

O CORPO FALA EM “LUAMANDA”, “ANA DAVENGA” E “DUZU-QUERENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹

THE BODY SPEAKS IN “LUAMANDA”, “ANA DAVENGA” AND “DUZU-QUERENÇA”, FROM CONCEIÇÃO EVARISTO

EL CUERPO HABLA EM “LUAMANDA”, “ANA DAVENGA” Y “DUZU-QUERENÇA”, DEL AUTOR CONCEIÇÃO EVARISTO

*Paulo Antônio Vieira JÚNIOR**
*Roselene Cardoso ARAÚJO***

Resumo: O presente estudo desenvolve reflexões em torno do discurso do corpo em três contos de Conceição Evaristo: “Luamanda”, “Ana Davenga” e “Duzu-Querença”. A centralidade do corpo da mulher negra, na obra de Evaristo, surge como forma de construir um contradiscurso ao dualismo logocêntrico que engendrou a vinculação da branquitude patriarcal à mente e a negritude e a feminilidade ao corpo, entendendo estes como indispostos ao trabalho intelectual e à (auto)reflexão. As personagens de Evaristo demonstram que descolonizar mente e corpo são fenômenos equivalentes, por isso as mulheres negras representadas, em contextos sociais diversos, sofrem o trauma do racismo e do sexismo e elaboram saídas contradiscursivas a partir do próprio corpo que, antes desapropriado e controlado, adquire autonomia e passa por reconfigurações. O suporte teórico que possibilitou tais leituras reside, principalmente, sobre os estudos de bell hooks (1995), Lélia Gonzalez (1984), Djamilia Ribeiro (2019), Gayatri Spivak (2010) e Michelle Perrot (2003).

¹ Este estudo encontra-se vinculado ao projeto de mestrado *As imagens da mulher afro-brasileira em Olhos d'água, de Conceição Evaristo* (2020), pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. A pesquisa foi financiada pelo programa de bolsas da CAPES. O estudo, na sua primeira versão, constituiu um tópico da dissertação, o texto ora apresentado é a versão reescrita do tópico pelo orientador, contando com acréscimos de reflexões surgidas nos debates estabelecidos entre orientador e orientanda e que não entraram na versão depositada.

* Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Professor de Literatura dos cursos de graduação em Letras da UFG e da PUC-GO. Docente no mestrado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. No programa de pós-graduação desenvolve pesquisa e coordena um grupo de estudos sobre literatura de autoria feminina. Contato: pauloantvie@hotmail.com.

** Artista plástica. Mestre em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Contato: rosyartes@gmail.com.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; corpo; mulher negra; contradiscurso.

Abstract: This study develops reflections about the discourse of the body in three short stories by Conceição Evaristo: “Luamanda”, “Ana Davenga” and “Duzu-Querença”. The centrality of the black woman’s body in Evaristo’s short stories comes up as a counterspeech against logocentric dualism that engendered the connection of patriarchal whiteness to the mind and blackness and femininity to the body, considering that black women are indisposed to intellectual work and to (self)reflection. Evaristo’s characters show that decolonize mind and body are equivalent and black women who suffer the trauma of racism and sexism usually elaborate counterspeech outlets from their own body that, previously expropriate and controlled, acquires autonomy and undergoes reconfigurations. The theoretical support that guides such readings are bell hooks (1995), Lélia Gonzalez (1984), Djamila Ribeiro (2019), Gayatri Spivak (2010) and Michelle Perrot (2003).

Keywords: Conceição Evaristo; Body; Black Woman; Contradiscursive.

Resumen: El presente estudio desarrolla reflexiones sobre el discurso del cuerpo en tres cuentos de Conceição Evaristo: “Luamanda”, “Ana Davenga” y “Duzu-Querença”. La centralidad del cuerpo de la mujer negra, en la obra de Evaristo, surge como una forma de construir un contra-discurso al dualismo logocéntrico que engendró la conexión de la blancura patriarcal a la mente y la negrura y la feminidad al cuerpo, entendiéndolos como reacios al trabajo intelectual y a (auto) reflexión. Los personajes de Evaristo muestran que descolonizar mente y cuerpo son fenómenos equivalentes, por eso las mujeres negras representadas, en diferentes contextos sociales, sufren el trauma del racismo y el sexismo y elaboran salidas contradiscursivas desde el propio cuerpo, que antes era expropiada y controlada, adquiere autonomía y sufre reconfiguraciones. El sustento teórico que posibilitó tales lecturas radica principalmente en los estudios de bell hooks (1995), Lélia Gonzalez (1984), Djamila Ribeiro (2019), Gayatri Spivak (2010) y Michelle Perrot (2003).

Palabras clave: Conceição Evaristo; Cuerpo; Mujer Negra; Contra-Discurso.

*O corpo da mulher negra não é dela.
Essa a sensação desde muito cedo.*
(Djamila Ribeiro)

Introdução

Olhos d’água, livro de contos de Conceição Evaristo (2019a), possui quinze narrativas que trabalham no sentido de tornar a mulher negra um corpo socialmente visível. Os enredos que compõem o livro apresentam saídas emancipatórias para mulheres negras inseridas em

contextos de exclusão. Na obra da autora, encontra-se um fenômeno que caracteriza a atitude do/da intelectual pós-colonial, pois, conforme notou a prefaciadora da edição brasileira de **Pode o subalterno falar?**, há na atuação do sujeito pós-colonial o anseio de falar “com o subalterno”, sem agenciamentos, de modo a “oferecer um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (ALMEIDA, 2010, p. 14).

