



SEÇÃO: O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA

Dissonância no conto brasileiro contemporâneo de autoria feminina: escrevivência nos contos de Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009)

Dissonance in Contemporary Brazilian tale of female authorship: Escrevivência in the tales of Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009)

Disonancia en el cuento brasileño contemporáneo de la autoría femenina: Escrevivência en los cuentos de Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009)

Dênis Moura de

Quadros¹

orcid.org/0000-0001-5733-6857
denisdpg10@gmail.com

Recebido em: 7 abr. 2021.

Aprovado em: 6 jul. 2021.

Publicado em: 9 nov. 2021.

Resumo: Ao traçarmos um perfil das autoras brasileiras contemporâneas que publicaram coletâneas de contos nos últimos trinta anos, percebemos uma gama de nomes. Dessa maneira, recortamos uma lista das vencedoras do prêmio Jabuti de 1990 a 2020 para, então, delineamos um perfil dessas escritoras. Notamos, então, que a única mulher negra a vencer a premiação nesses trinta anos foi Conceição Evaristo (1946-). Descartando o argumento de que as mulheres negras não têm publicado, confrontamos o perfil canônico com a coletânea *Cadernos Negros* (FIGUEIREDO, 2009), elencando vários nomes, dentre eles, a própria Conceição. Ainda, percebendo que a estética dessas escritoras negras perpassa outras questões e, na tentativa de "ouvi-las" (KILOMBA, 2019; SPIVAK, 2010), elencamos o conceito de escrevivência (EVARISTO, 2005, 2007; FERREIRA, 2013) e de literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012) para analisarmos quatro contos da autora gaúcha Maria Helena Vargas da Siveira (1940-2009): "Rondas" e "Filosofia da farofa", publicados em *O sol de fevereiro* (1991); e "Iniciação" e "Barro duro do Laranjal", publicados em *Odara: Fantasia e realidade* (1993).

Palavras-chave: Escrevivência. Literatura afrofeminina. Helena do Sul.

Abstract: When we draw a profile of contemporary Brazilian authors who have published collections of tales in the last thirty years, we perceive a range of names. In this way, we cut out a list of the winners of the Jabuti Prize from 1990 to 2020, so that we can draw a profile of these writers. We realized, then, that the only black woman to win the award in these thirty years was Conceição Evaristo (1946-). Dismissing the argument that black women have not published, we confronted the canonical profile with the collection *Cadernos Negros* (FIGUEIREDO, 2009), listed several names, among them, Conceição itself. Also, realizing that the aesthetics of these black writers permeates other questions and, in an attempt to "listen to" them (KILOMBA, 2019; SPIVAK, 2010), we listed the concept of *escrevivência* (EVARISTO, 2005, 2007; FERREIRA, 2013) and Afrofeminine literature (SANTIAGO, 2012) to analyze four short stories by the gaucho author Maria Helena Vargas da Siveira (1940-2009): "Rondas" and "Filosofia da farofa", published in *O sol de Fevereiro* (1991); and "Iniciação" and "Barro duro do Laranjal", published in *Odara: Fantasia e realidade* (1993).

Keywords: *Escrevivência*. Afrofeminine literature. Helena do Sul.

Resumen: Cuando dibujamos un perfil de autores brasileños contemporáneos que han publicado colecciones de cuentos en los últimos treinta años, percibimos una variedad de nombres. De esta manera, hemos recortado una lista de los ganadores del premio Jabuti de 1990 a 2020, para que podamos dibujar un perfil de estos escritores. Nos dimos cuenta, entonces, de que la única mujer negra en ganar el premio en estos treinta años fue Conceição Evaristo (1946-).



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, RS, Brasil.

Descartando el argumento de que las mujeres negras no han publicado, nos enfrentamos al perfil canónico con la colección *Cadernos Negros* (FIGUEIREDO, 2009), en qué enumeramos varios nombres, entre ellos, la propia Conceição. Además, darse cuenta de que la estética de estos escritores negros impregna otras preguntas y, en un intento de "escucharlas" (KILOMBA, 2019; SPIVAK, 2010), enumeramos el concepto de *escrivivência* (EVARISTO, 2005, 2007; FERREIRA, 2013) y literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012) para analizar cuatro cuentos de la autora gaucha Maria Helena Vargas da Siveira (1940-2009): "Rondas" y "Filosofia da farofa", publicados en *O sol de Fevereiro* (1991); y "Inicição" y "Barro duro do Laranjal", publicados en *Odara: Fantasia e realidade* (1993).

Palabras clave: *Escrivivência*. Literatura afrofeminina. Helena do Sul.

Considerações iniciais

Pensando em um possível perfil das contistas brasileiras contemporâneas e a possível divergência na literatura produzida por mulheres negras, em especial Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009), delineamos uma lista de escritoras. Para tanto, buscamos eleger esses nomes a partir de uma das premiações literárias brasileiras de maior destaque, o Jabuti, já que ao catalogar todas as coletâneas de contos de autoria feminina nesses trinta anos teríamos uma lista extensa.

O Jabuti, criado e mantido pela CBL (Câmara Brasileira do Livro) desde 1959, tem premiado várias categorias, dentre elas o conto. Claro que houve algumas mudanças na categoria que englobava a coletânea de contos: iniciando na categoria "Contos/crônicas/novelas"; mudando para "Conto" na edição de 1997, categoria que é modificada no ano posterior, 1998, como "Contos e crônicas". Somente em 2018, retorna-se à premiação para a categoria "Conto", que tem permanecido atualmente.

A primeira coletânea de contos premiada foi *Água preta*, do escritor Jorge Medauar (1918-2003), em 1959. Desde então, mesmo diluído em uma categoria que engloba outros gêneros, vem premiando autoras e autores brasileiros com apenas uma ruptura: 1992, ano em que não houve premiação para a então categoria "Contos/crônicas/novelas". Como análise de nomes, recortamos algumas das mulheres premiadas nas três últimas décadas: de 1990 a 2020, ou seja, analisaremos trinta anos de premiação.

Ao delinear um possível perfil dessas escritoras, percebemos duas características: elas são pertencentes hegemonicamente ao eixo Rio-São Paulo, nascidas ou resistentes nesses dois estados; e pertencem à etnia caucasiana, sendo que apenas Conceição Evaristo (1946-), autora negra, é premiada nesses mais de sessenta anos de Jabuti. Contudo, não é por falta de nomes que esse fato ocorrera, afinal, desde 1978, bianualmente, o grupo Quilombhoje tem publicado através dos *Cadernos Negros* contos de escritoras negras, dentre elas a própria Conceição Evaristo.

