

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Versão corrigida

FERNANDA SILVA E SOUSA

**A TERRÍVEL BELEZA COTIDIANA DO NEGRO DRAMA:
Uma leitura *com* e *contra* o arquivo da escravidão
dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus**

São Paulo

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Versão corrigida

FERNANDA SILVA E SOUSA

**A TERRÍVEL BELEZA COTIDIANA DO NEGRO DRAMA:
Uma leitura *com* e *contra* o arquivo da escravidão dos diários de Lima
Barreto e Carolina Maria de Jesus**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para
a obtenção do título de Doutora em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason Natali

São Paulo

2024



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Fernanda Silva e Sousa

Data da defesa: 30/11/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos Natali

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 24/01/2024

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

St Sousa, Fernanda Silva e
 A terrível beleza cotidiana do negro drama: uma
 leitura com e contra / Fernanda Silva e Sousa;
 orientador Marcos Piason Natali - São Paulo, 2024.
 453 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. literatura negra. 2. Carolina Maria de Jesus.
3. Lima Barreto. 4. escravidão. 5. rap. I. Natali,
Marcos Piason, orient. II. Título.

*À minha vó, que segurou a minha mão no início do caminho.
À minha irmã, que segurou a outra mão do meio até o fim.
À minha mãe, ventre de amor e coragem onde meu coração bateu pela primeira vez.
Travessia.*

AGRADECIMENTOS

No candomblé, aprendi que gratidão é um ebó. Logo, agradecer é axé, é força, é fé, é se ver integrada a algo muito maior do que nós. Sem força, sem fé, sem axé, essa tese não existiria, tampouco eu, que pude por tantas páginas mergulhar no que chamo de terrível beleza cotidiana do negro drama. Hora, portanto, de agradecer a tudo e a todos que habitam o meu cotidiano e tornam minha vida mais bela.

Em primeiro lugar, agradeço a todos os meus ancestrais, cujas lutas e esperanças pavimentaram o meu caminho. A minha vó Juventina, uma das vozes que me guiaram nesta tese. À minha mãe, Maria Helena, por todas as lições de sabedoria, fé e coragem, por todo cuidado, empenho e amor para que suas filhas tivessem um *futuro belo*. Às minhas tias Rosa e Ângela, por todas as histórias, entre risos e fortes emoções, que foram divididas comigo ao longo da pesquisa com tanta generosidade. Ao meu pai, Gerson, pelo amor e alegria, que agora pode se gabar, todo orgulhoso, por ter uma filha “dotôra”.

À minha irmã, Thainá, por ter sido a arquiteta de um outro mundo possível para mim ao contrariar as estatísticas e ser a primeira pessoa da nossa família a entrar em uma universidade pública. Eu entrei numa porta que você abriu, com sua inteligência, dedicação e coragem, com você me inspirando e me apoiando em cada passo. Obrigada por continuar sendo, agora em outro plano, a melhor irmã eu poderia ter e por tantas vezes me visitar em sonho para me mostrar que está tudo bem. Cada linha nesta pesquisa, você sabe, é também sobre nós. Sinto sua falta todos os dias.

A Esu, por todos os caminhos abertos ao longo da pesquisa. A mãe Oyá e pai Sango, por me manterem de pé em seu solo sagrado. A todos os orixás, em especial meu pai Oxaguian, pela força e coragem para travar essa batalha até o fim, e a minha mãe Yemonja, por cuidar da minha ori e do meu coração. À dona Maria Mulambo e todas as entidades do Ilê Oba Ase Ogodo, que sempre me lembravam do meu “caminho formoso”. À minha Iyalorixá Luciana de Oyá, por todo cuidado – e não foi pouco –, colo e amor, soprando bons ventos na minha vida e me ajudando a trilhar o caminho que é meu. Eparrei Oyá! Ao Babalase Kauê de Airá e à Iyajibonan Andrea de Yemonja, referências de fé e cuidado. Aos ebomis Cleber de Ogun e Alex de Oxaguian, meus irmãos mais velhos, pelo companheirismo e afeto durante a nossa obrigação de 7 anos e na vida. À toda comunidade do Ilê Oba Ase Ogodo, pelos momentos de alegria, fé e união, onde por algumas horas o negro drama cessa e todos nós habitamos um tempo sagrado em que os deuses africanos dançam.

À Mayara Novais, pela amizade leal, bonita e sincera, por ter sido quem me introduziu ao movimento negro no meu primeiro ano de USP. Você será sempre um divisor de águas na minha vida. Ao Tago, meu grande irmão, que me apresentou o candomblé em 2013, quando eu mais precisei, e me ensina que não se vence batalha sem fé. Seu olhar sensível e sábio sobre as nossas vidas sempre me emociona! Ao Ronaldo, meu amigo elegante, brilhante e generoso, que tantas vezes leu e comentou meus escritos com empolgação, arranjando tempo para ouvir minhas ideias. À Mayara Barbosa, minha amiga talentosa, divertida e de coração gigante, que foi literalmente o colo que não me deixou cair quando recebi a pior notícia da minha vida. À Tássia, minha amiga geminiana, pelas conversas e conselhos sempre tão preciosos e sinceros. Ao Renan, meu amigo desbravador, um presente de Jequié, mas que é, na verdade, do mundo, mente brilhante e generosa que me inspira e admiro. À Gabriella, minha amiga porto seguro, exemplo de mãe e mulher, que me concede o prazer de viver bons momentos com Luiza e Helena, que a tia Fê tanto ama. À Luciana, brisa boa na minha vida que, ao viver me chamando de “mãe”, me lembra do meu axé e da minha força, a quem sou grata pelos caminhos que abriu para mim. Como você diz, Oxaguiã e Oyá andam juntos também. Ao Fernando Baldráia, meu gêmeo, nascido no mesmo dia que eu, com quem compartilho semelhanças – para além de físicas – que às vezes assustam, mas que me fazem pensar numa inexplicável ligação ancestral, a quem agradeço por ser o meu leitor mais crítico, chato, atento e cabuloso e, acima de tudo, por ser como um irmão leal e fiel, que chegou na minha vida para ficar até o fim. *É nós.*

À Ariadne e ao Fabio, amigos e companheiros de pesquisa que tanto me acolheram nos meus momentos de angústia com a tese e vibraram nos momentos de alegria. À Maria Luiza, com quem aprendi a ouvir mais e melhor os sons que habitam a experiência negra e são o caminho para a liberdade. À Fabiana Jardim, pela interlocução sensível e pelas inúmeras indicações bibliográficas. À Barbara Cruz, amizade-presente de Salvador, vento de coragem e afeto na minha vida, com quem aprendo a andar sempre de cabeça erguida, pois a gente só se curva mesmo para reverenciar nossos mais velhos e as nossas divindades. À Thaís, amiga que me acolheu em Salvador e me apresentou uma cidade que agora é parte da minha vida. À Vitória Maria, que leu meu prólogo em homenagem a minha vó, escritora de muito axé e fé me fez ter certeza de que este era o caminho certo. Ao Marcelo Ribeiro, meu querido parceiro de tradução dos textos de Saidiya Hartman. Ao Hiago Vinícius, um filho de Ogun tão forte quanto doce, que um dia, ao postar um

vídeo cantando com um sorriso no rosto o samba “De boteco em boteco”, de Nelson Sargento, me proporcionou *insights* valiosos e me fez pensar que, se não tivesse sido escritor, Lima Barreto poderia ter sido sambista. À Marina e Magali, a água doce e a água do mar que me acalentam e sempre me fazem sentir abençoada pelas nossas grandes mães.

À Saidiya Hartman, com quem pude conversar sobre os rumos e objetivos desta pesquisa, me dando conselhos não apenas para a pesquisa, mas também para a vida. A Deivison Mendes Faustino e Andrea Saad Hossne, que estiveram no meu exame de qualificação de mestrado em 2019 e apostaram no potencial desse trabalho de pesquisa ao me indicarem para o doutorado direto. À Fabiana Carneiro da Silva e Mário Augusto Medeiros da Silva, pelas contribuições no meu exame de qualificação e na banca de defesa ao lado de Jorge Augusto de Jesus Silva, a quem também agradeço pela leitura afetuosa e entusiasmada da minha tese. À Fernanda Miranda e Allan Kardec Pereira, por aceitarem meu convite para serem suplentes. À Keisha-Khan Perry, que apoiou minha candidatura para doutorado sanduíche pela Fulbright nas duas vezes em que tentei, aceitando ser minha supervisora. Não rolou, mas é questão de tempo.

À FAPESP pela bolsa concedida durante o doutorado (processo 2019/22203-7), que foi fundamental para o desenvolvimento e conclusão da minha pesquisa. À Secretaria da Pós-Graduação, na figura da grande Rosely, que salva a todos nós na lida com as burocracias do programa. Ao meu orientador Marcos Natali que, em 2013, numa espécie de carta-feedback a um trabalho final meu, me incentivou a “seguir adiante”. Se segui adiante foi também porque pude contar com você e seu olhar atento, crítico, generoso, por vezes divertido, sempre pronto não para me oferecer uma resposta, mas para me deixar com novas perguntas. Obrigada por toda a confiança, tempo e liberdade que você me proporcionou ao longo dessa mais de uma década de parceria. Sentirei saudades.

Por fim, agradeço a Nadja, minha amada, com quem há alguns meses divido o mesmo teto e que conviveu pacificamente – mesmo sendo virginiana – com meus papéis e livros no chão, com toda a bagunça dos últimos meses desse doutorado, oferecendo seu abraço e carinho nos momentos mais desafiadores. Se termino essa tese sorrindo, é também por ter você, uma mulher incrível, ao meu lado, me apoiando em tudo que faço. E não poderia deixar de agradecer a Jana, minha enteada – que não lerá esse texto porque vai reclamar que é um “textão” –, por trazer leveza, alegria e dancinhas do *Tik Tok*. É junto com vocês que aposto no futuro e vivo também belos experimentos.

Sente o negro drama, vai, tenta ser feliz.
- Racionais MCs, “Negro drama”

(...) e o grande amor que me inspira – pudera! – a gente negra...
- Lima Barreto, *Diário íntimo*

A cena não era para rir. Não era comédia. Era drama.
- Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*

RESUMO

Esta é uma tese de doutorado que visa colaborar para a construção de uma teoria literária e literatura comparada que esteja em diálogo com o arquivo da escravidão, reconhecendo seus efeitos, limites e possibilidades para a leitura, análise e interpretação de textos literários de autoria negra. Defendo, em resposta à violência antinegro, a necessidade de uma ética do cuidado que se baseie em um gesto especulativo, imaginando o que não está nos textos, mas que pode ser pensado a partir deles, como propõe Saidiya Hartman em relação ao arquivo da escravidão, a pesquisa se baseia na leitura de *Diário íntimo* e *Diário do hospício*, de Lima Barreto, e de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* e *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Assumindo a experiência de ser negro como eixo estruturante desses escritos e, conseqüentemente, a impossibilidade de abordar essa experiência sem remontar ao passado da escravidão, os diários são situados no arco de uma tradição literária e intelectual afrodiaspórica que desafia as fronteiras entre escravidão e liberdade, arte e vida, narrativa e experiência. Nesse processo, a música “Negro drama”, dos Racionais MCs, lançada no álbum *Nada como um dia após o outro dia*, é a ferramenta teórica para a elaboração da categoria negro drama, pensada tanto como a experiência vivida do negro quanto como as diferentes formas de narração dessa experiência, aproximando depoimentos de escravizados, livres e libertos, canções de artistas negros brasileiros e textos literários de autoria negra, sobretudo *Amada*, de Toni Morrison. Considerando a música “Negro drama” como uma narrativa atravessada por ambivalências, tensões e dilemas que dão forma à condição existencial da população negra, Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus são interpretados como parte de um vasto coletivo de homens e mulheres negras que lutaram pelo direito à vida em todas as suas dimensões, de maneira que os anseios, desafios, sonhos que se apresentam nos diários podem ser ampliados por meio da conexão com outros modos de narrar o negro drama, que se tornam fundamento de uma sobrevivência que passa pela reivindicação e experimentação da beleza no cotidiano em meio a uma experiência de terror. Assim, numa leitura *com e contra* o arquivo da escravidão, Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus emergem como dois sobreviventes da violência racial que narraram em seus diários, em tom menor e no privado, a terrível beleza do negro drama que os Racionais MCs puderam gritar, a plenos pulmões, em 2002, ecoando as vozes daqueles que resistiram e daqueles que não sobreviveram.

Palavras-chave: literatura negra; Carolina Maria de Jesus; Lima Barreto; escravidão; rap.

ABSTRACT

This dissertation aims to contribute to the shaping of a literary theory and a comparative literature in dialogue with the archive of slavery, recognizing its effects and limits and the possibilities for reading, analyzing and interpreting literary texts by black authors. Defending the need for an ethics of care in response to anti-black violence that is based on speculative literary criticism, I imagine and reflect on what is not in the texts, but can be thought of from it, as Saidiya Hartman proposes in relation to the archive of slavery. The research is based on the reading of *Diário íntimo* and *Diário do hospício*, by Lima Barreto, and *Quarto de despejo: diário de uma favelada* and *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*, by Carolina Maria de Jesus. By assuming the experience of being black as the axis of these writings and, consequently, the impossibility of talking about this experience without approaching the past of slavery, the diaries are situated in an Afro-diasporic literary and intellectual tradition that challenges the boundaries between slavery and freedom, life and art, narrative and experience. In this process, the song “Negro drama”, by Racionais MCs, released on the album *Nada como um dia após o outro dia*, is the theoretical tool for thinking about the category “black drama”, seen both as the lived experience of black people and as the different ways of narrating this experience, bringing together testimonies from enslaved, free and liberated people, songs by black Brazilian artists and literary texts by black authors, especially *Amada*, by Toni Morrison. Considering the song “Negro drama” as a narrative crossed by ambivalences, tensions and dilemmas that shape the existential condition of the black people, Lima Barreto and Carolina Maria de Jesus are understood as part of a huge collective of black men and women who fought for right to life in all its dimensions. In that sense, the desires, challenges and dreams that appear in the diaries can be expanded through connection with other ways of narrating the black drama, which become the ground of a survival that involves claiming and experimenting beauty in everyday life in the midst of an experience of terror. In a reading *with* and *against* the slavery archive, Lima Barreto and Carolina Maria de Jesus emerge as two survivors of racial violence who narrated in their diaries, in a minor tone and in the private sphere, the terrible beauty of the black drama that the Racionais MCs were able to scream, at the top of your lungs, in 2002, echoing the voices of those who resisted and those who did not survive.

Keywords: black literature; Carolina Maria de Jesus; Lima Barreto; slavery; rap music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Haiti luta por ajuda e sobrevivência após terremoto”	34
Figura 2 - Os olhos de Drana e Delia	37
Figura 3 - Estúdio do fotógrafo Joseph T. Zearly (1812-1993).	39
Figura 4 - O saco de algodão passado de geração em geração.....	52
Figura 5 - <i>KIN VII (Scent of Magnolia)</i> , de Whitfield Lovell, 2007.....	58
Figura 6 - Lima Barreto fotografado em estúdio em 1910.....	67
Figura 7 - Carolina Maria de Jesus no lançamento de <i>Quarto de despejo</i> em 1960	69
Figura 8 - Homem negro costurando o próprio sapato em 1910.....	99
Figura 9 – Série “Assentamento”, de Rosana Paulino	106
Figura 10 - Série <i>Bastidores</i> , de Rosana Paulino.....	116
Figura 11 - Willy Aureli e Carolina Maria de Jesus na redação do jornal <i>Folha da Manhã</i> , em 1940.	303
Figura 12 - Antonia trajada com o terno do pai.....	341
Figura 13 - Foto de identificação de Antonia no Hospício do Juquery.....	349
Figura 14 - Livro de registros de vendas dos corpos no Hospício de Barbacena, obtido pela jornalista Daniela Arbex.	358
Figura 15 - Foto de identificação de Lima Barreto no Hospital Nacional dos Alienados, em 1919.	371
Figura 16 - Reportagem de Regina Penteado sobre Carolina Maria de Jesus na <i>Folha de S. Paulo</i>	379

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
PRÓLOGO	28
I – A noite de Juventina.....	28
II – Acordes e vozes de uma harmonia fugaz	29
III – Cantando a vida na loucura	31
CAPÍTULO 1 – <i>A ferida, a chaga, à procura da cura</i> – Por uma ética do cuidado como prática de leitura: beleza, opacidade e quietude da vida negra.....	34
Olhando a ferida e a trança no cabelo	34
A pele não é um fardo: sobrevivência, experiência e cuidado que desafia a morte....	43
Além da resistência e da transparência: a quietude e a opacidade da sobrevivência..	55
Olhando e ouvindo com cuidado duas fotografias de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus	63
Um pouco de ar para respirar: o diário como inventário cotidiano da sobrevivência.	72
A extravagância de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus: os inícios como indícios de uma vida além da resistência e da violência.....	85
CAPÍTULO 2 – <i>Histórias, registros, escritos, não é conto nem fábula, lenda ou mito</i> – Abrindo a roda e formando o coro do negro drama: por uma leitura com e contra o arquivo da escravidão	106
Entre sussurros, gritos e risos, a carne que é amada	106
Por assentamentos interdisciplinares: a formação de um coro entre a literatura, a história e a música.....	130
Contando e cantando histórias: ecos e vozes do passado-presente negro	140
Outros movimentos-grafias em pretuguês: os sons e as palavras da vida negra.....	154
CAPÍTULO 3 – <i>Eu num li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama / Eu sou o negro drama</i> – Cada negro drama é uma história: autorrepresentação, autenticidade e recusa	164
“Negro drama”, um diário individual e coletivo de quem sobrevive no inferno	164
O negro drama é uma “história real”?	181
O negro drama como um drama trágico	189
O drama da cor mais cortante: variações em torno da palavra negro	196
Os pretinhos do negro drama	201
A recusa do negro drama: anseios por uma outra vida	208
CAPÍTULO 4 – <i>O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fodido: os experimentos de beleza e liberdade no pós-abolição nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus</i>	219
Ouvindo o ruído negro	219
Um ruído de liberdade e rebeldia: a experiência moderna negra em Rio de Janeiro e São Paulo no pós-abolição	227

Entre sonhos, desejos e flertes: os belos experimentos de Lima Barreto.....	247
Muito além do Rio	248
O amor pela gente negra no balanço da liberdade	258
Um amante das mulheres	273
Uma vida abundante, extravagante e bela.....	287
Entre sonhos, desejos e flertes: os belos experimentos de Carolina Maria de Jesus.	290
Ser escritora, ser artista	290
A vedete da literatura	306
A vida como palco, a vida como arte.....	310
Revide e audácia	318
Uma amante dos homens	326
CAPÍTULO 5 - O drama da cadeia e favela / túmulo, sangue / sirene, choros e velas –	
No porão do navio: notas de cuidado contra a violência racial nos diários de Lima	
Barreto e Carolina Maria de Jesus	337
Uma história para Antonia	337
Cruzando os braços tentando não morrer e não enlouquecer.....	351
Lampejos de força e vulnerabilidade nos olhos de um homem ainda de pé.....	366
A loucura de uma audácia sem lugar de uma eterna <i>ex-favelada</i>	373
Eles <i>se dizem</i> escritores: sonhos que se tornam loucura	381
As lágrimas atlânticas da terrível beleza do negro drama: cenas da sobrevivência da	
escravidão no pós-abolição	387
Eu bebo, sim, estou sofrendo: um homem além do prontuário	402
Nem vítima nem louca nem forte.....	417
Entre o tombo do navio e o balanço do mar, a roda não acaba.....	429
EPÍLOGO: Sonhos de mar e terra	431
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	434
Referências fonográficas	452

INTRODUÇÃO

Eu escrevo o que eu acho que é de interesse das pessoas negras. Meus critérios são muito altos em meus livros, muito altos porque estou tentando persuadir, influenciar, esclarecer e examinar e levar as pessoas negras a uma jornada. Eu não posso falar de forma simplista com a população negra. Eu tenho que entregar algo real.

Toni Morrison

Esta é uma tese de teoria literária que não começou há seis anos, em 2018, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, ainda como aluna de mestrado, quando meu projeto era intitulado “Por dentro e além do negro drama: os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus”. Em 2019, após o exame de qualificação do mestrado, fui indicada para o doutorado direto pela banca, composta pelos professores Deivison Mendes Faustino (Unifesp) e Andrea Saad Hossne (USP). É difícil determinar o início exato da pesquisa *A terrível beleza cotidiana do negro drama* quando eu também sou uma sobrevivente do negro drama, que encontrou na pesquisa acadêmica uma forma de criar uma narrativa e uma reflexão sobre essa experiência. Mas se é para pensar num começo, eu diria que começa com a minha própria entrada na Universidade de São Paulo em 2012, um ano depois da minha irmã, que havia ingressado no curso de Química e se tornado a primeira pessoa da família a estudar em uma universidade pública.

Morando no Itaim Paulista, na periferia da zona leste da cidade, levando duas horas para chegar na universidade todos os dias, me vi e me descobri entre dois mundos bem distintos: Itaim Paulista e Butantã/Cidade Universitária. Na viagem de trem que ia do Itaim Paulista ao Brás, via pela janela muitos barracos, córregos, lixões a céu aberto, pessoas em situação de rua e, no interior do vagão, muitos trabalhadores e trabalhadoras que se pareciam comigo e se espremiavam, em pé, para bater o ponto em seus respectivos trabalhos. Quando chegava na Linha Amarela que, à época, ia da estação da Luz à estação Butantã, já via o perfil dos passageiros mudar. Homens e mulheres utilizando roupa social, com celulares modernos, estudantes com blusão do grêmio de suas faculdades, em sua maioria brancos. Ao chegar na Cidade Universitária, essa mudança se radicalizava, sobretudo a paisagem, muito distante da que eu observava na janela do trem. Árvores bem cuidadas, vias pavimentadas e limpas, grama aparada, carrões, salas de aula bem equipadas... E um mar de estudantes e professores brancos. Me sentia em outro país.

Nesse contexto, as políticas de permanência da universidade foram fundamentais para que eu desse continuidade aos estudos. Consegui auxílios que aplacaram necessidades materiais latentes, mas não apaziguaram a sensação angustiante de não pertencimento. E, vivendo essa solidão aos 18 anos, vi uma mão negra se estender para mim, me conduzindo para lugares em que eu não me sentiria mais só. Quando estava sentada em um dos bancos próximos à entrada do prédio da Letras, Mayara, uma veterana negra do curso, se aproximou de mim, com um sorriso no rosto, para oferecer o novo número do jornal do PSTU e falar da “conjuntura” do país. Ela também falou de algo que eu não conhecia e que se chamava “movimento negro”. Mas não adiantava ela somente me explicar o que era o movimento negro. Era preciso vivê-lo e conhecê-lo na prática. E foi, então, em espaços do movimento negro que pude me descobrir e me reconhecer como uma jovem mulher negra.

Observando diariamente a falta de pessoas como eu nas salas de aula, passei a integrar essa luta à medida que os espaços do movimento negro me proporcionavam uma formação política e teórica antirracista que a graduação não me oferecia. Foi nesses espaços que eu aprendi a nomear o que eu vivia, o que eu sentia, o que eu sonhava... Nessa época, participei de ações do Comitê contra o Genocídio da População Negra, do Núcleo de Consciência Negra na USP, da Frente Pró-Cotas da USP e da formação do Coletivo Negro da USP – um coletivo de estudantes da graduação –, tornando-me uma voz ativa na defesa da política de cotas nas assembleias estudantis, nas salas de aulas e nas mesas de debate. Em cada ação me via imersa em um mundo alternativo ao que eu encarava diariamente nas aulas do curso, onde parecia não existir escritores/as negros/as, intelectuais negros/as, tampouco pessoas negras, pois a sensação era de completa invisibilidade e irrelevância. Enquanto em reuniões, ações e mesas de debate do movimento negro eu ouvia as palavras *racismo*, *escravidão*, *discriminação racial*, *cotas raciais*, *falsa abolição*, *genocídio*, nas aulas essas palavras quase nunca eram proferidas. Não eram tópicos de quase nenhuma disciplina. Era como se nada disso existisse e, muitas vezes, como se eu mesma ali não existisse. No entanto, estar no movimento negro me fornecia a linguagem, o repertório e o conhecimento que eu não sabia que eu precisava. No movimento negro, descobri que eu não estava só. A minha experiência era individual, mas também coletiva, aprendendo com muitos intelectuais negros, como Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento, Lélia González, Sueli Carneiro, que minha presença na universidade não poderia estar apartada de um compromisso com a luta antirracista.

Em 2013, um ano após minha entrada no curso, lembro de assistir a um evento de comemoração dos dez anos da lei 10.639/2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas. O Auditório da Geografia da FFLCH-USP foi tomado por um imenso número de pesquisadores, professores e estudantes negros. Meus olhos brilhavam ao ver tanta gente parecida comigo ocupando aquele lugar. Com o meu caderno em mãos, ouvi a antropóloga Nilma Lino Gomes, então ministra da Igualdade Racial, falar sobre a importância da lei 10.639 e como ela implicava em uma transformação dos currículos, que deveriam passar a incorporar, de forma orgânica, a produção intelectual e artística da população negra. Naquele evento, ouvi nomes de grandes intelectuais negros/as serem citados/as. Como alguém com sede no deserto, cada nome parecia um copo d'água que me enchia de vida. Por isso, me matriculei num curso de extensão chamado Aspectos da História e da Cultura do Negro no Brasil, oferecido pelo CEA-USP, quando tive aula com pesquisadores como Kabengele Munanga, Juarez Tadeu Xavier, Rosângela Malachias, etc, que me mostraram como a população negra não apenas “contribuiu” com a formação do Brasil, mas, acima de tudo, tem lutado por um país que seja realmente democrático e digno para todos, em especial para os descendentes de milhões de escravizados.

Porém, eu sabia que minha formação antirracista não podia depender apenas de cursos ou ações do movimento negro. Eu precisava “correr atrás” dos autores e livros que hoje encontramos facilmente nas livrarias e nas lojas online, ocupando várias listas de mais vendidos. Passei, então, a ir à biblioteca não apenas para pegar emprestado livros de autores brancos europeus que eu tinha que ler, mas também para ler autores negros que não constavam nas ementas das disciplinas que eu fazia. Criei, digamos assim, uma espécie de *estudo fugitivo* na universidade e fora dela, onde primeiro eu lia o que eu queria e por muito tempo não tive acesso – intelectuais e escritores negros –, e depois lia o que eu era obrigada a ler – intelectuais e escritores brancos –, além de aprender nas rodas de conversa, mesas de debate, nos rituais do terreiro e em todos os espaços que afirmavam a vida negra¹. Nesse sentido, posso afirmar, sem sombra de dúvidas, que não apenas essa pesquisa, mas também a minha própria vida, devem muito ao movimento negro.

¹ Em uma entrevista, o filósofo e poeta Fred Moten amplia a noção de estudo na experiência negra: “Nós estamos comprometidos com a ideia de estudo é o que você faz com outras pessoas. É conversar e caminhar com outras pessoas, trabalhar, dançar, sofrer, alguma convergência irreduzível entre as três coisas, mantida sob o nome de prática especulativa. A noção de um ensaio – estar em um tipo de workshop, tocando em uma banda, em uma *jam session*, ou velhos sentados em uma varanda, ou pessoas trabalhando juntas em uma fábrica –, há esses vários modos de atividade. O ponto é que chamar isso de “estudo” é marcar que a

Quanto mais eu lia, mais o meu mundo se expandia e minha raiva crescia em face do racismo na universidade. Fazia passagens em sala defendendo o projeto de lei de cotas do movimento negro, participava de mesas de debate em tudo quanto é canto, implodia assembleias chamando os brancos de racistas e dizendo que eles não se importavam verdadeiramente com a causa negra, discutia com professores em sala de sala. Estava sempre pronta para não deixar nada passar batido. Havia me transformado naquele velho arquétipo da jovem militante aguerrida que acha que está sempre certa e não escuta ninguém. Naquela época, eu tinha muitas certezas, que mais me adoeciam do que me ajudavam. Descobri, então, que eu precisava mesmo era mais de perguntas e dúvidas – e, nesse contexto, conhecer o candomblé me ensinou outras formas de lutar e viver. E foi aí que a literatura voltou a ter lugar, me desafiando a encontrar respostas que não eram fáceis e prontas, que poderiam se apoiar não apenas nos conhecimentos obtidos no curso de Letras, mas sobretudo nos conhecimentos alternativos e insurgentes negros que passaram a ser parte da minha formação.

Quando eu li *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, por indicação de uma colega de curso, eu comecei a entender melhor por que ela – e outros autores negros – não estava no “cardápio” de Introdução aos Estudos Literários que o professor da disciplina disse que havia elaborado, na qual só leríamos o “filé mignon” da literatura. Para quem se baseia no “filé mignon”, ela era apenas uma mulher negra “semianalfabeta”, “favelada”, que passava fome e escrevia um diário repetitivo, cheio de “erros” de português, como se sua vida tivesse algo de especial para ser narrada e ela pudesse ser escritora. Pouco tempo depois, li *Diário do hospício*, de Lima Barreto, e comecei a entender por que ele também não estava no “cardápio”. Um negro “alcoólatra”, “ressentido”, que foi parar no hospício e que, apesar de inovador na literatura, não era visto como tão inovador assim, já que resolveu escrever romances com protagonistas negros, retratados com densidade psicológica, como se suas vidas fossem importantes. Não era isso que eu pensava, mas era o que eu sentia que estava por trás da recusa e da ausência desses textos em sala de aula, além da própria ignorância dos professores do curso em torno de autores que não fossem brancos e/ou europeus.

intelectualidade incessante e irreversível dessas atividades já está presente”, cf. “Fred Moten’s Radical Critique of Present” (Interview). *New Yorker*, 30 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/fred-motens-radical-critique-of-the-present>>. Acesso em out. 2023. Sobre a ideia de estudo fugitivo, ver: MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Brookling: Autonomedia, 2013.

Quando eu li esses dois diários, muitas perguntas me vieram à mente. Por que ambos escreveram diários em condições tão desesperadoras e violentas, como o hospício e a favela? O que esse gênero oferecia como possibilidade para eles, a ponto de se valerem de papéis avulsos e de cadernos usados, tamanha era a necessidade de se expressar? Munida do repertório de leituras do meu *estudo fugitivo*, que passou também a contar com indicações do meu orientador, Marcos Natali, comecei uma pesquisa de iniciação científica chamada *Desde o hospício e a favela, um grito negro: Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e a questão da voz* que buscava entender como a voz construída nos diários, dada uma experiência negra em comum de extrema vulnerabilidade, se articulava como uma espécie de grito que tinha ecos históricos e atlânticos. Frantz Fanon e Paul Gilroy foram dois autores que, naquela altura, ampliaram a minha capacidade de escuta desse grito, percebendo como ele também era transnacional. Mas era “só” uma iniciação científica. Se eu quisesse continuar ouvindo o grito, precisava, no mínimo, transformar minha pesquisa num mestrado.

Porém, ao iniciar a escrita do meu projeto de mestrado, percebi que eu não queria mais ouvir somente o grito. Eu não queria me limitar ao *Diário do hospício*, escrito entre o fim de 1919 e início de 1920, quando Lima Barreto foi internado no Hospital Nacional dos Alienados, e a *Quarto de despejo*, escrito por Carolina Maria de Jesus na favela do Canindé, em São Paulo, entre 1955 e 1960. Queria incluir os diários que tanto Lima Barreto quanto Carolina Maria de Jesus escreveram em condições mais dignas, sem estarem tão capturados por uma gramática do sofrimento, como *Diário íntimo*, que cobre quase vinte anos da vida de Lima Barreto (1903-1921), embora não de forma ininterrupta, e *Casa de alvenaria*, escrito após a mudança da escritora para Osasco e depois para Santana, bairro de classe média de São Paulo. No projeto, com o título *Por dentro e além do negro drama: os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus*, a música “Negro drama”, dos Racionais MCs, era o eixo e a chave de leitura que me permitia aproximar os quatro diários. Partindo de uma análise da letra de rap, eu entendia a música “Negro drama” como ponto alto da expressão da experiência histórica negra no Brasil, como o ápice no sentido da radicalidade de uma dicção que descortinava os efeitos da escravidão e do racismo no país, mas que podia ser apreendida, em tons mais modulados, em narrativas literárias de autores negros, como nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus. Além disso, eu acreditava quase numa separação estanque entre dominação e resistência, sujeição e liberdade, felicidade e sofrimento, como se houvesse uma

superação do negro drama ou fosse possível uma vida além do negro drama no mundo em que vivemos – o que se reflete no título dado ao projeto. Engano meu.

Tudo mudou quando, em 2018, comecei a ler o trabalho da historiadora afro-americana Saidiya Hartman, que se baseia no enfrentamento da violência constitutiva e incontornável do arquivo da escravidão, do qual dependemos para alcançar lampejos e rastros de vida de milhões de escravizados e seus descendentes. Assumindo, de antemão, o fracasso na sua tentativa de resgatar vidas para sempre perdidas, Hartman aposta na fabulação crítica como recurso para vislumbrar o que não está no arquivo, mas que pode ser imaginado a partir dele quando se cria um vínculo ético e afetivo com uma vida que, apesar de reduzida a poucas linhas desumanas num documento, não deixa de ser complexa. Nesse sentido, complicando as distinções entre liberdade e escravidão, terror e prazer, resistência e dominação, a leitura do trabalho de Saidiya Hartman, aliada à de Frank Wilderson III e outros pensadores radicais negros, me fez seguir o caminho de argumentar que não existe superação ou redenção do negro drama num mundo antinegro, o que não significa que estejamos de mãos atadas, à espera da nossa aniquilação.

Daí que, nesta tese, o negro drama não é compreendido apenas como a experiência individual e coletiva da população negra na diáspora em face do racismo, dos efeitos da escravidão, da pobreza, do genocídio, mas também como o processo de elaboração de narrativas sobre essa mesma experiência, que leva à necessidade de buscar meios de articular e de criar uma perspectiva sobre o vivido, largamente atravessado por uma violência que se afigura muitas vezes indizível, criando um repertório infinito de formas narrativas de dar conta dessa experiência. Ao ler *Vidas rebeldes, belos experimentos*, de Saidiya Hartman, livro que trata de mulheres negras que desafiaram as leis, as normas patriarcais, o trabalho doméstico e tentaram viver e amar como se fossem livres nas primeiras décadas do século XX em Nova York e na Filadélfia, que se juntou a outras tantas histórias de escravizados, livres e libertos que conheci ao longo da pesquisa, eu comecei a pensar que a experiência do negro drama é também marcada por aquilo que Saidiya Hartman chama de “terrível beleza”, que se manifestava nas ações, gestos, discursos, desejos, invenções elaborados em meio a uma experiência de violência e que afirmavam um modo de viver e de fazer arte que aposta na reivindicação da beleza, do prazer, da quietude e da liberdade. Mais do que isso, pude encontrar na própria música negra brasileira – que aparece ao longo da tese a partir de diferentes canções – a

materialização dessa terrível beleza, que anima e sustenta a vida negra na diáspora, tornando esta uma tese que é também polifônica ao aproximar música e literatura.