Tal estratégia, conforme a própria Evaristo revela em entrevista, opõe-se à tradição literária brasileira que tomou o excluído por mera curiosidade intelectual, reiterando estereótipos, de modo a condicioná-lo a um destino imutável, sem fala, naturalizando a exclusão:

Uma literatura que é incapaz de imaginar criar um corpo fecundante para personagem negra a coloca como um corpo que não tem salvação ou que não pode ser multiplicado. É muito grave (EVARISTO, 2019b, p. 61).

Pode-se reconhecer alguns modos encontrados pela autora para criar um espaço discursivo para suas personagens. O discurso de resistência da escritora, entretanto, ao colocar em evidência os destituídos de representação política e legal, os que estão fora do estrato dominante e das engrenagens do capitalismo, não incorre em postura intelectual filistina que reproduz as estruturas de poder ao falar pelo subalterno, mantendo o excluído silenciado (SPIVAK, 2010), pois a própria escritora alerta: “Me perguntam se eu falo pelas mulheres negras. Eu não falo pelas mulheres negras, falo como mulher negra, com as mulheres negras” (EVARISTO, 2019b, p. 62).

Desse modo, o presente estudo surge da indagação sobre os modos encontrados por Conceição Evaristo para “criar um corpo fecundante para [a] personagem negra” (EVARISTO, 2019b, p. 62), para suplantar o apagamento e o silenciamento. O questionamento se faz, basicamente, em torno de três personagens: Luamanda, Ana Davenga e Duzu. Como essas personagens, condicionadas à exclusão social, étnica e de gênero superam o silêncio imposto a sujeitos colonizados? Como elas interrompem o silêncio estrutural desumanizador? Como seus corpos alcançam reapropriação e reconfiguração rompendo com a lógica colonial? A leitura que ora realizamos destaca Luamanda, Ana, Duzu e a neta Querença como vozes

dissonantes, confrontando o poder que as silenciou, e que abalam a hegemonia através de uma discursividade corpórea. Isso ocorre pela superação das definições pré-concebidas em torno do corpo negro-feminino, comumente situado fora do modelo estético branco, destinado à servidão e ao trabalho braçal. As personagens de Evaristo se autodefinem, pensam-se e repensam suas condições mesmo dentro da zona do silenciamento. Isto é, elas se contrapõem aos universalismos, afirmam suas subjetividades e assinalam que somos “corporificados, marcados e deslegitimados pela norma colonizadora” (RIBEIRO, 2019, p. 90), portanto, assumir uma voz pessoal, um corpo pessoal, uma identidade única e singular constitui modo de reivindicar humanidade, pois “[u]m sujeito que não tem esse poder de linguagem, está num nível de animal” (EVARISTO, 2019b, p. 61).

Apropriação e reconfiguração do corpo em “Luamanda”

O conto intitulado “Luamanda” registra episódios da vida de uma mulher de, aproximadamente, cinquenta anos, que passa por envolvimento passionais, autodescobertas, nostalgias e reflexões sobre sua condição de mulher emancipada. Na narrativa de Conceição Evaristo, a personagem rememora as diversas experiências amorosas que viveu. Luamanda exala sensualidade e erotismo e na viagem pelo “evento-tempo da sua vida” (EVARISTO, 2019a, p. 64) percebe que as diversas relações amorosas em que esteve envolvida possibilita a ela ter uma identidade múltipla, pois “se reconhecia e se descobria sempre” (EVARISTO, 2019a, p. 63). Luamanda não se atém à condição de amante, ela é um corpo fecundo, diferentemente da tradição literária brasileira com “personagens negras que representam mulheres infecundas” (EVARISTO, 2019b, p. 61), como Rita Baiana, Bertoleza e Gabriela. Luamanda é mãe de cinco filhos, três homens e duas mulheres e possui autoestima equilibrada:

Não, a sua pele não denunciava as quase cinco décadas que já havia vivido. As marcas no rosto, poucas, mesmo quando observadas de perto mentiam descaradamente sobre a sua idade. Nunca ninguém havia lhe dado mais de quatro décadas de vida. Um dia o lance mais

alto que ela orgulhosamente aceitara fora de 35 anos (EVARISTO, 2019a, p. 59).

A personagem pode ser vista como a representação das mulheres negras que constroem sua identidade na tensão entre o racismo e o sexismo. Percebe-se posicionamento contradiscursivo e autoafirmativo em Luamanda, quando vive com intensidade cada novo amor e sua sensibilidade de mulher apaixonada é explorada, constituindo sua subjetividade. Os encontros amorosos são momentos de fruição do próprio corpo, que assume uma posição discursiva. A relação amorosa não implica apagamento da sua individualidade, como é frequente nas mulheres inseridas em meios androcêntricos, mas experiências que afirmam sua individualidade.

Os amores, o corpo e os afetos de Luamanda são marcados por gritos que reverberam questionamentos como: “O amor dói?”, “O amor é terra morta?”, “O amor é terremoto?” (EVARISTO, 2019a, p. 60). Essas indagações, que encerram cada registro de uma experiência amorosa, retratam as reflexões feitas pela personagem diante de cada situação erótica vivenciada com indivíduos diferentes, seja ela bem-sucedida, trágica ou inconsequente. Tais indagações se situam como traço que assinala a reflexão da personagem diante de suas experiências e acentua que a identidade multifacetada de Luamanda decorre da aprendizagem possibilitada por múltiplas paixões. Isso se torna significativo porque, comumente, mulheres negras vivenciam a objetificação imposta por companheiros que as colocam fora das esferas da subjetividade, por enquadrá-las em modelos pré-determinados, como mães, esposas, cozinheiras, amantes. A objetificação situa, não raro, a mulher como aquela que provoca prazer no outro, enquanto a personagem de Evaristo se situa como a subjetividade fruidora.