De posse das duas listas de contistas e seus perfis dissonantes entre si, partimos para a análise de quatro contos das duas obras, *O sol de fevereiro* (1991) e *Odara: Fantasia e realidade* (1993), da gaúcha Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009), a partir de um arcabouço teórico que permita a legitimação de sua escrita. Ou seja, outras teóricas difusas daqueles textos teóricos utilizados pela Academia que, de alguma forma, deslocam para as margens do cânone essas autoras negras. Nesse sentido, Audre Lorde (1934-1992) nos auxilia ao afirmar que: "[...] as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. Elas podem possibilitar que vençamos em seu próprio jogo durante certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica" (LORDE, 2019, p. 139-140). E, então, propomos a análise dessas obras a partir de conceitos formulados por intelectuais negras (SANTOS, 2018), termo que tomo de empréstimo da doutora Mirian Cristina Santos a partir de sua tese, também publicada pela editora Malê em 2018.

Maria Helena Vargas da Silveira nasceu em setembro de 1940 em Pelotas. Filha do motorista José Francisco da Silveira e da costureira Maria Yolanda Vargas da Silveira. Entre as décadas de 1950 e 1960, Maria Helena forma-se no Curso Normal, ainda em Pelotas, mesma época em que inicia a graduação em Pedagogia pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel), curso que será concluído em meados de 1971 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), seguido de sua especialização em Supervisão Educacional pela Faculdade Porto-Alegrense

(FAPA). Publicou entre 1987 e 2008 onze obras, sendo dez literárias e uma teórica pensando na aplicação da Lei 10.639/2003. Em 1995 recebe o prêmio Zumbi dos Palmares de Literatura pelo conto "Conversa de negro", publicado em *Negrada* (1995). Em 1999, muda-se para Brasília, ocupando um cargo administrativo na Fundação Cultural Palmares, atualmente em processo de desmonte. Em Brasília, então, assume o epíteto de Helena do Sul (MACHADO *et al.*, 2006), demarcando sua identidade de mulher negra gaúcha e que constitui seu alter ego. Em janeiro de 2009, falece de um aneurisma cerebral.

O conto brasileiro contemporâneo de autoria feminina: Jabuti e Cadernos Negros

Partindo do recorte dos últimos trinta anos, totalizando, também, trinta edições do Jabuti, percebemos um total de quatorze edições que contaram com premiação para escritoras. Número que, se comparado à categoria romance, é substancial e importante para pensarmos nas produções das mulheres em um país estruturalmente machista e que periodicamente restaura essa estrutura em seus centros de poder. Alguns nomes se repetem, outros jubulam novas escritoras em suas primeiras publicações.

A primeira premiada nesse recorte é Rosa Amanda Strausz (1959-), na edição de 1991, com seu livro de estreia *Mínimo múltiplo comum*. A autora carioca, contudo, rompe com a produção de narrativas destinadas a adultos para enveredar às narrativas para crianças e jovens. A edição de 1992 do Jabuti não contemplou nenhuma obra na então categoria "Contos/crônicas/novelas". Em 1993, em novo formato que premiava três obras e que se manteve até 2018, Vilma Arêas (1936-), carioca, é premiada pela sua obra *Terceira perna*. Vilma Arêas ainda será condecorada na edição do Jabuti de 2019 com a coletânea *Um beijo por mês*.

Passadas duas outras edições, 1994 e 1995, Regina Rheda (1957-) será premiada pelo conjunto da obra *Arca sem Noé – Histórias do edifício Copan*. Posteriormente, Lygia Fagundes Telles (1923-) é premiada pela obra *A noite escura e mais eu*, a autora paulista ainda repete a dose

nesse recorte com a obra *Invenção e memória*, vencedora da edição de 2001. Ainda, em 1996, Marina Colasanti (1937-) recebe a condecoração na categoria com a obra *Eu sei, mas não devia*. Colasanti coleciona outros Jabutis na categoria "Infantil ou Juvenil" de 1993 e 1994, bem como publicara outra dezena de antologias de contos apreciados pela crítica.

Passam-se mais três edições sem que haja premiação para as escritoras na categoria, jejum quebrado por Lígia Fagundes Telles em 2001. Após, seguem-se mais três edições sem que a escrita feminina seja condecorada na categoria, abstenção essa quebrada pela escritora gaúcha Cinthia Moscovich (1958-), com a obra *Arquitetura do arco-íris*, primeiro Jabuti da autora que já havia vencido o Prêmio Açorianos na categoria "Contos" com a obra *Anotações durante o incêndio*. Passados um período menor, dois anos, em que não houve premiações para obras de escrita feminina, temos em 2008 a obra *Histórias do Rio Negro*, de Vera do Val (?), paulista radicada em Manaus, AM, há mais de uma década, cuja biografia é, ainda, lacunar.

Depois da premiação de 2008, temos um período maior de recessão, seis edições, em que não há premiação para coletâneas da escrita feminina. O período é, contudo, quebrado em 2015, em que temos duas autoras das três obras premiadas: *Sem vistas para o mar*, obra de estreia da carioca Carol Rodrigues (1985-) e *Olhos d'água*, da mineira radicada no Rio de Janeiro, Conceição Evaristo. Em 2015, Conceição Evaristo é convidada para participar do *Salão do Livro* em Paris, ao passo que tal feito é divulgado pelo jornal *Folha de S. Paulo* pela manchete: "Negra em Salão do Livro causa furor, diz autora brasileira" (NEVES, [2015]), demarcando, ainda, uma "excentricidade" de cunho racista que persiste desde Carolina Maria de Jesus (1914-1977) com seu *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (1960).

As edições do Jabuti de 2015 a 2020 contaram com premiações para obras escritas por mulheres. Em 2016 a premiada é a gaúcha Natália Borges Polezzo (1981-) com a obra *Amora*. A edição de 2017 traz a obra híbrida de contos,

peça teatral e poema *Sul*, da também gaúcha Vera Stigger (1973-). A partir de 2018, então, o "Conto" vira uma categoria independente e, em novo formato, premia apenas uma obra que, nessa edição, fora *Enfim, Imperatriz*, da paulista Maria Fernanda dos Santos Elias Maglio (1980-). Em 2019, *Um beijo por mês*, de Vilma Arêas (1936-) é a obra vencedora e, em 2020 *Urubus*, da carioca Carla Bessa (1967-).

Delineando um perfil dessas escritoras temos, geograficamente, nove autoras residentes no eixo Rio-São Paulo, seis no Rio de Janeiro e três em São Paulo; três residentes no Rio Grande do Sul; e uma radicada em Manaus. Essa centralização das escritoras na região Sudeste se dá, talvez, pela sede da maioria das editoras que demarcam, também, a hegemonia na premiação, pelo menos antes de 2015, em que temos a presença de editoras mais novas como, por exemplo, Edith, Luna Parque, Confraria do Vento, e a obra de Natália Polesso, vencedora da edição de 2016, sem editora.