Porém, como a própria Hartman adverte, “a terrível beleza está além do que qualquer um poderia esperar, assimilar, ordenar e explicar”², de modo que meu esforço não foi o de explicar o que não cabe em uma explicação, mas abrir espaço para que os belos experimentos de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus nos diários – mas não só, pois eles são apoiados por mais de “50 mil manos” (e manas)³ nesta tese – pudessem ser lidos com cuidado, evitando a retórica da resistência ou a captura dos textos pela ótica da violência. Em função disso, há uma demora proposital na tese no que diz respeito a uma leitura mais detida dos diários, que só se realiza nos capítulos 4 e 5, potencializada por todas as reflexões feitas anteriormente. Ao mesmo tempo, os capítulos anteriores são iluminados e ampliados pelos capítulos 4 e 5, fazendo da tese uma espiral em ação, mas em que tudo converge para um centro: a afirmação da vida negra na arte. Num momento em que o “letramento racial” está em alta, com uma busca constante por respostas e metodologias de combate ao racismo que demandam, muitas vezes, explicações e mais explicações sobre ser negro no Brasil, esta tese se coloca como um exercício de paciência para o leitor, entendendo que o ato de se *demorar* em diferentes questões, sujeitos e episódios é também uma forma de cuidar.

Nesta pesquisa, a possibilidade de investigar esse negro drama em sua dimensão ambivalente, sobretudo para ler os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, envolvia conferir centralidade ao arquivo da escravidão no campo da teoria literária, um campo em que, pelo menos na USP, a escravidão ainda não é suficientemente levada a sério para pensar a construção da modernidade no Brasil e a formação da literatura brasileira. Para isso, mergulhei então em muitos trabalhos da história social da escravidão e do pós-abolição, fundamentais para acessar a história de homens e mulheres anônimos que inscreveram o seu negro drama, ainda que de forma mediada, em documentos históricos, como testemunhos e depoimentos extraídos de processos criminais, além de me ajudarem a pensar em como a experiência da escravidão reverbera nos projetos de liberdade da população negra no pós-abolição, que envolvem, por exemplo, o desejo de ser escritor/a. Ao mesmo tempo, lidando com os limites que o arquivo da escravidão

² HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. floresta. São Paulo: Fósforo, 2022a, p. 24.

³ Alusão a um dos versos de “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MCs: “Apenas mais um rapaz latino-americano apoiado por mais de 50 mil manos / Efeito colateral que seu sistema fez”.

impõe ao ser estruturado por gramática de violência, busquei também fazer uma leitura contra esse arquivo, valendo-me, por exemplo, do romance *Amada*, de Toni Morrison, de duas obras da artista visual Rosana Paulino e de canções de músicos negros, que expandem as possibilidades de olhar para as práticas e discursos de pessoas negras que habitam esse arquivo. Porém, eu vi então que não bastava propor uma análise comparativa dos diários e considerar a experiência da escravidão como um tópico relevante, reduzindo-a a uma dimensão temática. Era preciso fazer a experiência da escravidão ecoar nessa tese do início ao fim, o que não significava que a tese ecoaria a violência da escravidão o tempo todo. Animada pelos sons, narrativas e aspirações de liberdade, mas sem ignorar os gritos, as lágrimas e as dores, eu abri uma roda e criei um coro em que pude teorizar e pensar, durante seis anos, junto com intelectuais, pesquisadores e escritores negros, escravizados, livres, libertos, favelados, loucos, sambistas, dando destaque para os versos dos Racionais MCs e para os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, sabendo que

Os estudos negros e o pensamento anticolonial oferecem práticas metodológicas em que nós lemos, vivemos, ouvimos, dançamos, criamos e escrevemos através de uma série de temporalidades, lugares, textos e ideias que se baseiam em práticas libertadoras existentes e persegue formas de viver no mundo que são inconfortavelmente generosas, provisórias e práticas, bem como imprecisas e irrealizadas.⁴

Além disso, estava em jogo não alimentar uma perspectiva tradicional e eurocêntrica em torno do gênero diário, como a que Jorge Augusto critica em sua resenha de *Diário da encruza*, do poeta Ricardo Aleixo, afirmando que o gênero faz parte do “conjunto de dispositivos que investem na dimensão individualizante da experiência” e que foram essenciais para “a própria criação da ideia de indivíduo/sujeito moderno”⁵. No livro de Aleixo, a “encruza” é “signo da multiplicidade espaço-temporal que constitui o fundamento epistêmico dos saberes tradicionais negro-africanos repostos no Brasil”, refundando, assim, a ideia do indivíduo, que se torna múltiplo e habitado por uma coletividade. Assim, meu objetivo foi sempre pensar os diários em relação, em que a aparente linearidade temporal das entradas se desfaz quando se assume a centralidade de uma experiência afrodiaspórica, em que os efeitos do passado da escravidão e os projetos

⁴ MCKITTRICK, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2021, p. 5.

⁵ SILVA, Jorge Augusto de Jesus Silva. Escutando o Diário da Encruza, de Ricardo Aleixo. *Revista Acrobata – Literatura, Artes Visuais e Outros Desequilíbrios*, 19 set. 2023. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/demetrios/resenha/escutando-o-diario-da-encruza-de-ricardo-aleixo/>. Acesso em 24 jan. 2024.

de uma liberdade que ainda não chegou coexistem, situando as vozes de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus como parte de um coro ancestral.

Nesse processo, entendo que a teoria literária pode, em si mesma, se tornar uma grande roda que congrega diferentes tempos, sujeitos e espaços, na qual cabem diferentes e infinitas formas de reelaborar e narrar a terrível beleza do negro drama, fazendo da teoria literária um lugar em que teorizar sobre literatura é também contar e fabular histórias, como se estivéssemos numa roda. Por isso, minha própria escrita assume em diferentes momentos uma feição narrativa, pondo em prática gestos especulativos que me arrisca a imaginar e analisar o que não está nos textos literários, mas que pode ser pensado a partir deles, entendendo que a vida negra permanece, ainda assim, insondável. Antes tão cheia de certezas, abraço agora a possibilidade, a especulação, o mistério, a dúvida, a hesitação como parte de um método de leitura e análise que se ancora numa ética de cuidado com vidas que ainda hoje são destruídas pela violência, pela pobreza, pela negligência e pela sobrevida da escravidão, como aconteceu com minha irmã, que fez a passagem no dia 25 de novembro de 2021, em função de uma meningite tardiamente diagnosticada. Quanta saudade. Depois que o pior aconteceu, já não tive mais medo e embarquei num modo de escrita mais livre e indisciplinado, sem perder de vista o rigor. Mais do que isso, este trabalho também se tornou uma grande declaração de amor à vida negra e uma tentativa de somar voz ao coro de uma tradição intelectual, militante e literária negra que me antecede e que abriu caminhos para que esta tese existisse e pudesse ir muito além de um grito, ecoando também as nossas gargalhadas e alegrias.

A tese está dividida em sete partes, com um prólogo, cinco capítulos e um epílogo.

No prólogo, dedicado à minha avó materna Juventina Ferreira da Silva, procuro *cuidar* da vida de minha vó, cujos momentos de sua história que escolhi contar e imaginar em três partes simbolizam, em grande medida, os rumos, sentidos e perspectivas que movem esta tese. Até meados de 2020, tudo que eu sabia sobre minha vó, que faleceu em 1996, quando eu tinha três anos de idade, parecia ser estruturado por uma gramática da violência e da loucura – as crises de esquizofrenia, os maus-tratos na Colônia do Juquery, o abandono, a tristeza. Por muito tempo, esta foi também a história que aceitei e reproduzi de minha vó.

Porém, após o início da pandemia de Covid-19, eu descobri uma outra história. Preocupada com a minha saúde e a dos meus familiares, me perguntei se eu teria condições de continuar desenvolvendo uma pesquisa que lidava tão diretamente com a violência, a morte, a pobreza, o racismo a partir da análise dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, dialogando com a música “Negro drama”, dos Racionais MCs. Somado a isso, uma das minhas tias, que é também minha madrinha, foi diagnosticada com câncer de mama. Me aproximei, então, ainda mais dela e, em 2020, passei alguns dias em sua casa, quando ela já havia iniciado a quimioterapia. Em uma das noites ali, senti vontade de perguntar sobre minha avó – o que ela gostava de fazer, como ela agia quando estava bem, o que ela falava? Minha tia, então, desandou a compartilhar memórias que revelavam certa beleza na vida de alguém que viveu e morreu sob o estigma social de “louca”. Sabendo o quão raro e precioso era aquele momento, liguei o gravador do celular e registrei suas memórias.

Das tantas coisas que minha tia dividiu, as que ela contava rindo e com leveza eram as histórias de minha avó cantando, a ponto de ser apelidada de Xuxa, pois cantava com frequência “Ilariê”. Ela amava também cantar famosas marchinhas de carnaval, como “Jardineira”, a única de que minha madrinha lembrava. Naquele dia, uma janela que eu nem sabia que existia se abriu para mim. Estava determinada, então, a saber mais sobre minha avó. Em contato com seus irmãos, meus tios-avós, descobri o nome da fazenda, do fazendeiro, da cidade no Rio de Janeiro onde minha vó cresceu; descobri alguns hábitos seus; descobri o que ela fazia antes de adoecer; descobri como ela cuidava dos netos quando estava bem. Porém, o que mais me encantava era saber que minha vó cantava, o que parecia, de início, algo que ela fazia só durante suas “crises”, como diziam.

Ao conversar com minha tia mais velha, cuja memória, como ela diz, é uma “bomba” por lembrar demais, fui surpreendida: minha vó cantava mesmo antes de ficar doente. Mais do que isso: minha vó tinha uma voz afinada e bonita e gostava de cantar com meu avô, que tocava viola e era do interior de Minas Gerais. Emocionada e empolgada, perguntei para minha tia se ela lembrava das músicas que minha vó cantava. Ela não só lembrou de algumas, como também cantou as canções que sua mãe cantava, com a mesma leveza e bom humor que senti em minha madrinha. Pensei: é na música que encontro minha avó fora de uma gramática da violência e da loucura. É na música que minhas tias parecem se conectar com um amor e uma saudade soterradas pelo trauma. Pensei também: foi cantando que minha vó, que não sabia ler nem escrever, não apenas

resistiu, mas também viveu a vida. As canções que cantava contam a sua história, que ela não pôde escrever, mas hoje me pergunto: se tivesse aprendido a escrever, minha vó teria escolhido escrever em vez de cantar? Teria escolhido os dois? Não sei responder a essa pergunta. O que eu sei são as canções de minha vó. Enquanto elas tocavam na playlist que criei, escrevi uma narrativa para ela, que não substituí a sua história cantada, pois acredito – como defendo neste trabalho – que cantar a vida e narrar a vida por escrito fazem parte do *negro drama*, que tenta evidenciar a terrível beleza de instantes vividos e experimentados por uma mulher negra que não podia ser resumida à loucura.

No capítulo 1, “*A ferida, a chaga / À procura da cura*” – *Por uma ética de cuidado como prática de leitura: a beleza, a opacidade e a quietude da vida negra*, procuro, a partir principalmente da teorização e da metodologia de autoras/es como Christina Sharpe, Saidiya Hartman e Kevin Quashie, apresentar outras possibilidades de se aproximar e de interpretar as obras de artistas negros, tomando o cuidado, a beleza, a opacidade e a quietude como rotas de fuga em relação a análises que se reduzem à ideia de resistência ou que replicam uma gramática da violência. Mobilizando diferentes exemplos e convocando outros autores negros, como James Baldwin, busco defender como a vida negra em si mesma, independentemente de seus feitos, merece ser olhada com cuidado, prestando atenção à forma e ao conteúdo de sua sobrevivência. Além disso, me dedico a pensar nos significados do gênero diário no interior da história e da experiência da população negra e desenvolvo uma análise dos inícios dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, além de analisar brevemente duas fotografias deles.

No capítulo 2, “*Histórias, registros, escritos, não é conto, nem fábula, lenda ou mito*” – *Abrindo a roda e formando o coro do negro drama: por uma leitura com e contra o arquivo da escravidão*, desenvolvo uma análise de duas obras da artista visual Rosana Paulino que suscitam outras interpretações e reflexões sobre a escravidão e a violência antinegro. Considerando a espetacularização da violência contra pessoas negras, intensificada pelo uso cada vez maior das redes sociais, as obras desestabilizam esse espetáculo a partir de um trabalho experimental que cuida das feridas abertas pela escravidão e pelo racismo. Além disso, este foi um movimento de pensar a violência antinegro tendo a experiência das mulheres negras como paradigma, evitando uma discussão genérica sobre a condição do “negro” ou centrada no homem escravizado. É nessas análises que passo a mobilizar trechos do romance *Amada* (1987), da escritora afro-americana Toni Morrison, que teve uma grande influência nos estudos literários e

historiográficos da diáspora negra, como parte da roda e do coro que começo a criar nesse capítulo, marcado por vozes de escravizados, escritores e músicos negros, além das referências teóricas. Nessa roda, faço aproximações entre músicas de Paulinho da Viola, Gilberto Gil, Martinho da Vila, Racionais MCs e Dona Ivone Lara e depoimentos de escravizados recolhidos do arquivo histórico, além de fazer uma breve análise de “Maria, Maria”, de Milton Nascimento, buscando entrecruzar temporalidades e histórias que revelam uma experiência negra em comum.

No capítulo 3, “*Eu num li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama / Eu sou o negro drama*” – *Cada negro drama é uma história: autorrepresentação, autenticidade e recusa*, considerando a formação da roda e do coro no capítulo anterior, volto-me para uma análise e interpretação mais detida da música “Negro drama”, dos Racionais MCs, dedicando-me a alguns trechos em específico dos diários para pensar a relação entre experiência, narração e ficção e o negro drama como um drama trágico. Além disso, cito apresento mais duas canções para ampliar o diálogo entre literatura e música, embora mantenha o foco na canção dos Racionais MCs: “A carne”, interpretada por Elza Soares, e “Assim não, Zambi”, cantada por Clementina de Jesus, por trazerem, desde uma dicção negra e feminina, outras narrativas sobre o negro drama que, no caso da última, permite pensar em um gesto de recusa dessa mesma experiência e no desejo por uma outra vida, manifestados nos diários.

No capítulo 4, “*O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fodido*”: *os experimentos de beleza e liberdade no pós-abolição nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus*, proponho pensar a experiência negra no pós-abolição, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, no interior de uma paisagem sonora, cultural e musical que chamo de “ruído negro”, levando em consideração o temor das elites e dos fazendeiros quanto a um levante negro. Dando centralidade às experiências, sentidos e projetos de liberdade que animavam homens e mulheres negras na primeira metade do século XX e são parte do que tem sido considerado como modernidade negra, reflito sobre o apagamento da população negra como parte da modernidade no Brasil e a importância de observar como o desejo de ser livre se manifesta em suas práticas, valores e escritos. Nesse sentido, analiso várias passagens de *Diário íntimo*, de Lima Barreto, e de *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus, como parte de uma ânsia coletiva por viver uma vida bela e livre, mas dando destaque para os contornos singulares e subjetivos que essa ânsia ganha em seus textos.

O capítulo 5, “*O drama da cadeia e favela / Túmulo, sangue / Sirene, choros e velas*” – *No porão do navio: notas de cuidado contra a violência racial nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus*, se propõe pensar Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus como sobreviventes da violência antinegro. Iniciando com a história de Antonia, uma ex-interna do hospício do Juquery (SP), reflito sobre os perigos e armadilhas que, no pós-abolição, rondavam a população negra, cujos gestos de liberdade e rebeldia eram constantemente patologizados e criminalizados. Trazendo para o capítulo cenas e episódios de violência racial narradas por eles em seus diários, este é um capítulo que, reconhecendo o caráter irreparável da violência de que foram vítimas ao longo da vida, busco me demorar dentro do porão do navio e abrir um espaço para ler, observar e cuidar do seu sofrimento, tentando encontrar algo além da violência, mas sabendo que dela é impossível escapar. Nesse processo, a experiência da loucura ganha lugar especial e, com base numa análise de alguns discursos que colocam em xeque a sanidade mental de Lima e Carolina, procuro pensar em como os diários podem ser um espaço de contestação do racismo e, ao mesmo tempo, o lugar possível para a enunciação de uma violência largamente indizível e que não para de acontecer.

Por fim, no epílogo, chamado “Sonhos de mar e terra”, já fora do porão e ao som de versos de “Vida Loka parte 2”, imagino uma liberdade que, para Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, não se limitava à literatura, pois implicava, respectivamente, uma relação com o mar e a terra.

É desse jeito. É o negro drama.

PRÓLOGO

I – A noite de Juventina

*Com licença do Curiandamba,
Com licença do Curiacuca,
Com licença do sinhô moço,
Com licença do dono de terra⁶*

Numa noite de São João, no dia 24 de junho de 1932, na fazenda da Boa Sorte, em Paraíso, no município de Resende (RJ), no Vale do Paraíba, uma das maiores regiões escravistas no passado não muito distante da escravidão, ela veio ao mundo. Filha de José e Carmen, uma das suas poucas sortes na vida foi ter nascido num dia de festa na fazenda, de dia de São João – um dos poucos momentos em que sua vida poderia ser celebrada. Recebida e acolhida no mundo pelos braços de uma de suas tias em uma antiga senzala, então “casa”, onde toda a sua grande família morava, sua chegada, mais uma entre tantos filhos, se misturou à alegria da data, dia de negro poder cantar, batucar e dançar. Ninguém naquele momento pensou que ela era mais uma boca para alimentar, mais um corpo para vestir, mais uma criança cujas mãozinhas, assim que minimamente hábeis, teriam que trabalhar na lavoura de café e não aprender a escrever. A noite de São João, um dia de fé e festa, num mês que representa boas colheitas, tornou sua chegada um acontecimento, não apenas mais um nascimento corriqueiro entre tantos em uma fazenda que sempre carecia de mãos negras, onde tantos bebês nasciam e nem todos sobreviviam. Seu nascimento era como uma bênção de São João, era a possibilidade de celebrar a vida a partir de uma vida recém-chegada, sem pensar, com o desespero disfarçado num sorriso, se aquele bebê vingaria ou não. Não, naquela noite ninguém pensou nas urgências do presente.

Quando sua mãe, Carmen, emocionada, a pegou nos braços, enrolada num pano branco de algodão e buscou acalmar o choro de quem parecia saber que se despedia do talvez maior refúgio que um dia experienciaria – a barriga da mãe –, ela não teve dúvidas: o nome dela seria Juventina. Um nome que ela não sabia que era de origem italiana e significava “jovem”, mas que achou bonito ao conhecer um imigrante italiano, em visita

⁶ CLEMENTINA DE JESUS, GERALDO FILME, TIA DOCA. “Canto I”. In: *O canto dos escravos*. Estúdio Eldorado, 1982. As canções desse álbum são “vissungos”, cantos de trabalho de escravizados de origem benguela, coletados e registrados por Aires da Mata Machado Filho, no município de Diamantina (MG), em 1928. No caso desse canto, “O cantador pede licença ‘ao mais velho’, ao cozinheiro, que também sabe cantar, ao sinhô moço e ao dono da terra’ (ou lavra) para poder cantar”, cf. MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1964, p. 85. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DeI52czKxnA>>. Acesso em 27 ago. 2021.

à fazenda, cuja esposa se chamava Juventina. Talvez um nome diferente assim, de gente de fora, pudesse conferir alguma dignidade especial; talvez com um nome desses os *brancos-donos-de-tudo* não esqueceriam como sua filha se chama e a não chamariam de “negra”.

Olhando para o rosto da filha, Carmen beijou sua testa e, em seguida, a aproximou de seu peito. Aos poucos, Juventina foi se acalmando e parou de chorar. Fazendo um sinal de silêncio para suas irmãs que estavam ao seu redor, Carmen queria que a filha pudesse ouvir, ao fundo, os sons do jongo que corria solto ali perto, como em todo dia de São João. Queria que sua filha ouvisse as palmas de mãos calejadas de homens e mulheres em roda e a cantoria de todos eles, cujas mãos podiam, enfim, descansar de enxadas e das panelas, as costas se recuperarem dos pesados sacos de café, os pés dançarem enquanto todos se aqueciam em volta de uma fogueira que parecia manter vivo o espírito de todos eles e a fé em *algo mais* no futuro.

Carmen queria que o leite que sua filha sugava pela primeira vez de seu peito pudesse não apenas ter o gosto, mas também o som de seus ancestrais. Naquele momento, em silêncio com a filha, a noite de São João se tornou também a noite de Juventina. E, sem imaginar, aquele leite-jongo do dia 24 de junho de 1932 alimentaria para sempre o espírito de sua filha, que também aprenderia a cantar a vida, como seus antepassados.

II – Acordes e vozes de uma harmonia fugaz

*Tava dormindo
acordei aborrecido, pensando
“ai, se meu sonho fosse certo
eu não andava avariado
nem andava fora de hora pelos caminhos
suspirando saudade, ai”⁷*

Aos 25 anos, em 1957, Juventina teve a primeira filha de seu casamento com Joaquim Augusto, um dos jagunços da fazenda da Boa Sorte e que veio de Minas Gerais para Resende. Angela Maria era o nome dela, a primeira “Maria” de três: Maria Helena e Rosa Maria, que veio acompanhada de uma irmã gêmea, que ganhou o nome de Luiza Helena, a única que não teria “Maria” no nome. Juventina achava bonito ter nome composto porque, além de inspirar respeito, dava para alongar mais as sílabas ao chamar

⁷ CLEMENTINA DE JESUS. “Tava dormindo”. In: *Clementina de Jesus*. EMI Brasil, 1966. Trata-se de uma “moda mineira”, que Clementina de Jesus aprendeu com seu pai, Paulo Baptista, cf. MUNHOZ, Raquel et al. *Quelê, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9IIRSuTyZWg>>. Acesso em 27 ago. 2021.

as filhas: “Aaaaangela Mariiiiiia”. Ela gostava de transformar os nomes delas em melodias gostosas de ouvir porque ela adorava cantar. Era também uma forma de não as deixar esquecer, quando xingadas, que elas tinham nome. E ainda um nome musical.

Desde aquele leite-jongo na noite de São João, Juventina passou a ter um gosto por música. Cresceu ouvindo seus mais velhos e mais velhas cantando enquanto trabalhavam, em que as canções ditavam o ritmo de trabalho na lavoura de café e os movimentos para lavar as roupas dos donos da fazenda, e cantando e dançando jongs em dias de santo, dias de folga. Com os ouvidos atentos, ela os imitava até que começou a se dar conta, com o passar dos anos, que ela tinha uma voz própria e podia cantar do seu jeito, sem imitar ninguém. Viu que gostava mesmo era de cantar sozinha, entre suspiros e discretos sorrisos de uma jovem que sentia na música promessas e vislumbres de outra vida possível. Já imaginou viver só de cantar? Será que isso existe? Mas ela não se demorava muito nesses pensamentos: tinha que trabalhar.

Quando Joaquim Augusto, um homem alto e sério, chegou de Minas Gerais para trabalhar na fazenda como jagunço, Juventina descobriu que também podia ser prazeroso cantar acompanhada: Joaquim era violeiro. Num domingo ensolarado, dia de folga, ao ouvir o som de uma viola que parecia em harmonia com os sons da natureza, Juventina quis saber quem era o violeiro, afinal, na sua família ninguém tinha uma viola. Ao se aproximar de onde vinha a música, viu Joaquim, de pés descalços, um cigarro de palha na boca, chapéu na cabeça, tocando viola com os olhos fechados. Ao sentir a presença de alguém, ele abriu os olhos e se deparou com uma bela moça de vestido de chita olhando para ele como se ela estivesse tocando algo dentro dela que ela nem sabia que existia direito porque a labuta diária dava pouco espaço para aquela quentura no corpo que passou a sentir. Ele parecia oferecer os acordes que faltavam para compor a esperada vida a dois, afinal, ela precisava casar, ter filhos, cumprir o roteiro de respeitabilidade e dignidade que poucas mulheres como ela poderiam ter.

E foi o que aconteceu: casou-se com Joaquim Augusto e teve quatro filhas com ele, para desgosto e revolta do marido, que queria ter um “filho homem”, pois poderia ostentar como parte de sua precária honra masculina como homem negro. Em uma relação que ruía, a música, o que os uniu, se tornou a última pilastra de um relacionamento que se tornou violento para Juventina. Aos domingos, ela se arrumava e ajeitava as filhas, ainda pequenas, pois era dia de cantar com Joaquim. Sentado perto de um riacho e de um pé de jabuticaba, em frente a uma casinha amarela, com a viola no colo, Joaquim,

fumando, esperava Juventina e as filhas para começar a cantoria. Olhando um para o outro, entoavam as canções de Tonico & Tinoco, de quem tanto gostavam. Nesses momentos ela podia até esquecer da dureza da rotina como sua esposa e não havia humilhações por não ter dado à luz a nenhum filho homem; nesses momentos ela se permitia afastar o medo de que ele, o “gavião” da canção que cantaria a vida inteira, fosse abandoná-la, o que aconteceria pouco tempo depois; nesses momentos, ao cantar com o homem que, ao tocar viola tão bem, revelava uma delicadeza que ele escolhia esconder para sobreviver, ela sentia que havia alguma beleza e amor reservados para ela no mundo – para além do cotidiano duro de trabalho e violência.

III – Cantando a vida na loucura

*Não dá, não dá
Que essa nega pede mais
Não dá, não dá
Que ela não se satisfaz⁸*

Em meados da década de 1960, já na cidade de São Paulo, para onde migrou junto com as filhas e outros familiares em busca de melhores oportunidades, num momento em que a Fazenda da Boa Sorte havia entrado em decadência, Juventina, como muitas mulheres negras, passou a ser trabalhadora doméstica nas chamadas “casas de família” não apenas por uma necessidade de sobrevivência, mas porque não podia contar muito com Joaquim, que vivia cantando pelos bares, se envolvia com outras mulheres e às vezes sumia por dias e semanas, mas sempre voltava. Nessas casas, cantarolava baixinho as músicas que gostava como forma de lembrar que aquela função não a definia. Tinha sonhos. Era gente. Com o dinheirinho suado desse trabalho, já havia comprado alguns móveis e utensílios domésticos para sua casinha no extremo leste de São Paulo. Suas filhas, por sua vez, estavam na escola, o que já era para ela um grande feito. Mas Juventina queria *algo mais* para si e para elas.

Após mais um dia cansativo de trabalho, ao abrir a porta de casa, ela se deparou com os cômodos quase completamente vazios, sem os móveis que comprara e sem pertences de Joaquim. Ele não só tinha ido embora aparentemente de vez, mas levado os móveis que adquirira com tanta dificuldade. Ao ver a casa vazia, com quatro filhas para criar numa cidade em que parecia impossível ser outra coisa que não trabalhadora

⁸ CLEMENTINA DE JESUS. “Essa nega pede mais”. In: *Marinheiro Só*. Odeon, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DgKv6rl8wWI&list=OLAK5uy_m96eDeBXepDpFv2M2htY0Ys6z6yBwY6zY>

doméstica e o medo da fome era uma constante, o que vinha se partindo pouco a pouco dentro dela se partiu de vez. Sua cabeça foi assaltada por uma dor que ela não pôde suportar, como um tiro que abre um buraco na pele e rasga o corpo por dentro. Naquele momento, seu olhar mudou, tão rápido como um relâmpago, e Juventina nunca mais foi a mesma. Foi como se ao choque do vazio da casa se somasse todas as dores do passado, séculos de abuso e as urgências de um presente exaustivo, sem mais futuro. Ela não aguentou. Juventina enlouqueceu.

A sua loucura, no entanto, pedia música. Em vez de entrar em uma espécie de mutismo que acomete muitas das pessoas que adoecem mentalmente, Juventina passou a cantar mais e mais, inclusive em suas crises. Talvez não para aguentar a dor, mas porque a música podia ser uma companhia que mostrava que sua voz, alimentada pela primeira vez naquela noite de 24 de junho de 1932 pelo leite-jongo, guardava uma melodia ancestral indestrutível. Talvez fosse uma forma de não esquecer quem ela era.

Assim, ela parecia ter uma canção na ponta da língua para qualquer sentimento, qualquer situação – cantar se tornou o seu modo de falar. Quando lembrava de Joaquim, cantava “Chorei, porque / Fiquei sem meu amor / O gavião malvado / Bateu asa, foi com ela / E me deixou”; quando ouvia alguém falar mal dela, entoava a marchinha de carnaval que ficou famosa na voz de Emilinha Borba: “Você notou que eu estou tão diferente / Você notou que eu estou tão diferente / A água lava, lava, lava tudo / A água só não lava a língua dessa gente!”; quando saía dançando e rodando pelo quintal da casa de uma de suas filhas, gostava de cantar “Ô jardineira, por que estas tão triste / Mas o que foi que te aconteceu?”; quando estava fazendo tarefas domésticas, como cortar a couve tão fininha, de um jeito que impressionava a todos, se sentia a própria Clementina de Jesus, do interior do Rio de Janeiro como ela, e cantava, bem-humorada: “Na hora da sede / Você pensa em mim / Pois eu sou o seu copo d’água / Sou eu quem mato a sua sede / E dou alívio à sua mágoa”. O que ela nunca mais conseguiu cantar, o que não era mais parte de seu repertório, ficando apenas em silêncio, suspirando, de olhos fechados, sentada numa cadeira de balanço, quando ouvia, eram as músicas da dupla Tônico & Tinoco.

Mas não eram apenas as canções que cantava que a marcavam e faziam todo mundo reconhecer sua presença. Seus gritos lancinantes de desespero e angústia quando era levada compulsoriamente pela polícia e afastada de suas filhas parecem ecoar ainda hoje. Internada, à força, por várias vezes, na segunda metade da década de 1960, na Colônia do Juquery, manicômio judiciário do estado de São Paulo, onde era submetida a

tantos maus-tratos e eletrochoques que era difícil cantar, Juventina sempre sentia muita falta das filhas nesses momentos. A loucura não tinha roubado o amor pelas filhas; pelo contrário, o amor era agora sentido sem o peso das preocupações e dificuldades de sobrevivência. Ela só queria amá-las e tê-las por perto, sem precisar fazer mais nada além disso – algo que parece impossível no caso de mulheres negras pobres, sempre na iminência de perder seus filhos, sempre tendo que trabalhar sem parar para sustenta-los.

Um dia, movida por uma saudade insuportável, Juventina deu um jeito de fugir do Juquery. Descalça e com um camisolão branco, caminhou por horas a fio por estradas e ruas até chegar – ninguém sabe até hoje como – em casa. Ao bater na porta, com os pés sangrando, a roupa suja, os cabelos desgrenhados e com hematomas pelo corpo, viu Angela Maria, Maria Helena, Luiza Helena e Rosa Maria e, abrindo os braços e sorrindo com a força que lhe restou, disse “A mãe tava com saudade”. Angela, a mais velha, esquentou água, colocou numa bacia e, naquele dia, as filhas, ainda crianças, cuidaram dos pés de minha avó após uma dura caminhada que ainda não acabou, mas que hoje trilho – e escrevo – ouvindo e sentindo os ecos de sua voz, de uma nega que sempre quis e pediu mais da vida, como Clementina de Jesus cantava.

Bença, vó.

CAPÍTULO 1 – *A ferida, a chaga, à procura da cura* – Por uma ética do cuidado como prática de leitura: beleza, opacidade e quietude da vida negra

Em outro lugar, não aqui, uma mulher pode tocar algo entre beleza e lugar nenhum, lá atrás e aqui, pode passar de mão em mão sua própria vida trêmula, mas eu tentei imaginar um mar que não sangrasse, um olhar de menina pleno como um verso, uma mulher envelhecendo e nunca chorando ao som do rádio chiando sobre o assassinato de um menino negro. (...)
- Dionne Brand, “Nenhuma língua é neutra”

Olhando a ferida e a trança no cabelo



Figura 1 – “Haiti luta por ajuda e sobrevivência após terremoto”. © Joe Raedle/Getty Images⁹

No seu livro *No vestígio: negridade e existência*, caracterizado pela proposta e pela experimentação de uma crítica cultural atenta ao modo como a violência contra a população negra tem sido historicamente naturalizada e, nas últimas décadas, espetacularizada a partir de vídeos e fotos que viralizam nas redes sociais, a pesquisadora Christina Sharpe desenvolve uma contra-leitura de fotografias de pessoas negras divulgadas em grandes jornais e sites, entre elas a desta menina na foto acima, que a convocou a fazer algo por meio do seu olhar, que paralisou a autora. Sem nome identificado, trata-se de uma garota haitiana, de aparentemente 10 anos, que foi vítima do terremoto ocorrido em janeiro de 2010 no Haiti¹⁰. Deitada em uma maca, em sua testa foi adesivada a palavra “Ship” – “navio”, em inglês –, o que leva Sharpe a pensar,

⁹ A legenda da foto é de um jornal, reproduzida por Sharpe no livro, cf. SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p. 89.

¹⁰ O terremoto atingiu Porto Príncipe, capital do Haiti, e devastou o país, matando mais de 200 mil pessoas e deixando mais de um milhão desabrigados.

inicialmente, em algumas questões: o navio é para onde ela se destina? Se sim, qual o destino do navio? “Ship” é um nome próprio? Ela sabia que tinha um adesivo colado em sua testa? Onde estão seus pais? Eles sobreviveram? E o resto da sua família? Ela está sozinha? “A quem ela recorria quando estava com medo?”¹¹.

Com um enquadramento que focaliza o rosto da menina, a foto não nos permite chegar perto de qualquer resposta a essa pergunta, tampouco a legenda, que não apresenta nenhuma informação sobre a vítima, mas apenas uma frase que corresponde a um discurso global sensacionalista: a de apontar o estado de calamidade e pobreza de países como Haiti e inúmeros países africanos como se os países desenvolvidos não tivessem qualquer responsabilidade sobre a situação desses territórios. Toda a história colonial por trás desse cenário é omitida ou minimizada, especialmente em um país onde houve a Revolução Haitiana e que sofreu ao longo dos séculos uma série de boicotes e represálias de outros países após o levante que culminou na liberdade de milhares de escravizados.

O foco no rosto da menina não parece coerente com o conteúdo da legenda, mas é coerente com o uso e a reprodução de imagens de pessoas negras em situação de fragilidade ou violência – como os vídeos do assassinato de George Floyd em Minneapolis (EUA), de João Alberto em Porto Alegre (RS) em 2020 e de tantos outros, parte de um arquivo que se atualiza diariamente – como impulso para consciência ou denúncia do racismo que reitera continuamente a violência em favor, muitas vezes, da construção de um discurso antirracista sobre o acontecimento que parece depender da exposição do corpo negro torturado, violentado, morto. Quem eram, quem amavam, o que faziam, do que gostavam, o que sonhavam e, sobretudo, seu direito de imagem se dissipam frente ao ímpeto da denúncia e à necessidade de tomar uma posição no espetáculo da violência antinegro. Não à toa, Sharpe confessa que “Eu não queria deixá-la (essa menina com a palavra Navio afixada em sua testa) como a encontrei em um arquivo de dor e morte e destruição que não revela nem seu nome, nem seu sexo, nem quaisquer outros detalhes de sua vida”¹².

A menina da foto encara o fotógrafo com um olhar sério e indecifrável, o que mobiliza Sharpe a ir mais fundo na observação da imagem, com uma pergunta avassaladora ecoando em sua mente: “*Que expressão é essa nos olhos dela? O que eu*

¹¹ Ibid., p. 90.