Luamanda considera-se livre para viver cada amor que surge e se permite amar aquele ou aquela que estiver disposto a amá-la. Dentre os inúmeros amores vividos, porém, um deles deixou profunda cicatriz em seu corpo físico. A violência é extrema no término de um relacionamento em que o parceiro, não aceitando o rompimento, como podemos ver no fragmento abaixo, agride Luamanda fisicamente:

A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida. E, durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha misturar-se ao sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso. E pior do que a dor foi a dormência de que foi atacada, em sua parte tão viva, durante meses a fio. Logo ali onde a vida se entranha e desentranha (EVARISTO, 2019a, p. 62).

O episódio reflete a violência sofrida pelas mulheres, sobretudo mulheres negras, no contexto patriarcal, logocêntrico e falocêntrico, que considera o corpo feminino como propriedade do masculino. Nos estudos pós-coloniais, inclusive, percebe-se o caráter significativo da colonização da mulher, tomada como território (BONNICI, 2009). Tanto que a lógica colonizadora patriarcal, comumente, assassina os homens, na tomada do território, enquanto as mulheres, como parte do próprio território violado, são estupradas. Fenômeno que assinala dimensões sádicas do projeto colonizador, pois a vítima tem seu corpo desapropriado, desfigurado e violentado a fim de consolidar o projeto colonialista, que trabalha por afirmar a condição do colonizador como possuidor e dominador.

A literatura de autoria feminina, frequentemente, assume pressupostos anti-colonialistas ao se opor à objetificação, às distorções, à homogeneização, à barbárie e à violência praticada pelo patriarcado. Luamanda se situa como esse sujeito pós-colonial que resiste às intromissões da ideologia masculina. Mesmo lesada no útero e na alma, tratada pelo parceiro como objeto, insiste em dizer que não é propriedade de alguém. A superação abre para mais um ciclo de renovação e o prazer, conforme demonstra o desfecho do conto, se mostra “uma via retornável” (EVARISTO, 2019a, p. 63).

Transformação, renovação e reconfiguração caracterizam os ciclos da vida de Luamanda. As etapas da vida da personagem encontram-se associadas às fases da lua, cuja influência se encontra presente em seu nome, nos ciclos de sua existência e no rosto dos seus filhos. Note-se que o nome da personagem é formado por um substantivo e um verbo, **Lua – manda**, o que pode indicar o caráter

incontinente do desejo. Segundo Chevalier e Geerbrant (2017, p. 561), a lua “simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e crescimento”. Essa dimensão simbólica, bastante vinculada à mitologia greco-latina, situa a lua interligada a deidades femininas responsáveis pela fertilidade. Tal fertilidade diz respeito tanto à fecundidade humana quanto vegetal. É comum, em diversas culturas, que deuses e deusas do amor estejam também ligados à natureza, como os mitos de Afrodite, Artémis, Eros, Ceres, Áthis, Freya, Oxum e Iansã, dentre diversas outras deidades. Desse modo, a lua encontra-se aliada a mitos eróticos e da vegetação, simbolizando que periodicidade, renovação, transformação e crescimento são fenômenos que tipificam a paixão e a natureza.

A transformação sem fim da lua faz com que ela seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida, pode representar o feminino e sua fertilidade, como visto no nome Luamanda, que remete a ligações e acontecimentos no ciclo lunar. Tais aspectos atuam na identidade da personagem, ou seja, a lua influencia, interfere, regula as ações e a fecundidade de Luamanda:

Era a lua a mostrar-se redonda no céu, Luamanda na terra se desminlinguia todinha. Era como se algo derretesse no interior dela e ficasse gotejando bem na altura do coração. Levava a mão ao peito e sentia a pulsação da vida desenfreada, louca (EVARISTO, 2019a, p. 59-60).

A rememoração de Luamanda aponta que, assim como a lua, a vida é feita de estágios e fases. Os estágios da vida, as experiências da existência pessoal são responsáveis por interferir e alterar a identidade dos indivíduos. Tal percepção revela o logro da objetificação que condiciona as pessoas a modelos e tipos fixos e estanques.

O coração de Luamanda coçou e palpitou, embora a cara da lua nem estivesse escancarada no céu. Não fazia mal, a lua viria depois. E veio, várias vezes. Lua cúmplice das barrigas-luas de Luamanda. Vinha para demarcar o tempo grávido da mulher e expulsar, em lágrimas amnióticas e sangue, os filhos: cinco. Navegação íntima de seu homem no buraco-céu aberto de seu corpo (EVARISTO, 2019a, p. 60-61).

A paixão pelo sexo mantém a intensidade da vida de Luamanda, que assume sem estigmas uma existência corpórea. A fidelidade a seu corpo, a iniciação à sexualidade e, desta vez, as barrigas-luas simbolizam a existência plena, a autorrealização mais completa. Diante disso, novas possibilidades afloram na representação da sua identidade. Ela subverte as situações hegemônicas da sexualidade da mulher negra, tomada pela ótica da animalização, para subvertê-la, poeticamente, em uma trajetória cheia de ternura, amores e descobertas emancipadoras. Luamanda é detentora da posse de seu corpo e o reconhece como objeto de seu prazer diante de seus direitos de liberdade.

Corpo e identidade, no conto, estabelecem interdependência de modo a superar a dualidade cartesiana, que opôs corpo e espírito. As experiências corpóreas da personagem possibilitam sua “franca aprendizagem” e suas reconfigurações. Luamanda estabelece interlocuções amorosas com homens e mulheres, jovens e velhos, o que enriquece o aprendizado sobre o próprio corpo e acentua a autonomia do seu corpo pós-colonial, por isso passa por constantes reinvenções identitárias.

