da nossa própria narrativa histórica.

Ao se transformar em narradora desse passado e, com efeito, do discurso histórico nacional, a ficção de Eliana Alves Cruz mobiliza essa lacuna de apagamentos ao recriar um Rio de Janeiro oitocentista a partir da perspectiva do negro. A região do Valongo não apenas passa a ser um grande arquivo a céu aberto, como também acolhe tantos outros que não conseguiram ser apagados e se tornaram rastros: onde há rastros, há arquivos. Os rastros dos apagamentos, como o próprio Cais do Valongo, recoberto desde 1843 para apagar a associação entre a região e a chegada de escravizados, tornam-se novos dispositivos enunciativos da reconstrução do passado. Qual é o sentido, portanto, da presença do passado no presente? A responsabilidade ética do arquivo surge na proposta de trazer o outro enquanto alteridade. O contato entre a autora e os muitos arquivos da escravidão provocou

questionamentos, mas também a sua imaginação, dando origem à escrita do livro, como ela mesma relata:

A ideia surgiu quando vi objetos encontrados nas escavações. Junto com os restos do que foi o cais por onde entraram de 1811 a 1831 entre 500 mil a um milhão de escravizados vindos das mais diferentes partes do continente africano, também surgiram brincos, contas, cachimbos, peças de jogos, enfim, objetos muito pessoais. Imediatamente minha imaginação voou para o passado tentando saber detalhes dos que aqui chegaram. Uma destas peças, um brinco em formato de meia lua, me levou direto à Moçambique. Neste momento começou a criação do livro. (Cruz, 2018, s.p.)

Como aponta a escritora, o Cais do Valongo funcionou como porta de entrada da cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, recebeu um número expressivo de africanos, tornando-se o maior mercado escravista do país. De acordo com Carlos Eugênio Líbano Soares, entre os anos 1774 e 1811, cerca de um milhão de escravizados circulavam por ali (2018, p. 420). Majoritariamente negra e fora dos limites do que era reconhecido como “cidade” na época, a região do Valongo não era apenas local de desembarque para todos aqueles que resistiram à travessia, mas também era um espaço de chegada, comércio, cemitério e ressignificação: como se reconstruir e construir novos laços do outro lado do oceano?

Na revisitação desse passado, além do que já foi encontrado nas escavações desses últimos anos do século XX e começo do XXI, os arquivos oficiais disponíveis se tornaram fundamentais na reconstrução de uma memória coletiva, na compreensão dos cotidianos de outrora e na revisão de eventos históricos. Como

jornalista também dedicada à História, Eliana Alves Cruz recorre aos principais jornais da época para utilizá-los como estratégia textual. Os anúncios do *Jornal do Comércio* e os da *Gazeta do Rio de Janeiro* foram transformados em motes narrativos, dentre os quais, salvo o primeiro, que se refere à morte do comerciante Bernardo Lourenço Viana, todos são verídicos e circularam na sociedade oitocentista carioca. O contato com esses jornais e outras documentações da época viabilizou ainda a presença de personagens históricos na trama, como o próprio detetive e Intendente-Geral de Polícia do Rio de Janeiro, Paulo Fernandes Viana³.

Enquanto arquivos do cotidiano, não há dúvida de que os jornais facilitam a compreensão dessa cidade, uma vez que os acontecimentos do passado pulsam a cada folha e a cada registro, nos dando informações e detalhes assegurados pelos redatores da época. Ainda que os textos não fossem escritos e direcionados aos negros, muitos deles preenchiam os espaços dos papéis dos jornais, como em um dos anúncios utilizados pela autora, da *Gazeta do Rio de Janeiro*, datado em 14 de abril de 1810, que informava que “Francisco Theodoro Nunes no Armazém n.7. Em Valongo faz leilão público a 12 do corrente mez de 60 e tantos escravos de Moçambique, em lotes de 2 a 3” (Cruz, 2018, p. 145). Os registros ainda se estendem às chegadas e saídas de tumbeiros, às inúmeras fugas de escravizados e ainda nos revelam a relação dessa sociedade judaico-cristã com as práticas sobrenaturais, comuns aos povos de África. Os jornais, portanto, dinamizavam o próprio funcionamento da cidade.

3 Entre os anos de 1808 e 1818, Paulo Fernandes Viana foi Intendente-Geral da Polícia do Rio de Janeiro, comandando o policiamento urbano da época, além de exercer outras funções, que hoje são destinadas à prefeitura, como a coleta de lixo, fiscalizações, vacinação pública, entre outras.

Na construção do romance, a presença desses anúncios, inclusive com a ortografia da época preservada, acentua a aproximação da ficção com a realidade e torna esse passado, impossível de ser fielmente reconstituído, muito mais uma apresentação de outrora do que uma representação do ontem. O que significa dizer, em outras palavras, que esse passado não é meramente reproduzido, mas constantemente reelaborado.

Na loja da Gazeta se acha novamente: Tratado sobre o uso e abuso das virtudes e revelações e cousas sobrenaturaes, e do poder do Demonio e da natureza, em ordem e fazer illusões, por 1:280 – História das Imaginações extravagantes de Ousle, acusadas pela leitura dos livros, que tratão de Magica, Endemoninhadas, Feiticeiros, Lobisomens, Genios, Phantasmas e Almas do outro mundo, Sonhos, Pedra Filosofal & to, por 2:400 – a Arte Magica aniquilada com a defesa de Cecilia Faregó, acusada do crime de feitiçaria, 1 volume de 4, por 4:800⁴. (Cruz, 2018, p. 111)

No sistema escravocrata, o processo de desumanização se desdobra em diferentes aspectos. Em *Crítica da razão negra*, o teórico camaronense Achille Mbembe compreende a colonização como um vertiginoso conjunto, em que o primeiro feito da espoliação organizada se dá na transformação de homens e mulheres africanos em homens-objetos, homens-mercadorias e homens-moeda (2022, p. 13-14). Em outras palavras, africanos foram reduzidos a números, uma vez que literalmente eram contabilizados como objetos, seja como “peças” de venda e troca ou como corpo insepulto jogado nas rasas covas.

Como desdobramento dessa objetificação, nos arquivos, a violência ocorre na própria tentativa de registro: documentar é tornar

4 Jornal do Commercio, 1835.

o outro apenas — e só apenas — um algarismo. Como então subjetivar o ser escravizado a partir de um escrito que em sua natureza está limitado aos trâmites do comércio transatlântico? De acordo com a intelectual negra norte-americana Saidiya Hartman, “o arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, [...], um asterisco na grande narrativa da História” (2020, p. 15).

Em oposição a esses arquivos coloniais, ainda pensando com a autora, Saidiya Hartman postula a ideia de “fabulação crítica”, que consiste em viabilizar o “impossível”, humanizar aqueles que foram tratados outrora como mercadorias, colocar em jogo a relação entre literatura e história, ficção e não-ficção, tudo por meio do mecanismo da narração: criar, recriar, ficcionalizar, fabular, imaginar. Rompe-se, assim, com a violência arquivística do registro comum do período escravocrata e surge a possibilidade de “dar vida” a esses sujeitos.

A intenção dessa prática não é *dar voz* ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (...). É uma história de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo. (Hartman, 2020, p. 29-30, grifo da autora)

Ainda que muitas vezes o ato de escrever seja marcado pela falta, ausência e vestígios, ele é um meio de forjar uma comunidade que tem em seu histórico a fragmentação (familiar, cultural e histórica). Dessa forma, a escrita reúne, reformula, reconstrói, recria, refaz e reinventa.

A literatura abre caminhos para a fabulação. A fabulação possibilita a nossa existência e evidencia aqueles que da história sofreram as inúmeras tentativas de apagamentos.

Há de se lembrar, nesse sentido, que a produção do passado ocidental ocorreu por meio de arquivos que, em sua essência, refletem a violência do sistema colonial: a perspectiva eurocêntrica favoreceu uma memória seletiva e um racismo estrutural a partir do olhar do branco, ignorando outras vozes e outras culturas que, em alguma medida, se afastassem do mundo do colonizador. A escassez de documentos (muitos deles foram queimados⁵) e de registros escritos de escravizados promove uma história rica em lacunas e brechas: como então imaginar a nação se muitos dos arquivos se perderam?

O epistemicídio (Santos, 2006) como forma de apagamento de conhecimentos, de compreensão do mundo e modos de filosofar e de existir de povos não europeus corrobora com o projeto de nação que tentou ser implantado no Brasil: indígenas e negros não apenas massivamente foram aniquilados, mas também foram colocados à margem na formação nacional. Em diálogo com Benedict Anderson, autor e teórico da ideia de “comunidades imaginadas”, Stuart Hall afirma:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos

5 Nos finais do século XIX, a queima dos arquivos da escravidão, comandada por Rui Barbosa, foi um episódio emblemático e controverso na história nacional. A perda irreparável de tantos documentos impossibilitou indenizações para os ex-escravizados e promoveu consideravelmente o silenciamento institucional na tentativa de apagar esse passado (Nascimento, 2016).

com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens dela são construídas. (2020, p. 31)

A relação de poder presente na constituição dos arquivos prevê quais memórias, identidades e saberes serão preservados. Recuperar histórias, espaços e personagens do passado se torna, assim, também um ato político. Para Michel Foucault, “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2008, p. 147). Ou seja, o arquivo pode ser encarado como um dispositivo da enunciação que, apesar de ser autônomo em alguma medida, é lido a partir de um processo enunciativo construído a todo momento. De natureza aberta, são possíveis incontáveis revisitações e discursos distintos, elaborados por meio de diferentes aspectos, perspectivas e épocas.

Isso significa dizer, em outras palavras, que os arquivos são, dessa maneira, também lugares políticos, pois se configuram como um potencial aparelho discursivo e, por isso, são instrumentos de poder. Torná-los públicos significa, então, criar um confronto de poderes ideológicos.

O arquivo é um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade de enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade – não a sua conservação, como almejavam os arquivos positivistas. Nesse sentido, revela-se que o arquivo não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói. As formas de arquivamento e de seleção falam a respeito da construção desse passado através de um exercício da memória, sempre seletivo, e que comporta uma

nova escritura, um novo relato suplementar. O novo relato estrutura o conteúdo pressuposto e, ao mesmo tempo, cria um passado. (Andrade et al., 2018, p. 22)

A memória, quando é redescoberta, passa a dizer muito mais sobre o presente do que sobre o passado. Dos ossos aos cultos dos orixás, o que fazer com aquilo que fica e com aquilo que se (re)encontra? Revisitar o passado na contemporaneidade cria a possibilidade de novos arranjos, seja da narrativa histórica, da memória ou ainda dos inúmeros arquivos coloniais. Os escritos de Eliana Alves Cruz, enquanto arquivo dos arquivos da escravidão, produzem a construção de imagens e de uma narrativa possivelmente inédita sobre a região do Valongo, principalmente no que diz respeito aos textos literários. Nasce um Rio de Janeiro negro e, junto a ele, um mundo que beira a fantasia e o insólito. A cidade pulsa ao respirar o tráfico negreiro: seus cheiros, sons e cores são moldados pela presença sistemática da escravidão. Nesse sentido, a argentina Beatriz Sarlo nos convida a pensar na relação entre as cidades e seus discursos ao opor a cidade escrita à cidade real.

Os discursos produzem ideias de cidades, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. (...) Escrever a cidade, desenhar a cidade, pertencem ao ciclo da figuração, da alegoria ou da representação. A cidade real, por sua vez, é construção, decadência, renovação e, sobretudo, demolição... (Sarlo, 2014, p. 139)

No caso de Eliana Alves Cruz, a produção da cidade a partir de perspectivas negras é atravessada por corpos que, ao habitarem os espaços urbanos, são incitados a ressignificá-los: como se apropriar

e fazer parte dos inúmeros emaranhados de sentidos? A tarefa de redigi-la necessariamente perpassa pelas experiências vividas de um povo que urge reelaborar novos significados, agora na diáspora. A cidade, marcada por diferentes tipos de violência, torna-se, assim, resultado de trajetórias corporais. Há um diálogo, portanto, entre corpo e cidade que cria a imagem singular de um Rio de Janeiro oitocentista majoritariamente negro que é reconhecido pelo caos. Com isso em mente, busca-se, então, não apenas evidenciar este corpo como arquivo, mas também elucidar o nascimento de uma cidade construída a partir das memórias de uma africana: Muana narra a sua própria história.

CORPO-ARQUIVO: PERFORMAR A MEMÓRIA, CONSTRUIR A CIDADE

A escravidão como fenômeno de crioulização, segundo Édouard Glissant, provocou o deslocamento forçado, transformando o enorme contingente de negros no “migrante nu”. De acordo com o autor, “[...] os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua” (2005, p. 19). Despídos de tudo e de todos, o próprio corpo se torna tudo aquilo que unicamente eles têm. Por isso, entender o corpo negro como um arquivo em constante construção, além de negar as amarras coloniais que se dão na tentativa de tornar esse corpo oco, significa compreender também que os laços com a África nunca foram rompidos; ao contrário, se mantêm, seja por meio das memórias, das culturas, das línguas, das crenças, dos ritos ou ainda dos costumes. Corpo e arquivo, entrelaçados, se tornam um só. Tal abordagem nos permite repensar o conceito ocidental de arquivo, deslocando-o para as corporeidades afrodiaspóricas, sem reduzi-lo exclusivamente à materialidade do documento.

Os diferentes conhecimentos africanos, seus ancestrais e suas divindades (orixás, por exemplo) chegam às Américas ancorados em seus corpos. Ainda que não haja uma oposição entre as formas de arquivamento, não há dúvida de que aqui se extrapola a prática hegemônica atrelada aos documentos e principalmente à escrita. A intelectual estadunidense Diana Taylor, apesar de não discutir especificamente a diáspora africana, debate a ideia de repertório ao colocar em jogo o corpo como memória e considera as práticas performáticas, como a dança, a oralidade, os cantos, os movimentos e as próprias performances como conhecimentos passados de corpo a corpo e de geração a geração.

O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso. É apenas porque a cultura ocidental está casada com a palavra, escrita ou falada, que a língua reivindica tal poder epistêmico e explanatório. (2013, p. 55)

O repertório, marcado pela presença da performance, transforma esse corpo em um miniuniverso ativo: lembra, elabora, ressignifica. No romance de Cruz, o passado colonial é construído por meio das memórias de Muana Lòmúé que, ao narrar a sua própria história de vida, transforma em relatos os jogos de sobrevivência de uma população que resistiu aos males da escravidão. Um “eu” que é coletivo opera, assim, na possibilidade de preencher essas

brechas deixadas pelo próprio discurso histórico oficial. A partir do corpo negro, busca-se construir novos arquivos sobre os arquivos do sistema escravocrata. A ficção de Eliana Alves Cruz, junto aos documentos oficiais, aos objetos e aos ossos encontrados, torna-se também um arquivo sobre a região do Valongo e principalmente de um passado que ainda ecoa no presente.

Cruz, além de rasurar a lógica colonial que por séculos obteve uma escrita branca destinada a seus pares, constrói um jogo irônico estabelecido entre a morte de Bernardo e as vidas dos negros que estavam inseridos em um contexto de subalternidade e opressão. A investigação do assassinato do comerciante (homem, branco, social e financeiramente em ascensão) se torna periférica diante dos protagonismos negros. O leitor, que também se torna um detetive, se vê imerso a uma narrativa que pouquíssimas vezes nos foi contada e passa a estar interessado em desvendar as artimanhas e os artifícios de sobrevivência do ser escravizado. Assim, o reposicionamento de objeto a sujeito possibilita desnudar as subjetividades negras.

A figura de Bernardo, entretanto, não deixa de ser importante dentro da dialética que se opera no sistema colonial. Mesmo em um contexto de luta para que a escravidão chegasse ao fim, ele é o resultado e a representação de uma parte da sociedade que assegura a todo custo os seus privilégios. Cruz vai além. Se historicamente o sujeito negro pouco teve a oportunidade de contar a sua própria história, as mulheres ainda menos: inseridas em um imaginário em que seus corpos foram nascidos para servir (Xavier, 2019), elas eram reconhecidas como corpos não pensantes. Apesar de o protagonismo negro ser plural — protagonismos — é a trajetória da moçambicana Muana Lómuè que ganha mais notoriedade na trama. Logo, é uma

mulher negra, africana, subalterna e condicionada à servidão que reconstrói as memórias de nosso país.

A construção da narradora-personagem está no limiar presente entre memória e História. Em macua, sua língua de origem, a palavra “mwàna” (ou Muana) tem o significado de “criança” (Matos, 1974, p. 96), correspondendo à fase de vida em que ela e sua família sofreram o sequestro de sua terra natal quando tinha apenas 10 anos de idade. Embora estudos (Mattoso, 2016; Florentino, Góes, 2010) apontem que, no tráfico transatlântico, tanto no início da colonização quanto entre os séculos XVIII e XIX, houve uma prevalência por adultos, principalmente por homens, em detrimento das crianças, nas cartas de alforrias e nos testamentos de africanos, como é o caso de seus relatos, a maioria afirmava ter chegado muito jovem ao Brasil (Mattoso, 2016, p. 72).

Sua trajetória se inicia em sua terra natal, Moçambique, invadida por Faruk, comerciante africano fundamental para o desdobramento do tráfico negreiro na região. Sua família é despedaçada ainda em África quando, em meio à invasão, seu irmão se perde e seus pais são capturados; a mãe não aceita experienciar a nova condição de escravizada e tira a sua própria vida, enquanto o pai, primeiramente, enlouquece e, posteriormente, emudece. O banzo, isto é, melancolia e saudade da terra natal, passa a ser outro mal que ele carrega. Na travessia, contraindo a doença da varíola no tumbeiro, seu destino, assim como o de tantos outros, foi a calunga grande: o mar também é um grande cemitério a céu aberto, local onde corpos-arquivos foram diluídos pelas águas do oceano.

Muana, junto a Umpulla, seu amor, resiste à travessia apesar da precariedade e insalubridade encontradas no tumbeiro. Enquanto

produtos, tais como “o rapé francês, marfim, azeite doce, atum de fino trato, fazendas, temperos [...]” (Cruz, 2018, p. 16) eram alocados e preservados nos espaços do navio, o contingente negro, sem luz e misturado aos seus próprios excrementos, estava fadado aos pequenos compartimentos. Ao contar suas memórias para o Mr. Toole, o inglês que representa metonimicamente a Inglaterra no combate à escravidão nos finais do século XIX, a jovem moçambicana relembra a sua chegada. Nas palavras da narradora-personagem, “o desembarque em São Sebastião do Rio de Janeiro foi algo impossível de esquecer” (Cruz, 2018, p. 149).

[...] Desesperei-me ao ver a rainha Nîètí morta e revoltei-me mais ainda por ver que Faruk seguia vivo. Puseram-nos acorrentados em filas e fomos obrigados a descer para barcos menores que iriam para a costa. [...]

A rainha Nîètí foi atirada em uma carroça que já estava repleta de defuntos. Para onde a levariam? Ela necessitava de sepultamento. Ela merecia voltar para seus ancestrais! Eu chorava, gritava em minha língua e vi que vários pretos que aqui já estavam entendiam. Eles me olhavam com uma mistura de pena e medo. Assim que pisamos em terra, fomos imediatamente trancados no Lazareto. Umpulla estava muito fraco. Todos nós estávamos muito fracos [...]. (Cruz, 2018, p. 149-150)

Muana e o contingente negro sobrevivente à travessia chegam com o status quo de mercadoria, objetificados a fim de manter e aumentar os lucros dos colonizadores. Como desdobramento desse sistema, a relação de posse não apenas os condenava a viver sob o domínio do outro, como também intentava desconfigurar esses sujeitos ao romper seus laços familiares e comunitários,

impedir o uso de sua própria língua nativa, batizá-los e ainda dar-lhes novos nomes.

Um dos marcos iniciais da tentativa de apagamento especificamente no sujeito africano se dá, então, nas trocas de nomes. O ato de nomear o Outro atribui uma relação de posse entre colonizador e colonizado, além de tentar promover um esquecimento “total” de África, que, como já sabemos, não acontece. Condicionado à escravidão, o ser escravizado sofre a iniciativa de ter o seu corpo transformado em corpo oco, feito tábula rasa. No entanto, o próprio ato de preservar seu nome de origem e de nos deixar suas memórias como heranças de uma cidade colonial que ainda se mantém, transformam o corpo da jovem moçambicana e de seus iguais em verdadeiros arquivos.

Chamo-me Muana Lómuè, sou filha de Mutanti e Atinfa. Aqui em São Sebastião do Rio de Janeiro deram-me outro nome, mas toda a gente me conhece apenas por Muana. Nasci numa aldeia bem próxima a um enorme e lindo maciço de pedra. É o segundo mais alto de toda a Moçambique. Isso eu só soube anos depois de sair de lá. Não quero ser apenas “Moçambique” como usam para chamar os que chegam de minha terra. Sou Lómuè. Este nome – “Lómuè” – eu adotei porque fala de onde vim e do que sou: uma Macua-Lómuè. Existem várias macuas. Somos como os galhos da mesma imensa árvore, e nossas línguas apresentam algumas diferenças, mas são todas bastante próximas. (Cruz, 2018, p. 43)

Comprada no armazém número sete pelo senhor Bernardo, Muana era a preta de sua estima confiança, inteligente, sabia agradá-lo. Quando encarregada de fazer qualquer ofício, desempenhava suas funções com competência. Diferente de outros

escravizados, ela era um dos poucos negros que circulava entre os microuniversos dos espaços das cidades que coexistiam, a região do Valongo, majoritariamente negra, e o outro lado do centro urbano, o dos brancos. Em uma sociedade praticamente iletrada, a jovem moçambicana tinha o domínio da leitura e da escrita. Lia as correspondências, as cartas e os jornais na busca de manter vivos os seus e a si mesma. Nas encruzilhadas da vida, entre África e Brasil, entre as cidades dos negros e dos brancos, também estava presente entre os mundos dos vivos e dos mortos. Normalmente insepultos e à procura de paz no plano imaterial, ela mantinha contatos com todos aqueles que vagavam por aí. A ela estava destinada a missão de garantir a todos o repouso no mundo dos ancestrais.

Assim como a de muitos negros, a alma de Bernardo também perambulava sem rumo. Encontrado morto, com a barriga estocada, sem partes do corpo, como a ausência de seu pênis e sem um dedo da mão (feitiçaria?), solucionar o crime era o mesmo que lhe trazer o descanso eterno. A pergunta que atravessa a narrativa — quem matou Bernardo? — apresenta muitos mistérios, principalmente porque “toda a cidade carioca era suspeita de matar o ensebado, sovina, escroque, chantagista, zângano, violento, cruel e despudorado senhor Bernardo Lourenço Vianna!” (Cruz, 2018, p. 97). As suspeitas eram muitas e, de acordo com o mestiço Nuno Alcântara Moutinho, também narrador-personagem:

[...] Ouvi-o afirmar que as primeiras desconfianças sempre recaem sobre os pretos porque quase sempre eles têm muitos motivos para ódios de seus senhores. O Intendente, do alto de sua experiência, acreditava que a mais mansa mucama era uma potencial víbora no seio de qualquer família. Segundo ele, quando não fogem, se vingam. De uma forma ou de outra, se vingam. (Cruz, 2018, p. 39)

Uma vez que o saber africano se mantém preservado no corpo, a vingança contra o sistema escravocrata se dá no não esquecimento, como podemos perceber na construção dos personagens, não apenas de Muana, mas também de Mariano Benguella e Roza. Em virtude do trabalho, os três constituem uma nova família que surge na diáspora. Em comum, além de agora serem irmãos de alma e servos de Bernardo, os três passaram a ser potenciais suspeitos do assassinato. No tempo em que a investigação do caso ocorre, o não dito, presente na força do encantamento, traduz esse africano que, ciente de seus poderes, brinca com o medo e as incertezas dos brancos.

O desfecho do crime só ocorre no final da narrativa, quando o leitor-detetive descobre quem é o autor do homicídio, Alceu Coimbra, amante de Emerenciana, noiva de Bernardo. É durante toda a narrativa, no entanto, que, pouco a pouco, nos é revelada a influência dos seus três súditos em sua morte. Muana, além de articulosa e ousada, principalmente porque aprendeu às escondidas a ler e escrever, vivia entre os mundos dos vivos e dos mortos: sentenciou que ele vivesse igualmente aos tantos negros que foram descartados sem nenhum tipo de ritual ou sepultamento. Enquanto Roza, que foi vítima de inúmeros casos de estupros cometidos por Bernardo, carregava consigo o dom ancestral de cozinhar, fez do fazer do mexer da panela, do cheiro, do sabor e da textura de suas comidas, mecanismos de poder e encantamento; Mariano era costureiro: seguindo a tradição de feiticeiros vindos de África, costurava os panos, os retalhos e as vidas.