Se esse perfil de escritora gira em torno de mulheres caucasianas, de idades variadas e residentes ou nascidas no eixo Rio-São Paulo, será que a ausência de autoras negras nesse cânone ocorre porque elas, as autoras negras, não publicam contos? Ou, por não fazerem parte desse perfil de autoras, têm suas obras invisibilizadas pela falta de oportunidades? Tentando responder a essas questões analisamos, também, as antologias de contos organizadas pelo grupo *Quilombohoje*.

Os *Cadernos Negros* publicam anualmente uma coletânea desde 1978, alternando entre poemas e de contos. Conceição Evaristo, nome que representa a autoria de mulheres negras nos mais de sessenta anos de Jabuti, iniciara sua produção literária nos *Cadernos Negros*. Logo, surgem muitos outros nomes de autoras que publicam de forma independente ou através de quilombos editoriais (Mazza, Malê, Ogum's Toques Negros e outras), citamos algumas: Cristiane Sobral (1974-); Elizandra Souza (1983-); Esmeralda Ribeiro (1958-); Geni Guimarães (1947-); Lia Vieira (1958-); Mel Adún (1978-) e Miriam Alves (1952-).

Logo, percebemos que as mulheres negras publicam sim contos, seja dentro de antologias

coletivas ou de forma independente, mas não fazem parte do perfil de autoras constituído pela estrutura social do país que (re) nega a contribuição cultural negra. Além disso, a estética dos contos também é outra, pois advêm de suas *escrevivências*. Ainda, Fernanda Rodrigues de Figueiredo, em sua dissertação que analisa as autoras negras dos *Cadernos Negros*, afirma que: "A mulher negra revelará na sua produção literária a expressão de seus anseios e das lutas diárias, sempre aliando arte e crítica social" (FIGUEIREDO, 2009, p. 11), característica essa que dialoga com o conceito de Literatura Afrofeminina (SANTIAGO, 2012).

Tecido um possível perfil das autoras contemporâneas brasileiras de contos, percebendo uma disparidade acerca da etnia dessas autoras e, comprovada a existência de autoras negras publicando coletâneas de contos, percebemos, ainda, uma lacuna. Da lista de autoras negras que publicaram nos *Cadernos Negros* não temos nenhuma autora gaúcha. Fato que não se repete na lista das premiadas do Jabuti que conta com três nomes. É pensando nesse "silêncio" que apresento e proponho a análise dos contos de Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) que, até o dado momento, é a precursora de obras de autoria de mulheres negras gaúchas, dividindo com Maria do Carmo dos Santos (1954-) o ano de suas obras de estreia: *É fogo!* (1987), romance de formação de Maria Helena Vargas da Silveira; e *Coisa de negro* (1987), antologia de poemas de Maria do Carmo dos Santos.

Escritura negrofeminina: escrevivência e ancestralidade

Pensando em ferramentas que possam compreender a estética dos contos de autoria de mulheres negras, em especial, os contos selecionados neste trabalho, passamos pelos questionamentos do silenciamento imposto a essas autoras. Sobre a fala de grupos histórica e socialmente subalternizados, Gayatri Spivak (2010) chega à conclusão de que o subalterno não fala, que sua voz é desprovida de poder e, assim, também inaudível. Contudo, essas mulheres negras falam

e, apesar da dificuldade, publicam suas obras em que rompem com o silêncio imposto e se autorrepresentam, rompendo, também, com estereótipos racistas e sexistas reproduzidos socialmente e ficcionalmente. A partir dessa discussão, Grada Kilomba (1968-), em *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano* (2019), afirma que: "Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida" (KILOMBA, 2019, p. 42) e "ouvir" é o que propomos.

Se por um lado, a fala dessas mulheres é silenciada pelo patriarcado que mantém seu poder hegemônico, sobretudo, na literatura através dos cânones cristalizados de autores homens e brancos, por outro, a cor de suas peles e a autoidentificação negra lhes privam, também, do centro, diminuindo as poucas possibilidades de falar, quiçá publicar. Nessa "encruzilhada" de opressões, respeitando as particularidades de cada autora, somam-se outras que realocam para as margens e deslegitimam seus escritos.

Ainda, sobre a intelectualidade dessas mulheres negras, Mirian Cristina Santos (2018) reavalia a presença de intelectuais negras no Brasil e afirma que: "Como as mulheres negras possuem demandas diferentes, o feminismo negro se torna necessário e coerente nas reivindicações de sua alteridade" (SANTOS, 2018, p. 16). Ao falarem de si, recolhem outras vozes, de suas ancestrais e de suas contemporâneas, que sofreram e sofrem as mesmas opressões diárias, mas, também rompem com estereótipos cristalizados, autorrepresentam-se e engendram outras representações mais condizentes com suas experiências e reminiscências de suas raízes.

Assim, é preciso pensar suas produções de maneira autônoma, sabendo que os conceitos acerca de literatura advinda de sujeitos afrodescendentes são inúmeros e difusos, bem como, discutíveis. Mesmo assim, elencamos o conceito advindo de uma pesquisadora negra, Ana Rita Santiago (2012), de literatura afrofeminina.

Nesse contexto, a literatura afrofeminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circuns-

crevendo narrações de negritudes femininas/ feminismos por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Em um movimento de reversão, elas escrevem para (des) silenciarem as suas vozes autorais e para, através da escrita, inventarem novos perfis de mulheres, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas (SANTIAGO, 2012, p. 155).

Logo, a literatura afrofeminina, como reflete a própria autora, não serve de repetição de histórias de dor e de violência, mas busca, a partir do "poder da escrita", desconstruí-las. Soma-se ao conceito de Santiago o conceito de *escrevivência* cunhado por Conceição Evaristo pensando nos atravessamentos da sua escrita e, por extensão, a escrita de outras mulheres negras.

Acerca do recente conceito percebemos que opera entre uma narradora muito colada a voz autoral que não se compromete consigo, mas com uma coletividade que abrange seus pares, outras mulheres negras, e suas ancestrais. Ao falarem de si, evocam as outras, ou seja, escrevivem. Conceição Evaristo (2007) afirma que: "[...] a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância" (EVARISTO, 2007, p. 19), acúmulo de histórias, acúmulo de oralidades, de vivências. É a partir daí que podemos pensar na aplicação do conceito evaristiano, pois como ela mesma afirma: "A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa-grande' e sim para incomodá-los em seus sonos injustos" (EVARISTO, 2007, p. 21).