¹² Ibid., p. 99.

faço com isso?”¹³. Pensando na história do Haiti como ex-colônia francesa, Sharpe vê em “ship” um lembrete do navio negreiro, da travessia transatlântica de africanos rumo aos diferentes sistemas escravistas das Américas, identificando a menina como uma “descendente do navio”¹⁴. Com essa perspectiva em mente, ela tenta, exaustivamente, descobrir o que o olhar da garota evoca, até que ela chega aos olhos de Delia e Drana, duas escravizadas, filhas, respectivamente, de Renty (Congo) e Jack (Guiné), dois africanos escravizados. Elas foram fotografadas seminuas por Joseph T. Zealy sob encomenda de Louis Agassiz, um zoólogo suíço que tirou uma série de fotografias de seis escravizados, então chamadas de daguerreótipos, na Carolina do Sul, em 1850, entre eles Delia e Drana, com a intenção de comprovar a ideia de inferioridade negra. Desenvolvido em 1837 na França, o daguerreótipo é considerado o primeiro equipamento fotográfico moderno e levava cerca de dez minutos para que uma imagem fosse produzida, de modo que era, muitas vezes, difícil fazer retratos, pois exigia que a pessoa mantivesse a pose por um tempo relativamente longo. Segundo a escritora e cineasta Ariella Azoulay,

Pouco se sabe sobre essas fotos, e menos ainda sobre o que precedeu a sua criação – o encontro entre os escravos e Agassiz, ou a maneira pela qual foram examinados com o intuito de selecionar aqueles que eram adequados a se tornarem suas amostras de pesquisa, ou a maneira pela qual eles foram comunicados que teriam que posar para as fotografias, ou como eles chegaram no estúdio do fotógrafo. Os detalhes que são conhecidos – a esperança de Agassiz de contar com a ajuda da fotografia para comprovar suas alegações de que nem todos os seres humanos eram da mesma espécie e que a raça negra é inferior à branca, juntamente com a transformação dessas fotografias em ilustrações de uma alegação científica – tendem a obscurecer que pouco pode ser resgatado sobre as pessoas fotografadas e seu ponto de vista a partir dessas fotos.¹⁵

Diante da nudez compulsória de Delia e Drana, com os seios à mostra, selecionadas para uma sessão de fotos que se assemelhava ao momento do leilão de escravos, Sharpe vê nos olhos das duas um “eu” e um “nós” que guardam alguma coisa e são protegidos pelos cílios, assim como Azoulay argumenta que seus olhares “parecem tê-la reconectadas a si mesmas, a se encolherem e recuarem momentaneamente em um devaneio privado”¹⁶. São esses olhos, então, que Sharpe recorta das fotos, comprometida com uma crítica que busque “encenar o movimento inevitável para esses outros tipos de

¹³ Ibid., p. 88, itálico no original.

¹⁴ Ibid., p. 216.

¹⁵ AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York, NY: Zone Books, 2012, p. 166

¹⁶ Ibid., p. 172.

percepção – um contra-ataque ao abandono, outro esforço para tentar olhar, para tentar ver de verdade”¹⁷, um modo de intervenção que não reitere a violência:



Figura 2 - Os olhos de Drana e Delia¹⁸

Em 2019, Tamara Lanier, uma das descendentes de Delia e do pai dessa escravizada, Renty Taylor, moveu uma ação judicial contra o Museu Peabody, da Universidade de Harvard, reivindicando que essas imagens não fossem mais expostas ao público e os direitos de posse fossem repassados para ela, pois são seus ancestrais, não escravizados. De acordo com ela, “Harvard não tinha o direito de continuar tocando seu tetravô, de forçá-lo a estar seminu diante de outros, de violar o contato entre parentes e substituí-lo pelo olhar público”¹⁹. Azoulay, em um ensaio chamado “A fotografia cativa”, reflete sobre essa reivindicação de Lanier:

Aos olhos dos homens brancos que planejaram essa sessão de fotos, Renty, Delia, Drana, Alfred, Jack, George e Jem eram considerados menos que humanos – não era sua imagem que o pesquisador de Harvard queria registrar durante a sessão de fotos. Em vez disso, o objetivo era gerar provas visuais que pudessem justificar a escravização de pessoas negras. Essa distinção é bastante importante: Agassiz, Zealy e os demais envolvidos não tiraram fotos de escravos; eles forçaram Renty, Delia, Drana, Alfred, Jack, George e Jem a serem fotografados como escravos. Sob o pretexto de que as fotos carregam uma verdade objetiva, esses daguerreótipos foram feitos para forçar pessoas negras a serem mantidas cativas da escravidão e a servirem como prova de seu potencial inato para a escravização. Esses homens puderam fazer essas imagens porque essas pessoas foram escravizadas, assim, as imagens capturadas eram de sua escravização. A câmera que encontraram no estúdio do fotógrafo fazia parte do que a pesquisadora negra Hortense Spillers descreve como “as torturas e os instrumentos do cativo”.²⁰

Endossando a empreitada de Lanier como parte de um processo mais amplo de restituição, reparação, justiça e responsabilização histórica no que diz respeito aos crimes cometidos contra a humanidade e de reivindicação de bens materiais e culturais que foram apropriados indevidamente, Azoulay discorre sobre a necessidade de entender os escravizados como descendentes de *alguém*, a quem se deve alguma forma de reparação no presente. Por isso, afirma que “os daguerreótipos não são uma propriedade a ser mantida, mas ancestrais que precisam de cuidados. Essa compreensão é a única maneira

¹⁷ SHARPE, Op. Cit., 2023, p. 212.

¹⁸ Ibid., p. 217.

¹⁹ AZOULAY, Ariella. A fotografia cativa. *Zum - Revista de Fotografia*, 25 jan. 2022. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/a-fotografia-cativa/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

²⁰ Ibid.

de avançar se queremos reparar os danos da escravidão”, pois o “o que está registrado nas fotos ainda não acabou”²¹. Em contraposição à alegação que Harvard fez em sua defesa, baseada na ideia de que pode contribuir para a exposição e a conscientização de um horror que não pode ser esquecido, Azoulay defende que Renty e Delia não precisam ser salvos. Eles só precisam voltar para casa, uma vez que

Em casa essa imagem talvez possa ser mantida como as pessoas fazem com imagens de parentes: sendo tocada por mãos, gasta, esquecida, lembrada, mostrada para outras pessoas. Imagens ficam manchadas, são colocadas em gavetas, recuperadas, perdidas, invocada em conversas e usadas para mobilizar um anseio, mesmo enquanto suas cores e seus contrastes desaparecem. Mas a proximidade da nudez da escravidão pode levar Lanier a tocar esse daguerreótipo de modo diferente. A última coisa que os especialistas de Harvard deveriam fazer depois da restituição da imagem é perguntar quais são os planos de Lanier. É exatamente o fim dessa lembrança do direito dos escravizadores de determinar como os descendentes da escravidão podem fazer o luto ou celebrar seus ancestrais que a reunificação de Taylor com Lanier pode conquistar.²²

Em seu ensaio, Azoulay também promove uma intervenção, assim como Christina Sharpe: ela decide remover Alfred, um dos escravizados fotografados para a série de Agassiz, da foto, para mostrar o “local isolado” onde a produção visual da sua condição de escravo era realizada e onde precisou posar por longos minutos que tinham peso de séculos. O gesto de remover o corpo nu de Alfred é uma forma de cuidar dessa vida e de desestabilizar a naturalidade com que essas fotos são transmitidas, reproduzidas e vistas, encenando no presente a recusa que ele não pôde exercer em vida em 1850: não ser fotografado. Diante da ausência de Alfred na foto – o que simboliza também a ausência dos outros escravizados que foram fotografados –, o que sobra é o vazio do estúdio que, no entanto, o escancara como um espaço de *invenção* da sujeição racial. E, enquanto encaramos esse vazio, podemos imaginar que estão todos voltando para casa ou que estão todos fugindo depois de terem conseguido destruir o daguerreótipo e derrubar seus algozes.

²¹ Ibid.

²² Ibid.



Figura 3 - Estúdio do fotógrafo Joseph T. Zearly (1812-1993).
Fonte: Azoulay (2022)

Nesse movimento crítico, tanto Christina Sharpe quanto Ariella Azoulay operam uma relação disruptiva com o tempo, em que uma fotografia do presente tem o poder de evocar o passado da escravidão a partir de um olhar e uma fotografia do passado da escravidão evoca o presente a partir do reconhecimento do fotografado como ancestral *de alguém*. Conectando o olhar da menina haitiana com duas mulheres escravizadas do século XIX, atentando-se a uma parte do corpo – os olhos – que pode passar despercebida em uma primeira observação por causa da hiperexposição do corpo negro nu e chicoteado ao longo da história, Sharpe reconhece nos olhos da garotinha, de Drana e de Delia o lugar de uma certa dignidade, de algo inviolável e insondável, que só é possível reconhecer se olharmos para seus rostos com *cuidado*, revisando as imagens etnográficas de Agassiz para

(...) me concentrar nos olhos delas. Eu reviso as imagens para focar em seus olhares individuais e coletivos, fora e além dos brancos que reivindicaram poder sobre elas e também fora e além do instrumento pelo qual estão sendo sujeitadas de maneiras que nunca poderiam ter imaginado ou antecipado. Eu quero ver os olhares delas fora, além e através do tempo. Delia e Drana. Em meu olhar para elas, percebo em seus olhos um “eu” e um “nós” que está e

estamos segurando algo, está e estamos aguardando, está e estamos presas, ainda, imóveis, silenciosas.²³

Azoulay, por sua vez, ao remover Alfred da foto, abre espaço para a imaginação de Alfred e outros escravizados em fuga, num gesto de quem entende que esses “daguerreótipos são resultado da violência e não podem ser tratadas como fotografias comuns” e, por isso mesmo, são passíveis de algum modo de intervenção que, embora não redima a violência, não a reitera. Ao retirá-lo da foto, Azoulay realiza aquilo que Tamara Lanier, em sua reivindicação, anseia (e talvez muitos de nós): a de que o corpo de seus ancestrais – e não de escravizados –, esteja enfim com ela a partir de algum vestígio material de sua existência, como numa foto, a quem caberia unicamente a ela e a seus familiares ver, tocar, beijar, guardar, quase como se pudesse abraçar o tetravô através e além do tempo naquela câmara escura do estúdio, compondo um retrato de afeto improvável, quiçá impossível, de ser capturado por um daguerreótipo.

Mais do que analisar essas fotos a partir de um determinado arcabouço teórico ou meramente reproduzi-las sem colocá-las em questão, é preciso, como defende Sharpe, cuidar delas – e cuidar talvez como se um parente, se um ancestral fosse, à luz do ensaio de Azoulay. O cuidado torna-se, assim, uma categoria central do pensamento de Sharpe, pois continuar olhando, insistente e exaustivamente, é uma forma de recusa à sensação de que a violência é tudo que se tem para dizer sobre imagens de pessoas negras em situações de violência e vulnerabilidade. Por isso, ela propõe uma crítica que esteja implicada na dimensão do cuidado, sobretudo em relação aos mortos:

O que significa defender quem morreu? Cuidar das pessoas negras mortas e à beira da morte: zelar pelas pessoas negras, pelo povo preto, que vivemos constantemente empurradas para a nossa morte? Significa trabalho. É trabalho: trabalho emocional, físico e intelectual árduo que exige atenção vigilante às necessidades de quem está morrendo, para facilitar seu caminho, e também às necessidades de quem vive.²⁴

Como parte desse trabalho de cuidado emocional, físico e intelectual, Sharpe continua olhando para a foto da garota haitiana, procurando na própria imagem algo que fosse maior do que a violência. E ela encontra:

Eu estava procurando por mais do que a violência do tumbeiro, do navio de migrantes e de pessoas refugiadas, do navio porta-contêineres e do navio médico. Eu vi aquela folha no cabelo dela e, a partir dela, fiz minha própria anotação, que pode revelar essa imagem em uma vida, embora precária, que

²³ SHARPE, Op. Cit., 2023, p. 215.

²⁴ Ibid., p. 27.

sempre esteve lá. *Aquela folha está presa em suas tranças ainda perfeitas. E eu penso: Alguém trançou o cabelo dela antes de o terremoto acontecer.*²⁵

Reconhecer que alguém – uma mãe, uma tia, uma amiga, uma avó, enfim, alguém com quem tinha algum vínculo afetivo – trançou o cabelo da menina a desloca de um lugar de mera vulnerabilidade e violência para um lugar de afeto e cuidado, deixando de enxergar apenas o desamparo e recusando a instrumentalização de sua vida, utilizada como ilustração da necessidade de ajuda ao Haiti em um site de fotojornalismo. Além disso, olhar para as tranças ainda arrumadas nos possibilita reconhecer a dimensão da perda dessa menina, isto é, pensar até em quem *não* está na foto: a pessoa que trançou seu cabelo está viva? Quem ama e cuida dessa menina sobreviveu ao terremoto? Essas perguntas são possíveis se o olhar lançado para a foto for um olhar *cuidadoso* diante de uma urgência histórica: é preciso *cuidar* dessas vidas, assumindo o cuidado como uma categoria central para não sucumbir à gramática da violência antinegro como se não houvesse nada mais para ser dito ou encontrado quando não são reconhecidas formas explícitas e tradicionais de resistência negra.

A possibilidade de constituir um olhar que não se encerre na violência tão facilmente reconhecível e apreendida exige um movimento que não lida com o arquivo da escravidão, do pós-abolição e da violência antinegro no mundo somente tal como ele se apresenta a nós, mas nele intervém, modificando, rasurando, cortando, expandindo, num gesto de apropriação insubordinada de elementos e discursos que têm servido historicamente à própria sujeição, nutrindo outras formas de escrever e narrar essas vidas. Para isso, Sharpe propõe duas formas de intervenção que nos permitem realizar o trabalho de cuidado, enchendo o peito de quem grita “Eu não consigo respirar”²⁶ com mais ar: a anotação e a revisão *pretas*.

Partindo da definição da *anotação* como uma prática de adicionar alguma informação, comentário ou explicação, e da *revisão* como uma prática de edição,

²⁵ Ibid., p. 218, itálico no original.

²⁶ No dia 17 de julho de 2014, Eric Garner, um homem negro estadunidense, foi asfixiado até a morte em Nova York, por um policial. Enquanto estava sendo sufocado, ele dizia: “Eu não consigo respirar”. Pouco tempo depois, no dia 9 de agosto, Michael Brown foi assassinado, aos 18 anos, por um policial na cidade de Ferguson, no estado de Missouri (EUA). Seu assassinato foi o estopim de uma série de protestos contra a violência policial que ficou conhecido como *Black Lives Matter*, em que a frase “Eu não consigo respirar” foi uma das frases largamente reproduzida por pessoas negras, estampada em faixas e camisetas, como forma de denúncia. Para saber mais, vale a pena conferir a tese de doutorado de Allan Kardec Pereira, que compreende os protestos do *Black Lives Matter* como uma rebelião contra uma percepção linear do tempo, situando os assassinatos de pessoas negras como conectado ao passado da escravidão, cf. PEREIRA, Allan Kardec da Silva. *Impróprios para a história: rebelião, tempo e antinegitude em Ferguson (2014-)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

selecionando o que será mantido e o que deve ser removido de um texto, Sharpe entende que tanto a anotação – como a legenda da foto da menina haitiana – quanto a revisão são práticas que, ao longo da história, marcaram a população negra. Medidas antropométricas, idade, origem, nome, valor, peso, dono, habilidades eram anotações frequentemente encontradas a respeito dos escravizados, assim como “muito da vida Negra intramuros e do trabalho social e político é revisado, invisibilizado para o presente e o futuro, subentendido por lógicas da plantation, por lentes isoladas e arquiteturas brutais”²⁷.

Há, porém, uma longa resistência a essas práticas de anotação e revisão coloniais, em que a anotação e a redação *pretas* se constroem e se articulam como uma possibilidade de imaginar a vida negra em sua inteireza, tornando visíveis outros passados, presentes e futuros desde um movimento que desafia a referencialidade do discurso e a espetacularização da violência, enxergando a vulnerabilidade, o ordinário, o menor como indícios de uma vida que vai além do daguerreótipo. É o que Sharpe faz em relação à foto da menina haitiana, anotando as tranças quase imperceptíveis quando se olha apenas para a catástrofe ambiental em um país que foi historicamente boicotado e punido por ter sido lugar de uma grande rebelião de escravizados, e ao retrato de Drana e Delia, salvaguardando a nudez de seus corpos, tão naturalmente vista, consumida, exposta, compartilhada, mantendo somente os olhos delas. Porém, muito além de uma reivindicação da categoria do humano, trata-se de observar com cuidado a vida negra em si mesma, em que a anotação e a revisão *pretas* atuam em direção “a ver e ler outramente; ler e ver algo além do que está enquadrado”²⁸:

Eu não estou interessada em resgatar a(s) existência(s) para a categoria do “Humano”, entendida erroneamente como “Homem”, ou para as linguagens de desenvolvimento. As relações entre esses significados e termos e as condições materiais que (re)produzem continuam a produzir nossas mortes rápidas e lentas. Estou interessada em formas de ver e imaginar respostas ao terror vivido pela vida Negra e pelas formas como o habitamos, somos habitados por ele e o recusamos. Interessam-me os modos como vivemos esse terror – e como vivemos apesar dele.²⁹

²⁷ SHARPE, Op. Cit., 2023, p. 207.

²⁸ Ibid., p. 212.

²⁹ Ibid., p. 210.

A pele não é um fardo³⁰: sobrevivência, experiência e cuidado que desafia a morte

Quando contextualizei, na parte anterior desta introdução, a foto da menina haitiana resgatada no terremoto que acometeu o Haiti em 2010, por duas vezes utilizei a palavra “vítima” para me referir a ela enquanto discorria sobre a necessidade de olharmos com cuidado para as vidas negras e de evitar que a violência tenha a palavra final. No entanto, mais do que uma vítima, ela não seria também uma *sobrevivente*? E de uma catástrofe de longa duração e não apenas de um terremoto, como a escravidão e seus efeitos no presente? O gesto de cuidar implica tratar necessariamente como vítima ou tentar reconhecer a força, a beleza e a vulnerabilidade da vida negra que insiste em existir? Afinal, o cabelo trançado da garotinha foi trançado por alguém que cuidou dela, que nela fez um penteado afro que afirma uma herança, uma identidade e sobrevive como indício de uma vida maior do que a foto, num primeiro momento, é capaz de revelar. Em seu olhar repousa séculos de sobrevivência, “séculos de espera” em um mundo que historicamente respondeu “E daí?” para o seu sofrimento.³¹

Quando tantas estatísticas ainda atestam a vulnerabilidade da vida negra, sempre em risco e vítima de diferentes formas de violência e exclusão, com a morte sob espreita, sobreviver a esse mundo se torna uma afirmação diária de uma vida que ainda não vale por si mesma, isto é, que parece ainda depender de certa superação, condecoração e ascensão ou de algum “dom” e “genialidade” supostamente inatos para ser digna de reconhecimento. Entretanto, a busca pela sobrevivência em um mundo orquestrado para a sua morte já é um modo de reconhecer o valor da própria vida em si mesma, em que permanecer vivo é também não ser apenas uma vítima. Como afirma o escritor afro-estadunidense James Baldwin, que tanto na ficção quanto em seus ensaios se debruçou

³⁰ Título inspirado na frase de Guerreiro Ramos, importante intelectual negro brasileiro: “É preciso não carregar a pele como um fardo”. Segundo Muryatan Barbosa, ele defendia que, “para o homem de pele escura, a única possibilidade de caminhar para além dessa determinação externa (do racismo que construiu o negro como algo negativo) é a aceitação de sua negritude como um valor, tornado-a um objeto de autocriação e libertação pessoal. Mas sempre considerando que se tratava de assunção consciente de que em última instância não existem ou identidades fixas”, cf. BARBOSA, Muryatan. Por uma descolonização das relações étnico-raciais e do Brasil: A visão de Guerreiro Ramos. In: RAMOS, Guerreiro. *Negro sou: A questão étnico-racial e o Brasil: ensaios, artigos e outros textos*. Org. Muryatan Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 17.

³¹ Alusão à letra da música “E daí (A queda)”, de Milton Nascimento, que diz: “Tenho séculos de espera (espera) / Nas contas da minha costela (nas contas da minha costela) / Tenho nos olhos quimeras / Com brilho de trinta velas (velas) // E daí? E daí? E daí? / E daí? (E daí? E daí?) / E daí? E daí? E daí? E daí? (E daí?). In: MILTON NASCIMENTO. Clube da Esquina 2. EMI Music Brasil, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ge4eu4C_gD4>. Acesso em 26 abr. 2022.

sobre os desafios, sentidos e limitações que a experiência de ser negro implica, “(...) nossa humanidade é nosso fardo, nossa vida; não precisamos lutar por ela; basta fazer o que é infinitamente mais difícil – isto é, aceitá-la”³².

Nesse sentido, aceitar a própria humanidade é parte de uma aposta na vida que se expressa numa capacidade de sobrevivência que parece, muitas vezes, insondável e surpreendente, pois “o que causa espanto não é que tantos afundem na desgraça, mas que tantos consigam sobreviver. A escassez de oportunidades do negro é tremenda”³³, como escreve no ensaio “O gueto do Harlem”. Nesse processo de aceitação do fardo de uma humanidade que não é reconhecida por todos, escrever, cantar, narrar a própria vida é uma forma de agir como uma pessoa “que merece viver e amar / como outra qualquer do planeta”³⁴ na medida em que se cria um espaço discursivo em que a busca pela sobrevivência se revela como uma afirmação da vida que está além da satisfação de necessidades básicas ou de uma resistência contínua a uma dura realidade.

Em um ensaio baseado na experiência que fundamenta as canções de blues, chamado “Os usos do blues”, James Baldwin, apoiando-se na ambiguidade da palavra, que remete tanto ao gênero musical quanto à angústia e à melancolia, de maneira que pensar nos usos do blues é também pensar nos usos da dor, entende que o conteúdo dessa experiência é atravessado pela consciência da impossibilidade de evitar o sofrimento. Porém, ao aceitá-lo, um tipo de alegria pode ser encontrado, pois é a dureza da vida que ajuda a articular essa experiência em uma linguagem. Comentando algumas canções de cantoras/es de blues como Billie Holiday, Bessie Smith e Leadbelly e considerando que os blues podem ser sobre “trabalho, amor, morte, enchentes, linchamentos; na verdade, uma série de desastres que podem ser resumidos sob o título arbitrário ‘Fatos da Vida’”³⁵, que não são meramente fantasias ou metáforas, mas a vida em sua concretude, Baldwin afirma

quando Billie ou Bessie ou Leadbelly se levantaram e cantaram sobre isso, eles estavam comentando sobre isso, um pouco do lado de fora: eles estavam aceitando. E há algo engraçado — sempre há algo um pouco engraçado em todos os nossos desastres, se é que se pode enfrentar o desastre. Então, é esse desapego apaixonado, essa interioridade aliada à exterioridade, essa

³² BALDWIN, James. O romance de protesto de todos. In: *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 49.

³³ BALDWIN, James. O gueto do Harlem. In: *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 98.

³⁴ Verso da canção “Maria, Maria”, de Milton Nascimento, que é retomada no segundo capítulo desta tese, cf. MILTON NASCIMENTO. “Maria, Maria”. In: *Clube da Esquina 2*. EMI Music Brasil, 1978.

³⁵ BALDWIN, James. The Uses of the Blues. In: KENAN, Randall (Org.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Vintage, 2011, p. 80.

capacidade de saber que, tudo bem, é uma bagunça, e você não pode fazer nada a respeito... então, bem, você tem que fazer algo a respeito. Você não pode ficar lá, você não pode cair morto, você não pode desistir, mas tudo bem, tudo bem, como Bessie disse, "peguei minha bolsa, baby, e tentei de novo".³⁶

A aceitação da experiência, de que “não há jeito nenhum de não sofrer”³⁷, não se confunde, no entanto, com uma atitude de resignação perante a vida, pois, como canta Bessie Smith, trata-se de *tentar de novo*. Se não há como escapar do sofrimento, resta, então, aprender, chorar, rir, cantar, escrever e, principalmente, não deixar de viver. Não à toa, frente ao fato de a vida negra poder ser linchada, presa, agredida, humilhada, controlada, cerceada, interrompida a qualquer momento, Baldwin argumenta que, ao ser oprimida de tantas formas, um tipo de liberdade é conferido à população negra por aceitar o sofrimento, uma vez que a sociedade “conseguiu criar um grupo de pessoas que tem muito pouco a perder, e não há nada mais perigoso em qualquer república, estado, país, do que homens que não têm nada a perder”³⁸. Ao ter essa liberdade perigosa, o negro pode “fazer o que quiser; você não pode mais fazer nada contra ele. Ele não quer nada do que você tem; ele não acredita em nada do que você diz”. Como se não houvesse nada que pudesse ser pior do que tudo que já aconteceu – “não há coisa pior na vida do que a própria vida”³⁹, diz um dos provérbios de Carolina Maria de Jesus, que abordaremos nesta tese –, há uma aceitação radical da vida e da finitude desta que permite à população negra justamente viver ao não fugir da morte e do sofrimento, como Baldwin sintetiza tão bem no final de seu ensaio:

Se você pode viver com o pleno conhecimento de que você vai morrer, de que você não vai viver para sempre, de que você vive com a realidade da morte, você consegue viver. Isso não é conversa mística; é um fato. É um fato principal da vida. Se você não pode fazer isso, se você passar toda a sua vida fugindo da morte, você também está fugindo da vida.⁴⁰

A escritora afro-estadunidense e feminista bell hooks, por sua vez, defendendo a importância da recusa do lugar de vítima, exemplifica a aceitação do sofrimento por parte de mulheres negras do Sul dos Estados Unidos de um modo que nada se confunde com resignação, pois é parte de uma estratégia de sobrevivência:

Tornando-me uma mulher adulta no Sul segregado, eu nunca ouvi mulheres negras falando de si mesmas como vítimas. Enfrentando dificuldades, a devastação da falta e da privação econômicas, a injustiça cruel do apartheid, eu cresci em um mundo onde mulheres negras ganhavam força compartilhando

³⁶ Ibid., p. 82.

³⁷ Ibid., p. 82.

³⁸ Ibid., p. 84.

³⁹ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020, p. 152.

⁴⁰ BALDWIN, Op. Cit., 2011, p. 89.

conhecimento e recursos, não criando vínculos baseados em serem vítimas. A despeito da incrível dor de viver num apartheid racial, pessoas negras do Sul não falavam de si mesmas como vítimas mesmo quando eram pisadas. Nós nos identificávamos mais pela experiência de resistência e triunfo do que pela natureza de nossa vitimização. Era dado que a vida era difícil, que era sofrida. Era enfrentando esse sofrimento com graça e dignidade que se experienciava a transformação.⁴¹

Já a historiadora e intelectual afro-brasileira Beatriz Nascimento advoga, em seu ensaio por “Por uma história do homem negro”, de 1974, a necessidade de uma história da população negra contada por mãos negras, de “pensamento livre do negro sobre si próprio”⁴², em que “o escravo negro, assim como o negro atual, não participou da formação social do Brasil só com seu trabalho, com seu sofrimento, ele participou também da mesa, da cama, do pensamento e das lutas políticas do colonizador e de seus descendentes”⁴³. Em outra passagem, ela novamente sublinha o caráter de uma agência que não se encerra no sofrimento: “não contavam os dominadores que seus dominados acumulassem não só sofrimento e miséria, mas também aspectos de sua cultura, inclusive seus vícios e virtudes”⁴⁴. Mais adiante, ela nos convoca a uma tarefa imprescindível: “É tempo de falarmos de nós mesmos não como “contribuintes” nem como vítimas de uma formação histórico-social, mas como participantes dessa formação”.⁴⁵

Assim, um discurso ancorado unicamente na vitimização parece em desacordo com as práticas, gestos e atitudes de uma população que teve que forjar estratégias, espaços e formas de viver e lutar próprias, com base em um senso de autodeterminação. Não se trata de negar o sofrimento ou ignorar as estruturas racistas que afetam a vida negra – tampouco nesta tese, cujo último capítulo será dedicado a essas questões –, mas de fazer da própria experiência de dor uma forma de transformação a partir, por exemplo, de elementos imateriais, como a graça e a dignidade nas palavras de bell hooks – e, no caso do Brasil, a graça pode ser substituída pela noção de *axé*, uma força vital realizadora, que se transmite e se acumula para além dos bens e valores de troca e se faz presente, promovendo o ser-força e a potência do ser, nos terreiros, como a resposta a um processo colonial que roubou não apenas a força de trabalho do escravizado, mas também a sua

⁴¹ hooks, bell. Refusing to be a Victim: Accountability and Responsibility. In: *Killing Rage: Ending Racism*. New York: Henry Holt and Company, 1995, p. 51-52.

⁴² NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. In: *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p. 48.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 49.

⁴⁵ Ibid., p. 53.

força vital, segundo o intelectual e Obá de Xangô, Muniz Sodré⁴⁶. Frente às limitações de um mundo racista, o ato de enfrentar a vida dura, sobrevivendo à violência e à pobreza, já é, por si só, revelador da agência de quem historicamente recusou o lugar de vítima como base da experiência, apostando em sua “capacidade realizante”⁴⁷.

Quanto à experiência, por mais que esta tenha um caráter singular, intransferível e individual, há, segundo a pensadora feminista afro-estadunidense Patricia Hill Collins, “padrões de experiências” na vida negra que estão ligadas à realidade de discriminação, falta de garantia de direitos, inferiorização, de maneira que desafios em comum são enfrentados, mas com respostas diferentes e individuais de acordo com cada sujeito. Focalizando as mulheres negras estadunidenses, Hill Collins afirma

No geral, esses vínculos entre o que fazemos e o que pensamos, ilustrados por mulheres negras como indivíduos, também podem caracterizar as experiências e ideias das mulheres negras como grupo. Historicamente, a segregação racial, em questões de moradia, educação e emprego, criou elementos comuns, motivando a formação de um ponto de vista coletivo, baseado em grupos. Por exemplo, a forte concentração de negras no trabalho doméstico nos Estados Unidos, associada à segregação racial no que diz respeito à moradia e à escola, significou que essas mulheres tinham redes organizacionais comuns que lhes permitiam compartilhar experiências e construir um corpo coletivo de saberes. Essa sabedoria coletiva sobre como sobreviver como mulheres negras nos Estados Unidos deu forma a um ponto de vista particular a respeito de padrões específicos de gênero na segregação racial e as sanções econômicas deles decorrentes.⁴⁸

A experiência negra não deve ser entendida como dada e monolítica, pois se busca apreendê-la sem estabelecer uma separação entre experiência e linguagem, entendendo como a primeira é constituída pela segunda de modo contingente, embora a identidade negra seja vivida não tanto como categoria ou invenção, mas como um “sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*], resultado de linguagens, gestos, significações corporais, desejos” conformando uma subjetividade racializada que é fruto de práticas sociais⁴⁹. Nesse sentido, na medida em que o racismo define experiências desiguais de nascer, viver e morrer, “precisamos dar conta dos processos históricos que, através do discurso, posicionam sujeitos e produzem suas experiências. Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através

⁴⁶ SODRE, Muniz. *O terreiro e a cidade - a forma social negro-brasileira*. Salvador: Imago, 2002.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸ COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 66-67.

⁴⁹ GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 368.

da experiência”⁵⁰. Por isso, a experiência é fundamental para a constituição do que chamamos de realidade, tratando-se de “uma prática de atribuir sentido tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado”⁵¹.

Nesse processo, reconhecer a pessoa negra como agente é também se engajar com o modo como sua experiência não apenas é vivida, mas também é narrada em primeira pessoa, assumindo uma posição de narrador da própria vida que, ainda que atravessada por problemas objetivos, escapa de qualquer definição estanque ou formalização, como se a sua “natureza” ou comportamento pudesse ser determinado por um olhar externo. Como argumenta o sociólogo Guerreiro Ramos, em uma crítica à objetificação e instrumentalização da vida negra como tema,

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida.

O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.

O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despertador, proteico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje.

Mal formuladas as retratações verbais do negro no Brasil, elas já estão caducas ou já se revelam falsas, porque o negro-vida é como o rio de que fala Heráclito, em que não se entra duas vezes.

Eis porque toda atitude de formalização diante do negro conduz a apreciações ilusórias, inadequadas, enganosas. E é uma atitude de formalização que está na raiz de quase totalidade dos estudos sobre o negro no Brasil.⁵²

A partir da sua crítica, é como se a legenda sensacionalista que acompanha a foto da menina haitiana publicada num site de fotojornalismo se apoiasse no “negro-tema”, estando diante de um retrato de uma criança como uma “coisa examinada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso” que simboliza um país *negro*, retratado recorrentemente como “miserável”, que precisa de ajuda. No entanto, Sharpe, ao insistir num olhar cuidadoso para a fotografia, capta, sem jamais definir ou compreender por completo, centelhas e indícios do *negro-vida* em trancinhas que podiam passar despercebidas, nos permitindo pensar sua vida no seio de uma família, numa rede de

⁵⁰ SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tania Regina Oliveira. *Falas de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 27.

⁵¹ BRAH, Avtar. Diferença, diversidade e diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, pp. 329-376, 2006, p. 360.

⁵² RAMOS, Guerreiro. Patologia social do “branco” brasileiro. In: *Negro sou: A questão étnico-racial e o Brasil: ensaios, artigos e outros textos*. Org. Muryatan Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 219.

afetos, que vinha tentando, até a catástrofe acontecer, assumir o seu destino e fazer a si própria. Ainda assim, mesmo que a menina tivesse seu nome divulgado, sua vida permaneceria algo sobre o qual “não se pode dar versão definitiva”, com seu olhar que despista, escapa, desafia, como os olhos de Drana e Delia.