As narrativas de **Olhos d’água** dão enfoque a uma diversidade de mulheres negras que, em contextos sociais diversos, sofrem o trauma do racismo e do sexismo, mas não se atém ou se limitam a essa realidade, pois elaboram saídas contradiscursivas a partir do próprio corpo que, antes desapropriado e controlado, adquire autonomia e passa por reconfigurações. Assim, símbolo de fecundação, Luamanda torna-se sujeito de seu corpo e de seu gozo, fenômeno reafirmado quando o prazer é encontrado com uma igual. As experiências homoeróticas de “Luamanda, Lua, companheira, mulher” (EVARISTO, 2019a, p. 59), autoconsciente de seu corpo, intensificam sua complexidade identitária. O ato sexual fora dos padrões tradicionais constitui oposição às normatizações. Tal fenômeno sinaliza, novamente, que a fruição erótica da personagem está vinculada à (re)constituição identitária:

E, quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. O amor se

guarda só na ponta de um falo ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? (EVARISTO, 2019a, p. 61).

A dimensão corpórea assumida pela personagem Luamanda é significativa porque interroga o corpo da mulher afrodescendente diante de um contexto de desapropriação e uso dele pela lógica da objetificação e animalização. Note-se que a personagem de Evaristo empreende uma auto-interrogação do corpo e promove sua reconstrução fora da lógica hegemônica. Conforme observa Zhumthor (2000, p. 28) “[m]eu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”. Não só um conjunto de tecidos e órgãos, mas também suporte da vida psíquica, social e institucional. Portanto, assumir o controle sobre o próprio corpo é, também, assumir lugar de fala, é empreender emancipação dos controles e ordenadores.

Luamanda supera as dicotomias homem-mulher, mãe-mulher e corpo-alma, encontra-se segura de seus desejos, reverbera nela a definição de Paul Zumthor (2000, p. 28) sobre o corpo, que para o teórico é “[d]otado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior”. Portanto, ao mirar o próprio corpo no espelho, Luamanda vê refletida a imagem de seu próprio ser, de sua história e de sua identidade. Interrogar a dimensão do corpo, diferentemente do que é preconizado pela filosofia cartesiana, constitui um modo de questionar o indivíduo em sua completude. Isso é importante porque o conto constitui o momento em que a personagem mira o espelho e seu reflexo conduz à reflexão sobre os ciclos e aprendizagens decorrentes das diversas experiências que viveu:

Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela compunha e recompunha toda sua dignidade. Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em que uma mulher, contemplando a sua imagem refletida, perguntava angustiada, onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que lhe estava sendo apresentada naquele momento (EVARISTO, 2019a, p. 63).

A narrativa estabelece, desse modo, relação contradiscursiva com o poema “Retrato”², de Cecília Meireles, pois Luamanda se reconhece distinta da voz lírica ceciliana, que reitera a cisão entre corpo e alma e a ausência de comunicação entre eles. A protagonista vê sua face refletida no espelho, envereda pelas experiências que viveu e, parodiando o poema, percebe que a mudança apresentada nos “cabelos brancos sobre o rosto negro” (EVARISTO, 2019a, p. 64), significa um longo percurso que constituiu seu corpo-identidade, por isso não se sente perdida. Se na composição de Cecília o tom é melancólico, pesaroso e angustiado, porque a voz lírica reconhece que a juventude se esvaiu, no conto de Evaristo a personagem se orgulha dos cabelos brancos que acumulou. Portanto, a presença do espelho no conto implica não em desnorteio ou autocensura, mas forma de autoafirmação, de confirmação de sua autoestima elevada, de sua identidade instituída, que passou por diversos estágios que promoveram reconfigurações em todo seu ser.

“Ana Davenga”: corpos que se (inter)comunicam

Ana Davenga, do conto homônimo, diferentemente de Luamanda, que viveu vários amores e, até mesmo, os não amores, encontra-se vinculada a um único parceiro. Evaristo apresenta na narrativa a sensualidade de Ana seduzindo e provocando Davenga e humanizando o contexto das comunidades periféricas.

O corpo de Ana estabelece relação discursiva com o mundo. Primeiramente com Davenga que, temido e violento, torna-se suscetível e sob domínio do corpo de Ana. A sensualidade do corpo da mulher, que conquistara o amante num movimento de dança de terreiro, hipnotiza-o, leva-o ao delírio e, por fim, às lágrimas:

Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela

² “Eu não tinha este rosto de hoje,/ assim calmo, assim triste, assim magro,/ nem estes olhos tão vazios,/ nem o lábio amargo.// Eu não tinha estas mãos sem força,/ tão paradas e frias e mortas;/ eu não tinha este coração/ que nem se mostra.// Eu não dei por esta mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ - Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (MEIRELES, 1983, p. 63-64).

não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa (EVARISTO, 2019a, p. 23).

A sedução exercida pelo corpo de Ana sobre Davenga inicia-se quando ele a vê pela vez primeira: “Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher. Ela fazia um movimento bonito e ligeiro com a bunda” (EVARISTO, 2019a, p. 24). E, assim, a figura de Ana, sensual, rebolando, girando sobre si mesma, evoca o símbolo de movimento, vida, alegria, e remete, por meio da coreografia do corpo e do balanço do samba, à dança africana que, realizada em círculo, mais do que uma expressão artística, trata-se de um poderoso meio de comunicação, é um ritual religioso: “Ela lhe lembrava uma bailarina nua, tal qual a que ele vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana” (EVARISTO, 2019a, p. 25). O corpo de Ana se comunica com a ancestralidade africana, como num ritual sagrado, por isso se revela a Davenga.