A escrevivência traz em seu cerne a vivência, a experiência dessas mulheres negras no Brasil, assim, suas escritas são atravessadas pelas categorias de gênero e de raça. São escritas emaranhadas pela realidade que continuam sendo ficcionais e que fundem coletivamente voz autoral e voz narrativa. Amanda Crispim Ferreira, em sua dissertação, consegue expressar essa questão engendrada pelo conceito evaristiano ao afirmar que para essas escritoras: "A escrevivência [he]l[s] permite falar de si indiretamente e sem se nomear, ou seja, está explícito o comprometimento,

mas o pacto não é realizado" (FERREIRA, 2013, p. 49). Mesmo que se percebam marcas (auto) biográficas elas são negadas, ao longo da narrativa, pelo compromisso coletivo e ancestral.

Escrevendo no Morro das Pereiras: O sol de fevereiro (1991)

Primeira coletânea de contos da autora negra gaúcha, *O sol de fevereiro* (1991) traz vinte e cinco narrativas, sendo vinte e quatro contos e a reprodução de parte de uma crônica de autoria do avô da autora, Armando Vargas. Os contos giram em torno dos moradores do Beco das Pereiras, espaço periférico da cidade de Porto Alegre, RS, que é, ao mesmo tempo, real, que existiu na década de 1990 na capital gaúcha, e ficcional, na criação literária de Helena do Sul.

O sol de fevereiro (1991) é ilustrado pelo artista negro gaúcho Djalma do Alegrete (1929-2013) que destaca, na capa e na gravura que abre cada narrativa, os traços da população negra. Além disso, essa parceria entre o artista plástico e a autora vão fundar o Grupo Editorial Rainha Ginga. A coletânea, impressa de forma independente, só é possível de forma independente e coletiva. A autora desvela na "Introdução" a presença da coletividade que permeia desde a possibilidade de publicação às formas poéticas que, por sua vez, evocam a *escrivência* (EVARISTO, 2005, 2007; FERREIRA, 2013). A autora afirma essa (con) fusão entre voz autoral e voz narrativa e, ao mesmo tempo, com as estórias contadas: "Confundo-me. [...] Vislumbro horizontes distantes, sem tréguas no andar. Descubro-me cúmplice na mesma jornada. Sou a criança, a rapariga, a senhora, a mulher, o homem, o caminhante" (SILVEIRA, 1991, p. 7).

Recortamos para a análise dois contos que trazem como protagonistas mulheres negras: "Rondas" e "Filosofia da farofa". Ambos os contos são narrados em terceira pessoa, com uma voz narrativa que vai contando ao leitor a sequência de fatos ocorridos, desvelando o perfil/vivência dessas mulheres moradoras do Beco das Pereiras. A voz narrativa é também conhecedora dos sentimentos e dos detalhes de cada vivência, ou seja, é onisciente. "Rondas" segue uma cronologia

que inicia com a volta da protagonista de suas férias na praia; já "Filosofia da farofa" apresenta um momento inicial com a reunião das mulheres do Beco e, *in media res*, focaliza o passado de Guida, desde sua infância pobre no Nordeste brasileiro a sua chegada no Beco.

Como quem recolhe as histórias em uma bagagem para, só então, rememorar e compartilhar, Helena do Sul, epíteto de Maria Helena Vargas da Silveira, opera como voz narrativa que une em si a voz autoral e a voz narrativa. Estratégia narrativa essa que se repete na literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012) de Conceição Evaristo como em, por exemplo, *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), em que, fazendo as vezes de uma entrevistadora, a voz narrativa vai desvelando histórias de outras mulheres negras. Histórias essas que, de alguma forma, refletem histórias de outras mulheres negras, bem como possíveis experiências pessoais das autoras.

A situação inicial de "Rondas" é o retorno de Cássia de suas férias de verão. As primeiras informações que temos é que Cássia tem um filho, que o traz a tira colo, e poucas roupas guardadas em um saco de lona. Além disso, divide a casa com uma amiga, Danis, e sua filha, Pâmela. A casa fechada, criando mofo, antecipa a precária realidade da amiga doente: "Danis estava visivelmente doente. Na cômoda, uma exposição de medicamentos" (SILVEIRA, 1991, p. 42). Essas informações já desvelam a característica das famílias negras, em especial, no pós-abolição mantidas economicamente pelas mulheres. Essa característica, ainda, retoma a coletividade, podendo também ser percebida como matriarcado, em que as mulheres negras ocupam o *status* de mãe que é extensivo a todos os filhos da comunidade.

Danis contrairá pneumonia e, estando no fim do longo tratamento, ainda lhe falta um medicamento. Cássia, contudo, não dispõe de condições financeiras para adquiri-lo, entretanto não nega a compra do medicamento à amiga. Ainda, as crianças são deixadas na vizinha, reforçando o conceito de cooperação feminina dentro de comunidades pobres e, hegemonicamente, negras.

A voz narrativa descreve, então, a vestimenta de Cássia: "[...] vestia uma exótica pantalonada de linho azul com barra de crochê, a blusa com decote ousado, aparecendo a nudez do colo, os cabelos puxados e presos na nuca. Estava descontraída, bambaleando nos tamancos Carmen Miranda" (SILVEIRA, 1991, p. 43). Ao que parece, Cássia aposta na imagem de uma mulher "apresentável", notando o cabelo, fenotipicamente negro, puxado e atado e, mesmo carregando um vestido velho e um par de chinelos em um saco plástico, parte em direção ao asfalto como quem parte para guerra: decidida a retornar com o remédio para a amiga.

A busca pelo dinheiro que compraria o remédio da amiga, contudo, esbarra no período de veraneio dos moradores do "asfalto" e suas casas vazias. Cansada, entra no edifício "Paralelas" e, de porta em porta, esbarra com um homem negro descrito com aparentes trinta anos. Inicia, então, um diálogo despretensioso entre ambos movido por distintos desejos: Cássia sentia falta da leitura e pedira o jornal do homem; ele pela beleza da mulher. Ao final do diálogo, o homem, nomeado posteriormente como "Carequinha", oferece o troco do jornal para que Cássia pegasse um ônibus, dinheiro esse utilizado para a aquisição do remédio para Danis. Retornando ao Beco, Cássia e Danis vão resgatando memórias de carnavais gaúchos da década de 1970:

[...] os blocos de sujo de Pelotas, o retoço organizado da "General Teles", da "Academia de Samba", da "Osório" e da "Ramiro Barcelos" embolavam a conversa. Ficou por conta de Danis as notícias dos "Comanches" da tia Inaia, do tio Vado, da tribo carnavalesca do Beco. O resto do carnaval seria contado depois, em detalhes pela tia Anete da Praiana, pelo Wanderlei da Imperadores, pelo Vitor Hugo dos Bambas da Orgia e depois, tudinho bem detalhado, fantasias e adereços, samba-enredo e harmonia, bateria, mestre-sala, porta-bandeira, passistas, animação, comissão de frente, notas dos jurados, tudinho mesmo iria saber da tia Ladi do Camarote Democrático (SILVEIRA, 1991, p. 45).