Reconhecer esse caráter insondável não significa, no entanto, perder de vista os “padrões de experiências” de que fala Hill-Collins, tampouco quando se pode identificar o que o escritor afro-estadunidense Ralph Ellison chama de “padrões repetitivos”:

A experiência tende a moldar-se em certos padrões repetitivos, e uma das razões pelas quais trocamos experiências é descobrir as repetições e coincidências que resultam em uma experiência de grupo comum. Contamos a nós mesmos nossas histórias individuais para nos tornarmos conscientes da nossa história geral.⁵³

Pensar na experiência negra é também considerar esses “padrões repetitivos” que formam uma tradição de sobrevivência que não pode ser subestimada, como defende a poeta Alexis Pauline Gumbs, ao criticar como a noção de sobrevivência é subestimada e reduzida à ideia de subsistência, inspirando-se nas palavras da poeta caribenha e radicada nos Estados Unidos, Audre Lorde. Esta, em um documentário, confessa amar a palavra sobrevivência, pois “sempre soa para mim como uma promessa”, compreendendo que sobreviver pode ser visto como

(...) nosso viver no contexto do que nós superamos. Sobrevivência é a vida depois do desastre, vida em honra dos nossos ancestrais, apesar das forças genocidas que trabalharam especificamente contra eles, de maneira que nós não existiríamos. Eu amo a palavra sobrevivência porque situa a minha vida no contexto daqueles que eu amo, que são chamados de mortos, mas sobrevivem através da minha respiração, da minha presença e da minha lembrança. Eles sobrevivem no meu uso teimoso da palavra sobrevivência inalterada. Minha sobrevivência, minha vida resplandecente, com a energia de meus ancestrais, é suficiente.⁵⁴

Gumbs finaliza o ensaio endossando o amor de Audre Lorde pela palavra sobrevivência e a sensação de que sobreviver é “como uma promessa que vale a pena cumprir”. Nesse caso, sobreviver é cumprir uma promessa que presta contas àqueles que buscaram sobreviver no passado, reafirmando-a no presente e apontando para um futuro em que as pessoas negras continuarão insistentemente existindo. A promessa da vida negra é, então, a própria vida, mas ainda fatalmente descumprida em uma sociedade em que a morte negra ainda parece ser uma condição normativa, de modo que “viver é

⁵³ DAVIS, Charles T.; GATES JR., Henry Louis. Introduction: the language of slavery. In: DAVIS, Charles T.; GATES JR., Henry Louis (org.). *The Slave's Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

⁵⁴ GUMBS, Alexis Pauline. “The Shape of My Impact”. *The Feminist Wire*, 29 out. 2012. Disponível em: <<https://thefeministwire.com/2012/10/the-shape-of-my-impact/>>. Acesso em: 26 abr. 2022.

simplesmente não morrer”⁵⁵. Se a morte negra é uma morte desgraçada, segundo a conclusão de um estudo sobre causas de óbito com base nos dados de raça/cor no Estado de São Paulo que, apesar de ser de 2004, tem na sua conclusão um diagnóstico ainda preciso do estado da vida negra

*que não tem causa em doenças; decorre de infortúnio. É uma morte insensata, que bule com as coisas da vida, como a gravidez e o parto. É uma morte insana, que aliena a existência em transtornos mentais. É uma morte de vítima, em agressões de doenças infecciosas ou de violência de causas externas. É uma morte que não é morte, é mal definida. A morte negra não é um fim de vida, é uma vida desfeita, é uma Átropos ensandecida que corta o fio da vida sem que Cloto o teça ou que Láquesis o meça. A morte negra é uma morte desgraçada.*⁵⁶

Como se pode cuidar dos mortos do passado quando ainda não se pode viver uma boa morte? Como cuidar dos mortos e, ao mesmo tempo, manter a vida, sabendo que enquanto escrevo há novos mortos para cuidar e a minha própria vida está em risco? Como resgatar vidas negras debaixo de ruínas e escombros quando o presente ainda é marcado pelos destroços do passado, quando a escravidão é um passado que ainda não é passado?⁵⁷ Uma das possíveis respostas a essas questões é a teimosia que existe no que a socióloga Ruha Benjamin chama de *sobrevida negra*, que envolve a recusa, por parte dos que ficaram, ao esquecimento daqueles que morreram, criando laços de parentesco e formas de memória que ultrapassam o biológico e dizem respeito à busca por gestar possibilidades outras para seguir sobrevivendo, pois

Sim, subordinação, subjugação, subalternização. Literalmente “debaixo da terra”, populações racializadas são pessoas enterradas. Mas há muita coisa acontecendo no subsolo. Não só caixões, mas sementes, raízes e rizomas. E talvez até túneis e outras linhas de fuga para novos mundos, onde formas alternativas de parentesco têm espaço para crescer e nutrir outras formas de vida e formas de viver.⁵⁸

Cuidar, então, das vidas negras presentes em uma fotografia ou em um texto literário, especialmente quando se trata de pessoas que já morreram, seria também tratar os mortos como nossos ancestrais, fazendo dessa forma alternativa de parentesco uma possibilidade de sustentar nossa sobrevivência a partir da *sobrevida negra*, daquilo que, por mais insignificante que pareça, ainda permanece e resiste ao tempo, inscrevendo-se

⁵⁵ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 265-266.

⁵⁶ BATISTA, Luís Eduardo; ESCUDERO, Maria Mercedes Loureiro; RODRIGUES, Julio Cesar Rodrigues. “A cor da morte: causas de óbito segundo características de raça no Estado de São Paulo, 1999 a 2001”. *Rev. Saúde Pública*, São Paulo, v. 38, n. 5, pp. 630-636, 2004, p. 635, grifos no original.

⁵⁷ Cf. SHARPE, Op. Cit., 2023.

⁵⁸ BENJAMIN, Ruha. Black AfterLives Matter: Cultivating Kinfulness as Reproductive Justice. *Boston Review*: A political and literary forum, Cambridge, July 2018. Disponível em: <<http://bostonreview.net/race/ruha-benjamin-black-afterlives-matter>>. Acesso em 21 jan. 2019.

como uma forma de presença, como as tantas comunidades religiosas de matriz africana fazem. Nessa perspectiva, o desafio é ampliar o entendimento das formas possíveis de narrar e cuidar dessas vidas, encontrando em objetos, por exemplo, outro modo de se aproximar delas e de compor um arquivo que abre espaço para entender seus gestos, práticas e sentidos muito além da noção de resistência.

É assim que, com uma linha e uma agulha, Ruth Middleton, trabalhadora doméstica e costureira na Filadélfia, Estados Unidos, bordou, em 1921, a história de três gerações de mulheres negras da sua família em um saco de algodão, que foi passado de geração em geração, quando sua bisavó, Rose, quase 70 anos antes, entregou um saco de algodão à filha Ashley, antes de ela ser vendida aos 9 anos de idade na Carolina do Sul. Encontrado por acaso em 2007 em um comércio de objetos usados por uma mulher branca que comprou o velho saco de pano – usado até então para guardar ração – e se viu diante de algo especial e raro, o objeto foi vendido para uma instituição da Carolina do Sul e depois repassado para o National Museum of African American History and Culture, em Charleston, na Carolina do Sul. A partir desse objeto, a historiadora Tiya Miles buscou reconstituir a história de três gerações de mulheres negras – Rose, Ashley e Ruth –, vendo esse saco como uma recordação de família, como o guardião de uma memória que sobreviveu à força da destruição, inclusive material, de elementos que permitem documentar a trajetória de vida de pessoas escravizadas e seus descendentes em seus afetos e anseios⁵⁹. No saco, Ruth bordou o seguinte:

⁵⁹ MILES, Tiya. *All That She Carried: The Journey of Ashley's Sack, a Black Family Keepsake*. New York: Random House, 2021.

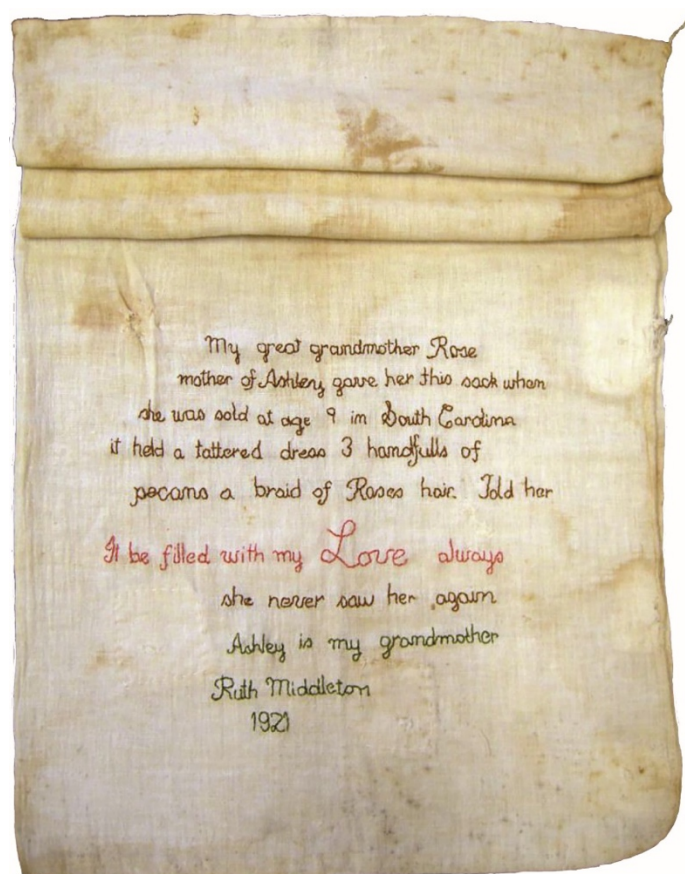


Figura 4 - O saco de algodão passado de geração em geração.
Fonte: Miles (2021)

Em tradução livre para o português, o bordado diz:

Minha bisavó Rose
 mãe de Ashley deu pra ela esse saco quando
 ela foi vendida aos 9 anos na Carolina do Sul
 Tinha um vestido esfarrapado 3 punhados de
 nozes uma trança do cabelo de Rose. Disse pra ela
 Estará preenchido com meu Amor sempre
 ela nunca a viu de novo
 Ashley é minha avó
 Ruth Middleton
 1921

Segundo Tiya Miles, o saco de algodão que Rose entrega à filha, Ashley, é uma manifestação de uma insistência no amor, sendo um objeto que carrega em si “memórias de servidão e coragem, genialidade e generosidade, longevidade e amor”⁶⁰. Diante da

⁶⁰ Ibid., p. 7.

impotência de impedir a venda da filha, Rose “juntou todos os recursos que tinha – material, emocional e espiritual – e empacotou em um kit de emergência para o futuro”⁶¹, um kit que simboliza o amor duradouro de uma mãe que nunca mais encontrará a filha. No contexto da escravidão, alguns objetos, por mais aparentemente insignificantes que fossem, podiam encarnar sentimentos e criar vínculos e formas de pertencimento que sustentavam a vida em meio à sujeição – sobretudo quando feitos manualmente. Dada a sua aparente insignificância e banalidade, esses objetos não causavam grandes suspeitas nos escravizadores. Para Myles,

o saco de Ashley ilumina os contornos das experiências das mulheres negras escravizadas, os imperativos emocionais de suas existências, as coisas que requeriam para sobreviver e o que elas valorizavam o suficiente para passar adiante, pois sem a sua posse dessas coisas, mulheres negras, como quaisquer outras pessoas, não poderiam sustentar ou expressar suas vidas. Apesar de parecer contraintuitivo à primeira vista, a atenção a coisas materiais, especialmente aquelas elaboradas por palavras ou imagens, abrem uma rota para acessar sentimentos intangíveis e desejos que evadem o registro documental.⁶²

Sem o bordado de Ruth Middleton, o saco de algodão como um saco que representa um gesto de amor e cuidado já teria literalmente entrado na lata de lixo da história. Inarquivável. Talvez, consciente disso, Ruth tenha escolhido bordar – uma prática que, à época, era visto como requintado e restrito às mulheres da elite, além de exigir uma delicadeza que parecia inata às mulheres brancas e imprópria às mulheres negras, desumanizadas e exploradas em atividades braçais – a história de sua família em um saco velho e puído, mas que carregava o espírito, a energia e o afeto de suas ancestrais ao ter sido passado de mão em mão. Trabalhadora doméstica que passava horas limpando casas alheias, Ruth pode ter enfim descansado suas calejadas mãos ao pegar uma agulha, três carretéis de linha de diferentes cores – marrom, vermelho e verde – para bordar com delicadeza o que aquele saco não mais continha, mas representava: amor. Não apenas delicadeza, mas também elegância, pois ela escolhe bordar com letra cursiva, o que exige mais destreza, atenção e tempo. É possível que ela quisesse se demorar – e tenha se demorado – no ato de bordar cada palavra e no entrelaçar de cada letra, como uma poeta se demora no gesto de escrever e lapidar um poema. É no saco de algodão, com linha e agulha, que ela borda um poema que talvez ela mesma tenha se recusado a escrever em um papel em branco, pois bordar era seu jeito de escrever. Talvez Ruth soubesse ou

⁶¹ Ibid., p. 204.

⁶² Ibid., p. 19.

intuísse que a forma de um poema era o que uma história com tantas lacunas, mas não destituída de beleza, exigia.

Observando o texto, é possível pensar que a disposição em forma de versos joga luz para cada detalhe de uma história de vidas desprezadas e anônimas, como se os objetos, as ações e as suas ancestrais merecessem o mesmo grau de atenção, pausa e silêncio que o bordado exige. A falta de pontuação, antes de mero dado de uma escolarização provavelmente precária, dá força a um fio contínuo de uma história que segue sendo costurada no presente. A especificação exata do que o saco continha – um vestido esfarrapado, três punhados de nozes e uma trança – testemunha o gesto de amor e proteção de uma mãe prestes a enfrentar a destruição de um vínculo físico, que tenta transmitir como herança elementos que não têm nenhum valor monetário, mas que dizem algo sobre os fundamentos de uma longa sobrevivência ao terror da escravidão que, muitas vezes, se apoiava em ações, saberes e práticas que tentavam, a todo custo, afirmar a vida. Apesar do vestido, das nozes e da trança serem perecíveis, o amor não é. Não à toa, em vermelho e em tamanho maior, a palavra “Amor” se destaca. Ashley nunca mais viu a mãe, mas o amor persistiu a ponto de Ruth bordar em 1921 uma história que poderia, como tantas outras, se perder no abismo da escravidão, sem qualquer registro ou rastro que possibilitasse documentá-la.

Tyla Miles, ao analisar o bordado, afirma

Enquanto ela nomeia antepassados não livres, ela se recusa a nomear as pessoas que os possuíam, limitando sua centralidade em seu registro. Ao oferecer um inventário de tudo que Rose embalou, incluindo o amor, Ruth produz um livro-razão do que pessoas escravizadas, contadas como posses, possuíam: as coisas materiais duramente conquistadas que poderiam amortecer espíritos feridos e a força de caráter, bem como o sentimento, que poderia sustentar gerações através da adversidade.⁶³

No Brasil, além da constante ameaça de ruptura de vínculos familiares entre mães e filhos a partir da venda compulsória para outro senhor, havia as Rodas dos Expostos, também conhecidas como Rodas do Enjeitados, instaladas em instituições religiosas e de assistência social onde crianças poderiam ser deixada por mães extremamente pobres, muitas vezes escravizadas, que se viam sem condições de criar os filhos, deixando-os numa caixa giratória – por isso chamava-se “Roda” –, tocando uma sineta que avisava

⁶³ MILES, Op. Cit., 2021, p. 262.

que havia mais um bebê depositado ali. Não era, no entanto, um abandono completamente desesperançado e destituído de amor, pois, como descreve a historiadora Marília Ariza,

Os livros de matrícula da Santa Casa de São Paulo que cobrem os anos de 1876 a 1901 guardam inúmeros registros de crianças entregues à roda envoltas em trapos e acompanhadas de bilhetes que sugerem as dificuldades da separação – informações sobre nomes de batismo ou sobre a necessidade de que os pequenos fossem batizados, e pedidos encarecidos para que recebessem nomes determinados, são mais do que frequentes. Muitas eram colocadas na roda acompanhadas de objetos por meio dos quais, pudessem, talvez, ser identificadas por mães esperançosas de, num futuro próximo, reaver os filhos: figas, pedaços de fitinhas, imagens de santo partidas ao meio, cruzeiros – pequenos símbolos de aflição – acompanhavam breves mensagens.⁶⁴

Além da resistência e da transparência: a quietude e a opacidade da sobrevivência

Qual o lugar que um vestido esfarrapado, três punhados de nozes, tranças, figas, fitinhas, cruzeiros têm quando lançamos um olhar para uma população que teve que construir discursos e práticas contínuas de resistência frente à violência da escravidão, em oposição a tudo que teorias, ideologias e livros racistas diziam e determinavam sobre ela e a um sistema que transformava suas vidas em mercadorias? Qual o lugar que os gestos mais triviais e ordinários, como um saco de algodão, uma folha presa numa trança, têm quando buscamos analisar e interpretar a vida negra na arte? Como podemos olhar para a força da sobrevivência negra em si mesma, sem reivindicar coerência, exemplaridade, superação ou enfrentamento? O que podemos encontrar quando não procuramos a resistência, a luta, o êxito, mas acolhemos o fracasso, a tentativa, o sonho, a recusa, a vulnerabilidade?

Para Kevin Quashie, crítico literário afro-estadunidense, a ênfase na cultura negra como uma cultura expressiva, dramática e ruidosa reflete uma equivalência entre resistência e negritude, a qual é atravessada por uma dimensão pública, como se as pessoas negras e suas produções artísticas sempre estivessem resistindo e desafiando o racismo. Apesar de fundamental para a história da população negra na diáspora, a ideia de resistência, segundo ele, não pode ser o enquadramento predominante da vida negra por ser um termo “sem nuances o suficiente para caracterizar a totalidade da cultura ou da expressão negra”⁶⁵. Centrada numa dimensão pública, de constante enfrentamento e

⁶⁴ ARIZA, Marília B. A. *Mães infames, filhos venturosos: trabalho, pobreza, escravidão e emancipação no cotidiano de São Paulo (século XIX)*. São Paulo: Alameda, 2020, p. 89-90.

⁶⁵ QUASHIE, Kevin. *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*. New Brunswick, N.J.; London: Rutgers University Press, 2012, p. 12.

reatividade, o foco na ideia de resistência diz muito pouco sobre uma vida interior que não se encerra em uma busca por resistir ou em um conflito com o mundo branco. Por isso, Quashie advoga a quietude como enquadramento possível e potente para ver além da resistência, pois a quietude

(...) é uma metáfora para toda a gama da vida interior de uma pessoa – seus desejos, ambições, fomes, vulnerabilidades, medos. A vida interior não é apolítica ou sem valor social, tampouco é determinada inteiramente por um caráter público. Na verdade, a vida interior – dinâmica e arrebatadora – é uma posição contra a dominação do mundo social; tem sua própria soberania. É difícil de ver, mais difícil ainda de descrever, mas não menos potente em sua inefabilidade. Quietude.

Na humanidade, a quietude é inevitável, essencial. É uma parte simples e bonita do que significa estar vivo. Já está lá, se alguém estiver buscando entendê-la. Uma estética da quietude não é incompatível com a cultura negra, mas notar e compreender isso requer uma mudança em como nós lemos, no que buscamos e o que esperamos, até mesmo a que permanecemos abertos. Ela exige prestar atenção de um jeito diferente.⁶⁶

Tendo a quietude como base de sua análise e interpretação de textos literários de autores negros, Quashie busca a expressividade das capacidades da vida interior negra e não uma expressividade pública que supostamente sabe e diz tudo de forma clara e definitiva. Longe de negar a importância da resistência, Quashie argumenta que a cultura negra tem sido sobrecarregada pelo status de resistência, associada a uma ideia de transparência, como se ambas dessem conta por completo da experiência negra e, por isso, faz a seguinte crítica:

A representação da subjetividade negra como resistente se tornou uma simplificação conveniente do que é, com toda a certeza, mais complicado; é um modelo fácil que não encoraja uma interrogação mais profunda e próxima de textos e momentos culturais. Nossa compreensão de cultura negra se torna achatada, e nosso senso do que caracteriza uma representação negra aparece como uma lista de termos familiares – expressividade, resistência, pitoresco, barulhento, dramático, duplo. O que significaria considerar a identidade cultural negra através de outra perspectiva, como a quietude, como a interioridade?⁶⁷

Trata-se, então, de escapar de uma armadilha: uma interpretação premeditada, enviesada e aprisionada por características que parecem ter se tornado uma essência das práticas culturais negras. Porém, o que está em jogo não é uma mera ampliação do vocabulário, como se devêssemos encontrar outros termos para substituir os que Quashie critica, mas repensarmos o próprio modo como olhamos para a vida negra, sem partir, por exemplo, do pressuposto da desumanização. Resgatando as palavras de James Baldwin

⁶⁶ Ibid., p. 14.

⁶⁷ Ibid., p. 143.

citadas em páginas anteriores – “nossa humanidade é nosso fardo, nossa vida; não precisamos lutar por ela; basta fazer o que é infinitamente mais difícil – isto é, aceitá-la” –, que diferença faria se lançássemos um olhar que considera não a luta para mostrar-se humano, mas o fardo, a coragem e a beleza de quem vive e age ciente de sua própria humanidade, apesar de historicamente negada e atacada? Nesse processo de aceitar-se humano – e não de provar-se humano para o outro –, outras dimensões do vivido, que extrapolam a resistência, não deveriam ter igual relevância?

Nesse sentido, além de evitar a resistência como enquadramento analítico predominante, a quietude também permite contornar a armadilha de uma representação totalizante e transparente da vida negra, pois “o interior pode ser aproximado, insinuado, explicado, mas sua vastidão e impetuosidade escapam frequentemente de uma caracterização definitiva”⁶⁸. Recusando o gesto de explicação e tradução do significado de uma vida que nunca, assim como qualquer outra, será completamente apreensível, Quashie entende que a quietude é marcada por uma entrega do sujeito, um render-se a um momento, a uma pessoa, a uma experiência que deveria valer por si mesma e não precisa ser exaustivamente explicada e dissecada para ter sentido.

Ao escutar e observar essa quietude, a vulnerabilidade *humana* da vida negra pode ganhar espaço e, juntamente com esse caráter vulnerável, a possibilidade de reconhecer o quão insondável, misteriosa e impenetrável essa vida pode ser, a despeito de todas as tentativas antropométricas, pseudocientíficas e racistas de definir a natureza do “negro” e de oferecer explicações totalizantes sobre sua realidade. Assim, a quietude se torna também todos os silêncios, os não ditos, os versos de blues ou de samba cantarolados baixinhos, as pausas para recuperar o fôlego no rap, os sussurros, os suspiros, as lágrimas, os sonhos, todos os pequenos gestos, as pequenas alegrias, os fracassos, as tentativas, que precisam também ser ouvidos e revelam a vastidão de uma vida que jamais será plenamente alcançada.

Para ilustrar essa quietude, Quashie se interroga sobre a obra visual que ilustra a capa do seu livro, chamada *KIN VII (Scent of Magnolia)*, do artista afro-estadunidense Whitfield Lovell, inspirando-se, assim como eu nesta introdução, na fotografia e nas artes visuais como substrato para o gesto metodológico e analítico que acompanhará todo o seu trabalho de análise de textos literários. Com uma tradução livre de *Parente VII (Cheiro*

⁶⁸ Ibid., p. 30.

de Magnólia), a obra faz parte de uma série de quadros desenhados a carvão com base em fotografias de estúdio encontradas em antiquários e em arquivos da cidade de Filadélfia entre 1900 e 1940 de pessoas negras anônimas, às quais são acoplados objetos de outra ordem.



Figura 5 - *KIN VII (Scent of Magnolia)*, de Whitfield Lovell, 2007.

Fonte: Quashie (2012)

Na análise de Quashie,

O trabalho de Lovell é poesia visual pura, seu desenho encravado e alinhado acima da guirlanda de flores, com o significado deixado em aberto: quem é esse homem? O que ele estava pensando naquele momento e que sabor ele gostava? Era ele um poeta, um amante das palavras, ou preferia a cadência de um piano suave? O que fazer com essas flores que fazem parte do perfil dele? Essas questões só podem ser feitas se abrimos mão da expressividade pública e, em vez disso, autorizar a possibilidade de que ele tem uma vida interior que é largamente inacessível para nós. [...]

E o sujeito é iluminado pelo artefato: Essas flores são do seu quarto, uma explosão privada e inusitada de cor? As flores que ele deu a uma/um namorado/a ou as que ele comprou para um funeral? Um sinal de seu desejo de visitar todos os jardins espetaculares do mundo? Podemos pegar a referência do título a voz grossa de Billie Holiday em “Strange Fruit” (“cheiro de magnólia doce e fresco/o cheiro repentino de carne queimada”), que pode levar a uma leitura mais sinistra – seu corpo morto, marcado por uma coroa de flores –, mas é insatisfatório ser tão singular e definitivo com essa imagem. Por causa das flores, ele pode ser mais um sujeito do que um emblema; podemos nos perguntar se ele amava rosa e tons de roxo, sem ignorar a possibilidade da violência racista. Qualquer que seja a história, as flores são uma surpresa que interrompe as narrativas dominantes do pode ser atribuído ao perfil de um homem negro daquela idade.⁶⁹

⁶⁹ Ibid., p. 121.

Ao especular sobre essa vida desobrigados da tarefa de encontrar e definir um sentido, nos deparamos com a impossibilidade de saber exatamente quem é esse homem e, ao mesmo tempo, com as múltiplas e infinitas possibilidades de um homem negro anônimo ser e estar no mundo, deslocando uma foto de perfil tão comum para fins de identificação criminal e que serviu à desumanização de homens e mulheres negras em conflito com a lei, para um universo de delicadeza e mistério, em que não é possível identificá-lo. Chamado de “Parente VII”, esse homem quieto e anônimo que talvez tenha sido fichado como um criminoso se torna um parente a quem o artista dá flores e estas captam uma luz que permite que outros olhares sobre essa figura possam florescer. Sem ter que optar unicamente pela relação da obra com a violência – como explicitada na alusão do título a um verso de “Strange Fruit”⁷⁰ – nem enxergar nela apenas uma forma silenciosa de resistência, colocamos essa obra numa encruzilhada em que muitos sentidos são possíveis quando não se busca encontrar algo que estaria ali, à espera de ser decifrado, mas *imaginamos* o que desafia o imaginário racista: a soberania da vida interior de uma pessoa negra. E, assim, a beleza também pode estar em tudo que não sabemos nem nunca saberemos sobre ela. Em sua quietude.

Como sugere Kevin Quashie nas últimas páginas do seu livro:

A quietude é a subjetividade que permite os caprichos da humanidade e que se move contra a identidade social e seus cantos estreitos. Quietude é desejo e vulnerabilidade; é desordem, a vontade de renunciar à sedução de dizer o seu nome de forma clara e singular, como uma posição contra o mundo. A quietude está relacionada aos nomes que você se chama, aqueles que não podem ser soletrados ou totalmente pronunciados.⁷¹

Em seu estudo sobre romancistas negras brasileiras, que vai de Maria Firmina dos Reis à Conceição Evaristo, a pesquisadora Fernanda Miranda também busca escapar de armadilhas que podem limitar a interpretação da obra de autoras negras, distanciando-se de uma definição de literatura negra ancorada em uma perspectiva temática, pois “tanto *o negro como tema* quanto *temas do autor negro* podem constituir uma maneira limitada de pensar a dimensão da racialidade na história, na política, na sociabilidade e na cultura brasileiras”⁷². Segundo ela,

⁷⁰ “Strange Fruit” é uma canção que ficou famosa na voz de Billie Holiday e foi composta por Abel Meeropol em alusão ao linchamento de dois homens negros no Sul dos Estados Unidos. Tornou-se uma das grandes canções de protesto contra o racismo.

⁷¹ Ibid., p. 144.

⁷² MIRANDA, Fernanda. *Silêncios prescritos - estudo de romances de autoras negras brasileiras (1856-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019, p. 22, destaques no original.

O humor e o lazer, por exemplo, o afeto, as facetas do contemporâneo, o erótico, o poder, a geopolítica, as fraturas subjetivas, a tecnologia, a medicina, a paisagem, o surreal, o drama, a infância, a adolescência e velhice, etc.; compõem a textualidade de autores negros sem serem considerados, *a priori*, partes do edifício enunciativo em que *espera-se* encontrar a voz negra, marcada previamente por temas constitutivos.

Evidentemente, isso não significa que a autoria esteja em discussão, ou seja, que um autor branco possa compor o mesmo texto que um autor negro, justamente pela *posicionalidade* que demarca a localização de ambos na cadeia discursiva e epistêmica. Ao contrário, significa pensar que um/a autor/a negro/a, tratando do seu mundo e dos outros, pode propor sentidos que ultrapassam aquilo que se resume (por vezes de fora para dentro) como “questões do negro”.⁷³

No terreno da filosofia, a filósofa Denise Ferreira da Silva também desenvolve uma outra perspectiva de leitura, análise e interpretação das práticas artísticas negras, propondo uma poética negra feminista que coloca em xeque categorias balizadoras do pensamento ocidental, como sujeito, razão e transparência – distanciando-se, nesse sentido, da proposição mais humanista de Quashie por um lado, mas aproximando-se dela no que diz respeito à busca por evitar o aprisionamento das obras de artistas negras a certos sentidos arraigados. Considerando o quanto a negritude se encontra fora dos parâmetros de humano, fora do mundo em que existe “no/como pensamento sempre” como “um referente da mercadoria, objeto outro, como um fato mais para além da evidência”⁷⁴, uma poética negra feminista seria capaz de “anunciar uma variedade de possibilidades para o conhecer, o fazer e o existir”⁷⁵ ao sair de sua inscrição como objeto, outro ou mercadoria e “oferecer a tarefa de des-pensar o mundo”⁷⁶, recusando a separação entre as coisas e seres, a determinação, a ordenação e a linearidade do mundo ocidental. Para ela, é necessária uma interpretação que seja mais “poética”, atenta não às finalidades ou aos significados, mas aos componentes e formas de uma obra, em um trabalho de decomposição que desestabiliza a posição de um sujeito transparente.

Para a filósofa,

Ao se ocupar da matéria da obra de arte, o comentário poético negro feminista procede de modo a libertá-la do âmbito do sujeito, cuja faculdade de julgamento estético repousa sobre a figuração do sensível (e sobre as condições de afetabilidade), mediada pelas formas da razão transcendental e por uma

⁷³ Ibid., p. 22-23, destaques no original.

⁷⁴ SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Trad. Amílcar Paker; Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019, p. 86.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid., p. 46.

visão de imaginação que as articula como se estivessem sempre e de antemão a serviço das formas abstratas do entendimento.⁷⁷

Denise Ferreira da Silva busca tensionar a apreciação estética que se baseia em ferramentas de entendimento ancoradas na racialidade e na diferença cultural, em que os sujeitos “construídos como tipos específicos de seres humanos – sujeitos de culturas ‘tradicionais’ ou ‘primitivas’ – são também construídos como “sujeitos afetáveis, aqueles cujas mentes não têm acesso à Razão”⁷⁸, mas que podem ser conhecidos, explicados, decifrados e influenciados por um sujeito universal e transparente – o branco. Para ela, trata-se, na poética negra feminista, de deslocar o foco “para o elusivo, o vago, o incerto” e pensar como a matéria bruta da arte “considera a *travessia* do espaço-tempo”, desfazendo as fronteiras abstratas e artificiais do tempo histórico, “expondo, assim, os vínculos coloniais que cruzam oceanos e continentes, e que, de outro modo, permaneceriam invisíveis”.⁷⁹

Além disso, é fundamental desfazer a posição sujeito-objeto, evitando reproduzir uma relação enraizada numa dimensão colonial, que busca entender e explicar para conquistar e dominar. Ao dedicar-se, então, a um trabalho reflexivo que escapa dos domínios do sujeito ocidental autodeterminado, propõe

(...) que o trabalho de arte não deve, de antemão, apresentar-se ao apreciador na condição de “objeto”, com todas as premissas e implicações que isso comporta. Pois o objeto (da ciência, do discurso ou da arte) nada mais é que uma mistura dos pilares onto-epistemológicos da razão universal, que sustenta os modos de operação do sujeito nos momentos de apreciação, produção e presentificação. Quando desenredada do sujeito, a reflexão sobre a obra de arte libera a imaginação da rede de significação sustentada pela separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Trata-se de um passo crucial na dissolução de um modo de conhecimento que sustenta o estado-capital, isto é, que fundamenta uma imagem do mundo como aquilo que deve ser conquistado (ocupado, dominado e subjugado).⁸⁰

A essa dissolução de um modo de conhecimento centrado em um gesto de ocupar, dominar e subjugar podemos acrescentar a busca por *compreender*, que se estabeleceu durante o colonialismo como um processo de classificação, determinação e hierarquização dos povos que seria justificado pela necessidade de “compreender” as diferenças raciais, vistas como dadas e naturais e não como “ficções úteis”, segundo

⁷⁷ SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. *ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, pp. 45–56, 31 ago. 2019. Trad. Janaína Nagata Otoch, p. 49. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811> >. Acesso em 27 abr. 2022.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

Achille Mbembe, de um projeto de dominação que se baseou na produção da figura do negro, na formação do dispositivo da *razão negra*, que é

o conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários, disparates, cujo objecto é a coisa ou as pessoas de <<origem africana>> e aquilo que afirmamos ser o seu nome e a sua verdade (os seus atributos e qualidades, o seu destino e significações enquanto segmento empírico do mundo).⁸¹

Ciente disso, Édouard Glissant, escritor e filósofo caribenho, se contrapõe à procura pela compreensão do outro, afirmando que “no verbo compreender existe o movimento das mãos que pegam o entorno e o arrastam para si. Um gesto de encerramento, senão de apropriação. Preferimos-lhe o gesto do dar-com, que abre, finalmente, para a totalidade”⁸². Para ele, trata-se de reivindicar o direito à opacidade face a uma “transparência redutora” que não é condizente com a própria sobrevivência dos escravizados e escravizadas e seus descendentes:

O ato de sobrevivência. No universo mudo da plantação, a expressão oral, a única possível para os escravos, organiza-se de modo não contínuo. A aparição dos contos, provérbios, ditados, canções, tanto no universo da língua crioula quanto alhures, é marcada por essa descontinuidade. Os textos parecem negligenciar o essencial daquilo que o realismo no Ocidente, desde o início, soube percorrer tão bem: a posição das paisagens, a lição dos cenários, a leitura dos costumes, a descrição motivada dos personagens. Quase nunca vemos aí a relação concreta entre os feitos e os gestos cotidianos, mas sim a evocação simbólica das situações. Como se esses textos tentassem disfarçar sob o símbolo, dizendo sem dizer. (...)

Neste caso, trata-se de uma forma de literatura que, esforçando-se em exprimir o que é proibido designar, encontra, contra essa censura orgânica, meios cada vez mais arriscados. A literatura oral das plantações assemelha-se, desse modo, às outras técnicas de subsistência - de sobrevivência - implementadas pelos escravos e seus descendentes diretos. A obrigação de contornar a lei do silêncio faz com que ela seja, em toda parte, uma literatura que não se continua com naturalidade, se é que podemos dizer isso, mas que jorra em fragmentos arrancados.⁸³

Ao demarcar o caráter descontínuo e fragmentado da literatura dos escravizados – e, nesse trecho, é visível que ele entende literatura para além do texto escrito, incluindo as canções e narrativas orais –, Glissant evidencia como essa literatura se constitui justamente num gesto que evita a transparência e aposta no simbólico, “dizendo sem dizer”. Negando a existência de um discurso objetivo e transparente, confinado aos limites de uma experiência encerrada em si mesma, Glissant propõe a poética da Relação,

⁸¹ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014, p. 56.

⁸² GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Trad. Marcela Vieira; Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 222.

⁸³ *Ibid.*, p. 97.

um saber que se constrói “no encontro entre povos, culturas e línguas que até ali não necessariamente faziam trocas nem se comunicavam entre si” no colonialismo, em que

Esse contato partilhado, comprimido no espaço asfíxiante da barca mortuária, ou no véu-vela que permite aos que sobrevieram à travessia o irromper numa terra, cujos povos originários encontravam-se também dela deportados in loco, indica que é no processo de contaminação de todas essas diferenças ali reunidas sob as correntes da escravidão e do colonialismo, que se libera o saber da Relação. A Relação é o conhecer desse abismo, o conhecimento mesmo dos rastros devastados, e é a abertura da imaginação, que mesmo antes da incomunicabilidade, do silêncio e do aprisionamento, traça o múltiplo da partilha de mundos unidos pela própria separação.⁸⁴

No interior dessa perspectiva destaca-se a noção de errância, marcada pela relação e não pela identidade, em que o

(...) o errante, que não é mais o viajante nem o descobridor nem o conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe de antemão que nunca o conseguirá - e que é aí que se encontra a beleza ameaçada do mundo.