Tal fenômeno permite perceber que, se Luamanda se localiza como um corpo contradiscursivo, autônomo e emancipado, Ana, localizada no espaço mais silenciado da sociedade, sobretudo no que concerne à mulher negra, entabula comunicação com o mundo, com o passado africano e, particularmente, com seu amante através dos movimentos do seu corpo, que “dança macio” (EVARISTO, 2019a, p. 25). Note-se que a comunicação estabelecida entre Ana e Davenga não é verbal, mas gestual: “Só quando a bateria parou foi que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro. Davenga assistia a tudo. Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso” (EVARISTO, 2019a, p. 25). Através do balanço sensual do seu corpo nos movimentos da dança e do sorriso, Ana seduz Davenga e com ele dialoga. O sorriso largo é o centro desse diálogo sem palavras. A interlocução avança quando Ana incorpora o nome do amante ao seu, estabelecendo um vínculo ao ponto de um estar no outro: “Ela queria a

marca do homem dela no seu corpo e no seu nome” (EVARISTO, 2019a, p. 27).

O silêncio impera na relação de Ana e Davenga, no entanto, a comunicação se faz pelos gestos e pela intuição. Embora Davenga não comunique à companheira que tipo de trabalho exerce, “Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem” (EVARISTO, 2019a, p. 26). Além disso, é importante destacar outro corpo comunicativo nessa narrativa, pois o conto denuncia que “favela” e “bandido” são construções da agenda colonial, um valor excludente internalizado pelos meios midiáticos e a sociedade filistina. Conceição Evaristo quebra com tais paradigmas, evita reproduzir a outremização e humaniza os indivíduos e o grupo. Assim, encontra-se o emprego de expressões como “comunidade”, “companheiros de Davenga”; o barraco onde Ana reside era o espaço que “guardava gente e felicidades” (EVARISTO, 2019a, p. 29) e a “atividade” exercida por Davenga não é nomeada³. Ana e Davenga resistem à domesticação e assumem uma identidade cultural, ela opta por estabelecer uma aliança corpórea e afetiva com o amante; enquanto ele é o chefe dos companheiros, o homem forte e viril, porém frágil nos braços da mulher amada, o que também indica uma aliança diversa com a estabelecida com o mundo. Davenga elimina Maria Agonia justamente por ela atentar contra sua identidade ao tomá-lo como objeto de prazer: “Vê só se ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo e morar com um marginal, com um bandido?” (EVARISTO, 2019a, p. 28).

No desfecho trágico do conto, o silêncio e o anonimato do corpo de Ana encontra, ainda, um modo de se comunicar com o mundo. Diante da metralhadora do policial que aponta para ela, “se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda” (EVARISTO, 2019a, p. 30). O gesto de Ana Davenga pode ser

³ Vale lembrar que no conto “Os amores de Kimbá”, quando a personagem central deixa de ser conhecida por Zezinho, após ser nomeado de Kimbá, “apelido de um amigo rico” (EVARISTO, 2019a, p. 87), passa a viver um conflito identitário e nomeia a região onde vivia de “favela”. Assim, “Zezinho cresceu solto pelos becos do morro” (EVARISTO, 2019a, p. 89), enquanto Kimbá vive a tentação de “[d]eixar a favela” (EVARISTO, 2019a, p. 92). Esse detalhe indica que Kimbá passou pelo agenciamento colonialista, assumiu a lógica do poder hegemônico, o que não impede que sofra a exclusão e a objetificação no espaço dominante onde passa a transitar.

interpretado como um dos modos de tomada de voz dos excluídos. Michelle Perrot (2003, p. 26) percebeu que o século XX assistiu a uma revolução em termos de rompimento do silêncio em torno do corpo feminino. Entretanto, a autora ressalta que muitos outros silêncios continuam a recobrir “os sofrimentos do corpo da mulher no mundo”, o que leva à conclusão de que “[s]ão muitos os gritos na noite das mulheres”.

Quando Ana Davenga morre “ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga” (EVARISTO, 2019a, p. 30), o corpo da personagem exterioriza um grito agônico da mazela dos oprimidos, ela exterioriza e denuncia, num último clamor, os modos de apagamento, silenciamento e anulação dos excluídos por meio do gesto de autodefesa, o que mostra que seu silêncio é estratégico. O episódio demonstra, ainda, que a invisibilidade é genocida, pois “[o]s noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço” (EVARISTO, 2019a, p. 30), mas emudeceram sobre a morte de uma mulher negra grávida, impiedosamente metralhada, fato presente cotidianamente no Brasil, que une o assassinato físico ao simbólico. Maria Agonia, em contrapartida, pelo que a narrativa sugere era uma mulher branca de classe média, teve seu desfecho trágico registrado na manchete dos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia. A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus” (EVARISTO, 2019a, p. 28). A invisibilidade de Ana, acentuada pela visibilidade de Maria, configura um esquecimento estratégico que denuncia mais um caso de discriminação racial e social, um dos efeitos perversos da bio-necropolítica.

De Duzu para Querença: “o lixo vai falar”

Na narrativa “Duzu-Querença”, a denúncia sobre o apagamento do corpo da mulher negra é mais intenso. No entanto, esse corpo supera o silenciamento pelo devaneio e pela esperança de que as novas gerações (a neta) possam reconfigurar a localização da condição negro-feminina no espaço social. O título do conto, que parece inicialmente designar uma só personagem, associa duas figuras, a avó Duzu, marcada pela exploração do seu corpo, e a neta Querença, duplo de Duzu, não porque

irá perpetuar um histórico de desapropriação do corpo, a menina é o duplo por oposição, promessa de mudança da história de seu povo e possibilidade de “reinventar a vida, encontrar novos caminhos” (EVARISTO, 2019a, p. 36-37).

A narrativa se inicia com Duzu em idade avançada, na porta de uma igreja, em estado de mendicância, lambendo os dedos dos últimos restos de comida. A voz narradora refaz o itinerário da vida da personagem desde sua chegada à cidade até os instantes finais de sua trajetória. A mudança geográfica, juntamente com a família, não é bem-sucedida, embora o pai de Duzu carregasse “nos atos a marca [d]a esperança” (EVARISTO, 2019a, p. 32). Por razões não totalmente informadas, a menina Duzu se perde da família e passa a residir no prostíbulo de D. Esmeraldina.