– Quando encontrei aquele porco [Bernardo] caído no beco, apenas corri para buscar a minha colcha que costurei especialmente para ele. Em cada ponto nos panos, fui firmando meu pensamento mais odioso

da minha vida. Uma vez, enquanto ele dormia, medi o tamanho dele bem certo. Fiz um juramento de que quando a colcha chegasse à mesma altura, ele morreria. E ele morreu. Eu o matei em pensamento. Roza prosseguiu aos prantos.

– Eu cravei aquele punhal. Não importa que já estivesse morto. Eu arranquei dele a arma suja que usava para entrar em mim e cravei o punhal naquela barriga que comia a minha comida.

Muana finalizou.

– Eu também matei o senhor. Eu o condenei ao mesmo destino que ele e seus iguais ajudaram outros a encontrar. (Cruz, 2018, p. 147-148)

Outra vingança de Muana foi, ao se apropriar da leitura e da escrita, se utilizar dos códigos do colonizador para deixar registradas no papel a sua própria trajetória e, como resultado, também a dos seus. No jogo colonial, à medida que a escrita é utilizada pelos colonizadores como tecnologia de poder e de domínio ao promoverem uma imposição linguística, como também a produção de narrativas oficiais e o controle de acesso ao conhecimento escrito, ela se torna a ferramenta subversiva utilizada pela jovem moçambicana que garantirá que gerações futuras leiam as suas memórias e conheçam a história de uma escravizada contada em primeira pessoa.

A memória de Muana, ainda que pessoal e, por isso, subjetiva, humaniza essa população constantemente violentada. As suas primeiras reações ao chegar à diáspora, enquanto personificam esse ser que sente — e sente muito, sente apavoro e desespero, chora e grita — denunciam a região do Valongo como o verdadeiro local de horrores. Isso porque o contato com a morte e os mortos é contínuo, já que, como ocorreu com a rainha Nièti, inúmeros corpos eram arremessados a covas rasas e, em seguida, eram queimados. Assim,

a insalubridade presente nos tumbeiros se estende à cidade: ossos, lixos, excrementos e corpos em decomposição se misturam e criam a imagem de uma cidade do caos.

Aqui, apesar de buscar a leitura de uma cidade que por si só é ilegível, “o processo de metaforização”, de acordo com Renato Cordeiro Gomes, “são estratégias que buscam sustentar a leitura da cidade” (2008, p. 78), em que “a representação não mais se ancora em referenciais previamente dados. A produção de sentido fica, agora, a cargo do leitor” (2008, p. 77). É, nesse sentido, que metaforicamente, para o negro escravizado que chega ao Rio de Janeiro, a cidade passa a ser então, dentro de um contexto judaico-cristão, o próprio inferno.

Quem chega a este lugar por um tumbeiro [...] passa a ocupar o pior lugar neste mundo, mas ocupa. Onde ficam os que não são mais de onde vieram e não chegaram existir aqui? Seria isto o que o padre e os livros de vocês chamam de limbo? (Cruz, 2018, p. 142)

O grande tormento se dá não apenas por morar no inferno, mas também o de experienciar a sensação de viver em um constante martírio que se inicia pelo odor: a cidade exala mau cheiro. Para os escravizados, ainda que se locomover pela cidade estivesse limitado às amarras de seu senhor, transitar por ela significava conviver com o odor pútrido dos corpos em decomposição. Somado a isso, o cenário macabro se estende ainda aos amontoados de corpos jogados uns em cima do outro, acentuando, principalmente para aos recém-chegados, a violência para com as subjetividades negras, como relata Muana:

O muro de tijolos era baixo e eu via os dois únicos negros que se encarregavam de enterrar. Eu preferia o açoite a este serviço! No fundo retângulo que era a terra do cemitério, uma cerca de esteiras o separava

de outra propriedade. Punha-me a pensar: ‘O terreno não é grande e vejo que os armazéns estão cada vez mais abarrotados. A chegada de novos tumbeiros aumenta a cada dia. Por enquanto o Valongo não é tão povoado, a maioria das casas é de comércio e não estão coladas ao local, mas um dia estarão em cima das covas rasas’. (Cruz, 2018, p. 15)

A construção da cidade a partir do olhar negro nos revela que a urbe carioca está cada vez mais abarrotada de gente. O casamento entre tráfico e cemitério tornou o Rio de Janeiro um dos maiores portos escravistas da história da humanidade: proporcionalmente, quanto mais africanos eram vendidos, mais chegavam e mais morriam. A pluralidade de etnias em África não apenas é reduzida ao condicionar à escravidão os milhares de corpos negros, mas também a condenar seus destinos. Aqueles que chegavam mais mortos que vivos, se resistissem, estavam fadados a trabalhar até morrer; os que chegassem e morressem em seguida, eram direcionados às rasas covas do cemitério. A fé cristã concedia o caráter sagrado do sepultamento, destinado quase sempre somente aos brancos, principalmente os de alto poder aquisitivo. Enquanto os corpos brancos sepultos ficavam expostos no interior da igreja, os negros eram descartados sob as piores condições possíveis.

Quando a chuva forte descia, os corpos enterrados à flor da terra vinham à tona e boiavam em meio ao lixo. Em tempos regulares, queimavam os pedaços de gente amontoados no centro do campo. Quando acompanhava a falecida dona Ignácia à igreja, sempre que o padre falava do inferno, era o cemitério dos escravos novos que eu imaginava. Os ossos brotando como flores duras e sem cor. (Cruz, 2018, p. 163)

De acordo com Júlio César Medeiros da Silva Pereira, “o Cemitério dos Pretos Novos se inclui na imagem negativa da cidade,

algo a ser erradicado para fora do perímetro urbano” (2014, p. 90). A insalubridade, o mau cheiro e a visão do horror não pouparam a urgência de tê-lo diante da necessidade de suportar o contingente negro morto. Na busca por preservar a vida da corte portuguesa do outro lado do centro urbano, inicialmente projetado no Largo de Santa Rita, em 1779, o cemitério foi transferido para a região do Valongo que, destinada ao “sepultamento” do número expressivo de africanos, passou a ser reconhecida como a cidade dos mortos.

A memória, enquanto constituição desses corpos que resistiram, possibilitou não apenas reunir e ressignificar os rastros que não foram apagados, como também criar novas narrativas sobre o passado. O ineditismo dessa cidade do Rio de Janeiro nasce porque a sua construção parte da perspectiva do negro. A projeção do corpo como arquivo, ao dialogar com os outros tipos de arquivos, como os ossos e os objetos encontrados nas escavações, reconfigura a participação do negro na formação nacional e nos lembra que o passado ainda vive no presente. Afinal, a construção do futuro depende da nossa relação com o ontem. Que histórias queremos contar na elaboração do que está por vir?

MEMÓRIA ENCOBERTA E FUTURO ESCULPIDO: DIÁLOGOS ENTRE O CAIS DO VALONGO E O MUSEU DO AMANHÃ

A publicação de *O crime do Cais do Valongo* no ano de 2018 não apenas colaborou com a visibilidade dada à região em todo o território nacional, proporcionada pelo efervescente cenário literário atual, em que escritores negros cada vez mais têm tido a oportunidade de publicar suas obras, como também mobilizou novas discussões e olhares para os espaços do Valongo e, no geral, para toda a área reconhecida como a Pequena África, localizada na região portuária

da cidade. Somado aos escritos de Eliana Alves Cruz, está o trabalho de outros escritores, como o de Conceição Evaristo, fundadora da Casa Escrivência no bairro da Saúde em 2023. Com essa iniciativa, Evaristo tem promovido leituras, pesquisas e experiências atreladas à literatura negra e à cultura afro-brasileira. Além disso, as lutas do movimento negro e os estudos de pesquisadores têm colaborado para a ressignificação desses espaços e discutido novos arranjos discursivos sobre o passado, especialmente no que diz respeito aos arquivos da escravidão.

No ano de 2005, a casa dos Guimarães, onde coexistia com o cemitério submerso, foi transformada em Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN) com o objetivo de resgatar e, ao mesmo tempo, preservar a história e a memória africana, tanto do período escravocrata quanto dos milhares de corpos negros insepultos e ocultos debaixo da malha urbana. O cemitério-museu fomenta ainda a formação acadêmica no nível de pós-graduação na área de educação patrimonial, direitos humanos e história da África e da diáspora atlântica, produz projetos educativos e ainda organiza circuitos históricos da herança africana na Pequena África com turistas, estrangeiros e moradores da cidade. Existe, assim, um movimento de manutenção da memória que luta não apenas por seu resgate e preservação, mas também para que o passado não se repita.

A relevância dessas instituições e desses trabalhos é consideravelmente potencializada perante a negligência do Estado que, a cada época, atualiza as políticas de apagamento do negro. Mesmo após o Sítio Arqueológico do Valongo ter sido declarado sítio sensível pela UNESCO, em 2017 e, conseqüentemente, se tornado patrimônio cultural da humanidade, os descasos com a região, com os

cais — do Valongo e o da Imperatriz — e com os objetos encontrados nas escavações denunciam como o racismo estrutural opera e ganha grande dimensão nas disputas simbólicas, além de manter a figura do negro à margem.

Tanto os achados quanto a região carecem de uma valorização por parte de entidades governamentais, já que não há uma promoção desses espaços, dos arquivos e nem das memórias, com o intuito de propagar conhecimento à sociedade. A história da Pequena África, há de se ressaltar, até então estava restrita a pesquisadores, estudantes (principalmente da área de História) e ao movimento negro. O desdobramento do abandono público resulta na falta de informação sobre o nosso passado e empobrece a nossa relação com a cidade: o Cais do Valongo, reconhecido como sítio sensível, passa a ser um espaço desvalorizado.

Essas histórias também são importantes no âmbito educacional, tendo em vista a educação ainda eurocêntrica e lacunar no Brasil. Mesmo com a adesão de leis, como a 10.639, promulgada em 2003, pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que inclui a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura afro-brasileira no currículo oficial da Rede de Ensino, o caminho ainda é longo para a construção de currículos que abarquem a diversidade racial do país. Como resultado, a falta de informação e o desconhecimento, inclusive do grande número de moradores da cidade do Rio de Janeiro, corroboram a inexistente identificação de muitos cidadãos com o passado e a trajetória da população negra.

Paradoxalmente, diante de um território que patentemente pulsa um passado que não quer ser lembrado, onde ossos brotam como flores, foi inaugurado o Museu do Amanhã. Impulsionado pelos

projetos de reurbanização da Zona Portuária sob responsabilidade da Prefeitura do Rio e pelos eventos esportivos, em 2014, a Copa do Mundo e, em 2016, os Jogos Olímpicos, a construção do museu demandou altos investimentos, especialmente pela proposta de dialogar com um futuro mais tecnológico, porém inovador e sustentável. Nesse sentido, busca-se, então, refletir sobre a jornada dos próximos 50 anos e construir um futuro melhor no qual podemos conscientemente criar.

Como instituição cultural, não há dúvida de que ele fomenta um número considerável de pessoas que passaram ainda mais a circular pela região até então pouco frequentada, como também articula tecnologia e educação, além de suscitar discussões e reflexões sobre qual sociedade e planeta queremos habitar nos próximos anos. Nos coloca como protagonistas de nosso próprio presente e nos responsabiliza na elaboração do que está por vir. Entretanto, sem o casamento entre os tempos, o ontem e o amanhã, como pensar o futuro sem considerar o passado?

Negligenciar todo o potencial arquivístico encontrado na região favorece a permanência de crimes, em que políticas de extermínio voltadas à classe social e à cor de pele insistem em assassinar os mesmos corpos negros ainda nos dias de hoje, como bem nos lembra Achille Mbembe quando discute o conceito de *Necropolítica*. O negro, construído fantasmagoricamente como inimigo na modernidade ocidental, tem atravessado os séculos como impugnador da paz, da ordem e do progresso. De acordo com Mbembe, a formação de um estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base formativa do direito de matar (2018, p. 17). Não à toa, as balas perdidas do agora encontram quase sempre os mesmos

corpos, transformados, assim como os escravizados de outrora, em estatísticas. O ciclo do esquecimento, portanto, se renova de tempos em tempos: se essas vidas não são qualificadas como vida, nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras (Butler, 2015, p. 13).

As disputas simbólicas entre os monumentos do passado e o museu que aponta para o amanhã trabalham a partir da ideia de pulsão de morte do arquivo, discutida por Jacques Derrida (2001, p. 21). Isso significa dizer que existe um movimento constantemente tensionado entre memória e esquecimento, uma vez que só há a necessidade de se lembrar porque existe a possibilidade de se esquecer. O poder de destruição e de esquecimento dialoga com a potencialidade presente nos arquivos afrodiaspóricos, pois eles suscitam o fortalecimento da memória, dão lugar a vozes e aos corpos ocultados e reposicionam o sujeito negro na história nacional.

Apesar de ser marcada como local de horrores, a região do Valongo também é símbolo de memórias, ancestralidades e heranças africanas. Além disso, assegura a presença negra não só na cidade, mas também na formação do Brasil. Nos lembra que o porto carioca escravista foi um dos maiores da humanidade e que a massificação de africanos trazidos para cá influenciou na construção de nossas culturas, hábitos, crenças e também em nossa língua. No local onde passado e futuro coexistem, o presente se torna peça-chave para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e igualitária. Logo, resgatar esse passado é muito mais do que revisitá-lo: é elaborar um futuro que começa no reconhecimento e na celebração da dignidade de seus antepassados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intelectual negro Luiz Silva, autodenominado Cuti, afirma que “a palavra ‘Brasil’ esconde os crimes e os criminosos” (2010, p. 18). Partindo dessa perspectiva, o jogo de palavras presente no título do romance de Eliana Alves Cruz ganha relevância ao brincar com a possibilidade de se questionar qual seria, de fato, o verdadeiro crime: *O crime do Cais do Valongo* ou *O crime no Cais do Valongo*? O protagonismo negro dado aos personagens não apenas reelabora novos discursos ao contar as histórias que a História não nos contou, como também viabiliza questionar o passado no presente. Além de promover o reposicionamento enunciativo (de objetos a sujeitos), a literatura, principalmente de autoria feminina negra, tem tido a preocupação de compor o cânone literário com uma diversidade maior de vozes, como a de preencher as brechas e lacunas deixadas pela própria narrativa histórica oficial. Em diálogo a isso, o professor Antônio R. Esteves comenta:

A literatura, enfim, trabalha o reino da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas: verdade pela metade, verdades relativas que nem sempre estão de acordo com a história. Nesse sentido, a recomposição do passado que a literatura faz é quase sempre falsa, se a julgarmos em termos de objetividade histórica. Não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. No entanto, embora recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar. Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz. Só a literatura [...] dispõe das técnicas e poderes de destilar esse delicado elixir da vida: a verdade que se esconde nos corações humanos. (Esteves, 2010, p. 20)

Junto ao trabalho do movimento negro, de historiadores, de antropólogos e de pesquisadores, a importância da obra se dá especialmente porque a sua publicação mobilizou os arquivos. O cais, os ossos e objetos reencontrados jamais poderão ser vistos do mesmo modo: partícipes da formação nacional, estes arquivos tanto asseguram a presença do negro no Brasil, como testemunham a construção do país por meio da mão de obra escravizada. Se ainda não há a devida valorização da região enquanto local de heranças materiais e imateriais africanas por parte do Estado, o número expressivo de leitores fomenta o novo olhar dado ao Sítio Arqueológico do Valongo.

Na encruzilhada, entre Brasil e África, a região do Valongo é a memória de um passado que não se apaga: inscrita efetivamente na cidade, ela faz parte de nossa história. A experiência que não se esgota na linearidade cartesiana característica do Ocidente, onde passado, presente e o que está por vir se unem e se renovam. Performances do tempo espiralar:

A ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, [...], descontinuidade, contração e descontração [...]. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Martins, 2021, p. 23)

Por isso, os escritos de Eliana Alves Cruz tornam-se também túmulos para todos aqueles que, enterrados à flor da terra ou jogados nas rasas covas, indevidamente foram descartados. “E o verdadeiro crime é a gente não saber disso. O verdadeiro crime é a gente estar fora dos círculos todos de poder do país — político, intelectual, de certa forma artístico...” (Cruz, 2018, p. 22).

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDRADE, Antonio et al. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sobre o conceito de história. Editora Brasiliense, 1987.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CRUZ, Eliana Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- CRUZ, Eliana Alves. Entrevista concedida a Médium Books em 2018. Los Angeles, 2018. Disponível em: <https://medium.com/blooks/entrevista-com-eliana-alves-cruz339656eb6bd>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- CRUZ, Eliana; SEMOG, Éle. Entrevista: Eliana Alves Cruz e Éle Semog. [Entrevista concedida a] André Luís Mourão de Uzêda. In: *Perspectivas em Educação Básica*, n. 2, v. 1. Rio de Janeiro, p. 14-28, dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2WO26W5>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto de. PRIORE, Mary Del. *História das crianças no Brasil*. “Crianças escravas, crianças dos escravos”. São Paulo: Contexto, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HARTMAN, Saidiya. “Vênus em dois atos”. In: *Revista Eco-Pós*, n. 3, v. 23. Rio de Janeiro, p. 12-33, 2020.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Codogó, 2021.

MATOS, Alexandre Valente de. *Dicionário Português-Macua*. Lisboa, 1974.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*. Petrópolis: Vozes, 2016.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 1.ed. São Paulo, 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. In: *Organon*, n. 69, v. 35. São Paulo: N.1 edições, 2018.

MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadoria e cultura urbana*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2014.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Valongo. In: GOMES, F.; SCHWARCZ, L. (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TAYLOR, Diana. O arquivo e repertório. In: TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 45-67, 2013.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

XAVIER, Giovana. *Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história*. Intelectual Negra sim. Por que não? Rio de Janeiro: Malê, 2019.



ARTIGO/DOSSIÊ

A NOVA PLANTATION: NEONARRATIVA DE ESCRAVOS E NECROPOLÍTICA EM O REFORMATÓRIO NICKEL

ROBERTO FERREIRA JUNIOR

Roberto Ferreira Junior

Pós-doutorado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2023.

Professor de Literatura em Língua Inglesa do Departamento de Línguas e Letras (DLL) e do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisador do grupo de pesquisa GELA – Grupo de Estudos de Literaturas Anglófonas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6541139444783096>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3759-0123>.

E-mail: rffjunior68@gmail.com.

Resumo: Em *O Reformatório Nickel* (2019), Colson Whitehead ficcionaliza a descoberta de valas comuns na *Arthur G. Dozier School for Boys*, reformatório localizado na Flórida, historicamente associado a décadas de abusos institucionais e violência racial. Inspirado em eventos históricos, o romance concentra-se nos corpos negros ali enterrados, construindo uma narrativa de resistência à obliteração da memória histórica. A estrutura narrativa da obra adquire um caráter palimpsesto ao fundir o romance prisional a elementos estruturais e temáticos característicos do gênero neonarrativas de escravos, conforme definidas por Bernard W. Bell (1987) e

posteriormente desenvolvidas por Ashraf H. A. Rushdy (1999). Além disso, baseado no conceito de “terceiro lugar” desenvolvido por Achille Mbembe, Whitehead representa o reformatório como uma nova *plantation*. Por fim, concluo que, ao sobrepor passado e presente, Whitehead revela o funcionamento do Estado penal como extensão da economia da *plantation*, iluminando as continuidades da violência racial sistêmica na sociedade norte-americana contemporânea.

Palavras-chave: Neonarrativa de Escravidão. Prisão. Memória. Necropolítica.

Abstract: In *The Nickel Boys* (2019), Colson Whitehead fictionalizes the discovery of mass graves at the Arthur G. Dozier School for Boys, a reform school located in Florida, historically associated with decades of institutional abuse and racial violence. Inspired by historical events, the novel centers on the Black bodies buried there, constructing a narrative of resistance against the erasure of historical memory. The novel’s narrative structure assumes a palimpsestic character by merging the prison novel with structural and thematic elements characteristic of the neo-slave narrative genre, as defined by Bernard W. Bell (1987) and later developed by Ashraf H. A. Rushdy (1999). Furthermore, drawing on Achille Mbembe’s concept of the “third place”, I contend that Whitehead represents the reform school as a new plantation. Finally, I conclude that by superimposing past and present, Whitehead exposes the workings of the penal state as an extension of the plantation economy, illuminating the continuities of systemic racial violence in contemporary American society.

Keywords: Neoslave Narrative. Prison. Memory. Necropolitics.

Com a aprovação da Décima Terceira Emenda à Constituição, a escravidão e o trabalho forçado foram supostamente abolidos. No entanto, havia uma exceção significativa. Na redação da emenda, a escravidão e o trabalho forçado foram abolidos “exceto como punição por um crime, do qual a parte

tenha sido devidamente condenada". De acordo com os Black Codes, havia crimes definidos pela legislação estadual pelos quais apenas pessoas negras poderiam ser "devidamente condenadas". Assim, ex-escravizados, recém-libertos de uma condição de trabalho forçado vitalício, podiam ser legalmente sentenciados à servidão penal.

Angela Davis^{1 2}

"No entanto, aqui reside um paradoxo: se o regime interno do presídio se assemelhava tanto ao da plantação escravocrata — a ponto de, muitas vezes, serem equiparados de forma geral —, como poderia a prisão, então, cumprir a função de reabilitar criminosos?"

Adam Jay Hirsch³

A literatura pode ser compreendida como um espaço de resistência e memória, especialmente quando aborda experiências históricas marcadas pela violência e pela opressão. Nesse contexto, obras que revisitam episódios traumáticos do passado, como *O Reformatório Nickel* (2019), de Colson Whitehead, assumem um papel crucial na denúncia de injustiças e na preservação da memória coletiva. Após o sucesso de público, crítica e dos diversos prêmios recebidos por *The Underground Railroad: Os Caminhos para a Liberdade* (2017), o autor retorna ao gênero do romance histórico.

1 Todas as traduções constantes neste trabalho são de nossa autoria, excetuando-se as citações diretas extraídas da obra, traduzidas por Rogério Galindo (Whitehead, 2019).

2 "In the wording of the amendment, slavery and involuntary servitude were abolished except as a punishment for crime, whereof the party shall have been duly convicted. According to the Black Codes, there were crimes defined by state law for which only black people could be 'duly convicted'. Thus, former slaves, who had recently been extricated from a condition of hard labor for life, could be legally sentenced to penal servitude" (Davis, 2003, p. 28).

3 "Yet herein lurked a paradox: if the penitentiary's internal regime resembled that of the plantation so closely that the two were often loosely equated, how could the prison possibly function to rehabilitate criminals?" (Hirsch, 1992, p. 84).

Desta vez, o foco recai sobre o reformatório estadual localizado em Marianna, Flórida, o *Arthur G. Dozier School for Boys* (1900-2011), que Whitehead ficcionaliza sob o nome de reformatório Trevor Nickel (muitas vezes citado apenas como Nickel no livro). Ao longo de seus 111 anos de funcionamento, o reformatório *Dozier* foi alvo de repetidas denúncias e investigações, culminando, nos últimos anos, na descoberta de valas clandestinas nos arredores de *Boot Hill*, o cemitério situado dentro do campus. A maioria dos restos mortais ali encontrados pertencia a jovens afro-americanos registrados como “desaparecidos” nos arquivos da instituição.

As escavações forenses, conduzidas por estudantes de arqueologia da Universidade do Sul da Flórida, ainda seguem em curso. Apesar da gravidade do caso, Whitehead relata, nos agradecimentos do livro, que tomou conhecimento da existência do reformatório apenas no verão de 2014, quando se deparou com as reportagens detalhadas de Ben Montgomery, publicadas no *Tampa Bay Times* (Whitehead, 2019, p. 166). Em entrevista concedida à NPR logo após o lançamento do livro, o autor reforça a surpresa diante de sua própria ignorância sobre o episódio e afirma que foi justamente isso que o motivou a escrever o romance: “me ocorreu que, se existe um lugar como esse, devem existir dezenas e dezenas. E onde estão esses lugares? E o que acontece com os garotos depois? E imediatamente senti que queria escrever sobre isso” (Simon, 2019)⁴.