Aqui retomamos o conceito de escrevivência, pois todos os citados, entre pessoas e agremiações existem/existiram, e mesmo assim não se trata de uma narrativa biográfica, não há pacto, nem testemunho, continua-se no campo da fic-

ção. A escrevivência, além de confundir, abala as linhas tênues entre realidade e ficção ao partir da primeira em direção da segunda e permanecer, de certa forma, no campo ficcional. Além disso, a voz narrativa retoma uma das muitas formas de resistência e protagonismo negro: carnaval. Mesmo que o evento, atualmente, tendo se tornado comercial, a temática da resistência negra ainda tem sobrevivido nos temas enredos das escolas de samba como, por exemplo, o enredo da Escola de Samba *Paraíso da Tuitui 2018*: "Meu Deus, Meu Deus, Está extinta a escravidão?".

Seguindo a vida cotidiana, Cássia é surpreendida pela visita do "Carequinha" no Beco, momento em que é apelidado assim pelas crianças. Desde então, a vida de Cássia, resumida entre casa e trabalho, muda: o espaço para as luzes do asfalto é ampliado pela companhia do homem. O conto recupera, então, lugares e artistas da noite porto-alegrense como Lúcio do Cavaquinho, Lurdes Rodrigues, Zelão e os espaços boêmios "Porto dos Casais", "Casarão do Samba" e outros. Cássia e Carequinha: "Foram muitas idas e voltas. Viajantes noturno, andarilhos amigos, buscando distração como se a vida fosse apenas brincadeira" (SILVEIRA, 1991, p. 48).

Passados os primeiros meses de passeio, Carequinha retorna para o Beco para morar, contudo, não é essa a única mudança. Residindo com Cássia, vai se afastando, buscando outras aventuras, enquanto Cássia: "Permaneceu muitos anos trabalhando, até pagar-lhe bem pago o troco do jornal" (SILVEIRA, 1991, p. 48). Ainda, o conto permite pensarmos na solidão da mulher negra, pauta do feminismo negro, em que a figura das mulheres negras é preterida em relação às mulheres brancas. Parte desse fato, talvez, venha da formação cultural das mulheres negras em que as famílias demandam, desde cedo, do labor dessas mulheres para a sobrevivência o que as torna, em partes, independentes e empoderadas.

Da relação entre Cássia e Carequinha ficam as memórias das noites de lazer e uma filha e, ainda, a amargura de uma paixão que lhe sufocara. A voz narrativa encerra o conto descrevendo a partida do homem negro encontrado por Cássia

no edifício "Paralelas": "Um dia ele deixou o Beco. Não carregava mais um saco de estopa. Acelerou o carro" (SILVEIRA, 1991, p. 49). A descrição transparece a ascensão, pelo menos monetária, do homem depois de ir morar com Cássia. A situação final é Cássia trabalhando para o sustento de sua família, agora composta por um casal de filhos e um homem que aborta a família sem retornar nem mandar notícias.

Retomando o espaço de cooperação feminina em ambientes historicamente subalternizados, Helena do Sul recupera outras estórias em "Filosofia da farofa". Reunidas em torno de uma cozinha coletiva, as moradoras do Beco das Pereiras conversavam sobre suas vidas ou como nos é apresentado: "À moda da casa, iam contornando os problemas, juntando as misérias sem perder a crença em dias melhores" (SILVEIRA, 1991, p. 104). Gradativamente, os nomes dessas mulheres vão sendo citados como Albanise, descrita com a mais animada e Guida, de quem será rememorada a história desde o Beco.

Guida, paraibana, prepara a farofa, torrando a farinha de mandioca e recordando de seu passado sofrido no povoado de Santa Terezinha. Contudo, é Jane quem recupera a história da amiga que conduz o conto para as peripécias da vida de Guida da Paraíba ao Beco. A partir de então retornamos para meados de 1962. Guida ainda residia no povoado de Santa Terezinha assolada pela seca: "Torrava tudo, todos os verdes, até mesmo da esperança" (SILVEIRA, 1991, p. 105). É desse povoado de terra endurecida pela falta de chuvas que a menina Guida sofria, pensando em romper com a triste realidade, e a falta de projeção, que surgiam os sonhos de outra vida.

De família abaixo da linha da pobreza, Guida divide a casa e a vida sofrida com a mãe Paulina e as irmãs mais velhas: Dinda, Déda e Danda. O pai, Severino, aparecia só quando nascia mais um filho, ou melhor, mais uma filha. A ruptura da vida aparece, então, através de Nonato, ex-noivo de sua irmã mais velha. "Nonato chegava do Rio de Janeiro para reatar noivado. Parecia bem sucedido, com ares de dominador" (SILVEIRA, 1991, p. 106). Encantada pelas histórias contadas

do ex-cunhado, Guida parte, fugida, com ele para a cidade maravilhosa. A menina encontra no homem e em suas histórias a possibilidade de mudança. Tal qual as histórias dos contos de fadas, Nonato é o príncipe que salva a princesa, contudo a realidade é mais violenta.

Dessa primeira mudança, contudo, o que restara para Guida fora apenas a esperança de uma vida melhor e talvez de encontrar seu pai que residia, segundo Nonato, na favela da Rocinha. Contudo, o que sobrara do sonho da menina fora esvaído pela violência e pelo abandono do homem em quem ela confiava. Aqui, retomamos uma das pautas do feminismo negro: a solidão da mulher negra. Essa solidão, ainda, perpassa a hiperssexualização do corpo feminino negro concedido pela sociedade machista e racista ainda como propriedade, reminiscências do período escravagista.

No Rio de Janeiro ficou à gandaia com a menina. Seguiu para o Morro das Catacumbas onde morava, bem longe da Rocinha. Revelou-se um cabra da peste. Estuprou Guida na primeira bebedeira de cachaça com morango, chocolate e leite condensado, uma batida venenosa, "calcinha nylon" (SILVEIRA, 1991, p. 106).

Abandonada e violentada por Nonato segue em busca do pai. Na Rocinha descobre que Severino mudara de identidade. Conhecido como Bio, Teófilo era um rico comerciante da favela, constituindo nova família com Esmeralda, uma mineira. Do pai não obteve nada, nem mesmo o afeto prometido em seu nascimento, ele a abortara. Começa, então, sua peregrinação pelo estado carioca em busca de subsistência. Os empregos disponíveis para Guida, analfabeta e com poucos recursos, são subempregos antes ocupados por africanos escravizados e que ainda não atingiram os mínimos direitos.