O errante recusa o édito universal e generalizante, que resumia o mundo em uma evidência transparente, reivindicando-lhe um suposto sentido e finalidade. Ele mergulha nas opacidades da parte do mundo que acessa.⁸⁵

Glissant ultrapassa, então, os limites da identidade e a localização de uma origem para pensar a errância como um modo de se relacionar com o mundo em que a relação não visa o ser, mas o movimento, pois considera a realidade como “deslocamento” e a Relação como algo que vai além de um sujeito, em que “o mundo-caos ou o Todo-Mundo poderá ser a teia do acontecimento relacional quando nos abirmos à nossa capacidade para perceber que tudo entra em relação, inclusive vivos e não vivos, palavra e paisagem”.⁸⁶

Olhando e ouvindo com cuidado duas fotografias de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus

Como cuidar, anotar, revisar, ouvir a quietude e ler a opacidade nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus? Como podemos criar rotas de fuga em relação à espetacularização da violência ou ao confinamento da vida à noção de resistência em textos que revelam uma vida íntima, que ainda pode ser facilmente obliterada por uma ênfase na denúncia social ou no confinamento a um lugar subalternizado? Como libertá-los do hospício ou do quarto de despejo, enxergando-os numa relação com o mundo e com uma tradição afro-diaspórica, em que a sua capacidade de sobreviver – e escrever

⁸⁴ Ibid., p. 16.

⁸⁵ Ibid., p. 44.

⁸⁶ Ibid., p. 17.

enquanto sobrevive – já poderia bastar? Que vocabulário outro podemos e precisamos construir para empreender uma fuga do que parece dado? Quais são as possibilidades que se descortinam quando abrimos mão da busca por explicar e compreender e reconhecemos o caráter insondável de toda e qualquer vida negra, inclusive de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus?

Para essa empreitada, olhar primeiro com cuidado para dois retratos da quietude de Carolina Maria de Jesus e Lima Barreto é um começo na medida em que podem nos convocar para um outro engajamento com seus diários e, principalmente, com certas imagens estereotipadas a respeito deles, como de “favelada” e “alcoólatra”, respectivamente, que são também sustentadas por um regime de visibilidade baseado na naturalização da veiculação de fotos de pessoas negras em condições aviltantes. Nesse sentido, o uso de fotografias outras pode interromper a transmissão e a reprodução aparentemente irrefletida de imagens que exigem um imenso esforço de cuidado para que algo além da violência possa ser encontrado⁸⁷ quando há outras fotos disponíveis, mas pouco veiculadas. Depois dos olhos da garotinha haitiana, de Drana e Delia, é hora também nossos olhos se encontrarem com os olhos de Lima e Carolina.

Mesmo que hoje exista uma iconografia mais ampla da vida de Carolina Maria de Jesus, o que foi ressaltado na exposição *Carolina Maria de Jesus – Um Brasil para Brasileiros*, do Instituto Moreira Salles, que traz à tona as múltiplas facetas da escritora⁸⁸, a imagem de favelada ainda paira como uma espécie de emblema da sua existência. Foi a este lugar de favelada que por muito tempo sua vida foi confinada, como o próprio título de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* demonstra e as várias fotos da escritora na beira do Rio Tietê ou na favela do Canindé. Lima Barreto, por sua vez, tem uma “parca fotografia”, o que “pode evidenciar pobreza, dificuldades encontradas, escassez de apoios que costumam alavancar uma carreira”⁸⁹, sobretudo quando tirar fotos não era barato.

⁸⁷ E este será um dos esforços do último capítulo desta tese, quando me dedicarei a duas fotografias de Lima e Carolina tiradas em condições de sujeição e vulnerabilidade.

⁸⁸ Com curadoria do antropólogo Hélio Menezes e da historiadora Raquel Barreto, a exposição aconteceu entre setembro de 2021 e abril de 2022 no prédio do Instituto Moreira Salles. Segundo texto de apresentação da exposição disponível no site do IMS, “Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros é resultado de um enorme esforço para destacar a grandeza da escritora e apresentar Carolina Maria de Jesus como convém: mulher negra e artista emancipada, símbolo de resistência e de luta política e cultural para o país”. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-ims-paulista/>>. Acesso em 27 abr. 2022.

⁸⁹ RESENDE, Beatriz. O Lima Barreto que nos olha. *Serrote*, São Paulo, 6 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2016/01/o-lima-barreto-que-nos-olha-beatriz-resende/>>. Acesso em: 27 abr. 2022.

Apesar de diminuto, o arquivo fotográfico de Lima Barreto contém fotos dele saudável, livre e bem vestido, mas as fotos tiradas para sua identificação no Hospital Nacional dos Alienados, na cidade do Rio de Janeiro, quando foi internado compulsoriamente em 1914 e em 1919, têm sido cada vez mais utilizadas, tornando-se até mesmo capa de livros, desde as suas descobertas pelas pesquisadoras Daniela Birman e Beatriz Resende. Em outras palavras, são fotos do escritor sendo “fichado”, identificado numa condição de confinamento, que têm circulado com facilidade, mas a essa questão nos dedicaremos no último capítulo da tese.

Imagens de Carolina Maria de Jesus usando um lenço velho na cabeça e roupas puídas na favela, e de Lima Barreto abatido e vestindo um uniforme sujo no hospício se transformaram, assim, em retratos-emblema de dois sobreviventes que resistiram à violência e denunciaram em seus diários as condições precárias a que foram submetidos. Mesmo mergulhando em suas vidas íntimas e descortinando outras dimensões do vivido em seus diários, ambos são reféns da favela e do hospício como lugares que marcam o que dizem e o que são, mesmo quando buscam falar *fora* da favela e *fora* da loucura e, principalmente, mesmo quando a vida na favela e a passagem pelo hospício correspondem a um determinado período de suas vidas. Por isso, convocar outras fotos é também convocar outros sentidos e se deparar com o silêncio de imagens que não servem não apenas à resistência, mas também à quietude e à beleza da vida negra, o que exige olhar e escutar essas fotos num exercício contraintuitivo como proposto pela pesquisadora Tina Campt. Para ela, o desafio é ouvir o que a gente não vê na foto: as frequências sonoras de uma vida ordinária negra em que as “imagens enunciam relatos alternativos de seus sujeitos”⁹⁰, de modo que “escutar imagens se constituiu como uma prática de olhar além do que nós vemos e sintonizar nossos sentidos a outras frequências afetivas que as fotografias registram. É um encontro tátil que coloca em primeiro plano as frequências das imagens e como elas nos movem, nos tocam e nos conectam ao evento da foto”⁹¹, pois “escutar requer uma sintonia com frequências sonoras de afeto e impacto”, sendo uma “combinação de ver, sentir, ser afetado, contatado e movido além da distância entre observado e observador”⁹² com base na vida ordinária negra.

⁹⁰ CAMPT, Tina M. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press Books, 2017, p. 5.

⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

⁹² *Ibid.*, p. 42.

Em outras palavras, a proposta é pensar que as fotos estão vinculadas a aspirações, desejos, movimentos, sons e encontros que podem não estar visíveis, mas que viabilizam a sua existência. Campt fala disso, por exemplo, ao analisar fotos de passaporte de imigrantes caribenhos do pós-guerra na Inglaterra que, ainda que voltadas a performances de respeitabilidade que poderiam autorizar seu trânsito entre países, também transmitem seus sonhos e aspirações de viajar livremente pelo mundo. Desafiando o que ela chama de “verdade” da fotografia, que se baseia apenas no que estaria visível na foto, Campt especula se os homens que poderíamos definir, num primeiro momento, como exemplos de homens respeitáveis e educados por causa de sua vestimenta – todos estão usando belos ternos alinhados – não eram os mesmos homens que vagavam pelas ruas, indo em clubes e bailes, bebendo e se divertindo por aí. Eles podem, por exemplo, ter pegado o terno emprestado com um primo, um tio ou um amigo e, nesse movimento, Campt justapõe as fotos de passaporte e fotos ordinárias de outros homens negros. Ao responder por que ela propõe esse tipo de leitura desviante, ela explica que é preciso “resistir às seduções e tentações de qualquer leitura fácil dessas imagens: uma leitura fácil que designa alguns homens negros como íntegros e outros como fracassados”⁹³, pois o que está em jogo, no fim das contas, é o “desejo de ser visto, de ser fotografado, de ser visível e de importar. Em cada caso, é um desejo de viver um futuro que é agora, por causa da precariedade da vida negra cotidiana, onde o amanhã é passageiro e arriscado demais esperar ou imaginar”⁹⁴.

É, então, buscando ver e escutar que podemos observar a fotografia em estúdio de Lima Barreto, tirada em 1910, aos 28 anos de idade:

⁹³ Ibid., p. 4.

⁹⁴ Ibid., p. 43.

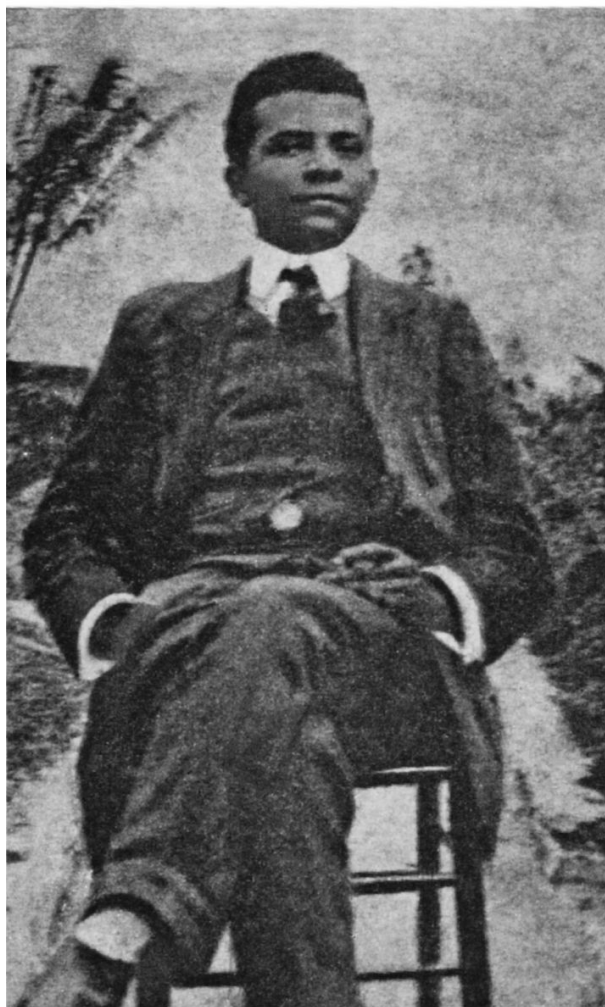


Figura 6 - Lima Barreto fotografado em estúdio em 1910.⁹⁵

Pouco mais de vinte anos da abolição da escravidão no Brasil, Lima Barreto, de terno, colete, camisa bem fechada, calça, sapato e gravata, senta em uma cadeira de estúdio para ser fotografado, tendo, ao fundo, como cenário, uma paisagem com vegetação à vista e uma pequena estrada de terra bem atrás de si. Com as mãos descansando sobre as coxas e as pernas cruzadas, Lima está com uma postura relaxada e serena, mas o olhar, com o rosto meio de lado, está em certo descompasso com o resto do corpo. Sorrateiros e atentos, seus olhos parecem prestar atenção em outra coisa que não a

⁹⁵ Foto encontrada no texto “O retrato de Lima na capa: entre o silêncio e o ruído”, de Lilia Schwarcz. Nele, a autora discorre brevemente sobre as poucas fotos disponíveis de Lima Barreto e como não identificava em nenhuma delas o autor com quem aprendeu a conviver ao longo dos anos de preparação de sua biografia, *Triste Visionário*. Por isso, julgou necessário chamar Dalton Paula, um artista plástico negro, para pintar um retrato do autor para ser a capa do livro. Segundo ela, “Discutimos tons de pele, questionamos processos de branqueamento — tão comuns nas fotos brasileiras, sobretudo do passado —, o traje, o formato do nariz, a boca e os cabelos. Esses detalhes nada têm de aleatórios e fazem parte de políticas visuais que condicionam as representações imagéticas e os estereótipos que cercam as imagens de afrodescendentes há tantos anos”. Disponível em: < <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-retrato-de-Lima-na-capa-entre-o-silencio-e-o-ruído>>. Acesso em 27 abr. 2022.

câmera e não se entregam por completo ao registro, numa quietude alerta e desafiadora. Considerando o botão aberto do colete e o desalinho do terno, um tanto surrado, talvez a roupa tenha sido doação de alguém que era maior do que ele ou tenha pegado emprestado de algum amigo ou conhecido, em mais um daqueles favores que se via obrigado a pedir diante da sua constante falta de recursos⁹⁶. Talvez isso explicasse o certo desconforto que aparenta na foto. Mas uma oportunidade de ser fotografado num estúdio não podia ser desperdiçada. Teria sido presente de alguém, uma vez que tirar fotos não era algo acessível? Teria juntado dinheiro para ter uma foto digna de escritor que queria ser lido e reconhecido no seu tempo? Impossível responder.

Porém, mesmo sem o melhor e mais alinhado terno para a época, ele estava, provavelmente, com a sua melhor roupa, preparado para posar com o melhor que tinha, mesmo que fosse antiga, emprestada, doada, como estudantes negros e pobres em dia de tirar foto na escola ou um trabalhador negro tirando sua foto 3x4 para estampar a carteira de trabalho. Podia não estar com a melhor roupa, mas suas mãos belas e “fidalgas, com dedos afilados e esguios”, como as mãos do jovem Isaías Caminha⁹⁷, estavam ali a insinuar sua delicadeza, as mãos que aprenderam a ler e a escrever sob o olhar terno e amoroso de dona Amália Augusta, sua saudosa mãe, que foi professora. Podia não estar com a melhor roupa, mas posa com certa altivez e elegância, talvez se inspirando no pai João Henriques, que foi um respeitado tipógrafo durante o Império⁹⁸ e o incentivou no caminho dos estudos e das letras, mas que sofria, desde 1902, de transtornos mentais, tornando-se inválido para o trabalho e de quem Lima Barreto passou a cuidar até o fim da vida⁹⁹. Tirar aquela fotografia podia ser um jeito de honrar a vida do pai sem imitá-lo, mas tentando, ao seu próprio modo, também construir uma vida livre e digna, sem deixar

⁹⁶ No dia 13 de dezembro de 1921, quase um ano antes de sua morte, Lima Barreto escreve no *Diário Íntimo*: “Hoje, 13 de dezembro de 1921, recebi de Dona Rafaelina de Barros, que viveu com Emílio de Meneses, um terno de fraque, um de casaca, quatro camisas, gravatas, etc., etc., que foram dele. Obrigado à Dona Rafaelina e que Deus fale n’alma do Emílio. Amém”, um trecho revelador do quanto ele, aos quarenta anos, dependia de doações de roupas que não tinha condições de custear sozinho. Ao longo do diário é também notório o endividamento do autor, que em diferentes momentos faz menção a empréstimos junto ao banco, cf. BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 215.

⁹⁷ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Editora Campos, 2023, p. 25.

⁹⁸ Para mais informações sobre a impressionante trajetória de João Henriques de Lima Barreto, ler ENGEL, Magali. João Henriques de Lima Barreto: o engajamento político de um tipógrafo negro no contexto da abolição. *Revista Mundos do Trabalho*, v. 15, p. 1–22, jul. 2023.

⁹⁹ O cuidado e amor de Lima Barreto pelo pai aparece em diferentes passagens dos seus diários, com algumas delas sendo incorporadas a esta tese.

o espelho se quebrar¹⁰⁰. Estudado, funcionário público e escritor, Lima ousa ser fotografado mesmo com seu “esbodegado vestuário”¹⁰¹ num cenário em que não cabia homens negros de terno, muito menos sentado, em um estado de quietude, por se tratar de uma paisagem natural onde o corpo do homem negro costumava ser representado, seja na pintura, seja na fotografia, com os pés descalços, roupas puídas ou quase seminus, trabalhando em roças e fazendas. Em sua quietude ainda intocada pelo trauma do hospício, seu olhar atento parece guardar uma vida que vai muito além do imaginário racista, embora nunca confortável, embora sem caber na sociedade, como um colete apertado que se usa por não haver outro que caiba, mas que revela a insistência em existir e ser visto. Na verdade, era Lima que era maior do que o terno.

Agora é hora de observar e escutar uma foto de Carolina Maria de Jesus tirada no lançamento de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, em 1960. Embora não seja uma foto posada, em que ela olha para a câmera, é uma foto usualmente tirada de escritores quando estão lançando livros, captando um momento que não pode faltar: a sessão de autógrafos.

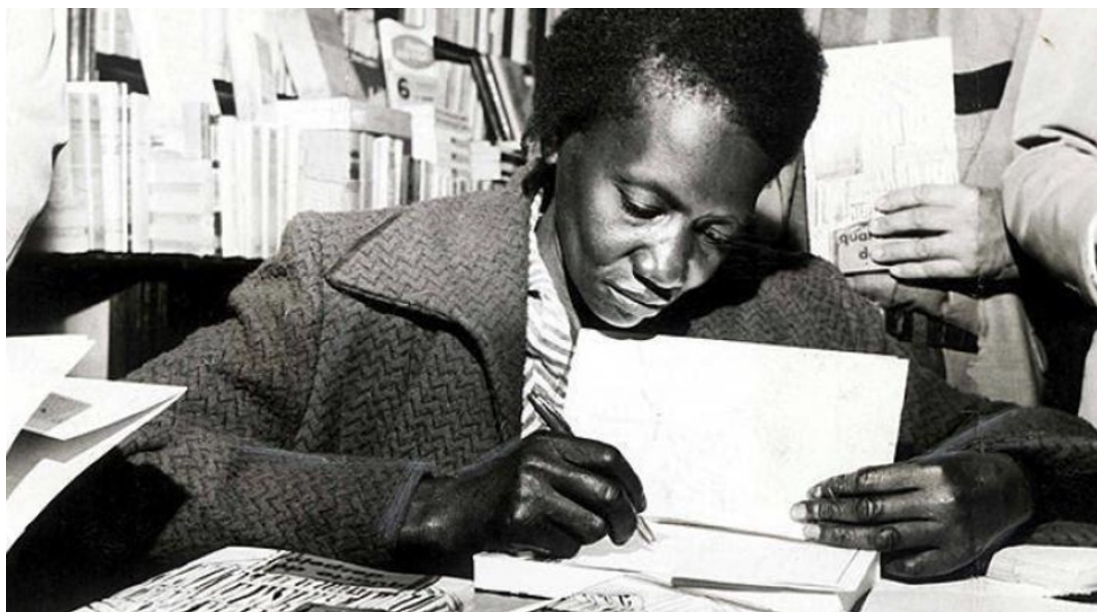


Figura 7 - Carolina Maria de Jesus no lançamento de *Quarto de despejo* em 1960¹⁰²

¹⁰⁰ Como canta João Nogueira em “Espelho”, um samba marcado pela experiência de luto em relação à perda do pai: “E o meu medo maior é o espelho se quebrar...”, cf. JOÃO NOGUEIRA. “Espelho”. In: *Espelho*. EMI Brasil, 1977.

¹⁰¹ Na crônica “Quem será afinal?”, publicada em 1919, Lima Barreto escreve: “Uma vez ainda declaro que, fazendo literatura, não espero fortuna, nem empregos; e não se incomodem com o meu esbodegado vestuário, porque ele é a minha elegância e a minha pose”. In: BARRETO, Lima. *Quem será afinal?* In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 453.

¹⁰² Disponível em: < <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-10-08/carolina-maria-de-jesus-a-escritora-da-favela-que-virou-fenomeno-editorial.html>>. Acesso em 27 abr. 2022.

Aos 46 anos, Carolina está assinando um dos tantos exemplares de *Quarto de despejo* que foram vendidos em 19 de agosto de 1960, dia do lançamento do livro que parou o centro da cidade de São Paulo. Com massiva divulgação em jornais, programas de rádio e em um outdoor escrito “ESTA FAVELADA, carolina maria de jesus, ESCREVEU UM LIVRO”¹⁰³, centenas de pessoas se acumularam na frente e no interior da Livraria Francisco Alves, no Vale do Anhangabaú, para ver de perto a “favelada” que “escreveu um livro”. Dias antes, Carolina saiu de ônibus da favela do Canindé junto com os filhos, onde ainda morava, levando terra para compor parte do cenário da livraria no dia. Contrastando com a foto do outdoor, em que Carolina está à margem do Rio Tietê, cabisbaixa e com uma roupa velha, encarnando a “favelada” que escrevia, não a escritora, esta fotografia nos permite olhar para a escritora Carolina, com uma postura concentrada, uma página de livro aberta e uma caneta à mão. Suas mãos negras se destacam em meio à brancura do papel, que segura delicadamente com a mão esquerda, enquanto na mão direita repousa uma caneta. Em um evento repleto de pessoas brancas da alta sociedade, como políticos, intelectuais, escritores, numa livraria com muitos livros de autores brancos, são suas mãos negras as únicas que escrevem naquele momento, assinando um livro que conta a sua história, enquanto mãos brancas aguardam, com um exemplar nas mãos – como a mão branca da foto –, a assinatura dela. As mãos negras que assinam os livros são as mesmas mãos que trabalharam na lavoura em Sacramento (MG), que limpavam casas alheias e cataram papéis nas ruas de São Paulo e agora podem se demorar no gesto de escrever dedicatórias e autógrafos.

Compenetrada e séria, vestindo um casaco elegante, talvez, no breve intervalo entre receber mais um exemplar em mãos e começar a escrever a dedicatória, Carolina lembrasse do conselho do seu saudoso avô, a quem chamavam de Sócrates Africano por causa de sua vasta sabedoria, que não sabia ler nem escrever, assim como seus oito filhos e tinha desgosto disso, dirigindo as seguintes palavras ternas aos netos, conforme lembraria Carolina anos depois: “Quando vocês entrarem nas escolas, estudem com devoção e esforcem-se para aprender”¹⁰⁴. Carolina não só se esforçou para aprender nos seus dois anos de estudo numa escola de Sacramento, como também fez desse aprendizado a possibilidade de transformação da sua vida a partir da literatura. Sem

¹⁰³ Esta imagem pode ser visualizada no seguinte link: <<http://www.saopauloinfoco.com.br/carolina-maria-de-jesus/>>. Acesso em 27 abr. 2022.

¹⁰⁴ Cf. JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 9, p. 57.

frequentar os bancos escolares, seu avô sabia da importância da educação, tão negada à sua geração. Com as palavras do avô pairando no ar, essa foto de Carolina, que registra a experiência de um futuro digno longamente sonhado e enfim alcançado, também se faz possível por causa de um passado negro de luta e esperança. Nesse sentido, em meio à quietude do momento de escrever cada autógrafa, a lembrança do rosto de seu avô, o preto mais bonito que já tinha visto na sua vida¹⁰⁵, de sua mãe, de seus tios e tias, talvez passasse pela sua cabeça e, naquele instante, ela estivesse cercada não por pessoas brancas, mas por seus ancestrais, invisíveis, mas presentes. Não era só ela que estava orgulhosa. Seus diários, portanto, não eram simplesmente o diário de uma favelada ou de uma ex-favelada. Eram os diários de *Carolina Maria de Jesus*, neta de vô Benedito, filha de dona Cota. No quarto de despejo e na casa de alvenaria, os diários se tornaram seu lar, o lar da quietude do seu olhar, revelador de uma vida além da favela e da pobreza.

Diante dessas fotos que nos convidam a contemplar a quietude, a complexidade e delicadeza de suas vidas, podemos olhar para os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus à luz de alguns aspectos e características desse gênero intimista, mas que são minimizados ou parecem estar suspensos quando se trata de vidas negras, especialmente quando marcadas por experiências extremas de violência e pobreza. A vida íntima é, muitas vezes, sobreposta por uma realidade social, retratada ou denunciada em seus diários, que se tornam diários sobre espaços – como a favela e o hospício – e não de sujeitos cuja vida interior pode desafiar os limites do confinamento simbólico e material em que vivem. Afinal, que sentido há na escrita de diários por dois escritores negros, um gênero historicamente associado às elites letradas, à vida burguesa e pouco presente na literatura de autoria negra brasileira? ¹⁰⁶

¹⁰⁵ Essa declaração é feita quando narra o momento da passagem do seu avô, em 27 de agosto de 1927: “(...) o meu avô faleceu. Eu ficava olhando o seu corpo gélido dentro do esquife. Já que não ia vê-lo. Olhava os seus lábios finos, o seu nariz afilado e a testa larga. Foi o preto mais bonito que já vi até hoje”. JESUS, Carolina Maria de. Sócrates Africano. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 225.

¹⁰⁶ Ainda hoje, os diários de Lima Barreto e especialmente os de Carolina Maria de Jesus são os mais conhecidos no Brasil. Não há outros diários escritos por autores negros que tenham sido publicados no século XX. Porém, em 2023 foi publicado *Submundo: cadernos de um penitenciário*, pela editora Zahar, que são escritos inéditos do ativista e intelectual Abdias Nascimento quando ficou preso na penitenciária do Carandiru, na zona norte de São Paulo, por insubordinação militar. Produzido no início dos anos de 1940 – ou seja, é anterior à *Quarto de despejo* –, a obra é uma espécie de diário coletivo, pois reúne, em grande medida, as histórias de vida de outros detentos, que incorpora na sua narrativa do “submundo”.

Um pouco de ar para respirar: o diário como inventário cotidiano da sobrevivência

O surgimento do diário, assim como de qualquer outro gênero literário, está intimamente relacionado a dinâmicas históricas e culturais, bem como a novos valores, necessidades e práticas que passam a balizar as sociedades, ou melhor dizendo, determinadas classes sociais. No caso desse gênero, este é expressão de um “processo de privatização que caracteriza as sociedades ocidentais” entre os séculos XVI e XVIII, que “inclui expectativas e práticas novas, produz espaços, objetos, escritos até então desconhecidos, cria uma inédita consciência de si mesmo e dos outros”¹⁰⁷. Diante de variadas normas e prescrições que orientavam e adequavam as condutas sociais, os indivíduos da corte e da burguesia precisavam constituir uma imagem e uma conduta pública em que “a civilidade é acima de tudo uma arte, sempre controlada, da representação de si mesmo para os outros, um modo estritamente regulamentado de mostrar a identidade que se deseja ver reconhecida”¹⁰⁸.

Nesse sentido, a civilidade é um espaço governado pela “existência coletiva” e pela “sociabilidade distintiva”, que exigia uma racionalização da vida e dos afetos e um distanciamento dos corpos. Porém, quanto mais essa regulação do comportamento se radicalizava, mais a intimidade se tornava uma esfera que se opunha à civilidade e envolvia espaços apartados onde era possível encontrar “solidão, recolhimento, silêncio”¹⁰⁹ como parte do processo de constituição de uma vida privada. Mais do que isso, é na esfera íntima que o corpo pode ser restituído, dando vazão a afeições, paixões e gestos que resgatam o corpo e o tornam o presente mesmo na ausência, como

levar consigo um objeto que o amado tocou, conservar um vestígio do ente desaparecido, ceifado pela morte, ou, através do próprio corpo, sentir a presença de Deus. A intimidade do privado – que reveste as condutas doravante interditas em público, porém permitidas, até exigidas pela afinidade entre os que se amam – reclama, portanto, a abolição da ausência e a presença do corpo que não se pode tocar.¹¹⁰

Assim, a vida privada se configura como um espaço em que esse corpo, refém de uma etiqueta social, pode ser recuperado na “liberdade cômoda e privada de uma

¹⁰⁷ ARIÉS, Phillippe; DUBY, Georges (Org.). Formas de privatização - Introdução. In: *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3, p. 154.

¹⁰⁸ Ibid., p. 155.

¹⁰⁹ Ibid., p. 154.

¹¹⁰ Ibid., p. 155.

existência confortável”¹¹¹, em que “a singularidade encontrada no outro ou em si mesmo suscita gestos inéditos, subtraídos ao olhar público, furtados ao tempo comum”¹¹². Nesse processo, determinados lugares e objetos se tornaram refúgios da intimidade, pois

no passado, através de emoções, gestos, preces e sonhos, o indivíduo associou determinados espaços e certos objetos a seu ser, quer dizer, ao íntimo de seu ser. A lembrança-espço (em especial o jardim fechado, o quarto, a *ruelle*, o gabinete ou o oratório) e a lembrança-objeto (o livro, a flor, a roupa, o anel, a fita, o retrato ou a carta) são muito particulares, pertenceram a alguém único no tempo e no espaço.¹¹³

Como consequência disso, escrever sobre si, sobre a própria vida, encarna a possibilidade de não apenas registrar e preservar o vivido, incluindo as lembranças-espço e lembranças-objeto, mas também uma forma de constituição de si enquanto sujeito, reveladora da “qualidade de um modo de ser”¹¹⁴, cuja única coisa importante para ele é ocupar-se de si mesmo. O filósofo Michel Foucault chamará essa prática, a partir de sua leitura de textos de Sêneca, Plutarco e Marco Aurélio, de escrita de si, concebida como uma forma de cuidado de si por ser um “exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real”.¹¹⁵

O diário, então, antes reduzido ao lugar de “livro-razão”, isto é, a um registro de contabilidade, de entradas e saídas, fórmulas e números, marcado por uma linguagem objetiva, como os diários de bordo produzidos pelos traficantes de escravos nos navios negreiros durante a escravidão transatlântica, nos quais se registrava “tudo sobre a vida a bordo do navio negreiro, (...) sobre o clima ao longo do dia, o curso do navio, as punições aplicadas aos tripulantes ou aos africanos escravizados, as rações distribuídas aos escravos e quaisquer mortes ou doenças”¹¹⁶, passa a ter uma dimensão que inclui o sujeito em sua vida prosaica e cotidiana. O diário vai além da civilidade esperada, tornando-se uma escrita de si que aprofunda mais e mais a relação do sujeito consigo próprio a partir

¹¹¹ Ibid., p. 156.

¹¹² Ibid., p. 157.

¹¹³ RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: ARIÉS, Phillippe; DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3, p. 199.

¹¹⁴ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 152.

¹¹⁵ Ibid., p. 134.

¹¹⁶ Há uma seção sobre os diários de navios negreiros no portal Bristol and Transatlantic Slavery, de onde essa citação foi retirada. Disponível em: <<http://www.discoveringbristol.org.uk/slavery/routes/from-africa-to-america/ship-journals/>>. Acesso em out. 2023.

do século XVIII, com “a ideia incrível de pegar um papel para não escrever a ninguém, para escrever a si mesmo, para se escrever”¹¹⁷.

Porém, em razão de sua origem como livro de contabilidade, sem qualquer dimensão ou consciência estética, os diários – a não ser que os que eram escritos para publicação – muitas vezes não foram nem são considerados literatura. De acordo com Madeleine Foissil, o diário – a que ela chama no texto de “livre de raison” [livro-razão] – oferece uma grande contribuição com sua “riqueza de detalhes, maiores ou menores, que reconstitui um modo de vida”¹¹⁸, uma

Vida de dentro, mas também vida de fora; gestos do interior, mas também gestos do exterior que pertencem igualmente à vida privada. Livro do espaço privado, mas também livro do tempo privado, registrado em horas e quartos de hora, e também em função do calendário litúrgico — santo do dia, grandes festas do ano — e da duração do movimento solar. Livro da vivência sensorial, da audição, do tato, ainda que figurem em notas fragmentadas e raras. Enfim, livro da experiência vivida, da saúde e da doença, escrito não no discurso cheio de considerações do erudito, mas na linguagem direta.¹¹⁹

Para Maurice Blanchot, por sua vez, o interesse do diário reside na sua própria insignificância, ao desnudar, de forma sincera, uma existência em seu cotidiano e, mais do que isso, ao garantir

a ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a *insignificância da vida* com a inexistência da obra, elevar a *vida nula* à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida, e o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, *dando-lhe um pouco de ar*, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias (...) ¹²⁰

Em um mundo em que pessoas negras morrem sufocadas sob as mãos da polícia, tendo como suas últimas palavras a frase “Eu não consigo respirar”, que são ignoradas solenemente, pois suas vidas são vistas como insignificantes, é interessante ler as palavras de Blanchot sobre o gênero diário à luz da vida negra, sempre prestes a desaparecer, a ser destruída, apagada, eliminada, desfeita. Diante desse risco constante da morte e do desaparecimento, o diário não seria um gênero que preserva essas vidas insignificantes a

¹¹⁷ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 362.

¹¹⁸ FOISSIL, Madeleine. A escritura do foro privado. In: ARIÉS, Phillippe; DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3, p. 308.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 309.

¹²⁰ BLANCHOT, Maurice. Capítulo VIII - O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 274.

partir de uma insignificância outra, isto é, gestos, práticas e aspectos ordinários do vivido que jogam luz para uma vida que deveria bastar em si mesma, “dando-lhe um pouco de ar” para seguir vivendo?

Assim, trazendo outro trecho do ensaio de Maurice Blanchot,

Escrever cada dia, sob garantia desse dia e para lembrá-lo de si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.¹²¹

Nessa perspectiva, o diário pode ser visto como um inventário da sobrevivência negra, em que cada dia vivido e anotado é um modo de “considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento”¹²², como os escravizados, uma forma discreta de “celebrar comigo que todo dia / alguma coisa tentou me matar / e fracassou”¹²³. Sem grandes feitos ou acontecimentos, o diário, em seu caráter ordinário, descortina sujeitos que tentam trabalhar e escrever “pra vida de gente levar”¹²⁴ e que encontram num gênero intimista a possibilidade de exprimir sua existência singular quando por tantas vezes foram falados por números, cifras, estatísticas ou por categorias genéricas como “o negro”, “o favelado”, “o louco”.

Parte de uma população vista como incivilizada e inferior e que era marginalizada, explorada e criminalizada no pós-abolição, escrever um diário não era mera expressão da vida íntima das pessoas negras, que se contrapunha a uma conduta civil e regrada de cidadãos. Era o próprio desvelamento de uma dimensão da vida tomada como inexistente em relação a homens e mulheres que eram vistos como selvagens, atrasados e não-cidadãos e tiveram que “forjar dimensões de uma privacidade muitas vezes improvisada nos espaços do impossível, mas quase sempre tenazmente construída”¹²⁵. Não à toa, uma “favelada” que escreve sobre si e um interno negro no hospício que “diz-se escritor”¹²⁶

¹²¹ Ibid., p. 273.

¹²² HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020a. Trad. Marcelo R. S. Ribeiro; Fernanda Silva e Sousa, p. 12.

¹²³ Versos do poema “Won’t you celebrate with me?”, da poeta afro-americana Lucille Clifton, cf. CLIFTON, Lucille. *The Collected Poems of Lucille Clifton 1965-2010*. Org. Kevin Young; Michael Glaser. New York: BOA Editions Ltd., 2015.

¹²⁴ Verso da música “Canção do sal”, de Milton Nascimento, que retrata as aspirações e sonhos de um trabalhador de uma salina de transformar a vida de sua família e diz: “Trabalho o dia inteiro pra vida de gente levar”, cf. MILTON NASCIMENTO. “Canção do sal”. In: *Travessia*. Codi Ritmos, 1967.

¹²⁵ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 3. - *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 129.

¹²⁶ Observação feita em seu prontuário médico na segunda internação do autor no Hospital Nacional dos Alienados, cf. BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 349.

surpreendem na medida em que a escrita confere um caráter de humanidade e liberdade que contrastam com os sentidos historicamente atribuídos ao corpo negro.