Desde o início, é possível perceber que o eixo temático do livro se apoia nas pós-vidas políticas dos corpos encontrados em valas clandestinas, que retornam, vivos ou mortos, fictícios ou reais,

4 “it dawned on me, if there’s one place like this, there’s dozens and dozens. And where are those places? And what happens to the kids afterward? And immediately, I felt like I wanted to write about it”.

como forma de denúncia das práticas necropolíticas ocorridas dentro dos muros de *Dozier*. Portanto, em *O Reformatório Nickel*, o desenterramento funciona como uma metáfora para a exumação de um passado marcado pela violência e pelo racismo institucional. Esse passado forçou o estado da Flórida a “iniciar um novo inquérito, identificar os mortos, saber como morreram”, pois “não havia como prever quando aquela porcaria de terreno poderia ser limpa, liberada e apagada da história sem deixar vestígios” (Whitehead, 2019, p. 8). Ao contrário desse desejo de apagamento, o objetivo de Colson Whitehead é justamente o oposto: trazer à tona esse episódio sombrio, promovendo a conscientização pública ao transformá-lo em matéria literária. As investigações forenses e seus desdobramentos são introduzidos já no prólogo do romance, que se abre com uma frase emblemática, capaz de condensar o eixo temático da obra: “Até na morte os garotos eram um problema” (Whitehead, 2019, p. 6).

Ao contrário dos anacronismos recorrentes em *The Underground Railroad*, aqui o autor adota uma abordagem realista e direta, situando a narrativa entre dois momentos históricos distintos: os anos 1960, marcados pelo movimento dos direitos civis, e o presente, quando o escândalo vem à tona. O livro se estrutura em torno de dois personagens afro-americanos: o protagonista Elwood Curtis e seu companheiro de reformatório, Frank Turner. Durante o tempo que passam na Nickel, eles constroem um vínculo profundo. Através das trajetórias de vida desses dois jovens, Whitehead reencena as múltiplas formas de violência e horror que marcaram o reformatório, reveladas oficialmente apenas com as investigações forenses.

Meu primeiro argumento é que Whitehead cria uma narrativa palimpsesta pois à primeira vista, o romance apresenta-se como uma

narrativa prisional convencional, alinhada a obras como *Cast the First Stone* (1972), de Chester Himes, ou *Se a Rua Beale Falasse* (2019, [1974]), de James Baldwin. No entanto, sob essa superfície, emerge uma camada mais profunda que remete diretamente ao gênero das neonarrativas de escravos, evocando textos fundacionais como *A Narrativa de Vida de Frederick Douglass: Escrita por Ele mesmo* (2021, [1845]), de Frederick Douglass e *Incidentes na Vida de uma Menina Escrava: Escrito por Ela Mesma* (1860), de Harriet Ann Jacobs ou obras contemporâneas tais como *The Underground Railroad: Os Caminhos Para a Liberdade* (2017), também de Whitehead, *A Dança da Água* (2020) de Ta-nehisi Coates e finalmente *Let Us Descend* (2023) de Jesmyn Ward. Essa justaposição de gêneros entre o romance prisional e a neonarrativa de escravos não é apenas estrutural, mas funcional, pois permite que Whitehead justaponha as atrocidades da *plantation* com a violência praticada no reformatório, estabelecendo assim um elo direto entre a violência racial do passado e suas manifestações contemporâneas.

Nessa perspectiva, a escolha pelo palimpsesto também ecoa a noção de que certas histórias não desaparecem, mas permanecem sob a superfície, esperando ser desenterradas, literalmente, como os corpos no terreno do reformatório, e simbolicamente, como os fantasmas da escravidão na narrativa de vida de Elwood Curtis e Frank Turner. Por exemplo, alguns elementos mais específicos presentes na narrativa evocam de maneira direta o passado escravagista: o primeiro é o cinto de couro chamado de Beldade Negra, utilizado pelos guardas como instrumento de tortura, evocando assim o famigerado chicote usado nos açoites dos corpos negros. O segundo e ainda mais perturbador, é um espaço escondido nos arredores do campus, no caso, os “estábulo de cavalos em ruínas” (Whitehead, 2019, p. 85),

onde “[h]avia dois carvalhos de um dos lados dos estábulos, com anéis de ferro enfiados na casca” (Whitehead, 2019, p. 84). Apenas os jovens negros eram levados até esse local, algemados às argolas e brutalmente açoitados até a morte com um chicote de cavalo. A cena remete fortemente aos inúmeros relatos encontrados em neonarrativas de escravos, que descrevem com frequência as formas cruéis pelas quais negros escravizados eram torturados e assassinados.

Meu segundo argumento é que, ao justapor a *plantation* ao reformatório, a narrativa expõe a lógica necropolítica que estrutura o sistema de encarceramento nos Estados Unidos, pois a Nickel pode ser interpretada como um “terceiro lugar”: conceito de Achille Mbembe para definir espaços de exclusão e de morte, historicamente legitimados pelas elites desde o período da escravidão colonial, para a implementação de formas racializadas de terror. Nesse sentido, Mbembe (2019, p. 34) explica que:

É inegável que sempre habitamos um mundo profundamente atravessado por múltiplas formas de terror — ou seja, pela produção sistemática do desperdício de vidas humanas. Historicamente, uma das estratégias recorrentes dos estados dominantes tem sido a de espacializar esse terror, deslocando suas manifestações mais extremas para um ‘terceiro lugar’ racialmente estigmatizado — como a plantação no período escravista, a colônia, o campo de confinamento, o aparato do apartheid, o gueto ou, no contexto dos Estados Unidos contemporâneos, o sistema prisional”⁵.

5 “We have, it is true, always lived in a world deeply marked by diverse forms of terror, that is to say, of squandering human life [...] Historically, one of the strategies of the dominant states has always consisted in spatializing and discharging that terror by confining its most extreme manifestations in some racially stigmatized third place — the plantation under slavery, the colony, the camp, the compound under apartheid, the ghetto or, as in the present-day United States, the prison”.

Segundo Mbembe, a necropolítica é parte de um processo histórico que se inicia com a escravidão colonial e persiste até os dias atuais, manifestando-se em “algum terceiro lugar racialmente estigmatizado” (Mbembe, 2019, p. 34). Essa forma de poder deve ser compreendida como o exercício da soberania por meio da morte, ou seja, como “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Matar ou deixar viver constitui os limites da soberania, seus atributos principais” (Mbembe, 2019, p. 66)⁶. No contexto dos Estados Unidos, por exemplo, Mbembe estabelece uma continuidade entre o regime escravagista e o encarceramento em massa da população afro-americana, cujas vidas são relegadas a esses “terceiros lugares”, como prisões e centros de detenção juvenil. Portanto, o caráter palimpsesto do livro, ao justapor o romance de prisão e o de escravos, desnuda essa prática necropolítica histórica entre o encarceramento moderno e a escravidão *antebellum* de afro-americanos.

Finalmente, leio *O Reformatório Nickel* de forma intertextual, buscando sempre associar a trajetória de Elwood Curtis e Frank Turner com a escravidão, como se ambos fossem escravos e não detentos. Para explicar melhor como o palimpsesto se estrutura, proponho uma breve contextualização do gênero das neonarrativas de escravos e sua relação dialógica com o romance de prisão, considerando que ambos compartilham um mesmo *topos*: a violência racial institucionalizada. Em seguida, analiso como este mesmo palimpsesto ilustra o conceito de “terceiro lugar” proposto por Mbembe a partir da representação de três espaços simbólicos no reformatório Nickel, a saber: a Casa Branca, os carvalhos e a cela escura, os quais representam locais de exclusão, tortura e morte.

6 “the power and capacity to dictate who is able to live and who must die. To kill or to let live thus constitutes sovereignty’s limits, its principal attributes”.

Não há dúvida de que o reformatório, retratado como herdeiro direto das *plantations* do sul dos Estados Unidos, não tem como objetivo reabilitar, mas sim punir, controlar e eliminar. A lógica necropolítica presente tanto na escravidão quanto no encarceramento juvenil é justamente o que o livro denuncia, pois, ao estabelecer esse palimpsesto, o romance revela o fracasso do sistema em romper com os alicerces da violência racial histórica. A prisão, tal como a *plantation*, é aqui um espaço de morte, de apagamento de identidades e de perpetuação do trauma coletivo afro-americano. Finalmente, ao destacar um escândalo contemporâneo americano, Whitehead denuncia as estruturas de opressão racial ainda vigentes naquele país e propõe uma reflexão crítica sobre a herança da escravidão na era do encarceramento em massa e da ilusória percepção de liberdade americana.

O REFORMATÓRIO NICKEL COMO NEONARRATIVA DE ESCRAVOS

Elwood Curtis e Frank Turner representam perspectivas contrastantes diante da luta pelos direitos civis: Elwood, profundamente influenciado pelos discursos de Martin Luther King Jr., acredita na justiça e na possibilidade de transformação social; Frank, por outro lado, adota uma postura cética, desiludida com qualquer promessa de mudança real. No entanto, uma reviravolta narrativa transforma radicalmente essa relação: após uma tentativa de fuga, Elwood é assassinado pelos guardas da instituição, e Frank, o único sobrevivente, assume a identidade do amigo morto. Décadas mais tarde, os ossos de Elwood são finalmente exumados durante as escavações forenses no terreno do antigo reformatório. Essa descoberta não apenas revela a violência extrema de Nickel,

mas também sinaliza uma espécie de fusão simbólica entre os dois personagens. Ao adotar o nome e os ideais de Elwood, Frank passa por um processo de transformação subjetiva, preservando a memória do amigo e, ao mesmo tempo, convertendo-se em porta-voz das atrocidades vividas naquele espaço. Desse modo, Elwood sobrevive, não fisicamente, mas como um legado ético e político que motiva Frank a denunciar os horrores de Nickel ao mundo exterior.

Elwood é apresentado como um jovem exemplar: dedicado aos estudos, responsável, admirador fervoroso dos discursos de Martin Luther King Jr. e engajado em ações ativistas. Durante a encenação anual da peça do “Dia da Abolição da Escravatura” (Whitehead, 2019, p. 27) em sua escola, ele interpreta Thomas Jackson, “o homem que informa aos escravos de Tallahassee que eles estão livres” (Whitehead, 2019, p. 27). Elwood tratou seu personagem com a mesma seriedade que “dedicava a todos os seus deveres” (Whitehead, 2019, p. 27). Seu papel consistia em proferir apenas uma frase, breve, mas carregada de significado histórico: “É meu prazer informar a vocês, apazíveis cavalheiros e damas, que é chegada a hora de abolir o jugo da escravidão e assumir nossos lugares como verdadeiros americanos! Enfim!” (Whitehead, 2019, p. 27). A ironia trágica reside no fato de que, apesar de sua retidão moral e empenho pela justiça, chegando a marchar pelos direitos civis “até mesmo daqueles que gritavam contra o protesto” (Whitehead, 2019, p. 33), Elwood acaba sendo vítima de um sistema que criminaliza a juventude negra. No seu primeiro dia de trajeto rumo à faculdade, durante uma greve de ônibus em Tallahassee, ele aceita uma carona de Rodney, acreditando tratar-se de um gesto solidário entre negros. No entanto, o carro, um *Plymouth Fury* verde

de 1961, havia sido furtado pouco antes. Ambos são presos: Rodney é encaminhado para a prisão estadual, enquanto Elwood, apesar de inocente, é enviado ao reformatório juvenil Nickel.

Esse episódio é particularmente emblemático porque articula três dimensões fundamentais. Em primeiro lugar, a prisão de Elwood remete diretamente à lógica da captura que caracterizou o tráfico atlântico de africanos escravizados, os quais eram sequestrados de suas comunidades, vendidos a traficantes e enviados para as colônias, onde seriam submetidos à exploração em plantações⁷. Em segundo lugar, assim como os escravizados, Elwood é injustamente detido e inserido à força em um sistema de violência institucionalizada, no caso, o próprio reformatório Nickel, o qual sem dúvida representa um microcosmo da famigerada *plantation*, ou seja, um “terceiro lugar” de controle total, onde Elwood é submetido a trabalho forçado, tortura física e psicológica, discriminação racial e, por fim, à morte. Em terceiro, sua prisão e subsequente encarceramento revelam a estrutura palimpsesta do romance, à medida que o escritor sobrepõe a narrativa prisional contemporânea à tradição das neonarrativas de escravos.

Vale destacar que as narrativas e as neonarrativas de escravos são gêneros irmãos, por assim dizer, pois possuem uma relação muito próxima. O primeiro gênero abrange autobiografias escritas por afro-americanos que viveram sob a escravidão e conseguiram publicar relatos sobre suas experiências. Já o segundo compreende produções ficcionais contemporâneas que reconstroem, reimaginam ou dialogam

7 Recentemente publicado no Brasil, *A Interessante Narrativa de Vida de Olaudah Equiano* (2022), mais conhecido como Gustavus Vassa por seus contemporâneos ingleses, representa uma perfeita ilustração do tráfico de escravos promovido pela Inglaterra durante o século XIX.

com a experiência da escravidão. Outro elemento em comum entre os dois gêneros é seu caráter predominantemente político, pois, assim como as primeiras narrativas de escravos tinham um propósito imediato dentro do contexto abolicionista do século XIX e foram sem dúvida muito importantes para a disseminação e convencimento das ideias de emancipação do povo negro, as neonarrativas também são essencialmente políticas, pois empregam a escravidão como um recurso literário para refletir sobre o racismo estrutural nos Estados Unidos contemporâneos.

As neonarrativas de escravos surgiram nos Estados Unidos na década de 1960 e passaram a ser estudadas por críticos como Bernard W. Bell (1987) e Ashraf H. A. Rushdy (1999), que discutiram o uso do termo *neoslave narratives* para descrever esse novo tipo de gênero literário. Bell, primeiro a cunhar o termo, definiu essas obras como releituras pós-modernas das narrativas de escravos do século XIX, que simultaneamente dialogam e desafiam a tradição literária ocidental. Segundo Bell, “a maioria dos romancistas afro-americanos modernos e pós-modernos, assim como seus predecessores do século XIX” (Bell, 1987, p. 284)⁸, não ignora, em suas narrativas, as implicações morais e sociais dos temas tratados.

Já Rushdy, que acrescentou o hífen ao termo, propôs que essas narrativas fossem analisadas não apenas sob a ótica do pós-modernismo, mas também considerando o contexto político dos anos 1960, período marcado por intensos debates sobre raça, identidade e representação. Ele introduziu o conceito de “intertextualidade política” (Rushdy, 1999, p. 4), destacando o uso estratégico das convenções da narrativa de escravos oitocentista para abordar temas

8 “most modern and postmodern Afro-American novelists, like their nineteenth-century predecessors, [were] not inclined to neglect moral and social issues in their narratives”.

contemporâneos. Para Rushdy, os anos 1960 representaram a “lógica social” (Rushdy, 1999, p. 3) do gênero, pois foi nesse momento que ele emergiu e se consolidou. Assim, as neonarrativas são obras que “assumem a forma, adotam as convenções e incorporam a voz em primeira pessoa da narrativa de escravos do período anterior à Guerra Civil” (Rushdy, 1999, p. 3)⁹.

Débora Spacini Nakanishi e Cláudia Maria Ceneviva Nigro (2019, p. 70), por sua vez, ampliam o debate em torno da definição do gênero das neonarrativas de escravos ao apontarem a incorporação de elementos como o sobrenatural e a fluidez temporal como fatores que as distinguem das narrativas de escravos. Segundo as autoras, as neonarrativas rompem com o modelo autobiográfico tradicional ao se apresentarem como textos ficcionais, o que lhes confere maior liberdade formal e possibilita a adoção de inovações retóricas e estéticas. Nas palavras das autoras:

Para combater a ideia de que a escravidão foi superada, as neonarrativas de escravos apresentam ferramentas que colaboram para a renovação do tema, nem de longe esgotado pelas narrativas de escravos. Elementos sobrenaturais, viagens no tempo, entre outros, são usados em diversas obras do gênero. Além disso, a estrutura do texto não precisa ser mais rigidamente cronológica, permitindo uma manipulação do tempo e do ritmo da narrativa.

Como observa Shirley Carreira (2021, p. 387), nos últimos anos ocorreu uma espécie de *boom* do gênero das neonarrativas, que, por sua vez, deixou de se restringir exclusivamente ao contexto afro-americano. Esse crescimento resultou em uma ampliação de

9 “that assume the form, adopt the conventions, and take on the first-person voice of the antebellum slave narrative”.

formatos e abordagens, permitindo uma maior diversidade de vozes, bem como a incorporação do hibridismo textual e da polifonia.

A partir da perspectiva de que as neonarrativas vêm se transformando ao longo dos anos, pode-se observar que Colson Whitehead busca complexificar o entendimento tanto do formato quanto da abordagem do gênero, como assinalado por Carreira. Essa complexificação, contudo, não se restringe apenas ao campo das neonarrativas de escravos, estendendo-se também ao gênero da narrativa de prisão. Em outras palavras, por um lado, Whitehead propõe que a narrativa prisional deve ser lida de forma intertextual com a história da escravidão, permitindo ao leitor visualizar com maior nitidez as continuidades entre a *plantation* e o sistema carcerário contemporâneo. Por outro lado, ao deslocar o contexto de confinamento para o presente, evidenciando que a lógica da *plantation* persiste nos inúmeros centros de detenção para jovens e adultos nos Estados Unidos, o autor indica que o conceito de neonarrativa de escravos precisa ser igualmente expandido, de modo a incluir formas contemporâneas de confinamento, como a prisão e outras modalidades de trabalho forçado análogas à escravidão. Assim, Whitehead realiza o que Rushdy definiu como “intertextualidade política”, característica que passa a marcar não apenas as neonarrativas de escravidão, mas também as narrativas de prisão, considerando o caráter intertextual e palimpsesto de ambas.

A PRISÃO DENTRO DA PRISÃO

Embora o reformatório Nickel como um todo ilustre o conceito de “terceiro lugar”, há espaços ainda mais sombrios dentro de seus muros: a Casa Branca, os infames carvalhos e a cela escura. Esses

locais representam recantos internos de segregação, tortura e morte, estrategicamente mantidos fora da vista do público; ou seja, representam “terceiros lugares” dentro de outro “terceiro lugar”. A ironia do nome Casa Branca não poderia ser mais contundente, enquanto a Casa Branca oficial representa o poder, a justiça e a segurança, sua versão no reformatório Nickel simboliza o oposto: um espaço clandestino de brutalidade estatal e injustiça racial. O prédio, antes um simples galpão de ferramentas, parecia inofensivo a quem passasse pela estrada, pois “[a]o passar pela estrada em frente, você jamais olhava duas vezes” (Whitehead, 2019, p. 56). No entanto, por trás de sua fachada comum, escondia-se um sistema de punição racialmente marcado. Apesar de ser um espaço “integrado”, tanto meninos brancos quanto negros eram levados para lá; a segregação se manifestava na punição dada aos corpos. No caso, os brancos saíam com hematomas diferentes, enquanto os negros sofriam castigos muito mais severos. Os garotos brancos, distantes da realidade brutal imposta aos negros, apelidaram o lugar de “Fábrica de Sorvete” (Whitehead, 2019, p. 55), numa metáfora quase infantil que suavizava a violência. Já os meninos negros, que não tinham o privilégio da cor de pele, chamavam-no pelo nome oficial: “porque esse era o nome oficial e fazia sentido e não tinha necessidade de ficar enfeitando nada. A Casa Branca aplicava a lei e todo mundo obedecia” (Whitehead, 2019, p. 56). Como destaca Eve Dunbar (2022, p. 16), “há uma amarga ironia no fato de que um local de justiça ilegal carregue o mesmo nome da residência do presidente dos Estados Unidos, símbolo do poder nacional”.

Ainda mais significativo, a Casa Branca exemplifica a crítica de Mbembe às democracias modernas e seus persistentes métodos

necropolíticos, na medida em que essas democracias possuem “duas faces e até dois corpos — o corpo solar, de um lado, e o corpo noturno, do outro” (Mbembe, 2019, p. 33)¹⁰. Mbembe explica que “[o]s principais emblemas desse corpo noturno são o império colonial e o Estado escravagista — e mais precisamente a plantação e a colônia penal” (2019, p. 33)¹¹. Assim como a Casa Branca do reformatório, comum e oculta, as democracias modernas dependem de seus corpos noturnos invisíveis para construir e legitimar o mito da liberdade e da igualdade. No entanto, trata-se de uma farsa, assim como a ideia de reforma civil que o reformatório dissimula. O conceito de necropolítica nos informa que, para compreender a violência das democracias modernas, é necessário observar sua matriz original, que mantinha relações intrínsecas com a escravidão e o colonialismo. Dessa forma, o encarceramento em massa de afro-americanos na atualidade é uma prova dessa matriz, pois “a colônia penal colonial prefigura o encarceramento em massa típico da era contemporânea” (Mbembe, 2019, p. 34)¹².

Considerar a Casa Branca como um “terceiro lugar” oculto dentro da Nickel, ou como a manifestação do corpo noturno das democracias modernas, intensifica sua representação aterrorizante. A lógica desse espaço é a do desaparecimento: os guardas vinham tarde da noite, invadiam os dormitórios e arrastavam os garotos que haviam cometido alguma infração durante o dia, condenando-os a um destino marcado pela brutalidade. Elwood experimenta esse

10 “two faces, and even two bodies — the solar body, on the one hand, and the nocturnal body, on the other”.

11 “[t]he major emblems of this nocturnal body are the colonial empire and the pro-slavery state — and more precisely the plantation and the penal colony”.

12 “the colonial penal colony prefigures the mass imprisonment typical of the contemporary era”.

pesadelo poucos dias após sua chegada ao reformatório, quando é capturado por Phil, “um dos funcionários brancos” (Whitehead, 2019, p. 54), após uma briga no banheiro com outros três garotos negros: Corey, Lonnie e Black Mike. Mesmo antes de ser levado, Elwood percebe os sinais do que estava por vir. O isolamento imposto pelos demais internos durante o jantar não era apenas um gesto de desprezo, mas um presságio silencioso da punição inevitável:

[C]omo se o que estava para acontecer fosse contagioso. Alguns meninos murmuravam quando ele passava — idiota — e os valentões olhavam com raiva para ele, mas, acima de tudo, havia uma atmosfera pesada de ameaça e desconforto no dormitório que só acabou quando levaram os meninos. O restante dos garotos relaxou e alguns conseguiram até sonhar. (Whitehead, 2019, p. 55)

A Casa Branca representa, então, o terror que nenhum garoto desejaria enfrentar e, em descrições góticas, Whitehead retrata a remoção deles dos dormitórios:

Eles vieram a uma hora da manhã, mas acordaram pouca gente, porque era difícil dormir quando você sabe que eles estão vindo, mesmo que não seja você a pessoa que estejam vindo buscar. Os garotos ouviram os carros passando pelas pedrinhas lá fora, as portas abrindo, os passos nos degraus. Ouvir era como ver em pinceladas brilhantes na tela da mente. A luz das lanternas dançou. Eles sabiam onde ficavam as camas — entre uma cama e outra havia apenas sessenta centímetros, e depois de ocasiões em que pegaram os meninos errados, agora se certificavam com antecedência. Pegaram Lonnie e Mike Preto, pegaram Corey, e pegaram Elwood também. (Whitehead, 2019, p. 56)

Os garotos eram levados pela porta dos fundos do prédio, ou “a entrada das surras” (Whitehead, 2019, p. 55), como eles a chamavam, e, uma vez dentro do prédio aparentemente comum, “[o] fedor era intenso — urina e outras coisas que haviam penetrado o concreto” (Whitehead, 2019, p. 56).

Elwood percebe um rugido alto que fazia as cadeiras vibrarem e abafava os gritos e os estalos dos golpes nos corpos dos meninos negros que estavam sendo torturados antes dele. O rugido era causado por um ventilador industrial gigantesco, cujo “som viajava pelo campus inteiro, mais longe do que a física permitiria” (Whitehead, 2019, p. 57). O ventilador barulhento ficava originalmente na lavanderia, onde criava um verdadeiro inferno durante o verão, mas, devido às investigações periódicas às quais a Nickel havia sido submetida ao longo dos anos, novas regras sobre punição corporal foram estabelecidas, e então “alguém teve a brilhante ideia de trazê-lo para cá” (Whitehead, 2019, p. 57), à Casa Branca, e ser usado como abafador dos gritos juvenis que eventualmente ocorriam naquele recinto. Toda a descrição do local o faz parecer uma câmara de tortura, com “[r]espingos nas paredes nos pontos em que o ventilador açoitou sangue com as suas rajadas” e “um colchão ensanguentado sobre uma cama e um travesseiro nu coberto apenas pelas manchas sobrepostas de todas as bocas que o morderam” (Whitehead, 2019, p. 57).