É em Copacabana que Guida começa a trabalhar para Zulema, prostituta. Estabilizando a vida financeira acaba conhecendo o gaúcho Ariel. Novamente encantada pelas palavras do companheiro, esquece de suas dores anteriores e aceita o convite para residir no Rio Grande do Sul com o namorado. Grávida e em terras desconhecidas, a protagonista é, novamente, abandonada. Ariel

casa-se com uma gaúcha de quem era noivo e partiu sem nem mesmo conhecer o filho. Retorna, então, a solidão da mulher negra preterida, ocupando o espaço da "amante/concubina", nunca para o casamento. A cultura do casamento que, em certos casos, enclausura as mulheres não é uma realidade para as mulheres negras. Ariel segue o pensamento social ao escolher outra mulher possivelmente de pele mais clara, abortando, crime que não atinge aos homens, Guida e a família recentemente constituída.

Acostumada com as adversidades: "Guida insurgiu contra as patroas, sem sindicato para apoiá-la. Foi metendo a cara numa repartição. Fazia cafezinho" (SILVEIRA, 1991, p. 108), apreendendo os demais serviços, assumiu, em seguida, a função de telefonista, função essa não regularizada em sua carteira de trabalho que demarcava a "Auxiliar de serviços gerais". Assim mesmo, começou a juntar um dinheiro que fosse capaz de comprar uma casa para a mãe no interior da Paraíba. A casa própria, o pedaço de terra que pode chamar de seu tem sido, durante muito tempo, um sonho das famílias pobres. Além disso, essa casa própria simboliza o patamar, o porto-seguro que não permitirá que essas famílias retornem para as ruas. Se o pão simboliza a inexistência da fome, a casa simboliza a base familiar para os descendentes e a esperança de ascensão.

Intercalando fatos históricos à vida de Guida, o conto vai desvelando as dificuldades encontradas até a chegada no Beco das Pereiras. A troca da moeda nacional, de cruzeiros para cruzados, bem como o bloqueio das poupanças em 1990, mesmo ano em que Guida desce seus móveis no Beco. Jane, quem começara a rememorar a vida de Guida rompe a narrativa questionando o porquê de o governo ter se apropriado de muitas poupanças, sonhos de muitos moradores do lugar. Encerrando o conto, uma voz do rádio interrompe a história de Guida e a filosofia das moradoras do lugar: "O locutor anunciava: São 23 horas e 10 minutos em Porto Alegre, gente fina" (SILVEIRA, 1991, p. 110).

Segundo Ana Rita Santiago (2012) não se quer repetir histórias de dor na literatura afrofeminina, mas essa é uma realidade ainda presente na

vida das mulheres negras. Talvez, a solidão e os muitos abandonos apareçam nas narrativas como forma de denúncia dessas mulheres que mesmo sós constroem e mantêm suas famílias. Ao mesmo tempo, a solidão opera como mola propulsora que engendra e constrói os perfis de mulheres fortes. Cássia e Guida, as protagonistas dos contos elencados, rompem com os perfis de protagonistas na literatura brasileira sendo duas mulheres negras moradoras do espaço periférico ficcional do Beco das Pereiras. Ainda, a voz narrativa que recupera as histórias dessas mulheres reflete, também, outras histórias de abandono, de sobrevivência e empoderamento de mulheres reais. Busca-se, portanto, a ruptura dessas realidades (re) criando outros estereótipos, engendrando outras histórias.

Rezumbindo a partir de *Odara: Fantasia e realidade* (1993)

Se em *O sol de fevereiro* (1991) nos é apresentado perfis de mulheres negras em contos *escrevíveis* ou, ainda, com temas femininos e de feminismos negros, em *Odara: Fantasia e realidade* (1993) a autora recupera os mitos africanos e afro-brasileiros como mola propulsora de sua criação literária. A presença do artista plástico Djalma do Alegrete, dessa vez, é marcante em cada (re) contar e, em especial, na apresentação da cultura africana em diáspora por terras gaúchas. A voz narrativa, em posse de toda uma cultura oral, resistente e negra, vai entremeando as fantasias, no sentido amplo do termo, e realidades, vivências suas e de outros que foram recolhidas. Novamente, voz autoral e voz narrativa confundem-se em uma relação de mutualismo em que se escreve.

Em um dos contos, não recortado para esse trabalho, que beira o gênero crônica, a presença de Zumbi dos Palmares (1655-1695) serve como âncora para que os descendentes de africanos escravizados recuperem suas ancestralidades. É preciso rezumbir, tornar-se negro (SOUZA, 1983), compreender as "engrenagens" que não permitem a ascensão, bem como os estereótipos que justificam a subalternização/desumanização

dos sujeitos negros e rompê-los com outros mais condizentes com a realidade. É a partir desse objetivo, então, que *Odara: Fantasia e realidade* (1993) opera em um conjunto de onze narrativas e um glossário que busca tornar os termos afro-brasileiros mais palpáveis aos leitores "não letrados" na cultura negra-brasileira. Ainda, afirma-se que: "Rezumbir é amar-se negro e acreditar que não é inferior [...]. É reagir às adversidades impostas aos negros" (SILVEIRA, 1993, p. 53).

Os dois contos recortados da obra, "Iniciação" e "Barro duro do laranjal", resgatam histórias entremeadas de realidade e de mitos fundadores de espaços negros. Em "Iniciação" o diálogo entre a voz narrativa e um ancestral mais velho, um Ganga, autoridade negra nos cultos de matriz africana, marca uma reavaliação acerca dos conceitos de "tornar-se" negra, bem como a concepção do destino pelos *Odus*, dezesseis mitos fundadores do culto de Ifá que se relacionam entre si resultando em duzentos e cinquenta e seis *itãs*, histórias que regem individualmente a vida de todos e que são desveladas pelo jogo de búzios ou pelo jogo do *Opelé-Ifá*. Já "Barro duro do laranjal" recupera uma espécie de mito fundador do local em Pelotas, RS, banhado pela Lagoa dos Patos e que hoje é nome do bairro que comporta os quatro balneários da cidade: Santo Antônio; dos Prazeres; Valverde e Novo Valverde, além da ilha de pescadores, a Z-3. Retomando uma história contada por uma preta-velha mina, entidade espiritual cultuada na Umbanda, Kalanza transcreve a narrativa de Donga, uma ex-escravizada, e seu filho que nomeiam o lugar.

Em "Iniciação" temos a ruptura do tempo cronológico substituído pelo tempo mítico em que Helena do Sul dialoga com um ancestral seu. A situação inicial é marcada pela preparação desse Ganga para o início do ritual que lembra os rituais que precedem as consultas aos jogos de búzios. A palavra Ganga, proveniente da palavra utilizada pelos povos bantos, Nganga, para designar o sacerdote dos cultos, é ressignificada no "Glossário" como o equilíbrio entre as forças positivas e negativas, o que não existe na lógica africana. Essa dualidade não é marca na cultura

de matriz africana que elege a "centralidade" como conceito primordial e uma mitologia de Orixás com características ímpares. Contudo, é importante destacar esse cuidado com o leitor que "esbarra" com termos e conceitos da cultura africana na diáspora brasileira.