Como um inventário do vivido e não de propriedades e bens materiais, o diário é também um espaço da sobrevivência negra por ser uma “série de vestígios datados”¹²⁷ que podem resistir à morte e ao esquecimento, pois um “Um caderno no qual nos contamos - ou as folhas que mandamos encadernar - é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá”¹²⁸, cuja “ideia de continuação nos protege da ideia de fim”¹²⁹. Entretanto, por ser uma escrita elaborada num contexto assombrado pela morte e pela violência antinegro, a linearidade temporal que caracterizaria o gênero é desafiada na medida em que acontecimentos do presente remontam a um passado não superado e vivo, enxergando-se, muitas vezes, no interior de uma experiência cujo tempo não avança, uma experiência que é individual e coletiva. Nesse sentido, esse inventário do vivido é também o inventário de uma coletividade, em que se conservam a beleza e a quietude de vidas que não se encerram na violência nem em gestos de resistência, pois a sobrevivência é atravessada por tentativas de viver e escrever como se fossem livres.

Viver como se fosse livre é um dos argumentos centrais da historiadora Saidiya Hartman em *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queer radicais*. A partir de jornais, depoimentos, inquéritos, fotografias, prontuários, cartas e formulários envolvendo jovens mulheres negras que criavam formas de intimidade e parentesco que desafiavam a moralidade burguesa e as políticas de respeitabilidade negra, Hartman faz uma leitura a contrapelo do arquivo para reconstruir seus experimentos de beleza e de liberdade nas cidades de Nova York e Filadélfia entre 1890 e 1935, observando como havia uma revolução negra da vida íntima que tomava as ruas e que era colocada em movimento por essas mulheres. Ao olhar com cuidado para o gênero diário na autoria negra, podemos vê-lo como uma maneira possível de viver em que também se experimenta a beleza, a liberdade, a vulnerabilidade, o sonho, o desejo e, ao mesmo tempo, como o registro insurgente, em primeira pessoa, de vidas que poderiam ser acessadas, em grande medida, por um arquivo que tenta classificar, controlar e criminalizar suas práticas e anseios. Sem nem sempre resistir diretamente, mas escolhendo viver ao seu próprio modo e enfrentando as

¹²⁷ LEJEUNE, Op. Cit., 2014, p. 299.

¹²⁸ Ibid., p. 306.

¹²⁹ Ibid., p. 317.

consequências disso, é possível contornar a visão da vida negra como um problema a ser resolvido ou como expressão de respeitabilidade, exemplaridade e superação. Como Hartman explica na introdução do livro,

Criei uma contranarrativa livre dos julgamentos e das classificações que submeteram jovens negras à vigilância, punição e confinamento, e que oferece um relato que sobre os belos experimentos – de fazer do viver uma arte – realizados por aquelas muitas vezes descritas como promíscuas, inconsequentes, selvagens e rebeldes. Trata-se de uma tentativa de recuperar o terreno insurgente dessas vidas; de exumar a franca rebelião de dentro dos autos, de desassociar a rebeldia, a recusa, a ajuda mútua e o amor livre da sua identificação como desvio, criminalidade e patologia; é afirmar a maternidade livre (escolha reprodutiva); a intimidade fora da instituição matrimonial e as paixões *queer* e fora da lei; e iluminar a imaginação radical e a anarquia cotidiana de meninas de cor comuns, algo que não foi apenas esquecido, mas que é quase inimaginável.¹³⁰

Nessa perspectiva, que diferença faria se enxergássemos Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus no tempo da escrita de seus diários, muito antes do reconhecimento que têm hoje, como parte de um coletivo de homens e mulheres negras comuns e anônimos que sempre foram “pensadoras radicais que imaginaram incansavelmente outras formas de viver e nunca deixaram de considerar como o mundo poderia ser de outra forma”¹³¹ e estavam “sedentas por novas formas de vida”¹³², não como sujeitos negros excepcionais, pontos fora da curva, que superaram desafios que outros não conseguiram? Ao escreverem diários, não estavam eles também mostrando serem gente como a gente em suas vidas ordinárias e sendo parte de uma franca rebelião contra a realidade miserável que lhes tentavam impor, reivindicando liberdade e beleza?

Mas o que seria a beleza nesse contexto? Para Hartman, a beleza é parte da própria sobrevivência na medida em que desafia a violência, por isso é preciso reconhecer

a beleza do cotidiano negro, a beleza que anima a determinação de viver livre e que reside nela, a beleza que impulsiona os experimentos de uma vida contrária. Isso inclui o extraordinário e o mundano, a arte e o costume do dia a dia. Beleza não é um luxo; ao contrário, é uma forma de criar possibilidade no espaço da clausura, uma arte radical da subsistência, o acolhimento do que é horrível em nós, uma transfiguração daquilo que é dado.¹³³

Nesse sentido, a busca por atendimento de necessidades materiais latentes e concretas, fundamentais para a subsistência, não está desconectada de uma busca pela beleza que excede as urgências da sobrevivência, mostrando-se também como um ímpeto

¹³⁰ HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. floresta. São Paulo: Fósforo, 2022a, p. 12.

¹³¹ *Ibid.*, p. 13.

¹³² *Ibid.*, p. 44.

¹³³ *Ibid.*, p. 53.

e anseio por *algo a mais*, uma espécie de aspiração que mantém o sujeito vivo e em movimento. Como Hartman pensa a respeito de Mattie, uma das jovens mulheres negras que exuma do arquivo e era uma trabalhadora doméstica:

Mattie queria *algo a mais*. Era simples assim, algo tão elusivo e vago quanto insistente. *Algo a mais* nunca era listado entre as razões pelas quais as pessoas iam embora, que incluíam apenas coisas terríveis e verificáveis – o bicudo-do-algodoeiro, o linchamento, a turba branca, o trabalho forçado, o estupro, a servidão, a escravidão por dívida; e ainda assim o desejo incipiente, que você quer, mas não pode nomear, um desejo resoluto e teimoso por um outro lugar, outra forma ainda por se mostrar mais claramente, uma noção do possível cujos contornos eram confusos e amorfos, exercia uma força não menos poderosa e obstinada.¹³⁴

Como um gênero aberto à vida em seu movimento cotidiano, dos atos mais banais a grandes acontecimentos, mas restrito, inicialmente, apenas ao sujeito que escreve, o diário pode ser um espaço de busca ou de expressão desse *algo a mais*, de uma pulsão que anima a sobrevivência, de um encontro com seus desejos, de uma recusa e teimosia da vida negra em relação à morte. A beleza, então, que nada tem a ver com glamour ou aparência física¹³⁵, reside na aposta de que essa vida não se resume à violência ou à pobreza, pois é atravessada por gestos, instantes e anseios que delineiam tentativas de ocupar o mundo a partir do fardo de sua humanidade que sonha um dia não pesar mais. Nesse sentido, essa busca por *algo a mais* se manifesta e, ao mesmo tempo, se realiza, na arte, pois, como argumenta Paul Gilroy,

As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais. Em oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a continuidade da cultura expressiva preserva não deriva da avaliação imparcial e racional do objeto artístico, mas de uma contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas rumo à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia.¹³⁶

Porém, a concepção de diarista e de diário a que textos clássicos sobre o gênero se referem, como os de Maurice Blanchot e Philippe Lejeune, está balizada não apenas

¹³⁴ Ibid., p. 64.

¹³⁵ Inspiro-me aqui em Toni Morrison que, ao definir sua concepção de beleza numa entrevista de 1981 para a revista *Vogue*, declara: “Para mim, a beleza é exatamente o oposto do glamour. Tem algo a ver com os hábitos, a clareza sobre as coisas, uma tranquilidade da qual podem surgir todo tipo de emoções maravilhosas, agressão, mal-estar e fogo, mas por baixo há essa calma. E essa clareza. E você vê isso na pele, nos cabelos, nos olhos, nas rugas e linhas e nos desequilíbrios do rosto - nariz comprido demais, olhos pequenos demais”. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/toni-morrison-1981-vogue-interview#:~:text=%E2%80%9CFor%20me%2C%20beauty%20is%20exactly,underneath%20there%20is%20this%20repose>>. Acesso em out. 2023.

¹³⁶ GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 128-129.

em uma separação entre arte e vida, mas também em um sujeito universal, transparente e autodeterminado que Denise Ferreira da Silva busca, por exemplo, desnudar em seu trabalho: o homem branco europeu. Conseqüentemente, o surgimento do gênero diário está atrelado a uma experiência histórico-social que precisa ser demarcada em termos de raça, gênero e território, especialmente porque a consolidação do processo de privatização, de construção de um espaço de expressão da vida íntima do indivíduo burguês, depende da existência de pessoas escravizadas na medida em que todos os homens seriam iguais em um aspecto: não serem escravos, os quais se tornam o receptáculo das projeções das pessoas brancas sobre aquilo que eles não seriam de modo algum: devassos, selvagens, ignorantes, estúpidos, imorais, etc.¹³⁷, sendo, assim, o oposto disso: racionais, inteligentes, inventivos, detentores de uma capacidade de atingir o esclarecimento, ou seja, de sair do estado de menoridade.¹³⁸

Além disso, a não incorporação dos escravizados aos circunscritos limites de uma individualidade burguesa não significa que eles não eram vistos como humanos, mas sim como dotados de uma “humanidade escrava”, contígua a dor, à punição, a sujeição, na medida em que era exatamente o reconhecimento de uma individualidade que levava, muitas vezes, à violência contra o escravizado:

Não é de surpreender que a agência dos escravizados seja apenas inteligível ou reconhecível como crime e a designação de uma personalidade sobrecarregada com deveres e responsabilidades incríveis que servem primeiramente para melhorar os mecanismos repressivos de poder, denotando limites de formas socialmente toleráveis de violência, amarrando com mais firmeza a mercadoria senciente sob o pretexto de proteção e punindo através do reconhecimento da humanidade escrava. Esse reconhecimento oficial de agência e humanidade, em vez de desafiar ou contradizer o status do objeto e a subjugação absoluta do escravizado como bem móvel, se reinscreve nos termos da personalidade.¹³⁹

Em contraposição a uma agência que se torna legalmente reconhecida apenas quando do cometimento de um crime, o aprendizado da leitura e escrita, assim como as revoltas escravas, se tornavam um indício de humanidade e uma forma de agenciamento que precisava ser negada ou impedida o tempo todo, afinal,

Se ler situava-se em tal contexto adverso como ousadia, escrever seria, pois, um ato rebelde um tanto extremo para um escravizado. A ameaça de escrita no âmbito da senzala, tendo em vista a sua gravidade, nem sequer passava pelo horizonte da casa-grande. Escrever, nos primeiros tempos coloniais, era uma

¹³⁷ Cf. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.

¹³⁸ Segundo Trouillot, quanto mais os europeus subjugavam e compravam homens e mulheres, mais os filósofos europeus escreviam sobre a natureza do “Homem”, cf. TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e produção da história*. Trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya, 2016.

¹³⁹ HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York, N.Y.: W. W. Norton & Company, 2022b, p. 104.

atividade, quando não oficial, tida como uma prerrogativa das famílias nobres. Fora desse nicho, podia ser tida facilmente como subversiva, já que, para o colonizador, sobretudo nos primeiros tempos, a escrita era um atributo de poder.¹⁴⁰

É emblemática nesse aspecto a história da jovem escravizada Phillis Wheatley, que, no século XVII, em Boston, nos Estados Unidos, escreveu poemas em inglês, mas precisou provar que era a autora por meio do auxílio de seus senhores, em uma época e lugar onde aprender a ler e a escrever, no caso dos escravizados, não era somente uma dificuldade, mas também a violação de uma lei. Como afirma Henry Louis Gates Jr.,

Desde o início do século XVII, os europeus se perguntavam em alto e bom som se a “espécie africana de homens”, como eles costumavam dizer, poderia algum dia criar literatura formal, poderia dominar “as artes e as ciências”. Se pudessem, conforme argumentavam, então a variedade africana da humanidade e a variedade europeia estavam fundamentalmente relacionadas. Senão, parecia claro que o africano estava destinado a ser um escravo. Por que a escrita criativa dos africanos tinha tamanha importância para o debate do século XVIII sobre a escravidão? Posso esboçar brevemente uma tese: depois de René Descartes, a razão foi privilegiada, ou valorizada, acima de todas as outras características humanas. A escrita, especialmente depois da imprensa escrita, tornou-se tão difundida que foi tomada como signo visível da razão. Negros eram “racionais” e, conseqüentemente, “homens”, se – e somente se – eles demonstrassem domínio das “artes e ciências”, a fórmula do século XVIII para a escrita. Então, ao passo que o Iluminismo é caracterizado por ser fundado na habilidade do homem de raciocinar, ele simultaneamente utilizou a ausência ou presença de razão para delimitar e circunscrever a própria humanidade de culturas e povos de cor que os europeus tinham descoberto desde o Renascimento.¹⁴¹

Não à toa, havia uma dimensão transformadora do aprendizado da leitura e da escrita no pós-abolição que tem raízes na própria escravidão, período em que já havia uma luta pela alfabetização por parte dos escravizados e dos libertos. No caso brasileiro, existia um sentido mágico em dominar a habilidade de escrever e ler, configurando-se como parte de um processo de afirmação social dos escravizados e libertos. Não é sem sentido que a carta de alforria, com suas palavras escritas, “transformava-se em materialidade da liberdade desejada e obtida, constituindo-se, de fato, no único documento capaz de distinguir o forro dos escravos”¹⁴², sendo levada pelo liberto a todo e qualquer lugar. Nesse contexto,

a capacidade da escrita estava imbricada a vivências relativamente independentes. A alfabetização, implicando a aquisição e o uso de um código

¹⁴⁰ CUTI, Luiz Silva. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 54.

¹⁴¹ GATES, Henry Louis. Editor’s Introduction: Writing “Race” and the Difference It Makes. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, p. 1–20, 1985, p. 8.

¹⁴² WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. “Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira”. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 4, jul./dez., pp. 103-122, 2002, p. 109.

até então prerrogativa dos brancos, adequava-se a valores e necessidades dos cativos e às circunstâncias do ser escravo e transformava-se em elemento de afirmação social, não só nas relações com a sociedade mais ampla, mas também naquelas estabelecidas intragrupos sociais; no contexto dos relacionamentos existentes entre os dominados e como forma de afirmar as hierarquias existentes entre eles. Era, aliás, segundo as informações trazidas pelos autos, habilidade a ser exibida com bastante orgulho entre parceiros, homens e mulheres, escravos e forros, da mesma maneira que faziam questão de ostentar suas armas, suas posses monetárias, o usufruto de condições de relativa autonomia, tais como morar só, agenciar seus trabalhos, ter suas amantes, gozar da liberdade de ir e vir.¹⁴³

Não há como dissociar, então, o lugar que o gênero diário assume na vida de Carolina Maria de Jesus e de Lima Barreto dos significados e sentidos que a escrita e a leitura adquiriram durante a escravidão e após a abolição para a população negra. À luz disso, é possível situar seus diários em uma tradição literária marcada pelo subversivo aprendizado da leitura e, como uma das consequências disso, por um infindável número de narrativas de escravizados, autobiografias, canções e diários escritos em primeira pessoa¹⁴⁴. Essas produções anunciam ao mundo uma individualidade desde uma afirmação e reivindicação implícita ou explícita de “Eu existo”¹⁴⁵ que permite vislumbrar um rosto humano que se tenta subtrair ao condenar as pessoas negras, reduzindo a complexidade e a diversidade de sua existência à palavra “negro”, tratada como sinônimo de “escravo”, em um processo de desindividualização que tornava qualquer busca por diferenciação interna no interior da categoria “negro” um “mecanismo de afirmação da dignidade humana” durante a escravidão brasileira.¹⁴⁶

Há na narrativa em primeira pessoa um aspecto significativo que explica – em parte – por que tanto esforço houve para afastar os escravizados das letras: a possibilidade de empreender uma reelaboração do real e de si a partir de um lugar que desestabiliza as obscenas descrições que apresenta não só os homens e mulheres africanos, mas também

¹⁴³ Ibid., p. 112.

¹⁴⁴ Isso não quer dizer que sejam textos limitados unicamente à primeira pessoa. O diário, por exemplo, comporta todas as pessoas, pois não é o uso exclusivo da primeira pessoa que caracteriza o gênero, cf. DIDIER, Beatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

¹⁴⁵ OLNEY, James. “I was born”: Slave narratives, their status as autobiography and as literature. In: DAVIS, Charles T.; GATES JR., Henry Louis (org.). *The Slave’s Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

¹⁴⁶ Cf. MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)*. 3ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013, p. 144. Segundo a historiadora, ser negro ainda era visto como sinônimo de escravo, de maneira que muitos libertos e livres optavam por não declarar o dado cor/raça, caracterizando o que ela chama de “cor inexistente”, em que “Negar-se como negro (liberto), não implicava, como não implicou na maioria dos casos, assumir uma perspectiva valorativa do branqueamento. Quem não se reconhece diferente dos “brancos” não move processo por ter sido chamado de “negro”, nem manda que os brancos trabalhem no eito. Negar-se como negro (liberto) significou, fundamentalmente, rejeitar que o estigma da escravidão fosse transformado em estigma racial para mantê-los libertos, ao invés de livres”. Ibid., p. 361.

seus descendentes, em um mundo que os projeta no limiar entre o homem e o animal, o excesso e o vazio. Assim, toda e qualquer criação de um sujeito negro envolve lidar com uma teia discursiva que, ao longo da história, tem buscado constantemente produzir o *negro*, em que a atribuição de uma raça funciona como uma espécie de autorização e institucionalização da violência que fazem parte do que Mbembe chama de razão negra. No entanto, esse dispositivo é dual, acompanhado por um segundo texto, em resposta ao primeiro, caracterizado pela desumanização do negro. Esse segundo texto é

(...) simultaneamente gesto de autodeterminação, modo de presença em si, olhar interior e utopia crítica. Este segundo texto é uma resposta a outra categoria de interrogações colocadas à primeira pessoa do singular: “Quem sou eu?” “Serei eu, em boa verdade, quem dizem que eu sou?” “Será verdade que não sou nada a não ser isto – a minha aparência, aquilo que se diz e se quer de mim?” “Qual é o meu verdadeiro estado civil e histórico?”. Se a consciência ocidental do negro é *um julgamento de identidade*, este texto segundo será, pelo contrário, uma *declaração de identidade*. Através dele, o Negro diz de si mesmo que é aquilo que não foi apreendido; aquele que não está onde se diz estar, e muito menos onde o procuramos, mas antes no lugar onde não é pensado.¹⁴⁷

Nessa perspectiva, apropriar-se da escrita implica enfrentar procedimentos de exclusão que visam interditar a sua fala ou circunscrevê-la ao domínio da loucura, que prescinde de uma escuta e, conseqüentemente, anula sua existência.¹⁴⁸ Trata-se de uma negação da negação, ou seja, de uma recusa ao não direito à escrita com base no “princípio de afirmação do eu e do sujeito social”¹⁴⁹, em que escrever enseja e gesta possibilidades que são acompanhadas por uma “consciência do impacto de viver em uma sociedade racialmente excludente”, que exige a escolha das “melhores ‘armas’ formais para o combate”¹⁵⁰. A produção artística negra na diáspora afirma continuamente a relação entre arte e vida, pois aquela não se aparta desta na medida que são as próprias condições de dominação e de resistência que oferecem respostas possíveis diante desse contexto, dentre as quais salta aos olhos a escrita em primeira pessoa, pois

Os negros responderam a essas alegações profundamente sérias sobre sua "natureza" tão diretamente quanto podiam; eles escreveram livros: poesia, narrativa autobiográfica, discurso político e filosófico foram as formas predominantes de escrita. Entre elas, as narrativas autobiográficas de "libertação" foram as mais comuns e as mais realizadas. Acusados de carecerem de uma história formal e coletiva, os negros publicaram histórias individuais que, em conjunto, pretendiam narrar, em segmentos, a história ainda fragmentada dos negros na África, depois dispersos por um mundo novo

¹⁴⁷ MBEMBE, Op. Cit., 2014, p. 58-59, destaques no original.

¹⁴⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁴⁹ SILVA, Mario Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, p. 29.

¹⁵⁰ CUTI, Op. Cit., 2009, p. 238.

e frio. O "olho" narrativo e descritivo foi colocado em serviço como uma forma literária para postular tanto o "eu" individual do autor negro quanto o "eu" coletivo da raça. O texto cria o autor, e autores negros esperavam que eles criariam ou recriariam a imagem da raça no discurso europeu.¹⁵¹

Os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus estão mais próximos das narrativas de ex-escravizados, por exemplo, do que de outras manifestações do gênero diário na literatura brasileira na medida em que fazem parte de um processo de afirmação de um “eu” e de um “nós” que sobrevive também através da escrita como forma de inscrição de sua existência no mundo. Se “O negro é um homem negro; isto é, em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo”¹⁵², os textos em primeira pessoa revelam uma espécie de assinatura de um nome próprio e de construção de um universo outro, que é ordinário, múltiplo e insondável.

Ainda que a presença e a construção de um “eu” sejam aspectos que caracterizam textos autobiográficos em geral, marcados por uma identidade entre autor, narrador e personagem, uma vez que esta seria a base desses textos¹⁵³, a inscrição de um sujeito negro em primeira pessoa parece legitimar e autenticar uma existência obscurecida pela recorrente interdição a uma autoexpressão pela escrita. Assim, apenas após uma espécie de reivindicação existencial, pode a narrativa enfim começar, diferente do que normalmente ocorre com textos autobiográficos de homens brancos, que se valem, inclusive, de uma tradição filosófica e literária que lhes diz respeito:

Podemos ver a necessidade desta primeira e mais básica asserção [Eu existo] por parte do ex-escravo na situação contrária à de um autobiógrafo como Benjamin Franklin. Enquanto qualquer leitor ficava livre para duvidar dos motivos das memórias de Franklin, ninguém poderia duvidar de sua existência, e assim Franklin não começa com quaisquer alegações ou provas de que ele nasceu e agora realmente existe, mas com uma explicação de por que ele escolheu escrever tal documento como o que está em mãos. Com o ex-escravo, no entanto, foi sua existência e sua identidade, não suas razões para escrever, que foram postas em questão.¹⁵⁴

O escravizado, por sua vez, segundo Houston Baker, teria que constituir sua individualidade a partir de uma espécie de “nada”, rodeado por um mundo branco que não lhe oferecia nenhuma ontologia, vivendo uma vida aparentemente sem propósito e sem um repertório literário e filosófico que lhe dissesse respeito, antes criando e

¹⁵¹ DAVIS; GATES JR., Op. Cit., 1985, p. 26. Tradução livre.

¹⁵² FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 22.

¹⁵³ LEJEUNE, Op. Cit., 2014.

¹⁵⁴ OLNEY, Op. Cit., 1985, p. 155.

libertando um “eu” do que simplesmente projetando um “eu” em uma tradição. A questão não era, portanto, que homem ser, mas ser um homem¹⁵⁵. Como a reflexão de James Baldwin sobre ser um “bastardo do Ocidente” exemplifica, na nota autobiográfica que abre seu livro de ensaios, *Notas de um filho nativo*:¹⁵⁶

Seja como for, sei que o momento mais crucial da minha formação foi aquele em que fui obrigado a admitir que eu era uma espécie de bastardo do Ocidente; quando traçava a linha do meu passado, eu não ia parar na Europa, e sim na África. E isso queria dizer que, de alguma maneira sutil, eu era obrigado a encarar Shakespeare, Bach, Rembrandt, as pedras de Paris, a catedral de Chartres e o Empire State Building com uma atitude especial. Essas criações não eram realmente minhas; não abrigavam a minha história; seria inútil procurar nelas algum reflexo de mim. Eu era um intruso; aquele legado não era meu. Por outro lado, eu não dispunha de outro legado de que pudesse me valer – sem dúvida, não estava capacitado para sobreviver na selva, numa tribo. Eu teria que me apropriar dessa história branca secular, teria que torná-la minha – aceitar minha atitude especial, meu lugar especial nesse esquema –; senão, não teria lugar em esquema algum.¹⁵⁷

Mesmo com a liberdade formal após o fim da escravidão, há a reconfiguração de práticas discriminatórias e violentas que ainda leva à busca pela arte como espaço primordial de expressão de um “eu racial fraturado, incompleto e inacabado” estabelecendo uma contínua relação entre arte e vida que se inscreve em uma genealogia outra em relação a textos autobiográficos, pois demarcam um espaço dissidente na esfera pública burguesa, em que escrita autobiográfica e projeto de autolibertação andam em paralelo¹⁵⁸. No caso brasileiro, é preciso considerar que

Subjacente a uma visão do negro como um ser anômalo nos novos tempos, por suas tendências ao desregramento e à desorganização, existia uma ideia recorrente de tratá-lo como vazio de experiências e aprendizados; na visão de muitos, o negro ressurgia, assim, no período pós-abolição, como um ser vindo do nada, do vazio deixado pela escravidão e que posteriormente seria preenchido pelo conceito igualmente vago de marginalidade social.¹⁵⁹

Entretanto, a busca por se contrapor ao “vazio” não significa afirmar a existência de um eu negro absoluto, homogêneo e coerente, mas justamente como um sujeito de múltiplas e variadas experiências, sentimentos e aprendizados que são impossíveis, como de qualquer outra pessoa, de serem dissecadas e apreendidas por completo. Além disso, o lugar de bastardo do Ocidente é rasurado ao se implicar em valores, práticas e sentidos culturais e políticos produzidos e disseminados pelas culturas negras na diáspora, que são

¹⁵⁵ Cf. BAKER JR., Houston. *Autobiographical acts and the voice of the Southern Slave*. In: DAVIS; GATES JR., Op. Cit., 1985.

¹⁵⁶ cf. BALDWIN, Op. Cit., 2020, p. 32.

¹⁵⁷ BALDWIN, Op. Cit., 2020, p. 32.

¹⁵⁸ GILROY, Op. Cit., p. 168.

¹⁵⁹ WISSENBACH, Op. Cit., 1998, p. 99.

incorporados na tessitura de um texto em que se não se vê o sujeito rodeado pelo “nada”, mas por tradições e sujeitos negros “bastardos”, que oferecem outras possibilidades de apreender e viver o mundo. Assim, “o que deriva dessa rasura não é uma reconstituição da modernidade euro-ocidental, mas a proposta de uma outra modernidade, concebida a partir de um *ethos* cultural negro, que tem como base civilizatória: a multiplicidade, o movimento e a solidariedade”¹⁶⁰ – como veremos nos próximos capítulos desta tese.

Podemos, assim, talvez agora ler com cuidado os inícios dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus à luz da quietude da sobrevivência que se desenha numa insistência pela vida que vai além da resistência. Vamos *cuidar* um pouco deles.

A extravagância de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus: os inícios como indícios de uma vida além da resistência e da violência

Diário íntimo e *Diário do hospício*, de Lima Barreto, foram publicados póstuma e respectivamente em 1956 e 1953, embora tenham sido escritos nas primeiras décadas do século XX. Ambos os diários foram lançados no contexto de resgate da obra do autor carioca, capitaneada por Francisco de Assis Barbosa, seu principal biógrafo, após um longo período de esquecimento e ostracismo de sua produção. Nesse contexto, intelectuais brasileiros de prestígio, como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, foram convidados para prefaciar os livros que estavam sendo relançados ou lançados pela primeira vez, como é o caso dos diários, publicados, diferentemente de Carolina Maria de Jesus, sem o consentimento de Lima Barreto, tampouco qualquer intervenção do autor quanto ao modo como textos tão pessoais viriam a público. *Quarto de despejo: diário de uma favelada* e *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, de Carolina Maria de Jesus, foram escritos na década de 1950 e no início da década de 1960 e publicados pela primeira vez em 1960 e 1961, respectivamente, pela editora Francisco Alves. Desde o lançamento, em 1960, *Quarto de despejo* conta com diferentes edições, sendo a principal e mais recente delas a de 2020, publicada pela editora Ática em comemoração aos 60 anos do livro de estreia da escritora mineira, e conta, ao final, com um conjunto de artigos e ensaios de pesquisadores sobre a obra dela¹⁶¹. *Casa de alvenaria*, esgotado há décadas, ganhou uma segunda e nova edição em 2021 pela Companhia das Letras, organizada por

¹⁶⁰ SILVA, Jorge Augusto de Jesus. *Modernismo negro: amefricanidade, oralitura e continuum em Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020, p. 269.

¹⁶¹ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.

um conselho editorial majoritariamente negro e feminino¹⁶² responsável pela publicação de textos inéditos de Carolina.

Diário do hospício, de Lima Barreto, foi escrito do dia 25 de dezembro de 1919 ao dia 2 de fevereiro de 1920, no Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha, na cidade do Rio de Janeiro, no contexto da segunda internação do autor na instituição. O diário foi escrito em anotações a lápis em 79 tiras de papel, ora pautado, ora sem linhas, com datação, numeração de páginas e títulos com inúmeras observações por parte do escritor em torno do que já havia escrito. Sua preocupação em organizar o material sugere que o autor vislumbra dar ordem depois ao que escrevia, principalmente por desejar transformar o conteúdo do seu diário em matéria romanesca, no que viria a ser o romance *Cemitério dos vivos*, obra inacabada. Publicado originalmente em 1956, a edição mais recente de *Diário do hospício*, acompanhada por *Cemitério dos vivos*¹⁶³, é de 2017 pela Companhia das Letras, com prefácio de Alfredo Bosi e organização de Augusto Massi e Murilo Marcondes, que apresentam uma série de notas que visam contextualizar melhor diferentes passagens do livro. Como capa, a edição traz a perturbadora foto de identificação de Lima Barreto em sua primeira internação no hospital psiquiátrico, em 1914, sem qualquer reflexão ética sobre o uso dessa fotografia. Dividido e nomeado pelo próprio autor, o diário está se organizado pelos capítulos “O Pavilhão e a Pinel”, “Na Calmeil”, “A minha bebedeira e a minha loucura”, “Alguns doentes”, “Guardas e enfermeiros” e pelos capítulos VI, VII, VIII e XI, que são apenas numerados. Por fim, a última seção, intitulada “X”, reúne, segundo os organizadores, pequenas anotações e fragmentos que foram depois desenvolvidos e retomados no diário e em *Cemitério dos vivos*.

Já *Diário íntimo* foi publicado em 1956, sob organização de Francisco Assis Barbosa e com prefácio de Gilberto Freyre, reunindo manuscritos inéditos do autor que vão de 1903 a 1921, como notas de leitura, esboços de romances – como de *Clara dos Anjos* – e peças, apontamentos, lendas populares, trechos de jornais e anotações íntimas, dispostas em meio a essa miscelânea de gêneros e práticas textuais. De acordo com o organizador, “entendemos de juntar às anotações da vida íntima e notas de leitura, os

¹⁶² O conselho editorial é composto pelas pesquisadoras Raffaella Fernandez, Fernanda Felisberto, Fernanda Miranda e Amanda Crispim, com coordenação de Vera Eunice, filha de Carolina, e da escritora Conceição Evaristo.

¹⁶³ BARRETO, Lima. *Diário do hospício & O cemitério dos vivos*. Org. Augusto Massi; Murilo Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Está é a edição que será utilizada ao longo desta tese.

esquemas de romances frustrados, primeiras tentativas do ficcionista, ainda em plena juventude, seguido às vezes de capítulos inteiros, talvez completos, ao lado de outros apenas esboçados”¹⁶⁴. Quanto às anotações íntimas, a primeira entrada é do ano de 1903, com poucas marcações da data, e vai até 1921, com exceção do ano de 1909, do qual não consta nenhum registro do autor. Diferentemente de *Diário do hospício*, *Diário íntimo* não conta com nenhuma edição recente, tampouco comentada, de uma grande editora, tendo apenas algumas edições esparsas e independentes baseadas no texto disponibilizado ao domínio público, de modo que a primeira edição continua sendo a principal edição do diário, adotada como referência nesta tese. Aparentemente, a vida cotidiana de Lima Barreto fora do hospício não interessa tanto quanto a sua vida institucionalizada.

Quarto de Despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, foi lançado em 1960, traduzido para treze línguas e publicado em 40 países, tornando-se um dos maiores fenômenos editoriais do século XX. Escrito em cadernos simples e, por vezes, já usados, o diário pode ser dividido em duas partes. A primeira vai de 15 de julho de 1955, data da entrada inicial do livro, e termina em 28 de julho de 1955, quando a escrita do diário é interrompida por quase três anos. Em 2 de maio de 1958, Carolina retoma o registro do seu cotidiano dizendo: “Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo”¹⁶⁵. O que muda e a faz voltar a escrever o diário é ter conhecido o jornalista Audálio Dantas que, ao ser designado para fazer uma reportagem na favela do Canindé sobre o uso de um playground por adultos, conheceu Carolina, uma moradora que lhe chamou atenção ao dizer aos quatro ventos que ia incluir seus vizinhos no seu “livro”. Ao conversar com ela, Audálio toma conhecimento do seu diário e a incentiva a continuar escrevendo, prometendo que seus escritos se tornariam um livro¹⁶⁶. A reportagem que seria sobre a favela se transforma, então, numa reportagem sobre a autora mineira que foi publicada no jornal *Folha da Noite* em 9 de maio de 1958, despertando grande atenção do público.¹⁶⁷

¹⁶⁴ BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. Org. Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 20.

¹⁶⁵ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 33.

¹⁶⁶ No prefácio à primeira edição de *Quarto de despejo*, intitulado “Nossa irmã Carolina”, Audálio Dantas conta como conheceu a escritora e destaca sua interpretação do livro como um “documento grande de denúncia” e um “grito de protesto”, cf. DANTAS, Audálio. Nossa irmã Carolina. JESUS, Carolina Maria De. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960, p. 11.

¹⁶⁷ DANTAS, Audálio. O drama da favela escrito por uma favelada. *Folha da Noite*, São Paulo, 9 de maio de 1958. A matéria está disponível no acervo da Folha de S. Paulo e pode ser visualizada no link:

Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada foi, por sua vez, publicado em 1961, após o sucesso de vendas de *Quarto de Despejo*. Como o título do prefácio de Audálio Dantas ilustra, trata-se da “história de uma ascensão social”, em que acompanhamos a saída de Carolina da favela do Canindé, entendida como “quarto de despejo” da cidade de São Paulo, onde morava num barraco de madeira, para a sonhada “casa de alvenaria” num bairro de classe média. Pensado como uma espécie de continuação de *Quarto de despejo* na medida em que mantém o mesmo subtítulo, com a diferença de agora incluir o termo “ex”, a primeira edição desse diário reúne escritos que vão do dia 5 de maio de 1960 – meses antes do lançamento de *Quarto de despejo*, em agosto do mesmo ano, quando ainda morava na favela – a 21 de maio de 1961, percorrendo, portanto, o auge do sucesso da escritora, que então passaria a ter uma agenda atribulada, participando de muitos eventos, viagens, programas, etc. Esse diário, no entanto, não chegou nem perto do êxito de *Quarto de despejo*, recebendo pouca atenção da imprensa.