O pai de Duzu havia seguido para a cidade com a família em busca de melhores condições de vida. Realidade muito comum aos imigrantes de regiões subdesenvolvidas do Brasil, que buscam trabalho e estudo para os filhos no Sul e no Sudeste do país. No entanto, o deslocamento resulta, frequentemente, em decorrência da ausência de políticas públicas que atendam a esse contingente, nos bolsões de miséria e na formação de grupos excluídos do sistema capitalista. A menina, diante do contexto de privações, é levada para a prostituição. A narrativa aborda a violência, os abusos sexuais, psicológicos e físicos a que a personagem é exposta.

Lúcia Castelo Branco e Ruth Brandão (2004, p. 45), no livro *A mulher escrita*, ao referirem-se à conhecida personagem do romance *Lucíola*, de José de Alencar, apontam o deslocamento identitário da mulher prostituída: “Criatura marginalizada, ela agora não pertence nem à sociedade de onde veio, nem à sociedade que frequenta como cortesã, exclusivo objeto de sexualidade”, isto é, a prostituta está dentro, porém fora da sociedade, pois não transita em espaços tradicionais do meio social, ela se torna um corpo carente de autonomia, exposto, encenado, explorado, mas de lábios cerrados, como uma escultura, situa-se como uma forma desapropriada, “um corpo reduzido ao silêncio da figuração muda” (PERROT, 2003, p. 15).

Duzu, ocupando um espaço marginal, cuja voz é abafada, reprimida e silenciada pelo espaço que é obrigada a ocupar, torna-se objeto de exploração sexual, fonte de lucro para a dona do bordel e os

cafetões. São diversos os elementos que reafirmam a exclusão da personagem: mulher, negra, imigrante, criança e, por fim, prostituta. A menina inocente, ao chegar ao prostíbulo, tenta descobrir onde realmente se encontra. No processo de assimilação da nova realidade, a personagem faz indagações e observa o novo território que lhe apresenta situações desconhecidas para uma criança: “A moça do quarto estava dormindo. Em cima dela dormia um homem. Duzu ficou confusa: por que aquele homem dormia em cima da moça? (EVARISTO, 2019a, p. 34). Dessa forma, Duzu (re)conhece seu novo espaço e se integra a ele.

A casa que abriga meninas determina, por fim, o caminho que Duzu irá atravessar, pois nela se torna refém da prostituição. A narrativa conduz o leitor a perceber que a personagem nunca teve escolhas, ela é compelida à função de profissional do sexo, pois presencia, cotidianamente, as cenas sexuais antes mesmo de entender porque homens e mulheres agem assim. A menina passa a ser alvo dos assédios dos homens que frequentam a casa:

E foi no entrar-entrando [nos quartos] que Duzu viu várias vezes homens dormindo em cima das mulheres. Homens acordados em cima das mulheres. Homens mexendo em cima das mulheres. Homens trocando de lugar com as mulheres. Gostava de ver tudo aquilo tudo. Em alguns quartos a menina era repreendida. Em outros, era bem-aceita. Houve até aquele quarto em que o homem lhe fez um carinho no rosto e foi abaixando a mão levemente (EVARISTO, 2019a, p. 33).

Sem entender o que acontecia, Duzu continua trabalhando na casa, transitando pelos quartos, e sua curiosidade a incita às cenas de sexo que visualizava. Até que “[u]m dia o homem estava deitado nu e sozinho. Pegou a menina e jogou na cama. Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo, mas, rápida e instintivamente, aprendeu a dançar” (EVARISTO, 2019a, p. 33). Essa cena reflete a própria condição de mulheres negras, cujos corpos são lidos como objetos de desejo, como território colonizável e colonizado, resultando no rompimento da inocência como o divisor em sua vida, impondo o apagamento, o silenciamento e a exclusão social. A menina Duzu, silenciada desde criança, é uma personagem que representa a condição subalternizada da

mulher negra. O subalterno, conforme esclarece Spivak (2010), é o sujeito destituído de representatividade, pertencente às camadas mais baixas da sociedade, que sofre a exclusão do mercado, sendo destituído de representação política e legal, portanto, fora do estrato dominante. Dessa forma, a menina Duzu não tem espaço para constituir livremente sua identidade, nem condições de se impor contra a exploração de seu corpo por parte dos membros plenos do estrato social dominante.

Djamila Ribeiro (2019), citando um diagnóstico de Simone de Beauvoir em relação à submissão e à dominação, destaca,

sobre a categoria gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina a um papel de submissão que comporta significações hierarquizadas (RIBEIRO, 2019, p. 35)

Michelle Perrot (2003, p. 13) nota, por sua vez, que o silenciamento histórico das mulheres pesa, primeiramente, sobre o corpo, condicionado ao anonimato, à reprodução e ao gozo dos homens, situação mais intensa, conforme reitera Ribeiro (2019), no caso das mulheres negras. Portanto, “esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2003, p. 13). Os sentimentos e desejos da menina Duzu inexistem e a condução ao prostíbulo sentencia seu destino de miséria e invisibilidade, de sujeito sempre agenciado pelo poder externo.

Sandra Regina Goulart Almeida (2014) destaca que, para Spivak,

o processo de autorrepresentação do sujeito subalterno também não se efetua, pois, o ato de ser ouvido não ocorre. Ao concluir que o subalterno não pode falar, Spivak vai além de uma mera resposta objetiva a essa pergunta (ALMEIDA, 2014, p. 16)

Com isso, a teórica problematiza a estrutura social que até mesmo propõe que a fala do subalterno e do colonizado sofra a intermediação teórica da voz do intelectual ocidental, o que confirma a

exclusão dos sujeitos. É exatamente o que ocorre com Duzu, pois a ausência de poder a silencia, ela se torna alvo da objetificação pela sociedade, que considera a mulher prostituída inconstante, desregrada e promíscua. Entretanto, para desestabilizar essa lógica, a neta surge, no final do conto, como possibilidade de alcançar autorrepresentação, modificando a estrutura social.