Embora o som do ventilador fosse alto o suficiente para abafar os gritos, Elwood conseguia perfeitamente contar o número de chicotadas aplicadas em cada garoto e as ordens proferidas pelos guardas, como: “[s]egura na grade e não solta. Dê um pio e você leva mais. Cala a porra dessa boca, crioulo” (Whitehead, 2019, p. 58). Além

disso, durante as surras, os guardas usavam uma correia de quase um metro de comprimento com um cabo de madeira chamada Beldade Negra, que já era usada muito antes daquela noite e, por isso, “era necessário fazer reparos ou substituí-la de tempos em tempos” (Whitehead, 2019, p. 57). Elwood conta as chicotadas e fica estarrecido com o aumento no número. Durante seu próprio momento de tortura, ele se agarra à cabeceira da cama, morde o travesseiro e desmaia antes mesmo que o sofrimento comece. Segundo Salvan (2021, p. 10), “[a] Casa Branca é revelada, então, como o templo esotérico da supremacia branca no romance, um lugar onde a violência contra meninos negros pode continuar”¹³, na medida em que as pessoas fora da escola permanecem inconscientes das surras e dos linchamentos que ocorrem ali dentro.

Após se recuperar dos ferimentos no centro médico da escola, Elwood é apresentado por Frank a um lugar ainda mais mortal em Nickel: as infames árvores de carvalho. Esta é uma área de tortura e morte para os negros, já que ninguém voltaria depois de ser levado até as árvores. Frank destaca que, enquanto a Casa Branca era integrada, “[e]sse lugar é segregado. Se trazem você aqui, não vão levar para o hospital depois. Dizem que você fugiu e fim de papo” (Whitehead, 2019, p. 85). Novamente, em uma descrição gótica, as árvores de carvalho são retratadas ao lado de um estábulo de cavalos abandonado, cujo teto havia sido destruído, e “a natureza rastejou para dentro, com arbustos esqueléticos e mato crescendo nas baías. Seria um bom lugar para praticar depravações se você não acreditasse em fantasmas” (Whitehead, 2019, p. 84). Havia dois anéis em cada árvore e, segundo Frank, “[d]izem que, de vez em quando,

13 “[t]he White House is revealed, then, as the esoteric temple of white supremacism in the novel, a place where the violence against black boys can continue”.

trazem algum menino preto e prendem ele aqui. Braços abertos. Aí pegam um chicote de cavalo e estraçalham o cara” (Whitehead, 2019, p. 85). Os rumores no reformatório revelam que um garoto negro chamado Griff foi levado até ali e morto após desobedecer à ordem do diretor de perder uma luta de boxe para Big Chet, um garoto branco. Cinquenta anos depois, quando seu corpo foi finalmente exumado, evidenciando que os rumores eram verdadeiros, “o legista notou as fraturas nos pulsos e especulou que ele tenha sido amarrado antes de morrer, além das outras violências comprovadas pelos ossos quebrados” (Whitehead, 2019, p. 92). Assim, as árvores de carvalho representam uma alusão direta à forma como os afro-americanos escravizados eram assassinados nas plantações, já que muitos deles seriam amarrados a um poste e chicoteados até a morte: uma cena recorrente nas neonarrativas de escravidão. Como Salvan (2021, p. 5) comenta, “[a] luz dos eventos retratados no romance, e das conexões históricas entre a escravidão e o encarceramento”¹⁴, eu acrescentaria que é inevitável não ler o romance como uma neonarrativa de escravidão, porque “as continuidades entre a escravidão e a prisão podem ser observadas nas imagens usadas pelo autor para retratar os artefatos e cenários de tal violência”¹⁵.

Tais continuidades estão presentes na descrição de outro terceiro recinto de terror no reformatório: a célula escura. Este último representante do corpo noturno de Nickel é uma pequena sala sem banheiro no terceiro andar de um dos edifícios do reformatório. Elwood é enviado para a célula escura após sua segunda visita à Casa

14 “[i]n the light of the events depicted in the novel, and the historical connections between slavery and imprisonment”.

15 “the continuities between slavery and the prison can be observed in the imagery used by the author to depict the artifacts and scenarios of such violence”.

Branca e lá é deixado por mais de três semanas; muito mais tempo do que os meninos anteriores que haviam recebido a mesma punição. Mais uma vez, a narrativa alude à escravidão, já que a célula escura é descrita como parte de uma longa história de racismo e supremacia branca que começou durante o colonialismo:

Os pais deles o ensinaram a manter um escravo na linha, passaram adiante essa herança brutal. Tire o escravo da família, bata até que a única coisa que ele lembre seja a chibata, acorrente até que a única coisa que ele conheça sejam os grilhões. Um tempo na caixa de suor, cozinhando os miolos, era um bom jeito de fazer um crioulo se dobrar, e a mesma coisa valia para uma cela escura, um quarto no topo da escuridão, fora do tempo. (Whitehead, 2019, p. 150)

Fornecendo algumas informações de contexto, Whitehead conta aos leitores que “[a]s celas escuras continuaram sendo usadas mesmo depois de dois garotos que estavam trancados lá terem morrido no incêndio” (Whitehead, 2019, p. 151). Após a Segunda Guerra Mundial, o estado proibiu esse tipo de confinamento solitário e até mesmo o reformatório passou por um período de reforma progressiva, no entanto, “as celas esperavam, vazias, imóveis e abafadas... Elas seguem esperando, enquanto os filhos — e os filhos desses filhos — lembrarem” (Whitehead, 2019, p. 150).

É nesse confinamento solitário, fora do tempo, que Elwood passa por uma mudança em seu caráter, tornando-se muito menos idealista sobre a dessegregação e, particularmente, as palavras de conselho do Dr. Martin Luther King. Ele pensa na famosa Carta da Cadeia de Birmingham do Dr. King, que ele conhecia quase de cor, e percebe que “ele não conseguia dar aquele salto rumo ao amor. Não compreendia nem o impulso por trás da proposição nem

“... tinha a vontade de executar aquilo” (Whitehead, 2019, p. 153). Finalmente, Elwood conclui que:

O mundo havia sussurrado suas regras vitalícias para ele, e ele se recusara a ouvir, escutando, no lugar, um mandamento mais alto. O mundo seguia com a sua instrução: não ame, pois eles desaparecerão; não confie, pois você será traído; não se levante, pois será esmagado. (Whitehead, 2019, p. 153)

Assim, trancado neste terceiro lugar, “[u]ma prisão dentro de uma prisão” (Whitehead, 2019, p. 153), Elwood se torna ideologicamente mais próximo de seu amigo cético Frank Turner, pois agora finalmente entende que ninguém vai salvá-lo. Ele percebe que a tortura que tem sofrido na Nickel equivale a práticas necropolíticas às quais os afro-americanos têm sido submetidos desde a escravidão; as mesmas práticas que os brancos estão “fazendo naquele instante em algum lugar em Montgomery e Baton Rouge, em plena luz do dia numa rua perto de um mercado da Woolworths. Ou em alguma estrada rural anônima, sem ninguém para contar a história” (Whitehead, 2019, p. 142). Finalmente, Frank aparece para resgatar Elwood, pois sabe que os guardas já decidiram levar Elwood até as árvores de carvalho. Durante a fuga, que se assemelha de perto às neonarrativas de escravidão, particularmente às descrições de escravizados sendo perseguidos por guardas com cães, Elwood é assassinado, mas vive na decisão de Frank Turner de adotar seu nome durante sua vida livre em Nova York.

DO REFORMATÓRIO À PLANTATION: PALIMPSESTO E O LEGADO DA ESCRAVIDÃO

O romance *O Reformatório Nickel*, de Colson Whitehead, lança luz sobre uma faceta frequentemente invisibilizada da história contemporânea dos Estados Unidos: a permanência de estruturas

de violência racial por meio do sistema prisional. Ao reconstruir ficcionalmente os horrores vividos por jovens negros na *Arthur G. Dozier School for Boys*, Whitehead não apenas denuncia um episódio específico de brutalidade institucional, mas evidencia como as práticas necropolíticas herdadas da escravidão ainda operam de forma insidiosa na lógica do encarceramento moderno. Mbembe explica que os países democráticos modernos constroem seu mito de liberdade e igualdade ocultando suas práticas mais nefastas de violência, exemplificadas pelo encarceramento em massa de minorias. Tais práticas necropolíticas têm vínculos diretos com a escravidão colonial porque a “[d]emocracia, a *plantation* e o império colonial são objetivamente todos parte da mesma matriz histórica” (Mbembe, 2019, p. 34)¹⁶ e, além disso, esse fato original e estruturante determina como entendemos a violência da ordem global contemporânea. Em sua visão, o sistema carcerário atual mistura duas racionalidades: uma de neutralização marcada pela tortura e uma de exílio marcada pelo confinamento indefinido. Assim, o encarceramento reproduz a mesma lógica da escravidão nas *plantations* devido ao uso de métodos necropolíticos em termos de uma “inversão entre vida e morte, como se a vida fosse meramente o meio da morte” (Mbembe, 2019, p. 49)¹⁷ e não tivesse importância. Além disso, “o racismo é o motor do princípio necropolítico” porque funciona, por um lado, como “uma desvalorização generalizada do preço da vida e, por outro, uma habituação à perda” (Mbembe, 2019, p. 49)¹⁸.

16 “[d]emocracy, the plantation, and the colonial empire are objectively all part of the same historical matrix”.

17 “inversion between life and death, as if life was merely death’s medium”.

18 “racism is the driver of the necropolitical principle” because it functions on one hand as “a generalized cheapening of the price of life and, on the other, a habituation to loss”.

A análise proposta neste artigo demonstrou que a narrativa articula-se como um palimpsesto literário, fundindo o romance prisional com a neonarrativa de escravidão para mostrar que o espaço da prisão e, mais especificamente, o reformatório Nickel, funciona como uma nova *plantation*, um “terceiro lugar” marcado pela despossessão, pelo confinamento e pelo assassinato sistemático de vidas negras. O recurso à intertextualidade com textos fundacionais da tradição afro-americana amplia a densidade simbólica da obra, permitindo a Whitehead posicionar-se criticamente diante da persistência do racismo estrutural sob novas roupagens institucionais. Nesse sentido, ao reatualizar as estratégias formais da neonarrativa de escravos, *O Reformatório Nickel* propõe também uma expansão conceitual da narrativa prisional, incorporando elementos da tradição da narrativa de escravos a contextos contemporâneos de violência racial institucionalizada.

Em 2024, o diretor RaMell Ross lançou a adaptação cinematográfica de *O Reformatório Nickel*, dando continuidade ao debate sobre violência institucional e necropolítica, agora por meio da linguagem fílmica. Embora inspirado na mesma base real e literária do romance de Colson Whitehead, o filme opta por uma abordagem estética distinta: Ross adota uma construção visual poética, com imagens silenciosas e paisagens contemplativas que contrastam com a brutalidade do conteúdo. Essa diferença estilística não suaviza a crítica, mas a desloca da palavra para a imagem, da denúncia verbal para o registro sensorial. Assim como Whitehead recorre ao palimpsesto para articular a continuidade entre escravidão e sistema prisional, Ross mobiliza silêncios, elipses e deslocamentos temporais para sugerir o trauma e a persistência do racismo estrutural de forma não literal, mas igualmente contundente. A adaptação amplia,

portanto, os horizontes de leitura do texto original ao se recusar a reproduzir o espetáculo da dor, priorizando a memória afetiva, o apagamento e o testemunho como formas de resistência.

Finalmente, é fundamental reconhecer que o sistema de encarceramento nos Estados Unidos se consolidou como um reflexo explícito do racismo estrutural que permeia o país. Um relatório recente publicado pelo *The Sentencing Project* destaca essa realidade ao afirmar que “[a]inda assim, os Estados Unidos mantêm sua distinção como líder mundial no uso do encarceramento, com mais de 1,2 milhão de pessoas detidas em prisões estaduais em todo o país”¹⁹ e que dados mais recentes “revelam que os afro-americanos são encarcerados a uma taxa aproximadamente cinco vezes maior que a dos americanos brancos” (Nellis, 2021)²⁰. Essa disparidade não é meramente circunstancial, mas resultado de uma estrutura historicamente consolidada que associa a negritude à criminalidade. Como observa Devika Sharma (2014, p. 663), o sistema prisional norte-americano tem sido notavelmente eficaz em perpetuar essa antiga correlação racial, criando um “nexo institucional” que opera tanto no nível material quanto no simbólico. Esse mecanismo transforma indivíduos condenados em figuras monstruosas e, mais especificamente, em *monstros negros*, reforçando a lógica racista que legitima a violência estatal e a marginalização sistemática da população negra.

Diante de tais continuidades entre escravidão e prisão, *O Reformatório Nickel* nos lembra que a memória literária é, também,

19 “[s]till, America maintains its distinction as the world leader in its use of incarceration, with more than 1.2 million people held in state prisons around the country”.

20 “[t]he latest available data regarding people sentenced to state prison reveal that Black Americans are imprisoned at a rate that is roughly five times the rate of white Americans”.

uma forma de insurgência contra o esquecimento institucional. Como destacam Nakanishi e Nigro (2019, p. 77), as narrativas e neonarrativas de escravos “constituem-se na oportunidade de retomar assuntos importantes. O gênero evolui e adapta-se para que a sociedade pense e repense continuamente sobre essa humanidade destituída no racismo”.

REFERÊNCIAS

- BALDWIN, James. (1974). *Se a rua Beale falasse*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BELL, Bernard. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
- CARREIRA, Shirley. A representação do sujeito diaspórico em *O Livro dos Negros*, de Lawrence Hill. In: *Ilha do Desterro*, n. 1, v. 74, p. 385-404, jan./abr., 2021. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/74747>. Acesso em: 26 set. 2025.
- COATES, Ta-Nehisi. *A Dança da Água*. São Paulo: Intrínseca, 2020.
- DAVIS, Angela. *Are prisons obsolete?* New York: Seven Stories Press, 2003.
- DOUGLASS, Frederick (1845). *Narrativa da vida de Frederick Douglass: e outros textos*. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.
- DUNBAR, Eve. Genres of Enslavement: Ruptured Temporalities of Black Unfreedom and the Resurfacing Plantation. In: *The South Atlantic Quarterly*, n. 1, v. 121. Durham, 2022.
- EQUIANO, Olaudah. *A Interessante Narrativa da Vida de Olaudah Equiano: Ou Gustavus Vassa, O Africano, escrita por Ele Mesmo*. Tradução de João Lopes Guimarães Junior. São Paulo: Editora 34, 2022.
- HIMES, Chester. (1972). *Cast the First Stone*. New York: Allison & Busby, 1990.
- HIRSCH, Adam Jay. *The rise of the penitentiary: prisons and punishment in early America*. New Haven; London: Yale University Press, 1992.
- JACOBS, Harriet. (1860). *Incidentes na Vida de uma Menina Escrava: Escrito por Ela Mesma*. Tradução de Ana Ban. São Paulo: Todavia, 2021.
- MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press, 2019.

NAKANISHI, Débora Spacini; NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. A escravidão presente na literatura afro-americana: três séculos observados. In: *Aletria*, n. 2, v. 29. Belo Horizonte, p. 63-78, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18847>. Acesso em: 20 set. 2025.

NELLIS, Ashley. The Color of Justice: Racial and Ethnic Disparity in State Prisons. In: *The Sentencing Project*, 2021. Available at: <https://www.sentencingproject.org/reports/the-color-of-justice-racial-and-ethnic-disparity-in-state-prisons-the-sentencing-project/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

O REFORMATÓRIO NICKEL. Direção: RaMell Ross. Produção: Dede Gardner; Jeremy Kleiner; David Levine; Joslyn Barnes. Estados Unidos: Plan B Entertainment, 2024. Filme (140 min.), son., color. Legendado em português.

RUSHDY, Ashraf H. A. *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

SALVAN, Paula Martin. “A Jail within a Jail”: Concealment and Unveiling as Narrative Structure in Colson Whitehead’s *The Nickel Boys*. In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, n. 2, v. 63. Oxfordshire, p. 204-219, 2021.

SHARMA, Devika. The Color of Prison: Shared Legacies in Walter Mosley’s *The Man in My Basement* and Jonathan Lethem’s *The Fortress of Solitude*. In: *Callaloo*, n. 3, v. 37. Baltimore, p. 662-675, 2014.

SIMON, Scott. Colson Whitehead On ‘The Nickel Boys’. In: *NPR*. [s.l.], 13 jul. 2019. Available at: <https://www.npr.org/2019/07/13/741391169/colson-whitehead-on-the-nickle-boys>. Access in: 02 abr. 2025.

WARD, Jesmyn. *Let Us Descend*. New York: Scribner, 2023.

WHITEHEAD, Colson. *The Underground Railroad: os caminhos para a liberdade*. Tradução de Caroline Chang. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2017.

WHITEHEAD, Colson. *O Reformatório Nickel*. Tradução de Rogério Galindo. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2019.



ARTIGO/DOSSIÊ

A TRAVESSIA DO RIO: UMA LEITURA À LUZ DO CONCEITO DE NEONARRATIVA DE ESCRAVIDÃO

SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA
LUIZ MANOEL DA SILVA OLIVEIRA

Shirley de Souza Gomes Carreira

Pós-doutoramento em Literaturas de Língua Inglesa.

Doutora em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2000.

Professora Associada do Curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ. Líder do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade – UERJ. Pesquisadora do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7147623689731561>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.

Luiz Manoel da Silva Oliveira

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2007.

Professor Associado do Curso de Letras Língua Inglesa e Suas Literaturas da UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei) e docente permanente do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ.

Membro pesquisador docente do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade – UERJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2078850561648563>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4011-4059>.
E-mail: luizmanoel@ufsj.edu.br.

Resumo: O objetivo do artigo é analisar o romance *A travessia do rio*, de Caryl Phillips, de modo a demonstrar que, a par de sua estrutura narrativa atípica, ele pode ser classificado como uma neonarrativa de escravidão. Para tanto, inicialmente, apresentamos uma breve retrospectiva dos pressupostos teóricos que norteiam esse subgênero do romance, o seu contexto de surgimento e suas características. Em seguida, examinamos as partes que compõem o romance de Phillips, enfatizando o caráter híbrido e polifônico da narrativa. Como principal abordagem teórica, recorremos à perspectiva de Valerie Smith (2007), para quem as neonarrativas de escravidão passaram por um processo evolutivo que, hodiernamente, abraça uma variedade de estilos de escrita, produzindo novas formas de experiência estética, ao mesmo tempo em que empreende uma revisão crítica do passado histórico.

Palavras-chave: Neonarrativas de escravidão. *A travessia do rio*. Caryl Phillips. Hibridismo. Polifonia.

Abstract: The objective of this article is to analyze Caryl Phillips's novel *Crossing the River* to demonstrate that, alongside its atypical narrative structure, it can be classified as a neo-slave narrative. To this end, we first present a brief retrospective of the theoretical assumptions that guide this subgenre of the novel, its context of emergence, and its characteristics. We then examine the work's constituent parts, emphasizing the narrative's hybrid and polyphonic nature. As our primary theoretical approach, we draw on the perspective of Valerie Smith (2007), who argues that neo-slave narratives have undergone an evolutionary process that, today, embraces a variety of writing styles, producing new forms of aesthetic experience, while also undertaking a critical review of the historical past.

Keywords: Neo-slave narratives. *Crossing the river*. Caryl Phillips. Hybridism. Polyphony.

“Modern life begins with Slavery. Slavery broke the world in half, it broke it in every way. It broke Europe. It made everything in world war two possible. It made world war one necessary. Racism is the word that we use to encompass all this”.

Toni Morrison

AS NARRATIVAS SOBRE A ESCRAVIDÃO: PASSADO E PRESENTE

Os relatos de ex-escravizados dos séculos XVIII e XIX tiveram um papel indiscutível na luta pela abolição da escravatura, porém, posteriormente, caíram no esquecimento porque sua credibilidade e autenticidade começaram a ser questionadas. Somente nos anos de 1960, devido ao Movimento pelos Direitos Civis, recuperaram sua relevância, com o surgimento de narrativas que buscavam aproximar-se formalmente da tradição das *slave narratives*. Essas obras chamaram a atenção do pesquisador Bernard Bell (1987), que, em *The Afro-American Novel and Its Tradition*, cunhou o termo “neonarrativas de escravidão”¹ para designar romances marcados pela oralidade que usavam elementos da tradição africana para narrar relatos de fuga da escravidão para a liberdade.

Mais tarde, Ashraf Rushdy, partindo dessa primeira definição de Bell, publicou a obra *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*, em que definiu as neonarrativas de escravidão como “romances contemporâneos que assumem a forma, adotam as convenções e empregam a narrativa em primeira pessoa típica das narrativas de escravizados escritas antes da Guerra Civil Americana” (Rushdy, 1999, p. 3), vinculando-as, entretanto, ao meio sociopolítico dos anos sessenta.

1 Bell utilizou o termo em inglês sem o hífen que mais tarde o caracterizaria.

Ao analisar três obras que considerava pioneiras do subgênero, Rushdy identificou três tipos em particular: o romance histórico, do qual *Jubilee*, de Margaret Walker (1966), é um exemplo; a narrativa pseudo-autobiográfica, caso de *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, de Ernest J. Gaines (1971) e, por fim, o romance de gerações lembradas (ou genealógico), exemplificado por *Corregidora*, de Gayl Jones (1975).

Posteriormente, refletindo sobre romances produzidos a partir de 1980, A. Timothy Spaulding questionou a aplicabilidade do termo utilizado por Rushdy a obras sobre a escravidão que apresentam características não miméticas, ou seja, que “criam uma historiografia alternativa e ficcional baseada em uma representação antirrealista, fantástica e subjetiva” (Spaulding, 2005, p. 2, tradução nossa), como o romance *Beloved*, de Toni Morrison. No seu ponto de vista, tais obras deveriam ser denominadas narrativas de escravidão pós-modernas, visto que:

Em vez de enfatizar a representação discursiva da escravatura em detrimento das suas realidades históricas ou de minar a estabilidade ou agência do sujeito individual, muitos desses textos reinvestem na representação histórica narrativa com uma determinação e agência que remonta às narrativas originais dos escravos. O que resulta nestes romances é uma fé persistente no poder e na capacidade da narrativa (se usada de forma oposta) para alcançar a libertação tanto do sujeito escravizado quanto do sujeito negro pós-moderno. (Spaulding, 2005, p. 4)²

2 Texto original em inglês: “Rather than emphasizing the discursive representation of slavery over its historical realities or undermining the stability or agency of the individual subject, many of these texts reinvest narrative historical representation with a determinacy and agency that harkens back to the original slave narratives. What results in these novels is a persistent faith in the power and ability of narrative (if used oppositionally) to achieve liberation for both the enslaved and the postmodern black subject”.

Em uma perspectiva próxima à de Spaulding, Valerie Smith, embora ainda aderindo ao termo cunhado por Bell, expandiu o escopo do subgênero ao estender o rótulo a qualquer tipo de romance contemporâneo que aborde a escravidão. Segundo a autora, a neonarrativa de escravidão “abraça uma variedade de estilos de escrita: desde romances realistas baseados em pesquisas históricas até ficção especulativa, experimentos pós-modernos, sátira e obras que combinam esses diversos modos” (Smith, 2007, p. 168)³.

Judith Misrahi-Barak (2014), no rastro da perspectiva de Smith, considera as neonarrativas mais recentes como um desdobramento da versão original do subgênero definido por Rushdy, bem como aponta o romance *Beloved*, de Toni Morrison, como um divisor de águas entre as neonarrativas surgidas na década de 1960 e as contemporâneas.

Arlene Keizer (2004), por sua vez, propõe uma outra classificação, denominando-as “narrativas contemporâneas de escravidão” e dividindo-as em: romances históricos sobre a escravidão, romances que narram os efeitos da escravidão vivenciados por afrodescendentes na contemporaneidade e romances em que passado e presente são justapostos.

Considerando as perspectivas teóricas apresentadas acerca das neonarrativas de escravidão, propomos o exame dos aspectos formais e temáticos do romance *A travessia do rio*, de Caryl Phillips, de modo a verificar a sua aderência ao subgênero.

3 Texto original em inglês: “embrace a variety of styles of writing: from realist novels grounded in historical research to speculative fiction, postmodern experiments, satire, and works that combine these diverse modes” (Smith, 2007, p. 168).