Além da escolha lexical para designar o personagem caracterizado como um negro sábio, a tenda de palmeiras (*Arecaceae*) em que ambos estão e a esteira estendida no chão recuperam o cenário dos antigos terreiros, espaços de resistência e sobrevivência da cultura africana que foram, por muito tempo, perseguidos pelo Estado. A esteira, ainda hoje, é um elemento sagrado para os candomblecistas que a carregam em suas iniciações. Ainda, esses elementos retomados da memória dos ancestrais africanos rememoram os hábitos desses negros em tempos de pré-colonização. Sentados na esteira sabemos, então, dos laços fraternos e familiares dos dois personagens.

O Ganga levanta-se da esteira e cumprimenta a natureza, cujas forças elementares encontram-se presentes no barulho das águas, no canto dos pássaros e nos raios de sol que através do corpo do sábio o preenchem de axé, energia vital. Inicia-se, então, o ritual de iniciação: "Retornando à esteira, trazia nas mãos um pano branco de algodão rústico, algumas conchas do mar e folhas verdinhas, arranjadas como mimosa coroa natural" (SILVEIRA, 1993, p. 11). Pedindo permissão ao Orixá Oxalá que, no Batuque do Rio Grande do Sul pelos caminhos de Orumilá é o patrono do oráculo de Ifá, o Ganga questiona se ela gostaria de saber sobre o poder do ouro ou sobre o poder de seu Orixá, ao que a voz narrativa responde querendo saber do seu poder de mulher ao que o Ganga responde:

Tua iniciação, mulher, começou numa noite em que brilhavam todas as letras do firmamento. Tua cabeça recebeu o banho de sangue da entranha que te envolvia. Vieste ao reencontro de teu Deus, hereditariedade do atavismo que tomará consciência de uma grande família. [...] Tua iniciação será contínua, nas experiências, nos exemplos dos teus ancestrais, nos princípios de educação, na censura e nas aprovações do meio social (SILVEIRA, 1993, p. 12).

A voz narrativa questiona essa base ancestral e se conseguiria cumprir com aqueles desígnios,

incorporando seu poder de mulher negra ao que o Ganga lhe receita: um “[...] bori de pensamentos” (SILVEIRA, 1993, p. 13). O bori é um ritual em que se alimenta a divindade individual de cada um, a centelha divina que na visão africana reside no topo da cabeça, o ori. Contudo, há divergências entre o ritual no Candomblé e no Batuque do Rio Grande do Sul, neste é um ritual iniciático, enquanto naquele é uma forma de fortificar o Ori sem que haja vínculos iniciáticos entre o terreiro e o *borido*.

O diálogo segue, desvelando a necessidade de ter nos caminhos a consciência da coletividade e o fardo herdado de romper com os estereótipos sociais. Como forma de catalisar as energias da natureza, o axé emanado de cada ancestral divinizado, o Ganga entrega um colar colorido. Esses colares marcam a iniciação nas religiões de matriz africana em que os objetos absorvem uma série de elementos que perpassam o *ori* do iniciado e o assentamento, constituído de outros elementos como, por exemplo, uma pedra ou *okutá*. Esse colar, ou fio de conta, é utilizado diariamente lembrando o compromisso com a ancestralidade. Além do colar, o Ganga vai tecendo o *odu*, a concepção africana de destino reservada à voz narrativa. Esse *odu*, mesmo que traga eventos de cunho negativo pode ser modificado através de oferendas.

Encerrando o conto, o Ganga revela no *odu* de Helena do Sul a sua iniciação. Além do compromisso com a coletividade e com a ancestralidade, a iniciação indica os caminhos, permitindo todas as experiências, servindo como base e âncora nos momentos de incerteza e de desapontamento. O velho sábio afirma: “Estás iniciada nos encantos e nos mistérios de Oxum. Teu *odu* é viver. Teu *odu* é amar. Teu *odu* possui todos os privilégios da criação” (SILVEIRA, 1993, p. 15). Iniciada em Oxum, a Orixá das águas doces, da beleza e do ouro, a voz narrativa encerra resgatando a realeza africana silenciada pelo processo de escravização que ainda ecoa na sociedade brasileira.

Pelotense de nascença, a autora retorna a terra natal para recuperar, o que se configura como, um mito fundador da cidade. O conto “Barro duro do laranjal”, no mesmo misto de realidade

e ficção a que se propõe o livro, retoma uma narrativa ancestral que explica, além do nome da localidade, o encanto do espaço sagrado para a sociedade negra pelotense. Banhado pela Lagoa dos Patos e cheia de árvores que contribuem para o veraneio, é espaço coletivo que se torna quilombo, pois, como é descrito: “No Barro Duro, todos os negros eram irmãos. Entendiam-se na divisão das terras para montar suas barracas de cobertores ou lonas, compartilhavam do mesmo fogo para o churrasco” (SILVEIRA, 1993, p. 17).

Desse espaço “aquilombado” é que Kalanza recebe o *itã*, mito fundador que explica e engendra ritos, em uma tarde enquanto ela descasava sob um dos galhos de frondosas árvores. A negra mina, de pés descalços, de roupa branca e de turbante vermelho, possivelmente ancestral sua, rememora a história de Donga, escravizada das redondezas, e seu filho Nioro. Desvelando a longa história, o compromisso de Kalanza é fazer o “escrevinhadô”, tornar escrita o que é oral ou o que é vivência, ou seja, escrever. Nesse compromisso de tornar escritura o que era, tempos antes, oral, Kalanza entrega a pena para a negra mina que vai lembrando a história de Donga e o filho.

A negra mina conta que antes de ser chamado de Laranjal, as terras pertenciam a Fazenda Nossa Senhora dos Prazeres e que, falecendo a Sinhá, deixa como testamento a alforria de Donga e um valor de trezentos mil réis para ser repartido com três mulheres brancas e pobres. Contudo, o padre do lugarejo, na tentativa de popularizar as missas entre os negros, oferece os trezentos mil réis para Donga com o compromisso de participar de todas as missas e cooptar o maior número possível de fiéis negros. “Donga alforriada e com trezentos mil réis, batia cabeça para Oxum, agradecia à Oxalá, rezava Ave Maria para Nossa Senhora dos Prazeres” (SILVEIRA, 1993, p. 19).

Apossada do dinheiro, Donga permitiu-se sonhar: daria ao único filho, Nioro, toda a educação negada a ele e aos demais negros. Nioro, então teve aula com os professores do lugar: Quintilha, Gonzales e muitos outros que, viajantes, ensinavam ao menino latim, matemática, gramática e francês. Aprendendo tudo o que havia de disponível

parte, então, para terras longínquas em busca de outros conhecimentos. Donga “pesca” o dinheiro escondido na cacimba e mais algum advindo do comércio de doces e quitutes. Nioro parte e retorna com festa, os tambores ruflam em seu louvor, sua vitória individual representa coletivamente para os negros do lugar. Contudo, a alegria dura pouco.