No caso das mulheres afro-brasileiras, conforme destaca Lélia Gonzalez (1984, p. 225), os estereótipos que naturalizam sua exclusão são responsáveis por inseri-las “na lata de lixo da sociedade”, posto que “irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice” e predisposição para o crime, segundo as fantasias da branquitude, são características naturais de pessoas negras. Tais estereótipos condicionam a mulher negra à função de cozinheira, faxineira, servente, prostituta ou mãe preta. O mito carnavalesco da mulata, ainda de acordo com Gonzalez, oculta o outro lado da vida cotidiana da mulher afrodescendente, pois a deusa do carnaval é também a empregada doméstica, cujo engendramento se faz a partir da figura da “mucama permitida” (GONZALEZ, 1984, p. 225). Por razões sexistas, racistas e classistas, o subalterno é tomado como incapaz de passar pela mobilidade social, por ser identificado a um corpo sem mente, não predisposto à reflexão intelectual. Nesse sentido, bell hooks argumenta:

Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente (hooks, 1995, p. 469).

As reflexões de bell hooks apontam que, como herança colonial e escravocrata, as representações globais das mulheres negras continuam vinculadas ao trabalho doméstico e às funções que demandam o emprego do corpo, conseqüentemente, surge a fantasia que assevera uma indisposição delas para o trabalho intelectual. A análise de hooks, assim como a de Gonzalez, questiona não só o estereótipo, mas a própria representação dicotômica corpo-mente, que tende a enegrecer

o corpo e embranquecer o pensamento. No caso da “neurose cultural brasileira”, que insiste em reafirmar o mito da democracia racial, a afirmação da dimensão corpórea dos indivíduos negros em oposição à dimensão espiritual da branquitude incomoda Lélia Gonzalez (1984, p. 231) a ponto dela ironizar: “Pelo exposto, a gente tem a impressão de que branco não trepa, mas comete ato sexual e que chama tesão de necessidade”. A autora destaca, entre os intérpretes do Brasil, a reiterada tendência em negar a humanidade das mulheres negras, objetificadas ao ponto de serem tratada como “objeto de saber”. hooks (1995, p. 476), por sua vez, questiona o isolamento comunitário do intelectual e a sociabilidade exigida das mulheres negras, destinadas ao trabalho doméstico, e conclui que no processo de descolonização das mentes “o trabalho intelectual pode nos ligar a um mundo fora da academia, aprofundar e enriquecer nosso senso de comunidade”, resultando em “um trabalho intelectual insurgente”. Atitude muito presente na atuação das intelectuais negras pós-coloniais, como Lélia Gonzalez, bell hooks e Conceição Evaristo. O ativismo político forma uma comunidade de resistência e coalizão quando a reflexão intelectual penetra e transita por diversas esferas da sociedade, resultando em transformações sociais e políticas.

Nesse sentido, as autoras retomadas buscam a superação de um ideal caro à cultura ocidental, que separou, categoricamente, corpo e mente. No conto de Evaristo, a menina Duzu é um corpo explorado e, em silêncio, inconsciente do que está acontecendo, aceita o que lhe é determinado em troca da possibilidade de sobrevivência:

Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida (EVARISTO, 2019a, p. 34).

No decorrer da narrativa, Duzu vivencia todos os dilemas da mulher objetificada, marginalizada e invisibilizada na casa de prostituição. Porém, conscientiza-se aos poucos da desigualdade de direitos que vive perante a sociedade. Como a personagem pode assumir

voz rumo à superação dessa condição? O que evidencia uma primeira saída é o retorno ao morro e a proximidade dos netos:

Dentre os seus netos três marcavam assento maior em seu coração. Três netos lhe abrandavam os dias. Angélico, que chorava porque não gostava de ser homem. Queria ser guarda penitenciário para poder dar fuga ao pai. Tático, que não queria ser nada. E a menina Querença que retomava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido... (EVARISTO, 2019a, p. 34).

Os netos que abrandavam a velhice de Duzu, contudo, sucumbem às contingências. Angélico se encontra vinculado à marginalidade do pai e Tático é assassinado por um grupo de inimigos. A morte do neto, de apenas treze anos, é responsável pela evasão final de Duzu que, cansada de acumular dores, “deu de brincar de faz de conta. E foi aprofundando nas raias do delírio” (EVARISTO, 2019a, p. 35). A loucura, o delírio e a evasão figuram na narrativa como as únicas saídas para a vida de privações, violências e degradações. Pelo devaneio, pela fuga da realidade a personagem encontra conforto, materializando a expressão, em tom proverbial, que consta no início do conto: “Se as pernas não andam, é preciso ter asas para voar” (EVARISTO, 2019a, p. 32). Duzu, impossibilitada de transitar plenamente pela realidade, limitadora e opressiva, entrega-se ao devaneio, adquire asas e empreende o último voo, o que resulta no desfecho que apazigua o sofrimento:

Duzu olhou em volta, viu algumas roupas no varal. Levantou com dificuldades e foi até lá. Com dificuldade maior ainda, ficou nas pontinhas dos pés abrindo os braços. As roupas balançavam ao sabor do vento. Ela, ali no meio, se sentia como um pássaro que ia por cima de tudo e de todos. Sobrevoava o morro, o mar, a cidade. As pernas doíam, mas possuía asas para voar. Duzu voava no alto do morro. Voava quando perambulava pela cidade. Voava quando estava ali sentada à porta da igreja. Duzu estava feliz. Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor. E foi se misturando às roupas do varal que ela ganhara asas e assim viajava, voava, distanciando-se o mais possível do real (EVARISTO, 2019a, p. 35).