A TRAVESSIA DO RIO

"I wanted to make a connection between the African world which was left behind and the diasporan world which people had entered once they crossed the water. I wanted to make an affirmative connection, not a connection based upon exploitation or suffering or misery, but a connection based upon a kind of survival".
Caryl Phillips

O autor de *A travessia do rio*, Caryl Phillips, nasceu na ilha caribenha de São Cristóvão, mas seus pais mudaram-se para a Inglaterra quando ele tinha apenas quatro meses, estabelecendo-se em Leeds, Yorkshire. Phillips estudou literatura inglesa na Universidade de Oxford e atualmente leciona inglês na Universidade de Yale. Sua carreira literária começou com a escrita de peças de teatro. Somente após uma visita ao seu país natal, em 1980, ele produziu seu primeiro romance, *Final Passage*, publicado em 1985. Em 1990 mudou-se para os Estados Unidos, atuando como escritor visitante e, mais tarde, como docente do Amherst College, em Massachusetts. Nesse período escreveu e publicou *Crossing the River* (1993), com o qual ganhou prestigiosos prêmios. Atualmente é professor na Universidade de Yale. Sua produção literária abrange doze romances, quatro livros de ensaios e seis peças de teatro.

Como descendente de escravizados, Phillips tem escrito sobre os sujeitos da diáspora africana, abordando a questão da escravidão sob várias perspectivas. Alguns críticos apontam a origem caribenha do autor como a razão para as suas narrativas serem centradas no Atlântico Negro, ou seja, em aspectos transculturais que envolvem comunidades negras da diáspora.

O deslocamento forçado de africanos para a Europa e para as Américas implicou um processo de desterritorialização que levou à ruptura com o lugar de identificação desses sujeitos, desencadeando uma sensação de não pertencimento. Muito mais do que uma localização espacial, o conceito de “lugar” remete aos aspectos culturais e interacionais que dão aos indivíduos uma ancoragem.

Conforme Marcio da Silva Oliveira e Alba Krishna Topan Feldman nos fazem lembrar em sua leitura do romance, a perspectiva de Paul Gilroy (2001) em *O Atlântico Negro* permitiu que se lançasse à diáspora um novo olhar, na medida em que esta “rompe com o poder do território para determinar o conceito de identidade. Assim, a ideia do território de origem como lugar antropológico de resgate da identidade cede espaço à formação identitária em trânsito” (Oliveira; Feldman, 2014, p. 886). Gilroy argumenta que a identidade africana construída no entrelugar é fragmentada e refletida no não pertencimento.

Em *A travessia do rio*, Phillips recria o que Gayatri Spivak (1996) denomina diáspora pré-transnacional, resultante do colonialismo. O romance é constituído por um prólogo, 4 partes — cada uma focalizando um período histórico diferente e um personagem específico —, e um epílogo.

A história se inicia no século XVIII, no prólogo, em que há duas vozes narrativas, demarcadas graficamente. A primeira é a de um pai que confessa ter vendido seus três filhos — Nash, Martha e Travis — a um comerciante de escravos. Entremeadas a essa voz, há outra, não nomeada, mas que se percebe ser a de um comerciante de escravos, cujo discurso é demarcado em *itálico*:

Uma tolice desesperada. A colheita fracassou. Vendi meus filhos. Me lembro bem. Levei-os (dois meninos e

uma menina) por longos caminhos até chegarmos ao ponto em que os lodaçais são repletos de gaivotas e caranguejos. *Contornei o banco de areia com o escaler e rezei um pouco na capela da feitoria.* Fiquei olhando enquanto eles se abraçavam e olhavam para o forte, onde tremulava no alto uma bandeira estrangeira. *Permaneci junto às paredes caiadas da feitoria, esperando que o escaler retornasse e me levasse para além do banco de areia.* A distância estava o navio ao qual logo eu iria condená-los. O homem e seu ajudante esperavam para contornar o banco de areia novamente. Ficamos olhando por um tempo. E então nos aproximamos. *Um sujeito calado se aproximou.* Apenas três crianças. Eu as despachei nesse ponto, onde o afluente se divide e parte em todas as direções a caminho do mar. *Compri 2 meninos-homens fortes e uma garota orgulhosa.* Manchei minhas mãos com mercadorias frias, em troca de seus corpos quentes [...]. Podia sentir seus olhos sobre mim, me perguntando por quê? (Phillips, 2011, p. 11)

O prólogo continua em um fluxo discursivo que parece ser fruto do remorso, mas que soa ao leitor como uma tentativa de justificar um ato ignóbil. Somente quando o narrador afirma que, há 250 anos, espera para identificar as vozes dos filhos em meio a um coro que ele ouve repetidamente, o leitor percebe que se trata de um narrador insólito, que se enuncia de um outro plano. O coro corresponde à memória de um trauma coletivo, que perpassa gerações.

A segunda voz só é identificada na terceira parte, quando, por meio da repetição de frases enunciadas no prólogo, é possível perceber que o comerciante em questão é o Capitão James Hamilton e que a transação comercial foi realizada no ano de 1752.

ENTRE A AMÉRICA E A ÁFRICA: UMA IDENTIDADE EM CRISE

A primeira parte, intitulada “A costa pagã”, gira em torno de um personagem denominado Nash Williams, que remete ao nome de um dos meninos mencionados no prólogo, sem, no entanto, ficar claro se ele é realmente um deles, muito embora muitos críticos façam essa correlação. Considerando os poucos marcos temporais que a narrativa oferece e a vaga menção à mãe da personagem, é possível deduzir que, apesar dos nomes idênticos, trata-se de outra pessoa. A ausência de dados sobre a origem da personagem revela-se proposital e a questão da temporalidade passa despercebida à primeira vista.

A narrativa é construída por meio do relato de um narrador em terceira pessoa e de cartas enviadas por Nash ao seu antigo senhor, Edward Williams, que o alforriara e o tratava como a um filho. Aos 29 anos, Edward havia herdado uma fazenda e 300 escravizados e, assim como o seu genitor, tinha “aversão ao mesmo sistema que permitira que sua fortuna se multiplicasse” (Phillips, 2011, p. 23). Contrariamente à prática da época, incentivou os escravizados a aprender a ler e a escrever e, inclusive, proporcionou a Nash, por quem tinha especial afeição, acesso à educação superior. O jovem, após passar por um rigoroso programa de educação cristã, se tornou professor e apto a difundir seus princípios religiosos em locais em que o Cristianismo era ainda desconhecido. Por esse motivo, foi escolhido para ser enviado à Libéria, juntamente com sua esposa, sob os auspícios da Sociedade de Colonização Americana. Nas palavras do narrador, “ser convocado para colonizar a África era considerado, pela maioria dos escravos e de seus senhores, uma recompensa por bons serviços prestados” (Phillips, 2011, p. 18).

A Sociedade de Colonização Americana, que existiu de fato, foi fundada em 1816 por homens brancos, no intuito de encontrar uma

solução para a população negra livre caso a escravidão fosse abolida. Sob a alegação de que o “repatriamento” possibilitaria que os negros criassem suas próprias comunidades, tendo chance de prosperar, a sociedade financiou a viagem de muitos deles, mascarando o receio de que os negros livres incitassem rebeliões entre os que ainda eram escravizados. Todavia, não houve um “repatriamento” de fato, visto que os ex-escravizados não foram enviados aos seus locais de origem. A Libéria surgiu, assim, como um país repositório para reduzir o número de pessoas negras livres vivendo nos Estados Unidos (Ciment, 2013).

Se, por um lado, os ex-escravizados deixaram para trás a sociedade escravista estadunidense, onde, mesmo depois de livres, continuavam enfrentando preconceito, desigualdades e inúmeras limitações, por outro, a maioria dos colonos negros havia nascido nos Estados Unidos e o contato com os africanos, que, inclusive, faziam parte do comércio transatlântico, que incluía a escravidão, provocou, inicialmente, não apenas um choque cultural, mas tensões e conflitos.

No caso de Nash Williams, o que, para qualquer outro negro recém-liberto, poderia ser interpretado como um encontro com suas raízes e a oportunidade de um resgate identitário tornou-se, de fato, uma crise existencial detonada pelo contraste entre a educação e a formação que recebeu e as práticas culturais africanas. É necessário enfatizar que a maioria dos negros enviados à Libéria nasceu nos Estados Unidos e, portanto, não tinha familiaridade com a língua e os costumes dos nativos africanos.

Por meio do narrador extradiegético, o leitor torna-se ciente de que, após 7 anos na Libéria, Nash Williams desaparecera, razão pela qual seu

antigo dono planeja ir pessoalmente investigar o que aconteceu. Nessa primeira parte, é, ainda, revelado que Amélia, a falecida esposa de Edward, não aprovava a afeição do marido pelo ex-escravizado, tendo, inclusive, destruído uma carta que ele escrevera ao jovem. A narração dos preparativos para a viagem é, então, interrompida por uma série de missivas de Nash endereçadas ao seu benfeitor.

A princípio, as cartas, enviadas a partir de 1834, revelam um homem determinado a cumprir sua tarefa de missionário e aparentemente satisfeito com o local, como mostra a passagem a seguir: “Uma pessoa de cor pode viver em plena liberdade aqui, pois não existe preconceito racial e os homens são livres e iguais [...] É a terra natal de nossa raça e um país em que trabalho e perseverança são requisitos para um homem ser rico e feliz” (Phillips, 2011, p. 30). A carta, entretanto, também revela que, estando na África, ele reproduz o olhar do homem branco colonizador, menosprezando a cultura local e agindo com rigor em relação aos que trabalham com ele. Na missiva de 1834, ele agradece a oportunidade que teve devido à bondade do seu senhor:

Agradeço a Deus por ter tido a sorte de nascer em um país cristão, entre pais e amigos cristãos, e por o senhor haver tido a bondade de pegar a mim, uma criança tola, das mãos dos meus pais e me criar em sua própria residência, mais como um filho do que como servo. (Phillips, 2011, p. 34)

Esta passagem, bem como outra em que ele pede que Edwards transmita lembranças à sua mãe, deixa claro que o personagem não é o jovem vendido pelo pai no prólogo.

A segunda carta, escrita em 1835, demonstra a decepção de Nash causada pela ausência de respostas de Edward a três missivas enviadas anteriormente. Nela, ele informa que construiu uma escola

missionária, uma lavoura e que sua esposa e filho faleceram. Como nas cartas anteriores, solicita o envio de materiais de trabalho, mantimentos e roupas para si e para os trabalhadores. É uma carta afetuosa, ainda impregnada de sentimentos cristãos.

Na carta de 1839, ele acusa, com contentamento, o recebimento de uma missiva de Edward — a única nos sete anos em que esteve na África —, e informa que pretende casar-se novamente. Além disso, pede que seu antigo senhor verifique a possibilidade de seu retorno aos Estados Unidos, porém afirma que pretende, mais tarde, voltar à Libéria. No ano seguinte, ele envia a Edward, a quem chama de pai, uma carta plena de decepção pela falta de resposta. O relato contém críticas à manutenção do tráfico de escravos por americanos.

A sequência de missivas é interrompida pelo relato da chegada de Edward à África e da sua busca por Madison, outro ex-escravizado a quem alforriara, de quem recebeu a notícia do desaparecimento de Nash. Por meio das lembranças da personagem, fica claro que Amélia interceptara e destruíra todas as cartas que seu protegido enviara.

O encontro com Madison não apenas confirma a morte de Nash devido à malária, mas resulta na entrega da última carta que ele escreveu. Nela, o personagem revela que os anos na África e o descaso de Edward haviam causado muitas mudanças na sua identidade e no seu modo de vida. Agora, tinha três esposas pagãs e havia se livrado do “véu da ignorância” que o aprisionara ao longo da vida, conforme mostra a seguinte passagem: “nós, homens de cor, já fomos oprimidos por tempo suficiente. Precisamos lutar pelos nossos direitos, fazer ouvir a nossa voz e sentir o amor da liberdade que nunca poderíamos encontrar nos Estados Unidos” (Phillips, 2011, p. 88). A carta também informa que Nash destruíra a escola missionária e prometera a si

mesmo que jamais permitiria que ela exercesse sua posição de poder em qualquer assentamento onde ele vivesse. Ao fim, ele questiona o motivo pelo qual Edward o havia preparado para os seus propósitos, abandonando-o em seguida. Após tantos anos sentindo-se deslocado e tentando desesperadamente converter os africanos ao Cristianismo, Nash rendera-se às práticas culturais e religiosas locais.

Ao visitar o assentamento em que seu protegido viveu, chocado com a miséria e insalubridade do local, Edward se dá conta de que o repatriamento de africanos não ocorreu como a Sociedade de Colonização Americana imaginara: a solução para uma tensão crescente em solo americano e a “civilização” da África por meio do retorno dos afrodescendentes — “que a essa altura haviam sido agraciados com mentes racionais cristãs” (Phillips, 2011, p. 17) — à terra dos seus ancestrais. Aturdido com a percepção do mal que causara e ciente de que Madison não faria nada para ajudá-lo, Edward deseja entoar um cântico que acalme sua alma, porém apenas seus lábios se movem. Em uma inversão de papéis, “os nativos permaneceram olhando e se perguntando que maus espíritos haviam tomado conta daquele coitado e o arrastado para tamanha degradação” (Phillips, 2011, p. 98). Explorando ficcionalmente os paradoxos sociais e culturais decorrentes da colonização, essa primeira parte termina, portanto, com a apresentação de duas óticas que se opõem: a do branco “pretensamente” civilizado e a do nativo, cada qual vivenciando um estranhamento em relação ao outro.

A REIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO

A segunda parte do livro, intitulada “Oeste”, que se passa em um período que vai do início da Guerra Civil (1861-1864) até a

abolição da escravidão (1865), narra, em uma alternância entre terceira e primeira pessoa, a saga de Martha, uma velha negra e ex-escravizada que foi expulsa de uma caravana que seguia para a Califórnia e abandonada no Colorado.

Em meio ao frio e ao nevoeiro, sentada na rua principal de Denver, ela evoca a lembrança de um dia remoto em que, junto a um homem e dois meninos, uma menina amedrontada esperava para ser levada a um navio atracado afastado da costa:

Uma velha. Eles a haviam expulsado da caravana e seguido caminho para a Califórnia. Ela se contorcia de tanto tossir. Em meio a uma espécie de nevoeiro que pulava gerações, virou-se para o leste, para além do Kansas, para uma época anterior àquela em que fora mãe, antes da sua adolescência, de sua chegada à Virgínia, até uma praia tranquila e cristalina, onde uma menina trêmula esperava junto com um homem e dois meninos. Um pouco afastado da costa, um navio. Fora uma longa viagem até ali. Mas agora o sol estava se pondo e ela estava encerrando o seu curso. *Pai, porque me abandonaste?* (Phillips, 2011, p. 101-102, grifos do autor)

Essa passagem remete à menina mencionada no prólogo; entretanto, os marcos temporais que o romance oferece desfazem essa possibilidade. As crianças, já grandinhas, foram vendidas em 1752 e a história de Martha se passa por volta de 1861; assim, ela teria mais de 110 anos. Por outro lado, a referência ao “nevoeiro que pulava gerações” remete a uma circunstância que se repetiu inúmeras vezes em mais de dois séculos: a comercialização de africanos.

Como em resposta à recordação de Martha, surge a frase: “*Pai, por que me abandonaste?*”. A intertextualidade com o texto bíblico parece assumir diferentes sentidos: um questionamento sobre a

circunstância de sua escravização e/ou uma pergunta a Deus sobre a sua condição atual, livre, porém em trânsito, sem um local de pertencimento ou de destino.

Sua amiga Lucy e o marido haviam rumado para o Oeste e a convidaram a juntar-se a eles. Na época, milhares de negros migravam do Sul em direção ao Norte, Centro-Oeste e Oeste para escapar da violência racial. Ela é agora uma mulher livre e solitária que não sabe o que fazer com a sua liberdade.

Quando seu antigo senhor morreu, todos os seus bens foram vendidos pelo seu herdeiro, que era banqueiro em Washington, inclusive ela, seu marido, Lucas, e sua filha Eliza Mae. Em um único leilão a família foi desfeita para sempre:

Não amamenteei essa menina, não a ninei nos meus braços e lhe cobri de todo o amor que eu podia lhe dar para vê-la ser arrancada de mim [...] O leiloeiro manda os comerciantes se aproximarem. Primeiro eles olham os homens. Um comerciante testa o bíceps de Lucas com uma vara. Se um comerciante compra um homem, acabou. É até a morte. Todo mundo sabe disso. As famílias que precisam de criados domésticos ou os fazendeiros que precisam de escravas reprodutoras olham para nós, esperando a sua vez. Sou muito velha para gerar filhos. Eles não sabem que eu seria uma completa decepção. Minha Eliza Mae se agarra em mim, mas não vai adiantar nada. Ela será uma aquisição de primeira grandeza. E sozinha terá mais chance de viver com uma boa família. Quero dizer isso a ela, incentivá-la a seguir seu caminho, mas não consigo. (Phillips, 2011, p. 106-107)

A serviço da família Hoffman, que a comprou, Martha viveu na Virginia e no Kansas, até o dia em que seus donos decidiram partir para a Califórnia e a chamaram para dizer-lhe que seria vendida no

dia seguinte, “do outro lado do rio”, onde “estava o inferno” (Phillips, 2011, p. 111). A decisão de fugir foi rápida:

Naquela noite ela preparou a sua trouxa e foi embora. Para onde, não sabia (não dou a mínima), preocupada apenas em seguir para o Oeste [...] para longe do grande rio (do inferno) e evitar os traficantes de escravos, que a venderiam alegremente do outro lado da fronteira, no Missouri [...]. Ela nunca mais seria leiloada. (Nunca.) Nunca mais mudaria de nome. (Nunca.) Nunca mais seria propriedade de outra pessoa. (Não senhor; nunca.). (Phillips, 2011, p. 112)

A memória também a leva a outro tempo e lugar, quando trabalhou em Dodge lavando roupa e cozinhando. Naquela cidade, ela conheceu seu segundo marido, Chester, com quem viveu por dez anos e que a fez esquecer a dor de suas perdas. Após a morte de Chester em uma emboscada, ela e Lucy se mudaram para Leevenworth.

Uma semana depois do casamento de Lucy e de sua partida para São Francisco, um homem apareceu na lavanderia e mencionou a caravana de pioneiros de cor que partiria para a Califórnia. Martha se ofereceu como cozinheira e lavadeira para que a levassem com eles.

Um aspecto relevante em termos de estrutura narrativa nesta parte do romance é a alternância de vozes e tempos verbais. A narrativa do presente é narrada pelo narrador de terceira pessoa, utilizando o passado simples, enquanto que a do passado é narrada por Martha e tanto se apresenta no presente quanto no passado simples.

A narração do fluxo da memória se entremeia à do tempo presente, em que uma mulher tenta ajudar Martha a proteger-se do frio. A doença a incapacitara de cumprir suas obrigações com os membros da caravana, que já sofriam com o racionamento de

comida e água. Eles não podiam prosseguir com ela. Abrigada precariamente na cabana onde a mulher a leva, Martha sonha com um reencontro com os seus na Califórnia. Na manhã seguinte, seu corpo gélido é encontrado pela dona da cabana, que se vê diante da necessidade de dar-lhe um nome para que possa ter um enterro cristão. Martha fizera a sua travessia.

A PERSPECTIVA DO COMERCIANTE DE ESCRAVOS

A *travessia do rio* oferece uma dupla perspectiva, visto que, por um lado, há o ponto de vista do escravizado, e, por outro, o do escravocrata. A terceira parte do romance, intitulada “Cruzando o rio”, se passa em 1752 e consiste em um diário de bordo do Capitão James Hamilton — mestre do navio *Duque de York*, cujo destino é a Costa do Vento na África — entremeado às cartas que ele escreve à esposa.

Os breves registros dão conta de que o capitão precisa comprar o máximo possível de negros para poder retornar às Américas. As inúmeras mortes por febre, de negros e brancos, preocupam o mestre do navio, pois constituem um impedimento à sua volta. Mesmo com as muitas compras que fizera, os escravizados continuavam morrendo todos os dias. Os registros dessas mortes são feitos por meio de números, reiterando a reificação dos corpos negros:

Quinta, 22 de abril (...) Tirei Johnson dos ferros e dei-lhe uma boa dúzia de chibatadas. Do pôr do sol até a meia-noite o tempo ficou muito ruim, com chuva forte, rajadas de vento e ondas muito altas. Nessa confusão, duas escravas moças, que já vinham com fluxo havia muito tempo, acabaram morrendo (n. 117 e 127). (Phillips, 2011, p. 161)

Em sua segunda carta, o capitão menciona o seu desconforto com um homem que está a bordo, que frequentemente insinua que o seu falecido pai odiava os negros, em vez de ter o esperado distanciamento comercial. Entretanto, não esconde sua “forte repugnância a eles” (Phillips, 2011, p. 164).

O registro de 19 de maio diz respeito à venda das três crianças mencionadas no prólogo, onde aparece fragmentado e em itálico:

Contornei o banco de areia com ao escaler e rezei um pouco na capela da feitoria. Permaneci junto às paredes caiadas da feitoria, esperando que o escaler retornasse e me levasse para além do banco de areia. Um sujeito calado se aproximou. Comprei 2 meninos-homens fortes e uma garota orgulhosa. (Phillips, 2011, p. 171)

Essa parte se encerra com a partida do navio em meio ao canto triste de alguns escravizados ao perderem de vista o continente africano.

EM ALGUM LUGAR DA INGLATERRA: DISCRIMINAÇÃO E PRECONCEITO

A última parte do romance, “Em algum lugar da Inglaterra”, é constituída por um diário, organizado em meses e anos, no contexto da Segunda Guerra Mundial. A sequência não é cronológica e, como Thomas Bonnici (2006) sinaliza em sua análise do romance, esse capítulo contraria a expectativa do leitor, que espera saber o destino de Travis, a terceira criança que fora vendida pelo pai. A narradora é Joyce, uma mulher branca e casada que se apaixona por um militar americano negro.

No passado, a relação conturbada da personagem com a mãe a fizera optar pelo casamento com Len, um cliente do armazém onde ela trabalhava e que conhecera há apenas sete semanas. Ela era, na

realidade, “uma das noivas da guerra” (Phillips, 2011, p. 192), pois, na época, muitas pessoas decidiram casar-se por não saber se haveria um amanhã. Como Len tinha uma doença pulmonar causada pelo carvão das minas, dificilmente seria convocado, o que lhe dava certo alento. Após o casamento, passaram a trabalhar juntos na loja que ele possuía. Entretanto, com o passar do tempo, Joyce começou a perceber as diferenças entre eles e quão pouco o conhecia.

No auge da guerra, a mãe de Joyce morreu, vítima de um bombardeio. A despeito das suas discordâncias, ela sentiu profundamente a perda do seu único laço familiar, pois sua mãe nunca lhe dissera nada sobre o seu pai, que morrera quando ela era ainda uma criança.

Além disso, Joyce percebia, pelo comportamento das pessoas, que havia algo relacionado ao marido que todos pareciam saber, menos ela. Após o aprisionamento de Len por negociar no mercado negro, ela ficou com o encargo de gerenciar a loja. Em um registro datado de 1943, ela escreve que recebeu uma carta do marido e que ele deseja mudar de cidade quando for solto.

Desde o início da narrativa, a personagem se configura como uma *outsider*, a quem sempre faltou um senso de pertencimento. Essa sensação de estar fora de lugar é intensificada pela solidão da personagem.

A chegada dos soldados americanos à aldeia acarretou mudanças no comportamento dos habitantes locais e Joyce se apaixonou por Travis, um militar negro, com quem passou a ter um relacionamento. Os acontecimentos que se sucederam — a soltura de Len e a violência com que espancou a esposa ao descobrir que ela o traía; a ida de Travis para a Itália; a gravidez inesperada de Joyce; o divórcio e o posterior casamento de Joyce com Travis, durante uma licença de 72 horas — são narrados em capítulos breves.

O casamento foi realizado na Inglaterra, porque as leis americanas de Jim Crow (1877-1964) não permitiam casamentos inter-raciais. Apesar disso, Joyce sonhava que poderiam formar uma família quando a guerra acabasse, mas o sonho foi desfeito com a chegada de um telegrama, no mesmo ano, informando que Travis morreria em combate:

O telegrama não dizia muita coisa. Tive de imaginar. Morto ao nascer do sol, na costa italiana. Medo. Lama. Um frio de rachar. Barulho. Um silêncio mais alto do que qualquer barulho. Fogo de artilharia. Uma bala. Um rapaz gritando de dor, implorando piedade a um Deus que ele não acreditava mais que existia. A carne atravessada pelo aço quente que rasgava o céu. Um homem com sangue jorrando como vinho tinto das suas veias abertas. Num país estranho. No meio de pessoas que ele mal conhecia. Me lembrei do que a minha mãe me disse quando falei que ia me casar. Pelo menos você não vai casar com um soldado. Isso é uma coisa que você nunca deve fazer, porque vai acabar ficando sozinha. (Phillips, 2011, p. 309)

Travis não chegou a conhecer o filho recém-nascido, que foi entregue ao Conselho da Cidade para adoção, depois que Len retornou, exigindo a posse da loja. Sem condição de sustentar-se e de cuidar da criança, Joyce não teve alternativa. Sozinha, em outra cidade, ela foi, por muito tempo, atormentada pela imagem de mulheres empurrando carrinhos de bebê.