Por muito tempo esgotado e contando apenas com a edição de 1961, feita por Audálio Dantas, *Casa de alvenaria* ganhou nova uma edição em 2021 pela Companhia das Letras, com organização do conselho editorial coordenado por Conceição Evaristo e Vera Eunice. Diferentemente da edição de Audálio Dantas, que selecionou e editou os trechos que iriam compor *Casa de alvenaria*, fazendo um recorte com base no profícuo registro do cotidiano por parte de Carolina¹⁶⁸, a edição conta com vários trechos inéditos e na íntegra, tendo sido dividida em dois volumes, *Osasco* e *Santana*, além de ter retirado o subtítulo *diário de uma ex-favelada*. O primeiro volume – *Osasco* – não começa em 5 de maio de 1960, mas em 30 de agosto de 1960, quando a escritora se muda da favela do Canindé e vai morar temporariamente de favor na edícula da casa de um senhor chamado Antonio Soeiro Cabral, enquanto não adquire sua sonhada *casa de alvenaria*, indo até 20 de dezembro de 1960. O segundo volume, por sua vez, se inicia em 24 de dezembro de 1960, dia da mudança de Carolina para o bairro de Santana, na zona norte da cidade, e vai até 18 de dezembro de 1963. É, nesse sentido, uma edição que apresenta um arco

<<https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=45159&anchor=5458359&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=ec32503a61a0aa11bdeac38cd796dc24>>. Acesso em out. 2023.

¹⁶⁸ Para uma problematização sobre a edição de Audálio Dantas, apontando as supressões, cortes e alterações no texto de Carolina Maria de Jesus, ver: PERPÉTTUA, Elzira. Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de Literatura Brasileira Com temporânea*, Brasília, n. 22, p. 63–83, 2003.

temporal muito maior em torno da vida da escritora pós *Quarto de despejo*¹⁶⁹. Para uma leitura dos inícios dos diários, me basearei, porém, na edição de 1961, pois trata-se da maneira como seu segundo diário foi originalmente apresentado ao público.

Partindo para os inícios, Lima Barreto escreve, em 1903, na primeira entrada de seu *Diário íntimo*:

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade.

Nasci em segunda-feira, 13-5-81.

O meu decálogo:

- 1 – Não ser mais aluno da Escola Politécnica.
- 2 – Não beber excesso de cousa alguma.
- 3 – E...¹⁷⁰

Na abertura do seu diário, em sua primeira anotação íntima, Lima Barreto escreve o nome completo. Em vez de escrever “meu nome é (...)”, Lima declara “eu sou”, assinando o nome próprio como quem assinala a singularidade da sua existência. Por mais que seja um espaço da intimidade, vinculado a quem escreve, onde não há necessidade de assinatura, é neste espaço que ele parece conseguir afirmar o que não importa quando resumido à figura de mulato ou de negro: a sua identidade humana. Ao trazer os sobrenomes herdados do pai e da mãe, Lima também se inscreve em uma genealogia e aponta seus ancestrais, um gesto comum no início narrativas de ex-escravizados que se tornaram conhecidas nos Estados Unidos, como podemos ver no início de *Incidentes na vida de uma garota escrava* da ex-escravizada Harriet Jacobs¹⁷¹, publicada em 1861, e de

¹⁶⁹ A edição de 1961 segue, no entanto, relevante, pois registra, entre maio e agosto de 1960, o frenesi que já havia em torno de Carolina, uma figura que passa a ser conhecida por causa das matérias de jornais, além das próprias expectativas, anseios e medos da autora quanto ao lançamento do seu primeiro livro.

¹⁷⁰ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 33.

¹⁷¹ “Nasci uma escrava, mas não soube disso até que seis alegres anos de minha infância tivessem passado. Meu pai era carpinteiro, e tido como um homem tão inteligente e habilidoso em seu ofício que era enviado a lugares longínquos para atuar como mestre de obras, sempre que era necessário erigir construções fora do comum. Sob a condição de pagar duzentos dólares anuais para sua senhora e bancar a si próprio, permitiam que exercesse sua profissão e cuidasse de seus próprios negócios. Seu desejo mais profundo era o de adquirir seus filhos. (...) Em aparência, meus pais eram de um tom moreno claro, e eram designados como ‘mulatos’. Eles moravam juntos em um lar confortável, e embora fossemos todos escravos, eu era protegida com tanta ternura que jamais sonharia ser um artigo de mercadoria, confiada a eles para que cuidassem, mas suscetível a ser subtraída a qualquer momento”, cf. JACOBS, Harriet Ann. *Incidentes na*

Narrativa de Williams Brown, escravo fugitivo: escrito por ele mesmo, de Williams Wells Brown¹⁷², publicada em 1847. Quinze anos após a abolição da escravidão, o escritor é um jovem negro que, com orgulho, se descreve a partir de uma herança legítima, ressaltando a figura do pai. Nascido ainda durante a escravidão, em 1881, “Não sou um filho bastardo; não sou filho de um senhor” é o que a frase “Sou filho legítimo” diz em seu avesso. Ser ex-aluno da Escola Politécnica, uma instituição prestigiada e voltada às elites, opera como mais uma informação que, na intimidade do diário, pode ser afirmada sem questionamentos racistas e debochados sobre a veracidade de seu conteúdo.

No presente da escrita, Lima declara que, no futuro, vai escrever sobre o passado, sobre a história da escravidão negra no Brasil, um passado que herda como descendente de escravizados e influencia o modo como ele transforma a abertura de um diário em uma espécie de autoafirmação que funciona como uma apresentação de si que, fora do espaço íntimo, poderia provocar riso e escárnio ou dúvida, na medida em que ele poderia não passar de mais um *negro, mulatinho, negrinho*, cujo nome não importa muito, tampouco seus laços de parentesco. Nesse sentido, em cinco períodos curtos, Lima desafia séculos de sujeição. Cada afirmação tem uma força própria, que desestabiliza expectativas e definições que tentam determinar e limitar a natureza do homem negro. Não é o seu peso, a sua altura, a medida do seu crânio e de seus pés, que irrompem nesta abertura; o corpo negro, aí, não está desnudo, exposto para inspeção alheia, refém de olhares que vão tentar aprisioná-lo em sua carne. No diário, o seu nome completo, escrito por si mesmo, basta para anunciar sua presença e, portanto, uma história por trás desse nome que vai além de si mesmo, incluindo os pais e o passado da escravidão. Mais do que revelar dados objetivos sobre si, esse início sugere uma vida muito além do imaginado, esperado e desejado para homens negros naquele período.

Isolando com três asteriscos, a data de seu nascimento, uma informação que era comum de não se ter com exatidão no pós-abolição e não era de conhecimento de muitos

vida de uma garota escrava: escritos por ela mesma. Trad. Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2018, p. 6.

¹⁷² “Nasci em Lexington, Kentucky. O homem que me roubou assim que nasci registrava o nascimento de todos os bebês que alegava serem de sua propriedade em um livro que mantinha para esse fim. O nome de minha mãe era Elizabeth. Ela teve sete filhos, a saber: Solomon, Leander, Benjamin, Joseph, Millford, Elizabeth e eu. O nome de meu pai, como soube de minha mãe, era George Higgins. Ele era um homem branco, aparentado com meu senhor, e ligado a algumas das famílias mais proeminentes do Kentucky”, cf. BROWN, William Wells. *Narrativa de William Wells Brown, escravo fugitivo: escrita por ele mesmo*. Trad. Francisco Araújo da Costa. São Paulo: Hedra, 2020, p. 47.

escravizados¹⁷³, Lima escreve o dia em que veio ao mundo, assinalando seu nascimento como livre no curso do tempo (1881) da escravidão no Brasil. Ele é, assim, ainda mais parte da “história da escravidão negra” sobre a qual vai escrever no futuro. Nascido durante o regime escravista, Lima é um jovem que talvez nunca pudesse esquecer do passado da escravidão quando a data de seu nascimento – 13 de maio – é a data da abolição da escravatura que aconteceria sete anos depois, de maneira que escrever sobre “a história da escravidão negra no Brasil” é também escrever sobre projetos e sonhos de liberdade em que sua própria vida era um exemplo ao ter nascido livre e carregar todos esses predicados ainda tão jovem.

Na anotação seguinte, Lima revela o seu “decálogo”. É interessante o uso de um termo que se refere aos mandamentos de Deus, que devem ser seguidos rigorosamente, para descrever as suas resoluções, a serem seguidas talvez com o mesmo rigor. Criar um decálogo próprio parece ser um modo de conferir alguma sacralidade à vida de quem se via como destituído da possibilidade de salvação ou redenção, pois condenado pela própria cor em tantos livros e teorias pseudocientíficas e racistas da época¹⁷⁴. Seu primeiro mandamento é, curiosamente e sem nenhuma explicação, “não ser mais aluno da Escola Politécnica”, recusando permanecer numa instituição de prestígio de maioria branca. Em seguida, “não beber excesso de coisa alguma”, outro mandamento atravessado pela negativa. Nos dois casos, há a afirmação de resoluções no espaço do diário que envolvem a surpreendente recusa de uma instituição de renome, cujo diploma poderia lhe proporcionar alguma mobilidade social, mas que parecia cada vez mais distante diante das perseguições de professores e da hostilidade de um lugar ao qual

¹⁷³ Frederick Douglass, um dos maiores líderes abolicionistas, assim inicia sua narrativa sobre sua vida como escravizado em Maryland, nos Estados Unidos: “Nasci em Tuckahoe, redondezas de Hillsborough, a cerca de vinte quilômetros de Easton, no condado de Talbot, Maryland. Não tenho conhecimento exato de minha idade, nunca tendo visto qualquer registro autêntico que a contivesse. A maior parte dos escravos sabe tão pouco de sua idade quanto sabem os cavalos, e é o desejo da maioria dos senhores que conheço manter seus escravos nessa ignorância. Não me recordo de ter conhecido um escravo que pudesse dizer o dia de seu aniversário. Raramente se acerbam da data para além de uma mera indicação: na época do plantio, na colheita, no tempo das cerejas, na primavera, no outono. A falta de informação sobre meu próprio aniversário foi para mim uma fonte de infelicidade mesmo durante a infância. As crianças brancas sabiam dizer quantos anos tinham, e eu não entendia por que eu teria de ser privado do mesmo privilégio. Não me era permitido averiguar o assunto junto ao meu senhor, que considerava investigações dessa espécie, da parte de um escravo, impróprias e impertinentes, evidências de um espírito inquieto. A estimativa mais próxima que tenho me dá entre vinte e sete e vinte e oito. Cheguei a isso por ouvir meu senhor dizer, em algum momento do ano de 1835, que eu contava por volta de dezessete anos”, cf. DOUGLASS, Frederick. *Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021, p. 42.

¹⁷⁴ Ver mais em: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

parecia que nunca iria pertencer e, ao mesmo tempo, a recusa do álcool, rasurando expectativas de um imaginário racista que associa homens negros ao alcoolismo com facilidade¹⁷⁵. Aparentemente certo dessas duas coisas, o terceiro mandamento, “E...”, parece uma abertura para o imprevisível e o indizível de uma vida que era destinada a não durar, a não vingar. É, dessa maneira, o que nunca saberemos, pois é nesse espaço que Lima pode recusar a explicação e a justificativa sobre a sua vida. Ali, é ele que *manda*.

De maneira geral, as três passagens que abrem o seu diário criam, em vez de trazerem respostas, espaço para perguntas sobre a vida de um jovem negro que, altamente letrado e escolarizado, decide que vai escrever sobre a “História da Escravidão Negra e sua influência na nossa nacionalidade”, que vai abandonar a Escola Politécnica e que não vai beber. Não à toa, Lima intitula seu diário como *Um diário extravagante*.

Extravagante

1. *Que extravaga.*

2. *Que não está num código (ex.: lei extravagante).*

3. *Que ou quem é, anda ou está fora do que é considerado geral ou habitual. = ESTRANHO,*

EXCÊNTRICO

4. *Que ou quem esbanja dinheiro.*¹⁷⁶

Em 1903, escrever um diário só pode ser um ato extravagante de um jovem negro extravagante que ousa, através da escrita, conferir um lugar digno e humano para sua existência em um gênero que desafia lentes totalizantes sobre a vida negra. Escrever um diário parece um “luxo”, afinal, se quem é extravagante esbanja, se excede em algo que, supostamente, não deveria, então a maior extravagância de Lima é esbanjar uma juventude que não apenas resiste às forças racistas de seu tempo, mas também sonha, projeta um futuro e orienta a si próprio em direção ao que parece improvável. Um gênero menor se transforma, assim, em um “luxo” que ele ousa bancar, dando atenção a pormenores de uma vida que esbanja o que não se espera: a escrita.

Já no dia 4 de janeiro de 1920, de dentro do hospício, escreve Lima Barreto no que se transformaria em seu segundo diário:

Estou no hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no Pavilhão de Observação, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia.

¹⁷⁵ Em *Diário do hospício*, Lima Barreto confessa que escreveu seu decálogo sob forte impacto da leitura de *Crime e loucura*, de um alienista inglês chamado Henry Maudsley, um livro que ganhou de presente de um amigo de sua família que era psiquiatra quando seu pai adoeceu: “A obra me impressionou muito e de há muito premedito repetir-lhe a leitura. Saído dela, escrevi decálogo para o governo da minha vida; entre os seus artigos havia o mandamento de não beber alcóolicos, coisa aconselhada por Maudsley, para evitar a loucura. Nunca o cumpri e fiz mal”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 49. Esse trecho será analisado com atenção no último capítulo desta tese.

¹⁷⁶ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/extravagante/>>. Acesso em 27 abr. 2022.

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. O enfermeiro antigo era humano e bom; o atual é um português (o outro o era) arrogante, com uma fisionomia bragantina e presumida. Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria.

Não me incomodo muito com o Hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material assoberbam, de vez em quando dou sinais de loucura: delírio.

Além dessa primeira vez que estive no Hospício, fui atingido por crise idêntica, em Ouro Fino, e levado para a Santa Casa de lá, em 1916; em 1917, recolheram-me ao Hospital Central do Exército, pela mesma razão; agora, volto ao Hospício.

Estou seguro de que não voltarei a ele pela terceira vez; senão, saio dele para o São João Batista que é próximo. Estou incomodando muito os outros, inclusive os meus parentes. Não é justo que tal continue. Quanto aos meus amigos, nenhum apareceu, senão o senhor Carlos Ventura e o sobrinho. [...]

Passei a noite de 25 no pavilhão, dormindo muito bem, pois a de 24 tinha passado em claro, errando pelos subúrbios, em pleno delírio.

Amanheci, tomei café e pão e fui à presença de um médico, que me disseram chamar-se Aduato. Tratou-me ele com indiferença, fez-me perguntas e deu a entender que, por ele, me punha na rua.

Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me você e me deu cigarros. Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na Casa dos mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria.

Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela.¹⁷⁷

Mais de 15 anos depois do que escreveu na abertura de seu diário extravagante, encontramos um Lima Barreto aos 39 anos que não era mais aluno da Escola Politécnica, cumprindo seu primeiro mandamento, mas que não conseguiu cumprir o segundo: “não beber excesso de cousa alguma”. Sem afirmar projetos futuros, anseios, a idade, laços de parentesco, a extravagância de Lima ganha um novo sentido nesse início. Ao beber e vagar demais pelos subúrbios, “em pleno delírio”, ele ultrapassou os já estreitos limites para mobilidade de homens negros na cidade do Rio de Janeiro no pós-abolição. Mais do que isso, esbanjou também um excesso esperado de pessoas como ele: do álcool, que se converteria num elemento fundamental para o diagnóstico da sua loucura. Trancafiado no hospício com outros homens, muitos negros como ele, tratado com uma violência análoga à escravidão, Lima Barreto, em *Diário do hospício*, está, no presente, também narrando a história da escravidão negra no Brasil.

¹⁷⁷ BARRETO, Op. Cit., 2010, p. 43-45.

Em vez de imagens de corpos negros nus, sua escrita articula uma voz e delinea um rosto humano que chora e se desespera, preservando o corpo de um homem maltratado, seminu, humilhado, descalço. O que o hospício produz – um homem que é rebaixado a uma condição de degradação a partir do próprio corpo e que não deve ser ouvido – o diário parece interromper ao criar um lugar de diálogo consigo mesmo, desestabilizando, assim, o monólogo da razão sobre a loucura¹⁷⁸, isto é, o do médico sobre o alienado: “De mim para mim” em uma instituição em que Afonso Henriques de Lima Barreto é só mais um número entre tantos outros internos.

No diário, Afonso pode retornar, mas não apenas individualmente: agora é parte de um coletivo de homens extravagantes patologizados, medicalizados e criminalizados que talvez não pudessem ou soubessem escrever. O uso da primeira pessoa do plural revela uma violência que atinge a todos e não poupa nenhum daqueles que entram como indigentes, como ele entrou¹⁷⁹. Entretanto, a experiência da violência em um corpo é única e singular e conta sua própria história com as marcas que deixa. É no diário, então, que Lima Barreto forja um lugar para a singularidade da sua dor e tenta torná-la comunicável; é na própria na intimidade violada que seu corpo pode, enfim, falar. Narrar sua experiência em primeira pessoa envolve repor corpo e voz como algo indissociável na medida em que desafia o diagnóstico de ser ele mais um corpo adoecido e degenerado no hospício, a quem não caberia escuta, ao imprimir seu ponto de vista sobre uma violência que o atinge no corpo, cuja nudez parece se confundir com uma “vida vazia”, em que o sujeito se transforma em espectador “de qualquer coisa que era e não era a sua própria vida”.¹⁸⁰

Com seu repertório de romancista, Lima transforma o início do seu diário não em um relato do dia vivido, mas em uma narração que esfacela as diferenças temporais entre a primeira internação no hospício em 1914 e a segunda, as diferenças sócio-históricas entre a experiência de escritores europeus como Miguel de Cervantes e Fiodor

¹⁷⁸ A linguagem da psiquiatria só pode ser estabelecida por meio do silêncio do louco, que permite ao médico ter o direito e o poder de falar por ele e sobre ele, cf. FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

¹⁷⁹ Segundo Magali Engel, os indigentes se “distinguiam na classificação do universo asilar como uma categoria constituída por aqueles que, não tendo recursos econômicos para arcar com as despesas da internação nem vínculos institucionais, eram conduzidos ao hospício pela polícia sempre que fossem identificados como uma ameaça real ou potencial à ordem e à moral públicas. Inseridos no patamar mais baixo da hierarquia do mundo asilar, caberia a esses indivíduos o menor quinhão dos direitos que teriam sido assegurados aos alienados. (...) cf. ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*. Rio de Janeiro: SciELO – Editora FIOCRUZ, 2001, p. 272-273.

¹⁸⁰ MBEMBE, Op. Cit., 2014, p. 19.

Dostoiévski e a sua, destacando a linha tênue entre cuidado e violência no espaço do hospício. A mão que oferece uma caneca de chá mate é a mesma que, depois, o empurra para um colchão de capim, onde uma manta, “muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria”, o espera; a mesma mão que bate é a mão que, depois, lhe oferece cigarros.

Porém, ao estar aborrecido com a “intromissão da polícia na minha vida” e não com o hospício, Lima parece defender a inviolabilidade de sua vida interior, afinal, só ele sabe de “toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material assoberbam” e que o levam à bebida. Beber e delirar não é um sinal loucura, mas uma das consequências da sua dura condição de vida enquanto um homem negro sobrevivendo no pós-abolição. Além disso, Lima se defende como quem diz que beber e delirar não deveria ser da conta de ninguém, inclusive da polícia – como não era de tantos homens letrados e da elite que eram vistos como boêmios e não como alcoólatras. Em seguida, algumas linhas depois, ele admite estar “incomodando muito os outros, inclusive os meus parentes”, o que significa que seu alcoolismo tinha efeitos na vida de terceiros, então não era somente da conta dele e, por isso, sugere abdicar da própria vida caso seja internado mais uma vez para não sofrer com a intromissão da polícia nem incomodar os outros.

Nesse sentido, é no diário que, numa distância de poucas linhas, Lima Barreto pode oscilar entre uma afirmação da inviolabilidade da sua vida e da bebida como um problema dele e, ao mesmo tempo, admitir que seu vício prejudica outras pessoas, desnudando sua vulnerabilidade e contradições humanas, que pouco tinham espaço de expressão em uma sociedade em que mesmo o estudo e o funcionalismo público não eram garantias de cidadania quando se é negro. Por isso, conforme a escrita avança, avança também um tom de agonia e desespero – “Que coisa, meu Deus!” – quanto ao processo de degradação, despersonalização e desumanização a que foi submetido – “Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português”, obrigado a “baldear a varanda” e “lavar o banheiro” completamente nu, como se tivesse sido jogado no porão de um navio negreiro. Em contraposição à “ducha de chicote”, a uma nudez escancarada, à vista, em meio a portas abertas, o diário permite que as feridas de sua intimidade violada possam ser olhadas e tocadas com cuidado e com *pudor* (“e eu tive muito pudor”), um misto de timidez e vergonha que parece ser um atributo incompatível com os homens negros. Ao lembrar da violência e ao narrá-la, o corpo silenciado de Lima pode ter voz e expressar o que somente as lágrimas – “Quando baldeei, chorei” –, talvez a única linguagem possível ali, tentaram: sua humanidade. É no diário que ele pode

também revelar suas companhias em meio ao sofrimento e a forma que encontrou para se consolar: Cervantes e Dostoiévski, dois autores europeus, de outras épocas e contextos, que também foram aprisionados e sobreviveram a algo que ele imagina ter sido pior.

Sozinho e vulnerável, é à Literatura, personificada, a quem Lima Barreto recorre. Seu amor e dedicação à criação literária, sua maior extravagância naquele tempo, se mostra como aposta e risco de uma vida ameaçada. Desesperado, a própria literatura é encurralada, mas é no exercício da própria que ele sobrevive no interior do hospício. Diante de um sofrimento que parece além de qualquer representação e reconhecimento, a interjeição “Ah!”, na última linha da passagem citada, revela um corpo em agonia de uma vida interior que não cabia nas definições de loucura. Uma vida extravagante. Grito ou sussurro, o “Ah!” é talvez o que mais precisemos ouvir.

Carolina Maria de Jesus, por sua vez, escreve em *Quarto de Despejo*, naquilo que é projetado como início de seu diário, no dia 15 de julho de 1955:

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se. Passei o dia indisposta. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doía-me. Comecei tossir. Resolvi não sair a noite para catar papel. Procurei meu filho João José. Ele estava na rua Felisberto de Carvalho, perto do mercadinho. O ônibus atirou um garoto na calçada e a turba afluiu-se. Ele estava no nucleo. Dei-lhe uns tapas e em cinco minutos ele chegou em casa. [...]

Levantei. Obedeci a Vera Eunice. Fui buscar água. Fiz o café. Avisei as crianças que não tinha pão. Que tomassem café simples e comesse carne com farinha. Eu estava indisposta, resolvi benzer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me de que estava com mau olhado. A indisposição desapareceu saí e fui ao seu Manoel levar umas latas para vender. Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender. Deu 13 cruzeiros. Fiquei pensando que precisava comprar pão, sabão e leite para a Vera Eunice. E os 13 cruzeiros não dava! Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça.¹⁸¹

Mais do que a lembrança do aniversário de Vera Eunice, é o *desejo* de Carolina Maria de Jesus de presentear a filha nessa data especial que encontramos nas linhas iniciais do diário de uma *favelada*. A filha não pode, no entanto, ser presenteadada com

¹⁸¹ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 19.

sapatos novos, tampouco os desejos podem ser realizados em função de sermos “escravos do custo de vida”. Em outras palavras, o pequeno parágrafo inicial de *Quarto de Despejo* não denuncia ou revela somente uma realidade miserável, mas também a vida interior, inscrita por desejos e afetos, de uma mulher negra que é mãe e para quem o aniversário da filha importa. Suas vontades não podem ser realizadas, mas, ainda assim, as verbaliza no espaço do diário, pois trata-se de uma mulher que *deseja*. Mais do que isso, trata-se de uma mulher que pensa sobre os limites concretos de sua realidade, sintetizados pela ideia de “custo de vida”, que impede que seus desejos sejam realizados, mas não a impede de desejar.

O que há para celebrar quando sua vida pouco ou nada importa? Há muito, pois como lembraria Primo Preto na abertura de “Capítulo 4, Versículo 3”, faixa de *Sobrevivendo no inferno*, álbum de 1998 dos Racionais MCs, estar vivo é contrariar as estatísticas – quando se é negro, estar vivo é ser um sobrevivente¹⁸². Num cenário em que tantas crianças negras sucumbiam às condições insalubres e precárias da favela, o aniversário de Vera Eunice também era um grande feito. Ainda assim, tendo Carolina que contornar diariamente a fome e a falta de dinheiro, é fácil olharmos para esse trecho como um retrato da triste realidade, ainda mais quando a escritora é tão objetiva em suas declarações iniciais: uma mãe que afirma não poder realizar o simples desejo de presentear a filha.

Em vez de iniciar o diário afirmando que é aniversário da filha e não pode ou não vai presentear-la, Carolina desnuda sua intenção inicial – “Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela” – para em seguida apontar a impossibilidade de realizar o seu desejo, que faz parte de um problema que está além dela – não à toa, ela usa o plural, destacando uma situação que é coletiva. Entretanto, diante do impossível – comprar sapatos para a filha –, Carolina faz o possível: acha um par de sapatos no lixo, que lava e remenda para Vera Eunice. Quantas latas e sacos de lixo ela deve ter vasculhado pela cidade, com o coração angustiado, em busca não de papéis, mas de um par de sapatos que pudesse reaproveitar? Ou será que, resignada com a impossibilidade de presentear a filha, ela se deparou, em seu trabalho como catadora, com um par de sapatos que, quase como obra

¹⁸² Na abertura, Primo Preto diz: “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras / Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros / A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”, cf. RACIONAIS MCs. “Capítulo 4, versículo 3”. In: *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra, 1997.

do destino, poderia dar de presente para Vera Eunice? Quantos quilômetros deve ter andado naquele dia? Sem sabermos exatamente como, se com lágrimas de desgosto ou esperança de um futuro em que poderia dar muito mais para a filha, Carolina improvisou um presente. Mas tal qual um saco velho de algodão, que valor tem um sapato encontrado no lixo e usado por outra pessoa? Em si, valor nenhum. Mas se, assim como Rose que, com suas mãos, guardou um vestido esfarrapado, talvez costurado por ela, dentro de um saco de algodão que deu para a filha, Carolina, com suas mãos, remendou e lavou os sapatos para dar para a filha, esse gesto não faz parte dos gestos urgentes de amor materno em uma experiência atravessada historicamente pela violência e pela pobreza?¹⁸³

Longe de romantizar a pobreza, o que está em jogo é lançar um olhar demorado sobre um gesto ordinário, improvisado em meio à miséria, reconstituído brevemente em uma narrativa tão marcada pela busca por sobrevivência que também não seria possível sem a criação e a fruição de momentos, ainda que precários e fugazes, de cuidado e amor. Se pensarmos que o aniversário significa, em geral, uma data para celebrar nossa existência, o gesto de Carolina tenta lembrar à filha que a sua vida importa. Num mundo em que a vida negra está sempre em risco e precisa de cuidado, seu gesto é, na ordem do precário, uma forma de cuidado e um desejo que move uma vida que não se resume à necessidade de subsistência ou à resistência. Além disso, os sapatos não têm um sentido trivial na experiência da população negra, pois os escravizados andavam descalços.¹⁸⁴ Ter sapatos, assim como outros bens materiais, era, então, uma forma de manutenção da dignidade humana na escravidão¹⁸⁵ e que conferia certa distinção social entre os

¹⁸³ Retomei essa reflexão em 2023, expandindo-a e transformando-a em um ensaio intitulado “Dos pés escuros que são amados”, que foi submetido ao 6º concurso de ensaísmo da revista *Serrote*, do Instituto Moreira Salles, no qual obtive o 1º lugar. Ver mais em: SOUSA, Fernanda Silva e. Dos pés escuros que são amados. *Serrote*, São Paulo, n. 45, 2023.

¹⁸⁴ Há uma anedota de um diário de um viajante europeu sobre o significado do sapato para a população negra que merece ser citada, mesmo aparentemente um tanto exagerada: “No dia seguinte ao decreto da Libertação, negros e negras deixaram apressadamente os lugares onde tinham vivido durante longo tempo nas humilhações da escravidão, e das fazendas e sítios, afluíram em direção às cidades próximas. A maior parte desses novos cidadãos livres tinha pequenas economias. Ora, seu primeiro ato foi correr às lojas de calçados. A escravidão, com efeito, não lhes dava o direito de se calçar, e parecia claro como o dia a essas bravas gentes que iriam se equiparar aos seus senhores de ontem usando, como eles, botas e borzequins. O primeiro gesto de liberdade foi então aprisionar os pés nas fôrmas escolhidas e, por consequência, mais ou menos adaptadas. Digo “mais ou menos”, mas a verdade da história me obriga a dizer muito “menos” do que “mais”. Porque os bons pés dos bons negros, pouco acostumados a estar estreitados, protestaram com estardalhaço – e todo mundo sabe qual é a maneira de os pés protestarem –, e foi o suficiente para que se visse o espetáculo mais inesperado como primeiro efeito da libertação. Negros e negras, em todas as cidades para as quais se dirigiam, passavam felizes e orgulhosos, com uma postura altiva, descalços, mas todos levando um par de sapato por vezes à mão, como um porta-jóias valioso, ou por outras a tiracolo, como as bolsas vacilantes da última moda mundana”, cf. WISSENBACH, Op. Cit., 1998, p. 53-54.

¹⁸⁵ SLENES, Op. Cit., 2011.

escravizados, livres e libertos. Nesse sentido, não ter sapatos remetia a uma condição comum no período escravista que se estendia ao pós-abolição, quando tantas pessoas negras lutavam, descalças, para sobreviver à pobreza. O gesto de Carolina não deve ser meramente lido na chave da miséria e precariedade, mas no contexto de uma história e de uma experiência em que os objetos são investidos de valor e de um senso de dignidade a quem nada além do próprio corpo podia ter. Ao se esforçar para dar de presente os sapatos, ainda que remendados, garantindo assim que Vera não andasse descalça como ela, Carolina talvez quisesse mostrar que sua filha poderia trilhar outro caminho. Podemos, aliás, imaginá-la, concentrada e cuidadosa, lavando e remendando o par de sapatos encontrado no lixo tal qual esse homem negro anônimo em 1910, em São Paulo, num registro do fotógrafo italiano Vincenzo Pastore:



Figura 8 - Homem negro costurando o próprio sapato. Vincenzo Pastore, São Paulo, 1910. Acervo IMS.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Disponível em: < <https://revistazum.com.br/noticias/sao-paulo-vincenzo-pastore/>>. Acesso em 27 abr. 2022.

Segundo o ensaio de Fabiana Beltramim sobre as fotografias de Vincenzo Pastore nas primeiras décadas do século XX em São Paulo, no qual comenta a foto acima:

É também surpreendente o registro do homem negro costurando seu próprio sapato. Esse retrato revela-se como uma afirmação. Era preciso forte improviso para integrar-se ao mundo dos livres. O gesto colocado em cena inscreve um importante elemento no reconhecimento da cidadania. Pastore rastreou subjetividades historicamente construídas, mas em um conteúdo imagético criado na condição de uma vida livre. Costurar o próprio sapato, importante símbolo de distinção, foi um gesto revelador de afirmação e recusa em andar descalço. Talvez dali, ao rés do chão, o retratado tenha espiado a curiosidade do fotógrafo, dando-lhe pouca confiança. Era preciso ser escorregadio na tessitura social urbana, ser hábil em aprender rapidamente a lidar com poucas posses e paradeiro incerto.¹⁸⁷

É, dessa maneira, no espaço diário que uma vida resumida ao estereótipo de “favelada” se desvela a partir de desejos, gestos e reflexões que desestabilizam a própria forma como seu diário é anunciado ao mundo. É nele que pode ser assinalado aspectos de uma existência brutalmente atravessada pela matemática da subsistência, em que o resultado, independentemente da equação, parece sempre ser negativo. O diário, no caso de Carolina, volta à sua origem em vários momentos: torna-se um livro-razão, um livro de entradas e saídas, que não registra lucros, mas tentativas de manter e sustentar uma vida sempre por um fio e assombrada pela fome, em que o dinheiro tem uma força que parece maior do que si mesma, dando-lhe sempre o mesmo xeque-mate: “E o dinheiro acabou-se”. Entretanto, um corpo vulnerável se impõe em relação a números e gêneros alimentícios. Indisposta, resfriada, com dor no peito, é no diário que Carolina pode abaixar as armas e revelar-se para além da ideia de mulher negra forte, criando um espaço de registro de um sofrimento tantas vezes ignorado; pode ser a mãe que dá um sapato remendado para a filha e, ao mesmo tempo, bate em outro por estar envolvido em confusão. No diário, ela pode simplesmente *ser*.

A sequência de orações coordenadas que marca a sua escrita constrói um mosaico de ações e preocupações que constituem o cotidiano de uma mulher negra pobre, mãe solo e moradora da favela, como se os acontecimentos se emendassem uns aos outros e não houvesse pausa para respirar, pois está sempre sendo demandada, seja pelos filhos, seja pelo trabalho, seja pelos vizinhos¹⁸⁸. Cada pormenor, da água que precisa buscar à

¹⁸⁷ BELTRAMIM, Fabiana. A São Paulo do início do século 20 pelo olhar imigrante do fotógrafo Vincenzo Pastore. Revista Zum, 25 jan. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/noticias/sao-paulo-vincenzo-pastore/>>. Acesso em: 27 abr. 2022.

¹⁸⁸ Na live de apresentação do conselho editorial da Companhia das Letras responsável por novas edições da obra de Carolina, Conceição Evaristo, coordenadora do conselho ao lado de Vera Eunice, disse que

carne com farinha como alimento dos filhos, é situado no quadro da vida de Carolina, que imprime a singularidade de sua experiência no diário, bem como o seu modo de se proteger e se sobreviver, que não está apartado de uma herança cultural e ancestral.

Diante de um mal-estar e do mau olhado, Carolina se benze, o que, muito além de superstição, se relaciona a uma manifestação da cultura popular negra muito comum em Minas Gerais, estado de origem da escritora, onde “No ato de benzeção, a palavra sagrada – responsável pela cura – leva os devotos, benzedor e benzido, a participarem de um universo mais vasto, permeado pelas forças míticas que se revelam por meio das fórmulas de benzeções”¹⁸⁹. Em uma condição de vulnerabilidade social, numa época em que ainda não existia o SUS, é o ato de se benzer que protege Carolina – ato que provavelmente aprendeu com algum mais velho ou mais velha nas terras mineiras – e expressa uma relação com forças espirituais e entes sobrenaturais, com os quais, através das fórmulas de benzeção, “se curam as doenças, se sanam os males, se vencem os inimigos, se evitam as dificuldades: é o poder da palavra que cura, da palavra benze”¹⁹⁰. Curada do mal-estar por meio da benzeção, que a permite voltar a trabalhar, Carolina também sobrevive a partir de um cuidado com a vida negra herdada de seus antepassados.

Voltando ao trabalho, são as mesmas mãos que escrevem o diário que fuçam lixeiras da cidade em busca de objetos para vender. Ainda assim, mesmo com todos os seus esforços, o dinheiro nunca é suficiente, e a exclamação na frase “E os 13 cruzeiros não dava!” parece condensar um misto de desespero e raiva, agonia e revolta, um grito que encontra escuta no diário. A autocorreção de “casa” para “barracão” – “Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta” – demonstra a consciência de não ter um lar e de não se sentir em casa, o que significa que não há um lugar para o seu descanso. O diário, então, pode ser o lugar para acolher sua vida e para lançar um olhar sobre si que reconhece os próprios esforços em um mundo que não a reconhece, “um espaço interno

orientou as pesquisadoras que compõem o grupo a olharem para a escrita da autora a partir do lugar de uma mãe negra solo, que muitas vezes precisava parar repentinamente a escrita para atender os filhos. Trechos aparentemente lacunares, inacabados, com mudanças bruscas de assunto, seriam dados de uma escrita intermitente, atravessada pela maternidade, pois o “tempo do lápis” é passageiro quando se é uma mãe solo e sobrecarregada. Nesse sentido, elas começar a pensar: Carolina tinha realmente terminando de escrever o que queria aqui ou ela foi interrompida? Teve que atender um dos filhos? Teve que sair? Algum vizinho bateu na sua porta? Será que aqui era de fato um ponto final? A live foi exibida no dia 18 de agosto de 2021 e pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=1uWe-DK1ZDQ&t=1s>. Acesso em set. 2023.