Os devaneios pelos quais a personagem adentra são, pelo que tudo indica, remanescentes da dor que, nesse momento, prenuncia a morte. Aliada a suas memórias, encontra saída para a ausência de direitos e a exclusão no sonho e na fantasia libertadora. A coreografia dos lençóis em sua dança pelo ar toma o corpo e a mente de Duzu, que carrega um histórico de frustrações. Trata-se de uma espécie de resposta do corpo constantemente violentado, que se entrega a “uma época em que o sofrer era proibido” (EVARISTO, 2019a, p. 35). O corpo subalternizado, violentado e marginalizado de Duzu, em sua alucinação, cria asas e no voo que empreende acredita experimentar pela primeira vez a liberdade.

É importante notar, ainda, que o devaneio da velha Duzu recupera os antepassados da personagem, igualmente inseridos num contexto de exclusão social, que reverbera na neta Querença, menina de treze anos cujo nome designa promessa:

Menina Querença, quando soube da passagem da Avó Duzu, tinha acabado de chegar da escola. Subitamente se sentiu assistida e visitada por parentes que ela nem conhecera e de quem só ouvira contar as histórias. [...]. Querença desceu o morro recordando a história de sua família, de seu povo. Avó Duzu havia ensinado para ela a brincadeira das asas, do voo (EVARISTO, 2019a, p. 36).

Os sonhos de Querença, desse modo, passam a ser alimentados pelos ensinamentos da avó e a formação escolar surge como possibilidade de ter um destino diferente dos antepassados e do primo Tático. Em Querença ecoam os anseios do pai de Duzu, que “queria caminhar para o amanhã” (EVARISTO, 2019a, p. 32) e cujos atos eram marcados pela esperança. Nela repercute, ainda, as aspirações pela cidadania de toda uma genealogia afrodescendente (Alafaia, Kiliã, Babmene) e a fantasia da avó, que emergiu como última saída para a libertação de um corpo marcado pela violência e a exploração:

Querença olhou novamente o corpo magro e a fantasia da avó. Desviou o olhar e entre lágrimas contemplou a rua. O sol passado de meio-dia estava colado no alto do céu. Raios de luz agrediam o asfalto. Mistérios coloridos, cacos de vidro – lixo talvez – brilhavam no chão (EVARISTO, 2019a, p. 37).

Querença se situa no desfecho do conto como promessa de reinventar o percurso da avó, continuar a infância de Duzu precocemente interrompida, porque encontra-se nela a construção de uma identidade subjetiva, que assume o trabalho intelectual sem que ele esteja separado da política cotidiana. O corpo magro da avó, explorado e domesticado, lixo social determinado pela lógica da dominação, incomoda a menina ao ponto dela desviar os olhos da dura realidade. Ao mirar a rua, a paisagem divisada é bastante significativa: sol, asfalto, cacos de vidro que são restos de lixo, mas brilham no chão. Parece que o exterior sofre a projeção do interior, novamente reafirmando a suspensão da dualidade matéria-espírito. Querença, neta do lixo, parte do lixo, identificada aos cacos brilhantes de vidro, em sua fragilidade sinaliza projeção para uma nova ordem: “Estava estudando, ensinava as crianças menores da favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola” (EVARISTO, 2019a, p. 37).

Na atitude da menina Querença ecoa a advertência de Gonzalez (1984, p. 225): “assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa”, e reflete a compreensão de hooks (1995, p. 466) de que a vida intelectual não precisa estar divorciada da vida comunitária, pois “o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes”. O corpo frágil de Querença, a despeito de sua vulnerabilidade, assume um discurso poderoso que conduz à possibilidade de descolonização do afrodescendente.

Considerações finais

Observa-se que os corpos falam – no sentido proposto por Gonzalez (1984) – nos contos de Conceição Evaristo, em especial, nas três narrativas aqui abordadas. Em “Luamanda”, a protagonista revela-se uma mulher com identidade complexa, decorrente do seu corpo emancipado que faculta reformulações de sua identidade. Ana Davenga, mesmo diante das contingências sociais, vive a plenitude do encontro do seu corpo com outro corpo que o complementa, é também pelo corpo

que estabelece comunicação com o mundo e denuncia a invisibilidade genocida. Duzu, estuprada ainda na infância e envolvida no mundo da prostituição, a princípio, sem consciência do mundo em que se encontra, se reinventa por meio dos sonhos, do devaneio e da divagação, possibilitando à neta Querença divisar outros caminhos rumo à superação da subalternidade. Os três contos sinalizam a superação do dualismo corpo-mente, por identificar no corpo a representação do próprio ser, uma unidade indissolúvel. O protagonismo do corpo implica na humanização das mulheres negras por dar-lhe visibilidade e estabelecer uma reflexão importante para a cultura amefricana-brasileira, por demonstrar que descolonizar a mente equivale a descolonizar o corpo.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 07-21.

ARAÚJO, Roselene Cardoso. **As imagens da mulher afro-brasileira em Olhos d'água, de Conceição Evaristo**. Goiânia. 2020. 83f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, PUC-GO.

BONNICI, Thomas. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2019a.

EVARISTO, Conceição. A autora do ano. Entrevista concedida a Pedro Henrique França. **Marie Claire**. Novembro, 2019b, p. 58-63.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Rio de Janeiro, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. **Geledés**, ano 3, 1995. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2020.

MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13-27.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Recebido em: 27 de agosto de 2020

Aceito em: 02 de dezembro de 2020