A quarta parte termina com um registro de 1963, quando Greer, então com 18 anos, finalmente encontra sua mãe biológica. Joyce, aos 45 anos, está casada com Alan e tem outros filhos. Ela diz a Greer, com tristeza, o que a levava a decidir pela adoção e informa que não tem mais nada que recorde Travis, nem cartas, nem fotos,

pois, em um ímpeto, do qual se arrependia, destruía tudo. Greer parte, sem que ela tenha a oportunidade de abraçá-lo ou de dizer que o tinha amado.

A VOZ ANCESTRAL E A TRAVESSIA DO RIO

No epílogo, a voz narrativa insólita retorna. Ela se configura como uma voz ancestral, como a voz da África que lamenta o distanciamento dos seus filhos. Nos 250 anos em que esteve à escuta de um coro de vozes, esse ser etéreo foi capaz de ouvir também os afrodescendentes que, em várias partes do mundo, sofreram com a discriminação e o racismo e sonharam com igualdade:

Ouçõ um tambor tocar na margem mais distante do rio [...] eu espero. E ouçõ enquanto o coro de muitas vozes da memória comum começa a se levantar [...] Recebo saudações daqueles que se submetem [...] às neuróticas ansiedades inter-raciais nos bulevares de Paris (“Nenhum país de primeira classe pode se dar ao luxo de produzir uma raça de vira-latas”) [...] Um menino descalço em São Paulo está preso à sua terra, que ele sabe que nunca vai engravidar e prosperar, para um dia lhe proporcionar uma visão privilegiada e ele poder enxergar além da sua favela [...] Em Santo Domingo, uma criança sofre fazendo chapinha, com as meias-luas escuras de sua história marcadas bem embaixo dos seus olhos. Uma mãe observa tudo. A filha de 11 aos está se preparando para mais uma noite de prostituição infantil. Sobreviventes. Nas almas que passaram pela diáspora, um sonho de ferro [...] por 250 anos fiquei ouvindo. As vozes nas ruas de Charleston [...] ao som do reggae, da rebelião e da revolução que mergulham nos morros e vales do Caribe [...] vozes que clamavam por: Liberdade, Democracia. [...] Ouvia a voz que gritava: Eu tenho um sonho

que, um dia, nas colinas vermelhas da Geórgia, os filhos de descendentes de escravos e os filhos de descendentes de donos de escravos poderão se sentar juntos à mesa da fraternidade [...] Eu espero ouvir, em meio às vozes desses sobreviventes, as dos meus filhos [...] eles chegaram à margem mais distante do rio. E foram amados. (Phillips, 2011, p. 318)

No romance, o rio é uma metáfora para as múltiplas travessias do negro em diáspora: a travessia do Atlântico⁴ — “o grande rio” —, a travessia do rio Missouri, marcando a fronteira entre o Sul escravocrata e o Norte abolicionista nos Estados Unidos, e a grande travessia da vida para a morte que, para muitos escravizados, foi a única maneira de ser livre.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CLASSIFICAÇÃO DO ROMANCE COMO NEONARRATIVA DE ESCRAVIDÃO

“The fact that African American writers continue to examine slavery through a diversity of forms and narrative strategies reinforces the basic belief that we can understand our present and anticipate our future only through a thorough interrogation of our past”.

A. Timothy Spaulding

Em nossa reflexão sobre as neonarrativas de escravidão, perpassamos abordagens teóricas que ora se diversificam, ora se complementam. Nossa proposta é comprovar que, apesar da fragmentação da narrativa, que, além de ser polifônica, mistura gêneros textuais, e da existência de elementos insólitos que distanciam a obra da abordagem realista das *slave narratives*, *A travessia do rio* é uma neonarrativa de escravidão.

⁴ Conhecida como a Passagem do Meio.

Em uma perspectiva dissonante, Kerry-Jane Wallart (2016), no artigo “Decontextualizing Caryl Phillips’s *Crossing the River*”, afirma que essa classificação é inadequada, visto que, apesar da dedicatória aos que cruzaram o rio evocar as vítimas do tráfico transatlântico de escravos, as preocupações raciais no romance são irrelevantes. Seu argumento apoia-se em diversos fatores. Primeiramente, no duplo ponto de vista — de brancos e negros, de escravocratas e escravizados — que o romance apresenta, sem que, de acordo com a ótica da autora, haja um posicionamento ético de Phillips, o que seria agravado pelo fato da terceira parte, da qual o Capitão Hamilton é o personagem principal, ter um título idêntico ao do livro. Em segundo lugar, porque Wallart associa as neonarrativas a uma perspectiva realista, o que, tendo em vista os elementos insólitos presentes no romance, desqualifica imediatamente *A travessia do rio* como um exemplo desse subgênero. Por fim, apoia-se nas palavras de Phillips em uma entrevista concedida a Carol Margaret Davison (1994), em que o autor afirma que, a princípio, a ideia inicial era ter a Segunda Guerra Mundial como ponto de partida da narrativa.

Em nossa proposta de leitura do romance, defendemos que, ao contrário do que Wallart afirma, a questão racial é abordada por meio de uma estratégia em que o contexto histórico é instaurado para ensejar a livre reflexão do leitor. Ao situar a primeira parte no contexto da fundação da Libéria, evidenciando o complexo papel da Sociedade de Colonização Americana nesse processo, o romance evidencia o racismo subjacente ao envio de afro-americanos à África, por mais que os arquivos históricos registrem esse ato como algo positivo, ancorado na ideia de liberdade e igualdade.

Outro aspecto relevante para a compreensão do romance como uma neonarrativa de escravidão é o fato de que a história de Martha reproduz características das *slave narratives* que foram incorporadas ao subgênero, como o relato da dissolução de vínculos entre mães e filhos e a fuga, além de se reportar à condição do ex-escravizado que, livre, encontra dificuldade para subsistir.

Ao contrário do argumento de Wallmart de que o romance se detém apenas, e vagamente, no passado, importa refletir sobre as características das neonarrativas de escravidão contemporâneas, que, longe de se aproximarem das convenções do romance histórico tradicional, cujo intuito é a corroboração dos registros historiográficos, se apropriam dos fatos com a liberdade que a ficção exige enquanto (re)criação do passado. Concordando com a leitura que Justine Baillie (2018) faz do romance, cremos que Phillips, recriando imaginativamente o passado, parte das “ruínas” da História para desafiar o relato que ela faz de si mesma. Por meio de uma estrutura narrativa fragmentada e, por isso mesmo, lacunar, ele desconstrói o *continuum* historicista, como propunha Walter Benjamin, a fim de contestar o discurso sobre a escravidão disseminado pela historiografia oficial dominante.

A primeira parte do romance, por exemplo, ao explorar a crise identitária do sujeito diaspórico por meio da história de Nash, não aponta apenas para dados comprováveis pelos registros históricos. Além de emblematicar o conflito que esteve no cerne dos acontecimentos que culminaram com a independência da Libéria, se reporta às questões identitárias que, ainda hoje, são alvo de escrutínio devido ao legado da colonização e da escravidão, ou seja, aponta para o futuro, por exemplo, e ainda dentro do contexto

do romance, para a lei que, por muito tempo, impossibilitou o casamento inter-racial nos Estados Unidos. Parece-nos que continua apontando para adiante, para o racismo que ainda hoje persiste nas sociedades hodiernas.

A par disso, conforme Spaulding sinaliza, as narrativas contemporâneas sobre a escravidão são transgressoras e desconstroem “o realismo como modo dominante de narrativa histórica, mesmo que (em muitos casos) implique que a história passada da escravidão seja um objeto cognoscível, recuperável por meio da forma escrita” (Spaulding, 2005, p. 123). É essa transgressão que torna a voz espectral e o insólito coro de vozes que a acompanha possíveis.

Se falta ao romance a voz autodiegética central típica das primeiras neonarrativas de escravidão e das *slave narratives*, há, em contrapartida, as vozes de Martha e de Joyce, que eventualmente eclodem em meio à focalização do narrador em terceira pessoa.

Especialmente relevante é a reflexão de Bénédicte Ledent acerca de outras vozes que emanam dos intertextos como uma “memória de arquivo”, ocupando espaços intersticiais. Dentre elas, as personagens de Conrad em *O coração das trevas*, obra que dialoga intensamente com a primeira parte do romance, “A costa pagã”, porém não no sentido de corroborar a perspectiva colonial, e a do comerciante de escravos John Newton, cujo diário, segundo Hill expressa nos agradecimentos, foi uma importante fonte de pesquisa para a elaboração do diário de bordo do Capitão John Hamilton na terceira parte.

O contexto da fuga, que igualmente remete às *slave narratives*, está presente na segunda parte do romance, na trajetória de Martha,

que também retrata a dissolução de vínculos familiares na vigência da escravidão e a falta de um elo de pertencimento compartilhada pelos negros libertos.

Podemos dizer, portanto, que, assim como em *Beloved*, de Toni Morrison, no romance de Phillips os fatos históricos são reconstruídos como uma versão alternativa à história oficial que convida o leitor a refletir sobre passado e presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste texto foi comprovar que o romance *A travessia do rio*, de Caryl Phillips, pode ser considerado como uma neonarrativa de escravidão, a par do experimentalismo formal e do modo atípico com que aborda a temática da escravidão.

Para tanto, examinamos as quatro partes que compõem o romance, bem como focalizamos as vozes narrativas que se insurgem no texto. Construído como uma versão pós-moderna das *slave narratives*, o romance assume o papel de contranarrativa ao discurso hegemônico e empreende uma releitura do passado histórico para examinar o racismo como um legado do sistema escravocrata.

Como a maioria dos autores negros contemporâneos que abordam o tema, Phillips narra o passado para lançar um olhar crítico ao presente. Ao distanciar-se do modelo das neonarrativas tradicionais, que primavam por um intenso diálogo intertextual com as *slave narratives*, entretanto, a obra despertou algumas críticas e a acusação de certa ambivalência em relação aos personagens brancos e da ausência de uma abordagem efetiva da questão da raça. Entretanto, o foco principal das neonarrativas de escravidão é revisitar o arquivo histórico, escovando-o a

contrapelo, de modo a demonstrar que o legado do sistema escravagista continua entre nós.

Nesse sentido, é importante ressaltar que o coro de vozes mencionado no prólogo e no epílogo não é formado apenas por aqueles que vivenciaram a escravidão, mas também por seus descendentes e por todos os que, ainda hoje, são alvo do preconceito e do racismo.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, William E. Liberia and the Atlantic World in the Nineteenth Century: Convergences and effects. In: *History in Africa*, v. 37, [s.l.], p. 7-49, 2010. Available at: <https://muse.jhu.edu/article/400372/pdf>. Access in: 27 set. 2025.
- BAILLIE, Justine. "There are no paths in water": History, Memory and Narrative Form in *Crossing the River* (1993) and *Foreigners: Three English Lives* (2007). In: *Lectures du monde anglophone*, n. 4, [s.l.], 2018.
- BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
- CIMENT, James. *Another America: The Story of Liberia and the Former Slaves Who Ruled It*. New York: Hill and Wang, 2013.
- DAVISON, Carol Margaret. Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips. In: *Ariel*, n. 25, v. 4, [s.l.], p. 91-99, Oct. 1994.
- GAINES, Ernest J. *A autobiografia da Srta. Jane Pittman*. New York: Bantam, 1971.
- JONES, Gayl. *Corregidora*. Boston: Beacon Press, 1975.
- KEIZER, Arlene R. *Black Subjects: Identity Formation in the Contemporary Narrative of Slavery*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- MISRAHI-BARAK, Judith. Post-Beloved Writing: Review, Revitalize, Recalculate. In: *Black Studies Papers*, n. 1, v. 1, [s.l.], p. 37-55, 2014.
- MORRISON, Toni. The Site of Memory. In: *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Edited by Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-Ha, and Cornel West. Cambridge, MA: MIT, p. 299-305, 1990.
- PHILLIPS, Caryl. *A travessia do rio*. Tradução de Gabriel Zide Neto. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RUSHDY, Ashraf H. A. Neo-slave Narrative. In: *The Oxford Companion to African American Literature*. Edited by William L. Andrews, Trudier Harris and Frances Smith Foster. New York: Oxford University Press, p. 533-535, 1997.

RUSHDY, Ashraf H. A. *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York: Oxford University Press, 1999.

SMITH, Valerie. Neo-slave Narratives. In: *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, v. 1. Edited by Audrey Fisch. Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 168-185, 2007.

SPAULDING, A. Timothy. *Re-forming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2005.

SPIVAK, Gayatri. Diasporas old and new: women in the transnational world. In: *Textual Practice*, n. 2, v. 10, [s.l.], p. 245-269, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09502369608582246>. Acesso em: 14 jun. 2025.

WALKER, Margaret. *Jubilee*. Alabama: Houghton Mifflin, 1966.

WALLART, Kerry-Jane. Decontextualizing Caryl Phillips's Crossing the River. In: *Etudes Anglaises*, n. 3, v. 69, p. 259-277, 2016. Available at: <https://shs.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2016-3-page-259?lang=en>. Access in: 27 set. 2025.



ARTIGO/DOSSIÊ

CORPO ESCRAVIZADO, ALMA LIVRE: MISOGINIA E EMPODERAMENTO NA PERSONAGEM FEMININA DO CONTO “ALMA”, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

SILVANIA NÚBIA CHAGAS

Silvania Núbia Chagas

Doutorado em Letras, pela Universidade de São Paulo.
Pós-doutorado em Literaturas Africanas, pela Universidade Federal da Bahia.

Pós-doutorado em Literaturas Africanas, pela Universidade de Coimbra.

É líder do Grupo de Pesquisa Identidades Culturais: Preservação e Transitoriedade na Cultura Afro-Brasileira.

Atualmente é professora Associada e Livre Docente da Universidade de Pernambuco, Campus Garanhuns, onde é Coordenadora do Núcleo de Estudos sobre África e Brasil – NEAB e Coordenadora do Programa de Mestrado Profissional em Culturas Africanas, da Diáspora, e dos Povos Indígenas – PROCADI.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4606917035558375>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9799-8617>.

E-mail: silvania.chagas@upe.br.

Resumo: O empoderamento das mulheres ainda é um conceito não consolidado. Estereótipos, preconceitos e discriminações, ao longo do tempo, fragilizam suas bases. No entanto, a literatura tenta consolidar. Escritores, por meio de suas narrativas, principalmente os que trabalham

com literaturas africanas e de afrodescendentes, tentam afirmar esse conceito. Personagens negras ressaltam a misoginia, conceito amplamente fundamentado pelo sistema escravagista. Contudo, mesmo diante da opressão desse sistema, as mulheres tentavam afirmar a sua “mulheridade”, trazendo à tona o empoderamento. Empoderamento, que, ao ser classificado como feminino, demarca uma ação individualista, quando, na verdade, todas as ações das personagens concorrem para a reflexão em torno de problemas que são coletivos. O objetivo deste trabalho é demonstrar como esse processo se ressalta no conto “Alma”, de Itamar Vieira Junior. Para tanto, será de fundamental importância recorrer aos estudos de hooks (2021), Collins (2019), Vergès (2020), Mbembe (2018), entre outros.

Palavras-chave: Escravidão. Liberdade. Misoginia. Empoderamento.

Abstract: Women’s empowerment is still an unconsolidated concept. Stereotypes, prejudices, discrimination, over time, weaken its foundations. However, literature tries to consolidate it. Writers, through their narratives, mainly, those who work with African and Afro-descendant literature, try to affirm this concept. Black characters highlight misogyny, a concept largely based on the slavery system. However, even in the face of the oppression of this system, women tried to assert their “womanhood”, bringing empowerment to the surface. Empowerment, which, when classified as feminine, demarcates an individualistic action, when, in fact, all the character’s actions contribute to reflection on problems that are collective. The objective of this work is to demonstrate how this process is highlighted in the short story “Alma”, by Itamar Vieira Junior. To this end, it will be of fundamental importance to resort to studies by hooks (2021), Collins (2019), Vergès (2020), Mbembe (2018) among others.

Keywords: Slavery. Freedom. Misogyny. Empowerment.

“Alma”, conto publicado em *Doramar ou a odisseia* (2021), de Itamar Vieira Junior, aborda em sua tessitura a temática da escravidão. Todavia, ao contrário da passividade dos povos escravizados que consta na História, a narrativa se contrapõe por meio da postura da narradora personagem, que não aceita os estigmas que lhe foram imputados pelo sistema escravagista e luta bravamente pela liberdade em sua plenitude, embora do seu jeito, não fica inerte, ou seja, se o corpo foi escravizado, a alma é livre, o que remete o leitor ao conceito de empoderamento. E uma das vertentes do empoderamento que se ressalta logo de saída é o “poder de dentro”, ou seja, a autoestima, a resistência para suportar as adversidades e a consciência de que é possível reverter a situação.

O título do conto tem origem no nome da personagem, mas é extremamente simbólico, pois esta diz que recebeu esse nome porque um dia “a senhora” percebeu que ela tinha uma “alma”. A narradora personagem afirma que “não tinha nome porque não era nada” (Vieira Junior, 2021, p. 36). Como se sabe, no período da escravidão, isso não tinha muita importância, tendo em vista a “coisificação” atribuída aos povos africanos escravizados, pois

(...) a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é expulsão fora da humanidade). (Mbembe, 2018, p. 27)

A narrativa é contada *in média rés*. Já nos deparamos com a personagem “caminhando” e descrevendo sua jornada, porém, durante essa trajetória, além de descrevê-la, ela empreende um discurso que parece querer afirmar a sua identidade,

(...) eu, uma mulher que caminha, e por muito tempo só caminho, *sou uma mulher que caminha sempre em frente e não volta para o que deixou lá longe, agora muito atrás de mim*, caminho assim esperando encontrar o acalanto de um lugar onde exista a liberdade. (Vieira Junior, 2021, p. 35, grifos nossos)

Percebe-se, aqui, um sonho de liberdade e a luta para alcançá-la. Logo, deixa o leitor curioso para saber o que ficou para trás. No entanto, essa atitude da narradora personagem nos mostra a conscientização adquirida sobre a sua condição e o propósito firmado consigo mesma, o que nos faz vislumbrar o princípio do conceito de empoderamento.

O empoderamento consiste de quatro dimensões, cada uma igualmente importante [...]. São elas a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de autoestima), política (consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e se mobilizar) e a econômica (capacidade de gerar renda independente). (Stromquist *apud* Sardenerg, 2017, p. 31)

Apesar desse conceito — empoderamento — ainda não estar consolidado, pois segundo Patricia Hill Collins (2019, p. 59), “o empoderamento continua a ser um construto fugidio”, sendo necessário “o desenvolvimento de uma política feminista negra de empoderamento”, no sentido de que “os domínios de poder que limitam as mulheres negras sejam especificados, bem como os modos de resistir a essa dominação”. No entanto, na narrativa, o propósito da caminhada está explícito; isso significa que a conscientização sobre o *status quo* já ocorreu.

(...) eu, uma mulher que nasceu acorrentada aos desejos dos meus senhores, eu que não tinha nome porque não era nada, que um dia toquei o coração da

minha senhora e ela disse que eu tinha uma alma, eu, *uma mulher diferente das outras* que serviam àqueles senhores, uma alma, que caminho sempre para a frente, e deixei o mar e a água, deixei plantações de cana e casa branca, deixei o moinho d'água, os carros de bois... (Vieira Junior, 2021, p. 36, grifo nosso)

A narradora personagem afirma ser “uma mulher diferente das outras”, o que nos remete à obstinação na busca pela liberdade, tendo em vista que, como aqui já foi dito, seu corpo é escravizado, mas a alma não; bem como essa percepção da diferença nos faz vislumbrar uma certa autoestima e esse caminhar sempre para a frente: “a capacidade de se organizar e se mobilizar”, o que demonstra que para compor o conceito de empoderamento só falta o pressuposto econômico.

A personagem afirma caminhar sempre para frente, deixando para trás tudo que a fez mal. Quando descreve o espaço que deixou para trás, logo vamos saber que se tratava de um engenho. Aqui se reafirma a postura das mulheres escravizadas, que, como já foi dito antes, ao contrário da passividade que consta na História, sempre lutaram, mesmo quando nada indiciava a mudança de sua condição. Françoise Vergès (2020, p. 49-50) chama essa luta de “feminismo de quilombagem”.

Chamo aqui de quilombagem (*marronnage*) e de quilombolas todas as iniciativas, todas as ações, todos os gestos, cantos e rituais que noite e dia, escondidos ou visíveis, representam uma promessa radical. A quilombagem afirmava a possibilidade de um futuro mesmo quando ele era negado pela lei, pela igreja, pelo Estado e pela cultura, os quais proclamavam que não havia alternativa à escravidão — considerada tão natural quanto o dia e a noite — e afirmavam que a exclusão dos/as negros/as da humanidade era algo natural.

Esta autora afirma que esse feminismo colaborou muito para o feminismo que ela chama de “decolonial”, que, segundo ela, é um feminismo que tenta destruir o racismo, o capitalismo e o imperialismo, porém sabe-se que todos os estereótipos criados na época da escravidão e os estigmas que foram atribuídos aos negros ainda imperam na sociedade. É certo que esses conceitos, de certa forma, estão imbricados; a diferença é que, enquanto os estereótipos nem sempre são negativos, os estigmas nunca são positivos.

Em seguida, a narradora personagem, continuando sua caminhada, narra um episódio muito comum no tempo da escravidão: a perda dos filhos.

(...) eu, uma mulher que pariu com dor esse filho que tiraram dos meus braços, que pariu outros tantos e todos os outros foram tirados de mim enquanto os amamentava e eles cresciam, eu, uma mulher, uma alma, que lutava todas as horas, e da primeira vez que me levaram um filho urrei de tristeza, como uma cadela, meus filhos arrancados como uma ninhada de cães, um a um foram retirando de mim, um a um foram sendo retirados... (Vieira Junior, 2021, p. 36)

Percebe-se, aqui, uma das ocorrências mais graves da escravidão: a perda dos filhos. Como se sabe, na verdade, tudo que os escravos produziram lhes foi tirado, mas a crueldade maior para com as mulheres era a retirada dos filhos; por isso, “aos escravos era frequentemente negado o direito de casar ou ter famílias oficiais ou legítimas” (Gudeman; Shwartz, 1988, p. 42). As mulheres eram vistas como um animal para a procriação, uma vez que isso aumentava os lucros do senhor.

Durante a escravidão, a imagem da mulher procriadora retratava as mulheres negras como mais

adequadas para ter filhos que as brancas. Ao alegar que as mulheres negras eram capazes de ter filhos tão facilmente quanto os animais, essa imagem forneceu justificação para a interferência na vida reprodutiva das africanas escravizadas. Os proprietários de escravos queriam que elas ‘procriassem’ porque cada criança escravizada que nascesse representava uma propriedade valiosa, uma unidade de trabalho a mais e, se fosse mulher, a perspectiva de mais escravos. (Collins, 2019, p. 150)

Inclusive, muitos filhos eram frutos de estupros, pois este também foi utilizado como “mecanismo de controle social” (Collins, 2019, p. 78). Era um tipo de tortura para destruir a dignidade humana dos povos africanos, ou seja, não somente a das mulheres, mas também a dos homens, pois muitos senhores não respeitavam os companheiros dessas mulheres e estupravam-nas para mostrar quem mandava; assim, “ao negar às mulheres africanas escravizadas o casamento, a cidadania e até mesmo a humanidade, a escravidão impediu o reconhecimento social da maternidade como ocupação exercida de forma privada” (Collins, 2019, p. 108). O estupro foi institucionalizado. Os senhores se achavam donos dos corpos escravizados. Estes, muitas vezes, foram utilizados como “presentes” para os visitantes ou para iniciação sexual dos adolescentes. As mulheres eram tratadas como “coisas” e ainda eram maltratadas pelas senhoras, pois carregavam em si o estigma de serem sedutoras, uma vez que, “ser negro indica a hiper-heterossexualidade desenfreada e descontrolada do apetite sexual excessivo” (Collins, 2019, p. 226). Isto é, aos olhos das mulheres brancas, as mulheres negras eram culpadas pela concupiscência dos maridos. O conceito de misoginia se aplica duplamente a essa questão: de um lado, o ódio das mulheres brancas direcionado às mulheres

negras; do outro, “o tratamento brutal de mulheres negras escravizadas por homens brancos expôs a intensidade do ódio de homem à mulher e ao corpo da mulher” (hooks, 2021, p. 59). Estas foram mais castigadas que os homens pelo sistema escravagista, pois eram mais propensas a trabalhar nos serviços domésticos, convivendo com os senhores; por isso, estavam mais vulneráveis a todo tipo de castigo e, por serem consideradas “comercializáveis”, tendo em vista serem cozinheiras, amas de leite ou governantas, fazia-se necessário aterrorizá-las para “domá-las” para que se tornassem submissas e obedientes, pois isso tornaria o “produto” do escravizador mais vendável (hooks, 2021). Katherine Rogers explica o surgimento do conceito de misoginia:

Das causas culturais da misoginia, rejeição ou culpa em relação ao sexo são mais óbvias. Naturalmente, isso leva à degradação da mulher como objeto sexual e à projeção nela da lascívia e do desejo de sedução, o que o homem deveria reprimir nele. Ao mesmo tempo que ele depreciava a função sexual da mulher, a preocupação com o sexo resultar da tentativa de reprimir o desejo tende a fazer com que ele a enxergue exclusivamente como um ser sexual, mais lasciva do que o homem e nada espiritualizada. (Rogers *apud* hooks, 2021, p. 61)

A “coisificação” dos povos escravizados não se referia apenas à visão que os brancos tinham deles, “mas a forma como os senhores se relacionavam com o corpo dos escravos e como os tratavam: os castigos corporais, os açoites, as marcas a ferro, a mutilação do corpo, os abusos sexuais são alguns exemplos desse tratamento” (Gomes, 2002, p. 21).