Naquelas bandas do Laranjal de Pelotas não conheciam negro professor, nem negro doutor. Nioro era o primeiro negro professor doutor. Seria apenas um negro e nada mais nas terras do Laranjal? [...] Donga desesperou-se com o sofrimento do filho. Rezava para Iroko, pedindo que fizesse passar depressa aquele tempo maldito. Implorava-lhe a mudança de odu de seu filho (SILVEIRA, 1993, p. 21).

O Orixá do tempo, *Iroko*, então ensina a Donga um ritual: o filho deveria deitar-se onde é verde e azul ao mesmo tempo. Encontrado o espaço sagrado em que a natureza das árvores se mesclava à imensidão das águas, Nioro deita-se e, adormecido, tem sua cabeça lavada, refazendo seu *odu* pelas mãos de Nanã, a Orixá dona do barro. De cabeça lavada, levanta “Mindolé Miandombé”, negro branco que desconhece sua própria mãe. Nioro, então, começa a ser reconhecido no lugar, mas para isso teve que sacrificar sua negritude, ritual que, infelizmente, tem sido comum na ascensão social de homens negros. É, então, da tristeza de Donga que surge o nome do lugar que encontrando Omulu, filho de Nanã e dono da terra negra, retorna ao lugar onde seu filho sacrificou a própria cor e se suicida, sendo encontrada tempos depois transmutada em: “[...] BARRO DURO, escuro e brilhante, espalhando-se pela orla. [...] BARRO DURO, TERRA DE NEGRO” (SILVEIRA, 1993, p. 22, grifo da autora).

Ambos os contos partem do *ori* que desvela os *odus*, espécie de destino imutável, mas que pode ser positivado através de oferendas. Os búzios nas mãos de Helena do Sul, alter ego da escritora, em “Iniciação” vão descortinando as potencialidades de mulher negra iniciada, então, nos encantos de Oxum, a Orixá doce e das águas doces, também destemida e acolhedora. Coletividade essa, refletida também na filosofia africana *Ubu-Ntu*, em que o “eu” só pode ser

concebido em relação ao grupo e que, a partir dele, concebe os demais destinos, ou melhor, *odus*. Kalanza também se conecta à ancestralidade por outras vias: as raízes das árvores em que descansa guardam a essência da negra mina que desvela o “barro duro”. O mito fundador do Laranjal é, então, escriturado em um misto de realidade e ficção, escrevivência.

Considerações finais

Audre Lorde afirma, pensando criticamente sua escrita de mulher negra que: “Escrevo sobretudo para aquelas mulheres que não falam, que não verbalizam, porque elas, nós, estamos aterrorizadas, porque fomos ensinadas a respeitar mais o medo que a nós mesmas” (LORDE, 2020, p. 79). A partir do conceito de literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012) e de escrevivência (EVARISTO, 2005, 2007; FERREIRA, 2013) concebemos a escrita de Maria Helena Vargas da Silveira atravessada pela sua condição de mulher e negra. Escrita essa constituída de suas experiências/vivências e de outras experiências/vivências mulheres negras.

Ao denunciar o espaço, ainda, imposto das margens e da subalternidade, as narrativas negrofemininas advindas da literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012) rompem com os estereótipos engendrados e mantidos pelos mitos da democracia racial e do negro. Ao romper com esses (estereótipos), autorrepresentam-se e desnudam em suas vozes formas de resistência, principalmente, com o passado, ou melhor, com a ancestralidade e a busca de suas raízes africanas. As mulheres negras não só podem falar como falam e suas vozes ecoam, mesmo com as inúmeras tentativas de silenciá-las, e recolhem outras vozes que (con) fundem-se às vozes autorais. Quando falam, “assenhoram-se” do poder da escrita, como afirma Conceição Evaristo (2011):

Sendo as mulheres invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever

no *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido* (EVARISTO, 2005, p. 205, grifo da autora).

Essas vozes são, confrontadas ao cânone permitido e ao perfil de escritoras brasileiras contemporâneas, dissonantes. Elas (r) existem aos muitos processos que as invisibilizam e as silenciam, rompendo com estereótipos subalternizantes que legitimam os espaços "marginais" e "periféricos" a elas delegados. Se ainda não há espaço nas grandes editoras para as obras produzidas por mulheres negras, há outras editoras que as publicam ou mesmo, como no caso de Maria Helena Vargas da Silveira, sem editora. Conceição Evaristo ocupa, ainda solitariamente, o lugar de primeira e única mulher negra a receber um Jabuti, mas há muitas outras sendo (re) descobertas pela crítica e que comprovam que elas publicam, existem e resistem.

Referências

- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio. *Representações performativas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007. p. 16-21.
- EVARISTO, Conceição. Maria Helena Vargas. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica. Precursores*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 83-90. v. 1.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afro-femininas como um lugar da memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 2013. 114 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. *A mulher negra nos cadernos negros: Autoria e representações*. 2009. 117 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- KILOMBA. Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 137-141.
- LORDE, Audre. Minhas palavras estarão lá. In: LORDE, Audre. *Sou sua irmã: Escritos reunidos*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Ubu, 2020. p. 77-87.
- MACHADO, Sátira et. al. Mulher afro-gaúcha: Negritude à flor da pele. In: PAIVA, Sérgio Rosa de. (org.) *Mulheres do Rio Grande do Sul: Diversidade*. Porto Alegre: SFERASRP, 2006.
- NEVES, Lucas. Negra em Salão do Livro causa furor, diz escritora brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 mar. 2015. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1606652-negra-em-salao-do-livro-causa-furor-diz-autora-brasileira.shtml>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: UFRB, 2012.
- SANTOS, Mirian Cristina dos. *Prosa negro-brasileira contemporânea*. 2018. 180f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- SILVA, Fernanda; MACHADO, Sátira. Vida de Helena do Sul. Disponível em ufgrs.br/helenadosul/vida/. Acesso em: 4 set. 2020.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *O sol de fevereiro*. Porto Alegre: [s. n.], 1991.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Odara: fantasia e realidade*. Porto Alegre: [s. n.], 1993.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goullart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Dênis Moura de Quadros

Doutorando em Letras, área de concentração História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) em Rio Grande- RS, Brasil; mestre em Letras pela mesma universidade.

Endereço para correspondência

Dênis Moura de Quadros
Universidade Federal do Rio Grande
Av. Itália, km 8
Carreiros, 96203-900
Rio Grande, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.