Em sua caminhada, a narradora personagem afirma que vai tentando tirar o que pode do seu caminho, só não consegue tirar as

coisas que estão dentro de si, “cada filho que me levaram, cada tapa e surra que tomei do capitão...” (Vieira Junior, 2021, p. 38). Leonardo Schein, citado por bell hooks (2021, p. 167), afirma que a misoginia teve origem no patriarcalismo que permeou o sistema escravagista oriundo da colonização, ou seja, “a fundação do patriarcado é a opressão contra a mulher. O cimento dessa fundação é a socialização de homens para odiarem as mulheres.” As mulheres sempre foram vistas como segundo sexo, inferiores ao sexo masculino. O sexismo, tão combatido pelos movimentos feministas na atualidade, teve sua origem na misoginia, pois “se olharmos para nosso desenvolvimento como homens é fácil ver como a misoginia surge”. Segundo este autor, em um primeiro momento, a criança sente atração pela mãe, mas troca essa atração pela identificação com o pai, uma vez que descobre que é deste que emana o poder, pois a mãe não tem poder nenhum, visto que na sociedade patriarcal tudo depende do homem “(pai-marido)” e que a mulher “precisa criar estratégias e manipular por meio da empatia para conseguir o que quer”. Os privilégios atribuídos pelas sociedades patriarcais fomentam o ódio dos homens contra as mulheres, pois estes não aceitam os desafios impostos por elas; as mulheres só não ameaçam esses privilégios se permanecerem “em seu lugar”.

Voltando à narrativa, Alma era uma dessas escravas domésticas. Nasceu no engenho, não veio de África; quem fez a travessia foi sua avó; mas, depois de um certo tempo, o senhor perdeu tudo e foi obrigado a vender o engenho e se mudar para a cidade. Foi morar em um sobrado com apenas duas escravas: Alma e Luzia, que foi alforriada pela irmandade.

A narradora personagem afirma: “eu queria ter a carta de liberdade como a Luzia, ela a comprou dos próprios donos com mil-

réis que um fidalgo da irmandade pagou...” (Vieira Junior, 2021, p. 42). As irmandades eram associações formadas por negros que tinham como objetivo a obtenção da carta de alforria. Para tanto, todos contribuíam como em um consórcio e as compras das alforrias iam acontecendo paulatinamente. A narradora personagem descreve como este processo se realizou no caso de Luzia:

(...) ela [Luzia] a comprou dos próprios donos com mil-réis que um fidalgo da irmandade pagou, e ele mesmo levou Luzia, porque se ela chegasse em casa com aqueles mil-réis os senhores com escárnio matariam Luzia dizendo que tinha roubado deles... (Vieira Junior, 2021, p. 42)

E complementa dizendo que “nenhum fidalgo da irmandade comprou minha liberdade...” (Vieira Junior, 2021, p. 42), o que a faz se valer de outras estratégias. Mais adiante, ela vai retomar essa questão falando que Luzia não se despediu dela, o que nos remete à falta de sororidade, ou seja, não havia companheirismo entre elas, suas lutas eram individuais, apesar de terem o mesmo objetivo em comum: a liberdade. Miguel de Unamuno, citado por Mercedes Montero (2023, p. 18), afirma que sororidade é uma “agrupación que se forma por la amistad y reciprocidad entre mujeres que comparten el mismo ideal y trabajan por alcanzar um mismo objetivo”¹. Como já foi dito, tudo leva a crer que Alma não se organizou como Luzia por meio da irmandade. Mas isso não a impede de sonhar, pois, “enquanto polia as pratas, eu me olhava no espelho e via o fundo dos meus olhos, e no fundo do fundo dos meus olhos a vontade de ser livre...” (Vieira Junior, 2021, p. 36). E, como se não bastasse, a narradora personagem também sentia

1 Grupo formado pela amizade e reciprocidade entre mulheres que compartilham o mesmo ideal e trabalham para alcançar o mesmo objetivo (Tradução nossa).

“vontade de ser eu também uma senhora, a vontade de que me servissem, que me abanassem” (Vieira Junior, 2021, p. 36). Percebe-se, com isso, a adesão da personagem à vida do colonizador, pois são os paradigmas da cultura deste que vigoram na sociedade, estabelecendo a “diferença” e inferiorizando as outras culturas. Essa adesão já foi tratada por Franz Fanon em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (1952-2008), e corroborada por Albert Memmi (1977, p. 107) que afirma, “a primeira ambição do colonizado será a de igualar-se a esse modelo prestigioso, de parecer-se com ele até nele desaparecer.”

Aqui, no Brasil, o mito da “democracia racial” empreendido por Gilberto Freyre em 1933, com a publicação de *Casa grande & senzala* (1993), propalou uma relação harmoniosa entre senhores e escravos que só existiu no imaginário do sociólogo e isso gerou uma preocupação de caráter mundial, pois fez a UNESCO financiar pesquisas no Brasil para constatação dessa premissa. Felizmente, foi desmascarado, pois este sempre foi um país racista. Segundo Abdias Nascimento (2016, p. 111), a “monstruosa máquina ironicamente designada ‘democracia racial’ que só concede aos negros um único ‘privilégio’: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora”.

Alma vive pensando na liberdade, mas não tem muita saída; os entraves são muitos. A opressão que as mulheres negras precisam combater não tem apenas a ver com a cor da pele, mas com raça, classe, gênero, sexualidade, pois “a dominação abrange domínios de poder estrutural, disciplinar, hegemônico e interpessoal” (Collins, 2021, p. 333). Alma passa por todas essas questões,

(...) carreguei para dentro de mim o sofrimento que
infilgiam à minha pele, nos atos, nas crianças brancas

de quem cuidei, aquela senhora, aquela mulher, e as irmãs do meu senhor, elas reclamando do meu chá, reclamando da minha comida, rindo sorradeiras, eu como um bicho acuado, meus olhos tão logo ficavam vermelhos, porque elas me lançavam a todo momento desfeitas, eu sofria... (Vieira Junior, 2021, p. 36-37)

O sofrimento imputado pela escravidão parecia não ter fim e, para algumas, não teve mesmo. Tudo isso não acarreta somente mágoa, mas raiva também. Audre Lorde (2023) afirma que nenhuma mulher encara as agruras do racismo, do sexismo e dos maus-tratos, sem sentir raiva. E, esta é fundamental para a criação de estratégias, para a tomada de atitudes, nem sempre muito coerentes, porém, resultado das circunstâncias, ou seja, “mulheres que reagem ao racismo são mulheres que reagem à raiva; a raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais, do silêncio, dos maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e do cooptação” (Lorde, 2023, p. 155). No caso das mulheres escravizadas não houve passividade, de uma forma ou de outra, elas sempre se portaram contra os desmandos da escravidão, ou seja,

naquele contexto, a manipulação do corpo, as danças, os cultos, os penteados, as tranças, a capoeira, o uso de ervas medicinais para cura de doenças e cicatrização das feridas deixadas pelos açoites foram maneiras específicas e libertadoras de trabalhar o corpo. (Gomes, 2002, p. 42)

O que aqui está sendo dito corrobora a afirmação de Françoise Vergès sobre o que ela denomina de “feminismo de quilombagem”, já mencionado antes.

A narradora personagem afirma que chegou a duvidar de que teria uma alma, pois, além de carregar nas costas o peso das

correntes, carregou o medo e a mágoa. Em certo momento, ela vê a morte como libertadora, adere a um pensamento que era comum a boa parte dos escravos,

(...) deveria ter mergulhado no mar, se tenho uma alma, chegaria a alguma terra, chegaria ao lugar dos meus avós, onde eles tinham sido senhores antes que os outros homens das aldeias que guerreavam tivessem tomado minha avó como prisioneira, ela que sobreviveu à viagem de morte, atravessando o mar, pedindo aos seus ancestrais que não a deixassem descer ao mar como comida de peixes... (Vieira Junior, 2021, p. 37)

A travessia desses povos foi brutal. Segundo bell hooks (2021), ali começava a violência para transformar “o ser humano livre em escravo”. Muitas vezes, violentavam as crianças para provocar o sofrimento das mães. Precisavam destruir a dignidade humana dos povos africanos para atingir o “comportamento escravo apropriado”.

Eram cruciais, no preparo das pessoas africanas para o mercado de escravos, a destruição da dignidade humana, a eliminação de nomes e status, a dispersão de grupos, para não haver uma língua comum, e retirada de qualquer sinal evidente de herança africana. (hooks, 2021, p. 43)

Para além disso, a narradora personagem sonhava em encontrar um lugar que pudesse plantar e colher, ter outros filhos, marido e isso poderia se realizar se conseguisse ir para a terra da avó, no entanto, “não segui para o porto porque não tinha nem conto nem mil-réis, e tinha medo de que me prendessem...” (Vieira Junior, 2021, p. 42). Essa fala da personagem nos faz perceber que, na verdade, ela está fugindo. Porém, ao falar sobre marido e filhos, ela relata um fato importante:

(...) nenhum filho chorou quando foi retirado dos meus braços, e mesmo vendo eles quietinhos irem embora, eu chorei por muitos e muitos dias, quando meu leite, passados dois anos, ainda jorrava dos meus seios, mas ver Inácio engolir água por muitas horas até chegar à cidade foi pior que ver meus filhos partirem quietos... (Vieira Junior, 2021, p. 46)

Nesse episódio, ela relata que o barco que estava transportando a mudança do senhor estava com muitos furos, começou a entrar água e este culpou Inácio, que era o companheiro da personagem e, após muitos xingamentos, “o chamou de muitas coisas, a palavra negro sempre vinha na frente...”. O que é extremamente significativo, pois segundo Achille Mbembe (2022, p. 93), “negro [...] sempre foi o nome por excelência do escravo — *homem-metal, homem-mercadoria e homem-moeda*”. A narradora personagem diz:

(...) a senhora gritava [...] ela gritava, cruel, chamava o deus dela que nem sei de que é feito, *aquele deus que queriam nos fazer amar sem que nem tivéssemos visto*, o senhor de um golpe deitou Inácio com o rosto para o fundo do barco, vi o sangue se diluindo na água. (Vieira Junior, 2021, p. 47, grifo nosso)

Além da crueldade do sistema escravagista, fica explícita aqui a “coisificação” atribuída aos negros, como aqui já foi falado. E um outro dado importante que aqui se apresenta é a questão da religiosidade; veja-se que a narradora personagem afirma: “aquele deus que queriam nos fazer amar sem que nunca tivéssemos visto”. Isso demarca a dicotomia que existe entre as religiões pagãs e o cristianismo, isto é, enquanto no cristianismo, Deus não é visto, nessas religiões os deuses se presentificam por meio de seus “cavalos”. O sofrimento da personagem é grande: “eu me importando

com a vida de Inácio, que tapava o buraco, pedindo pela sua vida...” (Vieira Junior, 2021, p. 47). Mas Inácio chega morto ao destino. Os senhores tinham plenos poderes sobre a vida de seus escravos e o Estado era omissivo, pois “os senhores detinham o direito sobre a energia de trabalho dos seus escravos; eles tinham o direito de disciplinar, vender, desfazer-se e matar seus escravos” (Gudeman; Schwartz, 1988, p. 42), ou seja, o escravo era considerado um objeto, embora animado, era um “ser movente”. A indiferença por parte do Estado remete ao conceito de necropolítica cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, em que o Estado decide quem deve viver e quem deve morrer. No entanto, para esse filósofo, a vida dos povos escravizados era uma “morte em vida”. Eles, os escravos, eram mantidos vivos, porém, “em estado de injúria”. A mentalidade dos colonizadores, certos de que esses povos precisavam ser civilizados e que para isso eles seriam os agentes, erigiu a violência como fio condutor. Dessa forma, segundo Mbembe (2018, p. 35), “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos — a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’”. A inferioridade atribuída pelos europeus aos outros povos foi forjada com base no conceito de raça, que, segundo alguns estudiosos, não é um conceito biológico, mas sim um conceito de caráter social que foi criado para inferiorizar esses povos. Segundo Anibal Quijano (2005), esse conceito foi uma forma de legitimar “as relações de dominação impostas pela conquista”, ou seja,

a posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do

conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. (Quijano, 2005, p. 118)

A vida na cidade não vai ser muito diferente, Alma diz que os senhores precisavam vender as coisas para viver, ela continua passando fome e afirma que queriam que ela aceitasse isso como “dádiva dos meus senhores” e queriam que agradecesse ao deus deles por tudo que não permitiam que ela tivesse. Ela continuava sendo maltratada, a vida no sobrado era muito ruim:

(...) eu olhava com muito rancor para a face da minha senhora, pensava alucinada em castigá-la mais do que a vida lhe castigava, mas me encolhia em mim mesma, clamando por *Sángó*, o deus da justiça, que me trouxesse a coragem de que precisava para seguir em frente, que o sofrimento se lavasse no sangue da justiça, e pedia aos deuses dos meus antepassados que me ajudassem a fazer a travessia, pedia na língua que não sabia a clemência dos deuses de Oyó... (Vieira Junior, 2021, p. 52)

No entanto, Alma tem muito carinho pelos filhos da senhora; ela afirma que, enquanto os dela foram retirados, os da senhora cresciam fortes, e que foram amamentados por ela e por Luzia, mas que depois, a senhora não queria que ela os pegasse no colo porque tinha medo de que os filhos ficassem pretos ou que contraíssem doenças por causa da cor de sua pele. A senhora era muito cruel e a narradora personagem contrapõe o caráter da senhora à sua religiosidade, veja-se,

[...] ela não gostava da minha pele preta [...] e eu não queria ser branca e perversa como minha senhora [...] essa senhora muito branca com pó de arroz no rosto para ficar mais branca, essa senhora tinha muitos deuses no seu oratório, tinha muitas cruzeiras espalhadas pela casa, tinha cruz no peito, tinha contas e cruzeiras nos punhos, adorava um deus branco como os que arrancaram minha avó da roça de inhame, do outro lado do mar, um deus branco que veio jogando corpos pretos pelo mar, um deus branco que não achava que tínhamos alma, não nos contava como almas, éramos coisas, ele nos castigava com chibatadas e o sangue descia como riachos das nossas costas, esse deus branco deles não fazia justiça, talvez não gostasse do nosso povo, então eu só podia pedir ao deus dos meus antepassados, a *Sàngó*, que louvávamos nas matas longe da casa-grande, só podíamos pedir a Ele que guerreasse com o deus dos nossos senhores... (Vieira Junior, 2021, p. 53-54)

A citação é imensa, mas faz-se necessária para entendermos os pressupostos do sistema escravagista ditados pela colonização. A mentalidade dos colonizadores se apoiava no cristianismo. Acreditava-se que os procedimentos imputados aos povos escravizados eram necessários, tendo em vista estarem beneficiando esses povos que, desde tempos imemoriais, foram classificados como descendentes de Caim, o filho de Adão e Eva que matou seu irmão Abel. Estigmatizaram a cor da pele, atribuindo-lhe uma origem ruim, e todos os desmandos eram realizados em nome de Deus, pois os europeus achavam que haviam sido designados para civilizar esses povos. A primeira providência foi proibir que eles pudessem celebrar os seus deuses e, por isso, passaram a fazer “nas matas longe da casa-grande”. Para além disso, Alma acredita que a derrocada financeira dos senhores seria obra de *Sàngó*, que estava guerreando contra o deus de seus senhores.

Após os filhos dos senhores serem enviados para o colégio interno, Alma resolve fugir, mas alega que não poderia deixar os senhores “como onças soltas para virem me caçar”. Ela já tinha visto como eram tratados os escravos fugidos após serem encontrados e não estava disposta a isso.

[...] eu, muito cansada, busquei o veneno para rato no fundo do sobrado, despejei uma quantidade maior do que colocavam para os ratos e *mexi com muita loucura aquele tacho*, muitos tambores tocavam, servi meus senhores com suas caras brancas, eles começaram a comer, chamaram por mim, fiquei na cozinha fingindo que não escutava... (Vieira Junior, 2021, p. 55, grifo nosso)

Aqui, consolida-se a humanidade do negro, tantas vezes negada, desfaz-se completamente a premissa de que eles eram passivos e que não reagiam, pois, “ainda que juridicamente definidos como bens móveis e apesar das práticas de crueldade, degradação e desumanização, os escravos continuam sendo seres humanos” (Mbembe, 2022, p. 95). A atitude da narradora personagem beira a insanidade, uma vez que a sanidade dessas pessoas era testada da pior forma possível; note-se que a personagem afirma: “mexi com muita loucura aquele tacho...”. Muitas vezes, os escravos se rebelavam e, mesmo quando isso não era possível, atentavam contra a própria vida, somente para “desapropriar” o seu senhor e abolir, definitivamente, o vínculo da escravidão. Quantas mulheres mataram seus filhos antes de nascer para que não tivessem a mesma sina.

Voltando à narrativa, após a morte de seus senhores, a narradora personagem se veste com as roupas da senhora e inicia a fuga; depois de muito sofrimento na estrada com a roupa em farrapos e os sapatos desfeitos, encontra um homem que lhe acolhe e trata-a como gente.

Pela primeira vez, ela se entrega a alguém de sua escolha: “(...) ele me olhou mas não me tocou, [...] fui para o seu lado e me deitei agradecida, deixei que ele levantasse minha roupa e senti uma bondade no meu peito, gratidão pela terra e pelo trabalho daquele homem sozinho, senti gratidão e me retirei...” (Vieira Junior, 2021, p. 48).

Alma, segue em frente, continua buscando o lugar tão sonhado. Depois de “muitas luas”, com os pés dormentes, a pele coberta de feridas, o cabelo cheio de barro, ela chega a este lugar.

Foi assim que cheguei a um lugar, um lugar muito quieto, muito sereno, um lugar sem cercas, sem casas, um lugar com árvores secas, mas um lugar, com bichos andando soltos, com a serra ao seu redor, com um monte no seu centro [...] mas erguia em mim uma vontade muito bonita, era como atravessar as muitas léguas do mar até aqui fosse minha prece de coragem, chegar até aqui sem palavras era minha prece de liberdade... (Vieira Junior, 2021, p. 49)

É interessante a descrição desse lugar pela narradora personagem, pois remete o leitor para algo surreal. Chega-se a pensar que ela não sobreviveu às agruras da jornada. No entanto, a forma como ela descreve o final da caminhada nos faz vislumbrar uma espécie de renascimento; é como se ela tivesse ressuscitado:

[...] os ancestrais estavam ali comigo, e deitaram comigo naquele chão, e sonharam com o amanhã, eu adormeci assim, dormi por três luas escuras, três dias de sol também [...] mas quando acordei tinha tanta força que parecia ter sido parida pela terra para viver naquele instante [...] encontrei palhas de buriti e subi no buritizeiro para tirar suas palhas [...] para erguer uma palhoça, era uma sombra para ser minha morada... (Vieira Junior, 2021, p. 50)

Logo após Alma descreve a sua nova vida, plantando, colhendo, encontrando novos parceiros e tendo filhos, o que evidencia a “capacidade de gerar renda independente”, pressuposto econômico do conceito de empoderamento. Para além disso, descreve ainda a comunidade que se forma ali junto com ela, o que demonstra que o empoderamento da personagem não é apenas individual, mas sim, um processo coletivo.

A narrativa de Itamar Vieira Junior provoca uma reflexão sobre a trajetória dos negros no período da escravidão e nos faz enxergar a origem do racismo na nossa sociedade, é como se denunciasses tudo aquilo que foi silenciado para continuar propiciando bem-estar à classe dominante que nunca quis perder seus privilégios. Por isso, a criação do mito da democracia racial que propiciou o silenciamento dessas camadas da população, propagando uma harmonia entre os povos que nunca se legitimou, tendo em vista, o preconceito, a discriminação, a desigualdade social e as opressões raciais, sendo as mulheres negras as mais prejudicadas. É nesse íterim que surge o feminismo negro, pois aquele movimento feminista criado na Europa não deu conta dos problemas que permeiam a vida das mulheres negras, ou seja, não é somente uma questão de gênero, mas de raça, classe e sexualidade. Tudo isso é demonstrado nessa narrativa ainda na época da escravidão. Alma, a voz que narra, traz à tona todos esses pressupostos e coloca em xeque a passividade tantas vezes exaltada pela História. A liberdade concedida pela Lei Áurea estava longe de promover a equidade entre negros e brancos. Por isso, torna-se relevante a forma como é construída essa narrativa, uma vez que se pauta pela misoginia enfrentada no período da escravidão e o empoderamento em circunstâncias pouco propícias. Ou seja, “muitas

vezes, estar imerso na realidade opressiva, impede uma percepção clara de si mesmo enquanto oprimido” (Bhert, 2019, p. 19). E, nem sempre a consciência do problema leva a uma providência para a resolução. O que se torna relevante na narrativa é exatamente a reação da narradora personagem, embora, o método utilizado para alcançar a liberdade não seja aceito, no entanto, era o que muitas vezes acontecia.

Dessa forma, *misoginia versus empoderamento* é o *leitmotiv* dessa narrativa.

REFERÊNCIAS

- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen: 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.
- GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 21, p. 40-51, dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/r/rbedu/a/D7N3t6rSxDjmrXrHf5nTC7r/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- GUDEMAN, Stephen; SCHWARTZ, Stuart. Purgando o pecado original: compadrio e batismo de escravos na Bahia do século XVIII. In: REIS, João J. (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade: Estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Sphanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

MADEIRA, Zelma; GOMES, Daiane. D. Oliveira de. Persistentes desigualdades raciais e resistências negras no Brasil contemporâneo. In: *Revista Serviço Social e Sociedade*. São Paulo, n. 133, p. 463-479, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/FmSRPNQZhrqz9mMVWTJnwgP/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 31 mar. 2024.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MONTERO, Mercedes. Uma introducción al concepto de sororidad. In: COMELLA-GUTIÉRREZ, Beatriz; MONTERO, Mercedes (Coord.). *Sororidad*. Redes de ayuda entre mujeres en los siglos XIX y XX. Madri: Editorial DYKINSON, S.L., p. 18-42, 2023.

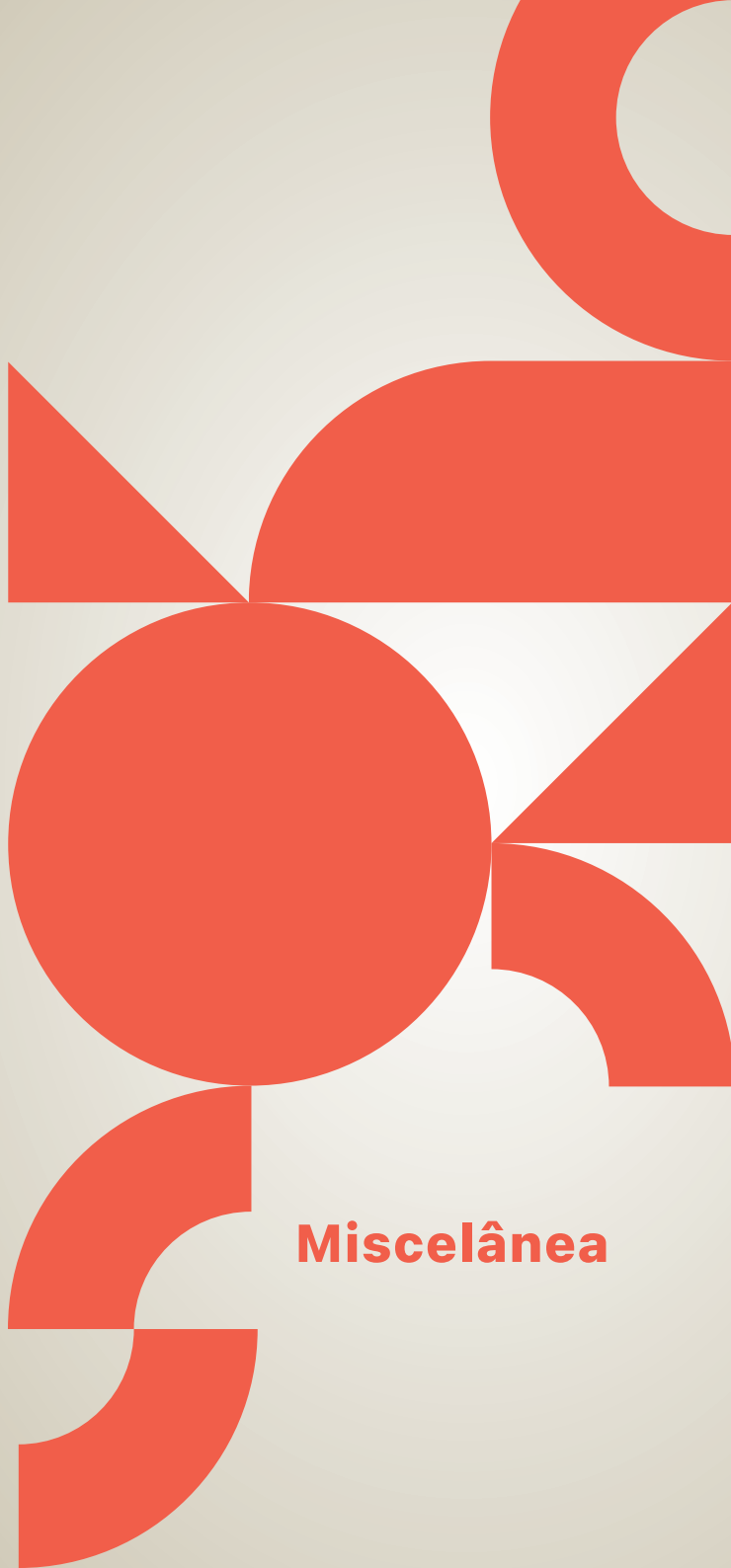
NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais — perspectivas latino-americanas*. Tradução de Júlio César Casarin Barroso Silva. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

SANDENBERG, Cecília. Conceituando Empoderamento na Perspectiva Feminista. In: Dayse A. Santos; Maria Grazia Cribari Cardoso; Parry Scott. (Orgs.). *Feminismo, diferenças e desigualdades nas políticas públicas e desenvolvimento: algumas leituras fundamentais*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, p. 26-35, 2017.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. Alma. In: *Doramar ou a Odisseia*. São Paulo: Todavia, 2021.



Miscelânea



ENTREVISTA/MISCELÂNEA

ENTREVISTA COM NARA VIDAL

SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA

Shirley de Souza Gomes Carreira

Pós-doutoramento em Literaturas de Língua Inglesa.

Doutora em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2000.

Professora Associada do Curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ. Líder do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade, da UERJ. Pesquisadora do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura.

Membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7147623689731561>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.



Nara Vidal nasceu em Guarani, Minas Gerais, e é professora, escritora, editora e tradutora. Formada em Letras pela UFRJ, onde estudou Línguas e Literaturas Inglesa, Brasileira e Portuguesa, mudou-se para a Inglaterra em 2001, onde vive atualmente, e cursou mestrado em Artes e Herança Cultural na London Metropolitan University. É autora de livros infanto-juvenis, contos e três romances: *Sorte* (2018), com o qual obteve o terceiro lugar no Prêmio Oceanos de 2018, *Eva* (2022) e *Puro* (2024). Em 2020, pelo trabalho desempenhado como editora na revista literária *Capitolina*, recebeu o Prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Foi a primeira mulher a ser convidada para as Residências Literárias da Fundação D. Luís I, em Cascais.

P.: Como a literatura entrou na sua vida? Em que momento você percebeu que queria ser escritora?

R.: Venho de uma família de professores. Por isso, os livros sempre estiveram por perto. Mas fui uma leitora tardia. O que sempre esteve presente foi ouvir histórias. Minas tem esse aspecto da oralidade muito evidente. Sempre que vou à minha cidade de origem, noto que essa é uma característica que permanece. Então, o contar e narrar uma história foram práticas sempre muito presentes na minha vida, desde a minha infância. Os livros, apesar de estarem pela casa, chegaram como prática de leitura mais tarde. Na escola também tínhamos professoras que contavam e liam histórias. Era, porém, uma experiência controlada, já que era o período da ditadura e não havia livre escolha de leitura. Portanto, a ideia de pegar um livro e ler não era assim tão usual pra mim. O ouvir histórias, sim. Com o tempo, no ensino médio, comecei a ler alguns livros, a me interessar pela leitura em si. A ideia de fazer a faculdade de Letras veio daí também, dessa

tendência às letras, à leitura, às línguas que ia se sobressaindo e se firmando enquanto eu ia ficando cada vez pior em matemática. Não tive um momento de desejar ser escritora. Era algo distante, não se falava em ser escritora ou escritor. Acho que só me vi como escritora quando vi meu nome escrito na capa de um livro. A partir daí, comecei a acreditar que era mesmo possível dizer que eu era uma escritora. Hoje digo isso sem hesitação, mas isso foi construído e não de uma hora para a outra. Eu me lembro de, na Faculdade de Letras da UFRJ, ter tido professores como Godofredo de Oliveira Neto, Eucanaã Ferraz, Secchin e, então, pensar que aquelas pessoas eram especiais porque eram autores de livros publicados, de romances, de poesia. Tinha imensa admiração, mas também distanciamento em relação à profissão. É quase inacreditável pensar que sou mesmo uma escritora. Não sei bem como isso foi acontecer.

P.: Você vive na Inglaterra desde 2001. Qual foi a sua motivação para emigrar?

R.: Tinha uma ideia de que poderia vir para a Inglaterra e começar a estudar Shakespeare, e essa foi a minha motivação, objetivamente. Claro, a ingenuidade nos mostra que era preciso um plano, financeiro, principalmente, e que eu não tinha. Por outro lado, acredito muito que essa mesma ingenuidade nos faz sair do lugar. Ela é um motor que nos transporta, nos faz explorar. Não fosse essa ideia imatura de que bastava vir para Inglaterra que poderia começar a estudar Shakespeare, talvez eu tivesse ficado em outros lugares. Como sou uma apaixonada pela obra do autor, nunca deixei de pesquisar suas peças e textos, mas com essa informalidade ou, chamemos de não vínculo acadêmico.

É importante ressaltar que o trabalho e o estudo de pessoas como eu, apaixonadas e não acadêmicas, precisam ser mais valorizados. Há ainda grande arrogância em certos meios quando um projeto ou livro é publicado sobre o cânone. A minha forma de estudar Shakespeare e falar dele, ainda que eu tenha me amparado em pesquisas de muitos acadêmicos, não é limitada a isso: atores, diretores, entusiastas trazem para a roda da conversa sobre esse tipo de literatura um olhar e uma sensibilidade diferentes daqueles da pesquisa acadêmica e que são, na minha opinião, igualmente relevantes. Tudo isso para dizer que a minha paixão por Shakespeare se fortaleceu e encontrou lugar para se aprofundar, mesmo que de forma autodidata e por puro interesse. Depois, Virginia Woolf entrou e voltei a me apaixonar por Londres, pela Inglaterra e pensei que, talvez, tivesse encontrado meu lugar no mundo. Às vezes, penso como é bonito poder viver ou ter vivido no mesmo chão desses autores que eu amo tão profundamente.

P.: Como é ser uma escritora brasileira vivendo na Europa? Gostaria que manifestasse a sua opinião sobre a recepção de obras de autores brasileiros contemporâneos pelo mercado editorial e pelo público europeu em geral.

R.: Não é nada muito expressivo. É raríssimo que tenhamos, os brasileiros, a atenção de agentes e editores na Europa. A Inglaterra é um mercado muito autossuficiente e recebe, relativamente, poucas traduções. Quando vejo livros de colegas pelas livrarias, faço questão de registrar. Já encontrei Paulo Scott, Micheline Verunschik, Itamar Vieira Júnior e Tatiana Salem Levy. Quando há interesse na literatura latino-americana, a literatura em língua

portuguesa recebe menos atenção que a literatura em língua espanhola. Supostamente, os agentes brasileiros trabalham para que seus autores tenham esse destaque ou representação fora. Mas, muitas vezes, no Brasil, é o próprio autor que faz esse trabalho de mostrar seu próprio livro. Tem sido assim comigo, por exemplo. Hoje, inclusive, não trabalho com nenhum agente no Brasil porque tenho feito, eu mesma, esse trabalho de contato com editoras estrangeiras diretamente. Tenho tido sorte de trabalhar com editoras que são extremamente sérias e muito apaixonadas pelos projetos que compram. *Puro* foi publicado na França, Bélgica, Estados Unidos e Inglaterra por duas editoras excepcionais e com as quais tenho imenso prazer em trabalhar. Mas esse mercado para a nossa literatura brasileira nessas geografias ainda é muito restrito e inexpressivo. Não deixa de ser bonito quando, no entanto, vemos o livro ser lido por leitores de outras línguas. Parece um milagre, uma ficção concebida numa língua se fazer viva em outra tão diferente.

P.: Mesmo sendo fluente em inglês, sua produção literária é em português, algo que chama bastante a atenção. Embora possa aparentemente ser um fator restritivo, essa opção não impediu que seus livros e textos fossem traduzidos e publicados em outros idiomas, haja vista o recente lançamento de *Puro* em inglês e francês. Conte-nos suas impressões sobre isso.

R.: Já pensei muito nessa questão. Mas acho que continuar a escrever em português tem a ver com o objetivo que circula o meu fazer literário. Eu não escrevo e nem parto da ideia de mercado. Isso nunca me seduziu. Se fosse o caso, teria escrito sempre em inglês. A escrita pra mim passa por outro

lugar; o lugar da criação na língua em que aprendi os afetos, mas também os artifícios como mentir, manipular a palavra, dar duplos sentidos, imaginar. Sempre a partir dessa língua materna que é natural, que nasceu junto comigo, que cresceu junto comigo. É uma relação que se torna impossível de se dissociar porque a língua sou eu. Então, fica difícil decepar essa experiência identitária e encontrar lugar para uma segunda língua ou adicional que foi inserida, mesmo que muito bem, depois. Minha língua é a língua portuguesa e dela eu sou feita.

Ver os livros, as histórias que eu inventei em outras línguas é algo que me impressiona porque é uma experiência que ultrapassa o processo da tradução em si, algo que eu também faço como profissional, e toca em aspectos sensíveis e quase íntimos da língua e da escolha das palavras. É inacreditável pensar que Guarani, a cidadezinha de onde venho e que figura em *Sorte e Puro*, está nos olhos de leitores ingleses e franceses. É um pulo na marcação de território e esse alargamento das palavras e das histórias é, ainda que raro, muito bonito de ver.

P.: Suas primeiras obras foram para um público infanto-juvenil e somente em 2016 você publicou sua primeira coletânea de contos, visando a um público adulto. Como foi essa transição?

R.: Foi natural. Acho que escrevia livros infantis por uma curiosidade pela existência dos meus próprios filhos. Quando eles começaram a crescer, a escrita já fazia parte de mim e passei a pensar em outra linguagem que desse conta das minhas reflexões, ideias, incômodos, experiências, modos de ver e viver o mundo.

P.: O Prêmio Oceanos deu uma grande visibilidade ao seu primeiro romance, *Sorte*, que é uma obra que aborda a subalternidade

feminina, a opressão do patriarcado, a escravidão, a imigração irlandesa no Brasil do século XIX e, inclusive, apresenta ao leitor brasileiro uma instituição cuja existência boa parte dos leitores desconhece: as Casas de Madalena. Como surgiu a inspiração para esse romance?

R.: O Prêmio Oceanos foi marcante para mim. Foi por ele que, do dia para a noite, meus textos passaram a interessar um número maior de editoras. Tratei aquele momento como uma oportunidade única porque, de fato, é isso que são os prêmios: impostores. Por isso os prêmios são essenciais para autores que são desconhecidos, que publicam por editoras muito pequenas.

Em termos de inspiração, geralmente, pra mim, os romances surgem de pontos de maravilhamento ou profundo incômodo. No caso de *Sorte*, a experiência de conversar com uma senhora irlandesa que tinha sido uma das mulheres caídas, expressão que define mulheres que engravidavam e eram solteiras, rejeitadas pela igreja e pela sociedade. Ao conversar com uma dessas pessoas, mergulhei no tema e expandi o interesse para elementos que viraram símbolos na narrativa, como a ilha de Hy-Brazil, a travessia de imigrantes, o silenciamento e controle das mulheres e seus corpos. A opressão católica. Tudo isso foi se abrindo e se transformando no *Sorte*. Foi um processo de muita pesquisa, assim como foi o *Puro* que também vem de estímulos parecidos. Acho que, a partir do momento em que estamos atentas à história, às narrativas, abrimos possibilidade de recontá-las e talvez esteja aí uma contribuição. Contar a partir do ponto de vista único de cada narrativa, de cada pessoa que se dispõe a escrever.

P.: *Eva* é um romance que apresenta uma protagonista complexa, que foge aos padrões usuais de vítima e de heroína. As questões principais no romance são as diferentes formas de opressão e violência que Eva sofre e a sua problemática relação com a mãe, que, de certo modo, estão nas bases das escolhas e ações da personagem. Gostaria que você falasse um pouco sobre a construção dessa protagonista.

R.: É curioso que em *Eva*, como em *Sorte* e em *Puro*, a Igreja Católica volta como essa ferida aberta, esse lugar de exploração e manipulação do medo e da ideia de obediência. *Eva*, diferentemente de *Sorte* e *Puro*, é um romance que eu vejo como mais “para dentro”. Essa expressão não significa apenas que seja uma narrativa com aspectos psicológicos mais evidentes, mas é também uma história que flerta muito com a autoficção. *Eva* traz pontos autobiográficos e uma forte referência a Minas, a uma forma de criação que ainda vigora e que valoriza a opressão e essa mesma opressão se desdobra nas relações entre mulheres. No caso de *Eva*, entre mãe e filha, porque antes de o serem, são duas mulheres. Eva é uma personagem que gostei muito de criar. Quando penso nela, penso em ambivalência: ela não é nem vítima, nem vilã, mas assume características tanto de uma quanto de outra pelo decorrer da narrativa. Pensei muito que gostaria de criar uma personagem tão humana quanto qualquer um de nós e acho que o fato de eu, tantas vezes, não compreendê-la é um sinal de que cheguei perto de cumprir esse objetivo. Ela é complexa, compreendo suas aflições ao mesmo tempo em que a julgo e quero distância dela. Ainda assim, a abraço. Do ponto de vista

da construção dela, da personagem-título, não foi um processo fácil. A premissa é a morte da mãe e a vida que se desenrola apesar do luto e da inadequação da personagem em se encaixar nas convenções previstas, como casamento, maternidade, a relação com o corpo. Eva desafia todas essas ideias e paga caro por isso. Então, ao mesmo tempo em que ela foge de tudo, ela tem a coragem para fugir. É uma covarde e uma corajosa, como somos todos nós.

P.: Seu terceiro romance, *Puro*, aborda o projeto eugenista no Brasil da década de 1930. Ao criar uma localidade fictícia em que os cidadãos buscam fazer uma “limpeza social”, você focaliza de uma forma bastante contundente um tema que é bastante atual, principalmente, considerando a ascensão de governos de extrema-direita em diversos países. Paralelamente, é um romance que apresenta uma estrutura narrativa inovadora. Como foi a gênese desse romance?

R.: A gênese desse romance vem de dois pontos. Um é mais antigo e envolve as leituras que vamos fazendo pela vida. Eu fui descobrindo que não sabia praticamente nada sobre o movimento eugenista no Brasil, o que achei escandaloso. Foi realmente assombroso. Como pode que o Brasil tenha tido esse projeto de embranquecimento da população e a gente não aprender sobre isso na escola? Como isso não passa dentro do currículo? Quando eu era criança, esse tema era ignorado. A gente falava sobre Getúlio Vargas, mas ninguém passava por eugenia e sobre o flerte que ele tinha com ideologias fascistas. E quando essas coisas povoam a minha cabeça, eu costumo elaborar por meio da escrita. O outro elemento que ajudou a construir o *Puro* foi

o documentário do Belisário Franca chamado *Menino 23*, que acompanha a pesquisa do historiador Sidney Aguilar em uma fazenda no interior de São Paulo, onde ele encontra tijolos com a suástica nazista. Descobre-se ali que essa fazenda mantinha crianças negras escravizadas, sendo exploradas de forma brutal. Elas eram tiradas de orfanatos e levadas para essa fazenda. Fiquei muito assustada com o documentário, a ponto de não dormir. E, mais uma vez, procurei a escrita como um caminho para elaborar e falar do tema. Foi a partir desse espanto com esse Brasil estranhíssimo e cruel que nasceu o *Puro*.

A forma do livro surgiu de maneira inusitada. Foi uma espécie de acidente. Eu comecei a escrever *Puro* antes da pandemia, pois desde lá o assunto já estava me rondando e eu estava fazendo algumas anotações desde então. Nelas, eu comecei a montar o que, na minha cabeça, seria esse romance. Só que comecei a escrever a história em uma prosa linear, de uma maneira mais convencional de romance. Quando estava relendo e começando o trabalho de escrita, notei que a forma não estava funcionando: eu não estava sentindo o romance, não conseguia achar que aquele fosse um formato bom. Como se ele não estivesse acontecendo para mim. Como são muitos personagens em um romance muito polifônico, para não me perder, eu comecei a anotar o nome das pessoas em um caderno. Passei a escrever: “Iris fala”, “Lázaro fala”, “Ícaro fala”. Alguns dias passaram, e quando eu voltei para trabalhar no livro, percebi que aquela era uma estrutura interessante, e que talvez fosse a melhor maneira de contar a história. Então pensei que eles não falavam, mas gritavam, faziam silêncio, choravam. Ali o livro

se apresentou para mim, ele se “ergueu”. Comecei a desenvolver a narrativa desta forma, e desde então ela fluiu. Foi um processo muito interessante de experimentar, e de que gostei muito. Eu nunca havia escrito algo dessa forma, parecendo uma rubrica de teatro.

P.: Em *Puro*, assim como em *Sorte*, há uma forte presença de elementos insólitos, que você articula com mestria às temáticas dos romances. No caso de *Puro*, existe uma aproximação com o Gótico, enquanto que em *Sorte* há a recorrência ao mito de Hy-Brasil. Qual foi a sua intenção ao reunir esses elementos às questões que você aborda em ambas as obras?

R.: Eu não saberia precisar uma intenção, mas quando penso nessa questão que é tão interessante, acho que ela se mescla com a questão da língua, no sentido de ser um aspecto cultural. A literatura latino-americana tem suas tendências, mais ou menos evidentes, para um aspecto fantástico. Isso é resultado da mistura cultural de que somos feitos. Eu cresci com uma mãe kardecista, uma avó ultracatólica e uma outra vó que benzia as pessoas com ervas e rezas. Tudo era muito natural e essa confluência também me deu o ponto de vista que eu tenho. É natural que nas minhas histórias o sobrenatural, o “mal-explicado”, o fantástico, o espiritual façam parte do que é tido como real. O realismo fantástico não tem, para mim, qualquer sombra de contradição. Na verdade, eles se complementam. Um se fortalece com o outro. No meu caso, acredito que isso esteja intimamente ligado ao elemento que mencionei da oralidade, das conversas e histórias contadas em Minas, na narração como parte do dia a dia.

P.: *Mapas para Desaparecer* foi finalista do Prêmio Jabuti em 2021, na categoria contos, e venceu o prêmio Luiz Gondim de melhor livro do ano. Alguns dos temas que seus romances abordam estão presentes nessa coletânea, que focaliza diferentes situações em que o sujeito pode efetivamente desaparecer, seja por meio do cancelamento, do esquecimento, das múltiplas ficções de si, do isolamento e da invisibilidade social. Pode-se dizer que há um comprometimento muito forte do seu fazer literário com as questões sociais. Muito embora não seja esta a função primordial da literatura, a possibilidade crítica da arte literária assume especial relevância em suas narrativas. Como foi o processo de criação dos contos que compõem essa coletânea?

R.: Esse ponto que você cita sobre o desaparecimento tem uma relação direta com o período em que foi escrito o livro ou o processo de criação. Eu tinha acabado de voltar de Portugal, onde fui receber o Prêmio Oceanos pelo livro *Sorte*. Era fevereiro. Quando chegou março, estávamos todos presos numa pandemia nos assustando, torturando e ameaçando. Desenvolvi uma insônia insuportável. A partir daí, quase toda madrugada, às 3h, e durante o período de um mês, eu ia para a minha mesa (naquele horário) e começava a escrever contos. Esse processo me ajudou a driblar aquela realidade dura, que era também tão incerta. Escrevia até o dia clarear, todo dia. Quando amanhecia, eu parava. Era um momento íntimo e de rebeldia, eu imaginava, porque, enquanto todo mundo se preocupava com a Covid — inclusive eu —, naquelas horas da madrugada, eu voltava a criar, a escrever, como se fosse um luxo mesmo. Por isso, dedico o

livro à aurora. Depois eu parava de escrever e voltava à realidade assustadora que tomava conta de todos nós, com pessoas, corpos e esperanças em processo de desaparecimento. A fragilidade do ser humano, sua vulnerabilidade por todos os lados, é algo que se relaciona com o momento e a temática predominante no livro.

P.: Nara, seus romances são enxutos, mas de uma densidade extraordinária, o que penso ser um exercício de escrita desafiador. Fale-nos um pouco a respeito disso.

R: Além de escrever, dou aulas de escrita. Apesar da minha própria escrita ser muito intuitiva, ela nada tem de ingênua. Com isso quero dizer que todas as escolhas são exaustivamente pensadas. As palavras são preciosas e só uso as que preciso. Muitas vezes, meus alunos escrevem textos exageradamente subjetivos, hesitantes, textos que têm medo. Quando isso acontece, eu geralmente pergunto o que queriam dizer. Quando eles me explicam o que queriam dizer, é quando, então, dizem, e é aí que mora a linguagem literária. A minha escrita não se faz de rebuscamentos ou voltas. Ela é objetiva, seca, corta e pode até causar certo constrangimento por ser simples demais. Mas acredito que quanto mais clara é uma linguagem, menos ela pode se esconder e mais ela pode impactar. É um pouco como a linguagem das crianças, aquela que causa desconforto porque não se esconde. Tenho essa bússola em mente: simplificar sempre que possível, secar as palavras, mostrar o osso das coisas. Acho que pode existir muita timidez e hesitação nas tentativas literárias. Mas as palavras devem ter sua clareza. Talvez justamente não perder de vista essa clareza me ajude a compor narrativas com muita objetividade. Também há outro elemento imprescindível

para mim, que é o leitor. O meu texto só funciona se há um leitor disposto a escrevê-lo comigo através da sua leitura. Por isso, não pode haver espaço para explicações. Eu tento contar com a inteligência, sensibilidade e sutileza do leitor que compõe a história junto com o que eu proponho. Porque, no fim das contas, o que eu faço é isso, uma proposta. É cada leitor que constrói sua narrativa, seu ponto de vista a partir do que eu ofereço e a partir do seu próprio repertório. Por isso as interpretações são, para mim, absolutamente fascinantes e todas estão certas. Acho que, quando escrevemos o essencial apenas, sem sermos seduzidos pelo excesso, pelo rebuscar e explicar das coisas, o leitor tem seu papel valorizado e eu conto com esse leitor para mergulhar nessa espécie de enunciado que podem parecer meus livros. É divertido, mas não é raro ouvir reclamações de leitores que gostariam que o livro fosse mais longo. Eu compreendo. No entanto, esse é outro elemento do qual eu gosto muito: o corte, o fim abrupto, a faca que separa sangue de pele, com força e sem pena. Não pode haver hesitação na hora de matar.