¹⁸⁹ PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Assim se benze em Minas Gerais - um estudo sobre a cura através da palavra*. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza, 2018, p. 17.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

em que o sujeito pode se aninhar em si mesmo”¹⁹¹: “Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça”. Caminhando para uma reflexão mais abstrata sobre a vida, em que a falta, sem ser especificada, é uma constante, Carolina parece interrompida – talvez, ao escrever essa parte, estivesse olhando para os pés descalços da filha – pela dimensão material dessa falta: sua filha não ter sapatos. Porém, estar sempre em falta não é apenas sobre não ter o mínimo para viver; é também sobre nunca ser o bastante quando tudo que veem e querem ver é uma *favelada*.

Na primeira edição de *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, cujo início é uma continuação direta de *Quarto de despejo*, temos, por sua vez, em 5 de maio de 1960, pouco mais de três meses antes do lançamento do livro:

Levantei as 5 horas para preparar as roupas dos filhos para irmos na Livraria. Não vou fazer café porque não tenho açúcar nem dinheiro para o pão. Eu peguei um saco e catei latas, ferros e vidros e uns metais e fui vende-los. Não tenho tido tempo de ir vender no Senhor Manoel. Ganhei 22 cruzeiros. Comprei 12 de pão. O Senhor Luiz Barbosa, que reside aqui perto da favela, deu-me lenhas. Eu disse-lhe que hoje vou assinar contrato com a Livraria Francisco Alves para editar o meu livro. Ele disse-me que já me viu nos jornais e nas revistas e deu-me mais lenhas. Quando voltei peguei as lenhas e pus dentro do saco e voltei as pressas para a favela.

... O José Carlos entrou dizendo que estava com fome. Vamos prepararmos para irmos para a cidade. Vamos ver se o pai da Vera levou-lhe o dinheiro no Juiz. O João voltou da escola alegre por eu ter mandado pão para êle. Nós saímos. Passei no empório do Senhor Eduardo e pedi se êle me vendia uns sanduiches para os filhos. Não tinha pão. Só eu notei os olhares tristes dos meus filhos, porque sou mãe. Nós fomos para a cidade. Passamos pelo Mercado. A Vera olhava no solo para ver se encontrava algo para comer. Não encontrou nada. Começou a chorar e não queria nadar. Eu disse-lhe:

- Vamos no Juiz ver o dinheiro e eu compro algo para você.

Ela empacou-se. Dei-lhe uns tapas. Eu criticava minhas ações: coitados! Além de estar com fome ainda apanham. (...) ¹⁹²

Apesar do seu livro já estar em processo de edição para sair em uma grande editora e de ter aparecido numa reportagem do jornal *Folha da Noite*, atual *Folha de S. Paulo*, Carolina ainda residia na favela do Canindé no momento em que escreveu o trecho acima, embora faça parte de um diário que, supostamente, deveria se restringir a sua experiência na casa de alvenaria, isto é, após ter saído da favela e passado a morar num bairro de

¹⁹¹ EVARISTO, Conceição. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – Volume 1: Osasco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 9.

¹⁹² JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961, p. 11.

classe média. A inclusão de entradas escritas depois do início do processo de edição do que seria *Quarto de despejo*, quando ela ainda estava no Canindé, é motivada pelo interesse em manter e congelar a sua imagem como *favelada*, aproveitando as “sobras” textuais dessa experiência na favela em um diário que apresentaria, agora, uma *ex-favelada*. Não era para ser, portanto, o diário de *Carolina Maria de Jesus*, mesmo que boa parte do texto se baseasse na sua experiência fora da favela.

Novamente, há um mosaico de ações, preocupações e acontecimentos cotidianos que marcam a sua experiência, mas com destaque para uma diferença: a aparição da figura da Livraria – a Livraria Francisco Alves –, onde fica a editora de seu livro e onde ele será lançado em breve. Trata-se, aliás, de um grande dia: é o dia de Carolina assinar o contrato de edição de *Quarto de despejo*. Porém, sua entrada oficial no *mainstream* da literatura se dá quando ainda está na favela. Entre dois mundos, o da favela e o da “cidade” – nesse caso, o centro da cidade de São Paulo, mas que é frequentemente chamado de “cidade” por pessoas mais velhas e que moram em bairros periféricos –, onde o primeiro é onde mora e, o segundo, um espaço onde parece sempre estar de passagem, Carolina ainda é tratada como a *favelada que escreve* e não como uma escritora, como o outdoor em frente à Livraria Francisco Alves anunciava: “esta favelada, carolina maria de jesus, escreveu um livro”¹⁹³.

Carregada de futuro, com a iminente publicação do livro, essa passagem revela uma vida que ainda parece a mesma de antes, afinal, é pela via da literatura, tão interdita historicamente às mulheres negras, que Carolina tenta sair da favela. Não basta a escrita; uma *favelada que escreve* ainda precisa levantar às cinco horas, catar latas, ferros, lenhas e vidros, pois a escrita não é uma garantia; é preciso improvisar e criar uma brecha no tempo do trabalho exaustivo e mal pago e do cuidado com os filhos quando não se é escritora aos olhos do mundo. Mas Carolina se vê não como a *favelada que escreve*, mas como escritora. É esse senso de si mesma que a faz despertar às cinco da manhã para “preparar as roupas dos filhos para irmos na Livraria” e para dar tempo de trabalhar antes de ir. Arrumados, talvez até mais do que ela, é com os filhos que Carolina vai assinar o contrato que lhe parece um passaporte de liberdade ou uma espécie de alforria.

Apesar de ter saído “nos jornais e nas revistas” da época, ela era a *favelada que escreve* e sua visibilidade dependia da ocupação desse lugar precário. Entretanto, o diário

¹⁹³ Uma fotografia desse cartaz, tirada no dia do lançamento, pode ser visualizada nesta reportagem: <<https://www.saopauloinfoco.com.br/carolina-maria-de-jesus/>>. Acesso em 9 mai. 2023.

desvela a complexidade de sua condição muito além da favela, em que a maternidade ocupa tanto espaço da sua vida como o trabalho. Além de mulher, é uma mãe negra que escreve e que afirma o lugar de mãe e cuidado em relação aos *seus* filhos (não os filhos alheios, os filhos de patrões e patroas), a única que nota “os olhares tristes” deles e a fome que os devora em um cenário em que a mudança ainda é uma espera. Porém, são os filhos que, muitas vezes, nutrem os anseios de liberdade e por uma vida outra das mulheres negras, sendo uma fonte de poder para elas. Como afirma bell hooks,

Durante os estágios iniciais do movimento contemporâneo de libertação das mulheres, análises feministas de maternidade refletiam preconceitos de raça e classe das participantes. Algumas mulheres brancas, de classe média, com ensino superior argumentavam que a maternidade era o lócus da opressão feminina. Se as mulheres negras tivessem verbalizado suas visões sobre maternidade, esta não seria nomeada como um sério obstáculo à liberdade. Racismo, disponibilidade de empregos, falta de habilidades ou educação estariam no topo da lista – mas não a maternidade.¹⁹⁴

O diário de Carolina Maria de Jesus, mais do que revelar a lista de coisas que impedem a concretização da liberdade, retrata como o próprio exercício da maternidade é desafiado constantemente pelos limites que a pobreza, o racismo e o sexismo lhe impõem, sendo uma mãe quase sempre exausta, preocupada e nervosa, vivendo o que a filósofa Sueli Carneiro chama de “matriarcado da miséria”, expressão cunhada “pelo poeta negro e nordestino Arnaldo Xavier para mostrar como as mulheres negras brasileiras tiveram sua experiência histórica marcada pela exclusão, pela discriminação e pela rejeição social”, mas revelando “a despeito dessas condições, o seu papel de resistência e liderança em comunidades miseráveis em todo o país”¹⁹⁵. Por isso, é no diário que ela consegue construir um retrato multifacetado, contraditório, vulnerável de seu lugar como uma mulher negra que não apenas carrega os filhos nas costas, mas também o fardo da sua própria humanidade.

Estas foram tentativas iniciais de olhar *com cuidado* para os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, evitando a resistência, a violência, a pobreza como vocabulário e lente para tratar do que viveram e escreveram, entendendo que o diário, esse gênero menor, muitas vezes não visto como literatura, pouco presente na literatura

¹⁹⁴ hooks, bell. *Revolutionary Parenting*. In: *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End, 1984, p. 133.

¹⁹⁵ CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011, p. 31.

de autoria negra no Brasil, pode, desde a sua insignificância, relevar a imensidão de vidas que nunca se contentaram em apenas resistir e tentaram ser livres, ainda que fossem apenas na literatura. Ao escrever diários, talvez, como as mulheres sobreviventes da Partição da Índia de 1947, como investiga a antropóloga Veena Das, tenham buscado “ocupar o espaço de devastação novamente, fazer sua morada com o que resta de escombros, perseguir o tempo, habitar o mundo em um gesto de luto – tudo isso dá à vida cotidiana uma qualidade de algo recuperado”¹⁹⁶ quando sua existência poderia ser apenas mais um número ou uma estatística.

Mais do que isso, escrever diário parece ser uma forma de compor um inventário da sobrevivência, com as tentativas e experimentos de viver que se relacionam a “formas de habitar o mundo em que se tenta se apropriar do mundo ou encontrar a própria voz”¹⁹⁷. Olhando para a menina haitiana que sobrevive ao terremoto, também me recuso a pensar que a violência são tudo que se tem para dizer sobre essas vidas, uma vez que há em toda vida negra uma pequena folha presa a uma trança, um saco de algodão, um sapato remendado, que só podem ser reconhecidos se tratarmos deles com cuidado, num esforço de tentar realmente ver *algo mais*. Para isso, é fundamental abrir uma roda e formar um coro em que as vozes de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus podem se encontrar com outras vozes, outros timbres, de outras épocas, mas que parecem habitar o mesmo tempo de uma busca sem fim por liberdade.

¹⁹⁶ DAS, Veena. *Vida e palavras: A violência e sua descida ao ordinário*. São Paulo: Editora Unifesp, 2020 (E-book).

¹⁹⁷ Ibid.

CAPÍTULO 2 – *Histórias, registros, escritos, não é conto nem fábula, lenda ou mito* – Abrindo a roda e formando o coro do negro drama: por uma leitura com e contra o arquivo da escravidão

Entre sussurros, gritos e risos, a carne que é amada

*“Você quer me contar?”, ela perguntou,
“Não sei. Nunca falei disso. Para ninguém.
Cantei às vezes, mas nunca contei para ninguém.”*
- Toni Morrison, *Amada*

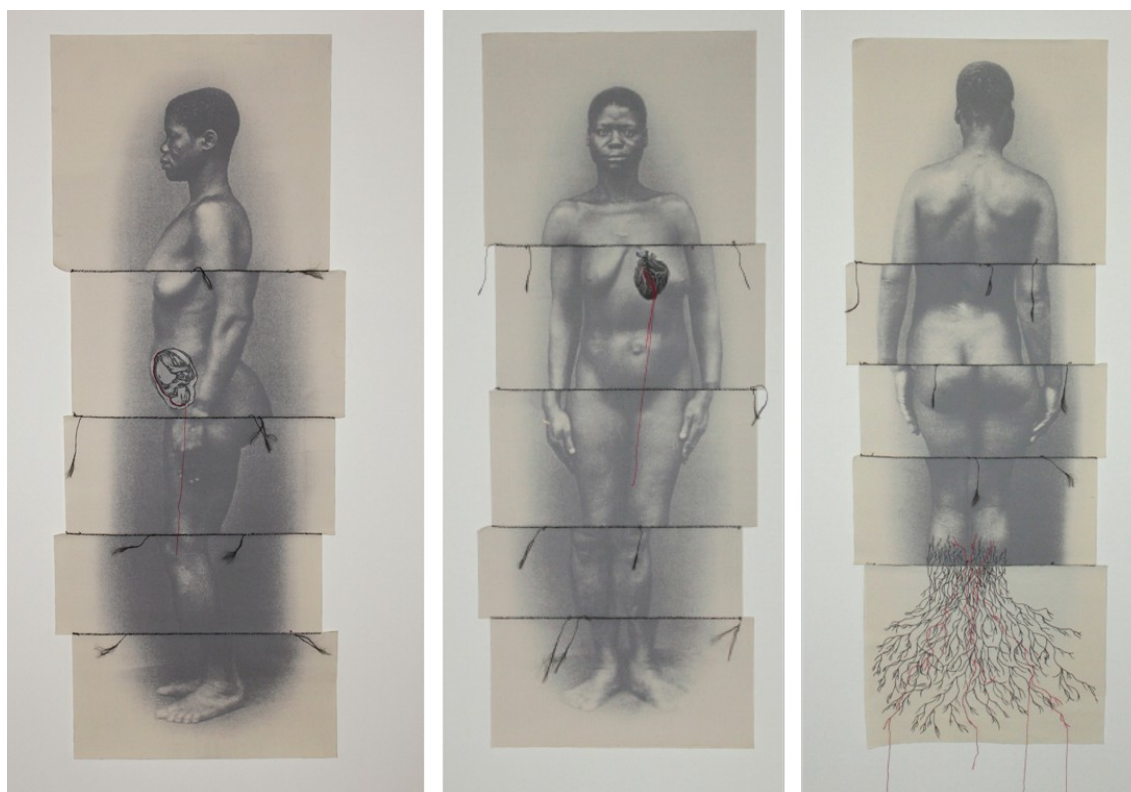


Figura 9 – Série “Assentamento”. Impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, argila e vídeo, 2013.

Na obra “Assentamento”, de 2013, da artista visual Rosana Paulino, somos confrontados por diferentes ângulos de uma fotografia emblemática da iconografia científica colonial que buscava sedimentar uma ideologia de inferioridade e primitivismo dos povos africanos, construída por meio de inúmeros discursos filosóficos, médicos e antropológicos racistas. Sequestrados de seus territórios e modos de vidas nativos, parte da violência colonial se baseava em registros fotográficos compulsórios e invasivos de seus corpos nus para inscrevê-los em uma “animalidade humana”¹⁹⁸, conferindo

¹⁹⁸ Segundo Zakiyyah Jackson, em sua leitura do romance *Amada*, de Toni Morrison, “a humanidade do escravo (o coração, a mente, a alma e o corpo) não é negada ou excluída, mas manipulada e prefigurada

materialidade visual aos estudos voltados à comprovação da crença da superioridade branca, de maneira que seus hábitos, sentidos, práticas e crenças foram inferiorizados no interior de uma gramática racial que retirava, inclusive, o nome próprio, então transformado em número ou trocado por um nome não africano. O nome, por sua vez, podia, de forma irônica e sádica, evidenciar o abismo entre a inferiorização de mulheres escravizadas e a idealização da mulher branca como paradigma de beleza, como o nome Vênus – deusa do amor na mitologia grega e alçada como exemplo de beleza na pintura europeia neoclássica¹⁹⁹ –, dado a uma garota africana que morreu a bordo do navio negreiro inglês *Recovery*, cujas palavras ou a recusa em dizer qualquer coisa não foram registradas, tornando-se apenas um “asterisco na grandiosa narrativa da história”²⁰⁰, em que

Umás poucas linhas de uma transcrição judicial mofada formam a história inteira da vida de uma garota. Não fosse isso, ela teria sido extinta sem deixar um rastro. Essas palavras são a única defesa de sua existência, a única barreira contra o seu desaparecimento; e essas palavras a mataram uma segunda vez e a lançaram para o fundo do Atlântico.²⁰¹

A fotografia em questão foi feita pelo fotógrafo suíço Auguste Stahl no século XIX para ser utilizada no livro *Viagem ao Brasil, 1865-1866*, do naturalista e zoólogo também suíço Louis Agassiz, que defendia a superioridade racial branca e produziu uma série de retratos de escravizados africanos nus e seminus – como já abordado no capítulo 1. A obra de Paulino é uma instalação que faz uma reelaboração em tamanho humano da fotografia “Tríptico somatológico identificado como Mina Bari (1856)”²⁰² em outro material: um tecido de pano, para o qual transfere a imagem da escravizada em três partes, divisões e planos, em três ângulos diferentes (frente, costas e lateral), que são

como animal, através do qual a humanidade negra é compreendida, paradigmaticamente, como uma condição de animalidade humana, ou ‘o animal dentro do humano’”, cf. JACKSON, Zakiyyah Iman. “Losing Manhood: Animality and Plasticity in the (Neo)Slave Narrative”. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, v. 25, n. 1, 2016, p. 97.

¹⁹⁹ STRINGS, Sabrina. *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. New York, NY: NYU Press, 2019.

²⁰⁰ HARTMAN, Op. Cit., 2020a, p. 15.

²⁰¹ No capítulo VII, chamado “O livro dos mortos”, de *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, Saidiya Hartman conta a história de Vênus, uma escravizada que, por se recusar a dançar com o capitão de um navio inglês chamado *Recovery*, é açoitada e morre dias depois. Além dela, mais 21 escravizados morreram a bordo desse navio negreiro, mas há informações apenas sobre Vênus, por sua morte ter sido denunciada pelo abolicionista inglês William Wilberforce em 1792. Mergulhando no arquivo em torno desse caso, que foi levado a julgamento, Hartman não encontra nenhum registro do que Vênus dissera. Cf. HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 175.

²⁰² MENEZES, Hélio. Rosana Paulino: a sutura da história. *Revista C& América Latina*, 27 fev. 2019. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

desalinhadamente costurados por uma linha preta que evidencia a fragmentação e o transbordamento de um corpo que parece recusar a busca por transparência ao dificultar qualquer mensuração antropométrica exata ou uma visão totalizante. Ao mesmo tempo que encena uma espécie de recusa em relação às expectativas de um olhar científico racista, ao qual a postura da escravizada – que chamarei de Vênus, mesmo nome da escravizada morta a respeito da qual Saidiya Hartman reflete, que é “encontrada em todo lugar no mundo atlântico (...) e em todos ela é chamada de Vênus”²⁰³ – não aparenta conseguir se opor, a obra também faz do desarranjo das partes, que não podem ser costuradas sem revelar a própria costura, um modo de simbolizar os próprios efeitos da escravidão enquanto uma ferida aberta. Essa ferida é parte de uma violência que extrapola qualquer possibilidade de fechamento, de adequação aos limites de um retrato ou a uma linearidade narrativa na medida em que nos desafia a pensar na permanência de formas de violência contra o corpo negro análogas à escravidão.

Quando olhamos para a colagem de frente²⁰⁴, cada plano parece concentrar elementos-chave da violência antinegro que atinge as mulheres negras, representada pela divisão em três partes fundamentais do corpo humano, a começar pela cabeça, que é raspada compulsoriamente; leva tapas e socos, toma choques, é atingida por tiros, como os quatro tiros na cabeça da vereadora Marielle Franco em 2018; que é pressionada nas calçadas por joelhos policiais; que deve, cabisbaixa, jamais encarar patroas e patrões, respondendo apenas “sim, senhor” e “sim, senhora”. Sim, a cabeça, onde está situado o cérebro, onde se registram saberes, memórias, sentidos, afetos, conhecimentos, mas que régua, balas, ofensas e agressões tentam destruir, uma vez que as mulheres negras são comumente vistas como um corpo sem mente.²⁰⁵

Depois da cabeça, temos o tronco, onde estão os seios que tantas vezes teve o leite dos filhos roubado, como Sethe, a escravizada que protagoniza o romance *Amada*, de Toni Morrison, e repete, traumatizada, em misto de dor e revolta, “E tomaram meu leite”, “E tomaram meu leite!”²⁰⁶, ao se referir ao episódio em que seus escravizadores sugaram

²⁰³ HARTMAN, Op. Cit., 2020a, p. 14.

²⁰⁴ Toda a minha descrição dessa obra de Rosana Paulino é inspirada no ensaio “Manual do trabalho doméstico geral”, de Saidiya Hartman. Nele, de forma experimental e dramática, Hartman subverte a separação ente trabalho intelectual e trabalho manual a partir das mãos das mulheres negras, cf. HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. floresta. São Paulo: Fósforo, 2022a.

²⁰⁵ hooks, bell. *Intelectuais Negras*. Trad. Marcos Santarrita. *Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, 1995.

²⁰⁶ MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 38. Publicado em 1987 nos EUA, *Amada* é um romance protagonizado por Sethe, uma escravizada que fugiu grávida junto com mais três filhos da fazenda onde trabalhava. Ao ser reencontrada pelos seus

seu leite; que são marcados a ferro; que são apalpados sem consentimento, que são expropriados e alugados em prol de seus futuros algozes enquanto amas-de-leite. Sim, o tronco, onde está a barriga, que guarda o útero, órgão da reprodução da vida, mas que gesta filhos desejados cujo valor não será a vida em si, mas a sua capacidade produtiva e reprodutiva como escravizados, filhos que podem ser tirados a qualquer momento dela, sem conseguir dizer adeus; que gesta filhos indesejados, fruto de estupros; que é retirado ou mutilado nos tantos episódios de violência obstétrica que vitimizam mulheres negras; que é visto como fábrica de “marginais” quando, na verdade, é o *ventre do mundo*, pois a reprodução da propriedade humana e as relações sociais da escravidão, que formaram o mundo moderno, se basearam na exploração do seu trabalho reprodutivo e em diferentes usos do seu corpo.²⁰⁷

No último plano, temos a vagina, que é mutilada, mensurada, testada, fundamental para o conhecimento daquele que é considerado “pai” da ginecologia, J. Marions Sims²⁰⁸. Sim, a vagina, que é violentada em estupros, atendimentos ginecológicos, fetichizada em materiais pornográficos, que é escura demais, que é o excesso de um corpo visto como inerentemente sexual e lascivo. Temos também as mãos, esticadas e rentes ao corpo, quase numa postura de continência, mãos que trabalham arduamente nas plantations, nas senzalas, nas ruas; mãos que embalam sinhozinhos e sinhazinhas. Sim, as mãos, que ficam calejadas e guardam cicatrizes e feridas do trabalho doméstico; mãos que são dissociadas do trabalho da mente. Temos também as pernas, as quais, aí estáticas, são amarradas em mastros de navios negreiros para serem açoitadas até a morte em função da recusa de dançar com um capitão; as quais são arrastadas no asfalto quente de um dia ensolarado no Rio de Janeiro por uma viatura policial; as quais devem se ajoelhar, em condições

escravizadores, tenta matar todos os filhos para que eles não fossem escravizados, consumando, no entanto, apenas a morte de um deles. Ancorado na subjetividade e na memória das pessoas escravizadas, *Amada* tem influenciado uma série de estudos na área de História, Literatura, Psicologia, etc., por ter trazido para o primeiro plano, na forma do romance, a experiência da escravidão desde uma perspectiva que desafia os limites do arquivo histórico ao imaginar e reconstruir os afetos, sonhos, pensamentos, sentidos e ações daqueles que foram escravizados.

²⁰⁷ Segundo Hartman, “Esse trabalho reprodutivo não só garantia a escravidão como um processo institucional e assegurava o status de escravizadas, mas também inaugurou um regime de sexualidade racializada que continua a colocar corpos negros sob risco de abuso e exploração sexual, violência gratuita, encarceramento, pobreza, morte prematura e assassinato sancionado pelo Estado”, cf. HARTMAN, Saidiya. *O ventre do mundo: uma nota sobre os trabalhos das mulheres negras*. In: *A sedução e O ventre do mundo: dois ensaios de Saidiya Hartman*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Crocodilo, 2022c, p. 132-133.

²⁰⁸ Anarcha, uma escravizada do estado de Alabama, foi submetida, por exemplo, a mais de 30 cirurgias ginecológicas pelo médico. Cf. WASHINGTON, Harriet A. *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present*. New York: Harlem Moon, 2008.

precárias – e até mesmo escravistas – para limpar o chão das casas alheias²⁰⁹. Temos os pés descalços, que caminhavam horas a fio pelas ruas e fazendas, que sustentam o corpo ereto em um trabalho doméstico quase ininterrupto. Sim, os pés, que andam a esmo nas avenidas e viadutos quando em situação de rua, dependência química ou em meio a transtornos e delírios mentais de uma experiência que parece flertar o tempo todo com a insanidade, pois “o que significa enlouquecer quando nunca se esteve são?”²¹⁰

Porém, ao mesmo tempo que a colagem concentra diferentes camadas e temporalidades da violência racial, a figuração de um coração que sangra, em meio a pontas soltas da linha que costuram diferentes partes, sugere a possibilidade de remendar a linha e costurar outras histórias, ainda que atravessadas pela violência, sobretudo quando consideramos os outros ângulos dessa imagem. Rosana Paulino, com sua arte, cuida da figura dessa escravizada e promove uma intervenção que nos permite olhá-la com cuidado, para além da violência ou da resistência. Diante da espetacularização do seu corpo negro nu, sua obra nos oferece a quietude de um corpo que tem um coração que bate e possui uma vida interior que jamais será decifrada, mas que pode, ainda assim, ser sinalizada. Ao deixar as pontas soltas, sem cortá-las, Paulino nos desafia a continuar um trabalho que não tem fim: o de não deixar que a violência seja tudo que se tem a dizer.

Na colagem frontal, impõe-se ao nosso olhar um coração, órgão historicamente associado aos sentimentos e às emoções, tantas vezes acionado e poetizado por escritores e cantores, mas pouco ou nada considerado quando se trata dos escravizados – como desabafa um ex-escravo: “Deus todo poderoso não fez o homem pra ser tratado igual bicho. Nós pretos tem uma alma, um coração, uma mente. Nós não é igual um cachorro ou um cavalo”²¹¹ –; um coração negro, cujo sangue escorre, tal qual uma lágrima, pela barriga e desliza pela perna; um coração que parece pulsar e chorar o que a postura corporal de Vênus retrai ao máximo. O filete de sangue que escorre do coração parece, assim, nos lembrar, que há uma carne que chora, um corpo que dói, frente à histórica naturalização da violência contra mulheres negras.

²⁰⁹ Um dos tantos rituais de humilhação que aparecem nos vários relatos autobiográficos de trabalhadoras domésticas, cf. PRETA RARA (Org.). *Eu, empregada doméstica - A senzala moderna é o quartinho da empregada*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

²¹⁰ Essa dimensão da experiência, atravessada pela loucura, será abordada no último capítulo da tese. WILDERSON III, Frank. Frank Wilderson III in Conversation with Aria Dean (Entrevista). *November Mag*, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://novembermag.com/contents/2>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

²¹¹ HARTMAN, Op. Cit., 2022b p. 3.

Quando olhamos a colagem lateral, vemos outro elemento: um feto, do qual escorre um filete de sangue, como se também chorasse. Vênus está grávida. Mas ela não está apenas grávida: Vênus tem raízes vermelhas e verdes saindo de suas pernas, como as raízes rizomáticas de uma árvore que figuram como cicatrizes nas costas de Sethe em *Amada*, marcas que carrega por ter sido duramente açoitada por seus senhores e que impactam Paul D, ex-escravizado, ao reencontrá-la depois de 18 anos e se envolver amorosamente com ela:

Por trás dela, curvado, o corpo num arco de brandura, ele segurou os seios dela na palma das mãos. Esfregou o rosto nas costas dela e desse jeito descobriu sua tristeza, as raízes dela; o tronco largo e os ramos intrincados. Ao levantar os dedos para os colchetes do vestido dela, ele sabia sem ver nem ouvir nenhum suspiro que as lágrimas estavam vindo depressa. E quando a parte de cima do vestido estava em torno de seus quadris e ele viu como suas costas estavam esculpidas, como o trabalho de um ourives apaixonado demais para mostrar, ele podia pensar, mas não dizer: “Ah, meu Deus, menina”. E não encontrou paz enquanto não tocou cada rego e folha daquilo com a boca, coisa que Sethe não podia sentir porque a pele de suas costas estava morta havia anos.²¹²

As costas abertas e lanhadas de sangue de um escravizado, uma imagem ainda tão facilmente reproduzida, são, no âmbito da literatura e das artes visuais, deslocadas da espetacularização em favor da construção de uma outra legibilidade para a violência e a dor. Nesse processo, a natureza funciona como elemento de transfiguração que parece conferir alguma beleza e opacidade diante da transparência da brutalidade e das lacunas do arquivo da escravidão quanto à complexidade dessas vidas. Não à toa, Toni Morrison reflete:

“Não há lugar”, eu disse, “aonde eu ou você possamos ir para refletir ou não refletir, para evocar a presença, ou lembrar a ausência, dos escravizados; nada que nos recorde daqueles que completaram a travessia e dos que ficaram no meio do caminho. Não há um memorial apropriado, não há uma placa, grinalda ou parede, parque ou lobby de arranha-céu. Não há torre de noventa metros de altura, nem banquinho de beira de estrada. Não há sequer uma árvore marcada, uma inicial que eu ou você possamos visitar em Charleston ou Savannah ou em Nova York ou em Providence ou, melhor ainda, nas margens do Mississippi.

“Alguém me disse”, continuei, “que há um cavalheiro em Washington que ganha a vida levando multidões de turistas para conhecer os monumentos da cidade. E esse cavalheiro reclamou que nunca há nada sobre os negros que possa mostrar. Eu não consigo explicar por que penso que isso seja importante, mas de fato penso que seja. (...)”

“Não tenho nenhum modelo em mente”, eu disse, “uma pessoa ou sequer uma forma de arte. Tenho apenas uma fome por um lugar permanente. Não precisa ser um rosto monumental esculpido numa montanha. Pode ser algo pequeno, algum lugar onde seja possível descansar. Pode ser uma árvore.”²¹³

²¹² MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 39.

²¹³ MORRISON, Toni. O corpo escravizado e o corpo negro. In: *A fonte da autoestima: Ensaio, discursos e reflexões*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 105.

Pode ser uma árvore, assim como pode ser um vestido esfarrapado, um sapato remendado... Nesse sentido, mais do que um mero desarranjo de uma iconografia colonial a partir da fragmentação e da costura da imagem em diferentes partes, Paulino produz, no plano visual, a restauração do corpo negro feminino em sua dimensão de vulnerabilidade e quietude ao desestabilizar a projeção de uma nudez que está atrelada à redução do escravizado à “carne”, esvaziado e roubado do seu corpo e marcado pela semântica de uma prosa de laboratório em que especificações anatômicas, lacerações, cicatrizes e feridas formam os “hieróglifos da carne”²¹⁴, isto é, uma escrita da violência grafada na pele, sendo o corpo o suporte do texto cultural racista²¹⁵. Rasurando, então, a objetividade desumanizadora da fotografia, as intervenções e reelaborações de Paulino possibilitam o despertar de um afeto em relação à imagem e a “constituição de um saber que, mesmo sendo inteligível, não se submete à racionalidade crítico-instrumental do conceito ou às figurações abstratas do pensamento”²¹⁶, análogo à pregação de Baby Suggs, sogra de Sethe e liberta depois dos 60 anos, que “tinha decidido que, como sua vida escrava ‘estragou suas pernas, costas, cabeça, olhos, mãos, rins, útero e língua’, nada mais lhe restava senão ganhar a vida apenas com seu coração”²¹⁷. Era seu “grande coração” – que sangra como o de Vênus – que ela oferecia a outras pessoas negras em roda, em volta da clareira de uma floresta, como seu discurso ilustra:

“Aqui”, dizia ela, “aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amem isso. Amem forte. Lá fora não amam a sua carne. Desprezam a sua carne. Não amam seus olhos; são capazes de arrancar fora os seus olhos. Como também não amam a pele de suas costas. Lá eles descem o chicote nela. E, ah, meu povo, eles não amam as suas mãos. Essas que eles só usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! Amem. Levantem e beijem suas mãos. Toquem outros com elas, toquem uma na outra, esfreguem no rosto, porque eles não amam isso também. Vocês têm de amar, vocês! E não, eles não amam a sua boca. Lá, lá fora eles vão cuidar de quebrar sua boca e quebrar de novo. O que sai de sua boca eles não vão ouvir. O que vocês gritam com ela eles não ouvem. O que vocês põem nela para nutrir seu corpo eles vão arrancar de vocês e dar no lugar os restos deles. Não, eles não amam sua boca. Vocês têm de amar. É da carne que estou falando aqui. Carne que precisa ser amada. Pés que precisam descansar e dançar; costas que precisam de apoio; ombros que precisam de braços, braços fortes, estou dizendo. E, ah, meu povo, lá fora, escutem bem, não amam o seu pescoço sem laço, e ereto. Então amem seu pescoço; ponham a mão nele, agradem, alisem e endireitem bem. E todas as suas partes de dentro que eles são capazes de jogar para os porcos, vocês têm de amar. O fígado escuro, escuro - amem,

²¹⁴ SPILLERS, Hortense. Bebê da mãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: BARZAGHI, Clara; ARIAS, André; PATERNIANI, Stella Z. (Org.). *Pensamento negro radical*. São Paulo: Crocodilo e n-1 edições, 2021, p. 35.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ SODRÉ, Muniz. *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 28.

²¹⁷ MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 133.

amem e o bater do batente coração, amem também. Mais que olhos e pés. Mais que os pulmões que ainda vão ter de respirar ar livre. Mais que seu útero guardador da vida e suas partes doadoras de vida, me escutem bem, amem seu coração. Porque esse é prêmio.²¹⁸

Ao defender e clamar uma *carne que precisa ser amada* em todas as suas partes e órgãos, Baby Suggs propõe, a partir dos próprios hieróglifos da carne (e não apesar deles), o amor como uma forma de reescrita do e no corpo, em que o prêmio parece residir na celebração possível de cada momento e de cada parte de si, trazendo, para o primeiro plano, a dimensão do afeto a partir do corpo, pois é ele que fundamentalmente sustenta a população negra e permite a continuidade da vida em meio à violência. A partir de uma cisão entre “aqui” e “lá fora”, a natureza, especificamente a clareira, torna-se um espaço-tempo em que essa carne negra pode ser amada e cuidada, com a produção de um território simbólico de vida e exaltação do corpo negro.

A obra de Rosana Paulino é, portanto, também um convite a uma *carne que precisa ser amada* e não rejeitada como puro registro da violência; é também a produção de um território de vida, pois o que Vênus nos legou em seus silêncios, feitos não documentados, palavras ignoradas e, sobretudo, em sua própria existência, tornou-se “Assentamento”, nome dado à obra. Tal qual um poema, é preciso escavar as diferentes camadas de sentido que essa palavra tem. No dicionário, assentamento é a ação de assentar, estabelecer residência em um lugar; comumente utilizado para se referir ao território de trabalhadores rurais e quilombolas, que têm uma relação orgânica com a terra, para quem a posse dela tem um caráter político e histórico na medida em que permite a preservação e a continuidade de suas tradições. Quando pensamos nas religiões afro-brasileiras, como o candomblé, assentamento ganha uma dimensão sagrada e espiritual: trata-se de objetos como louças de porcelana e de barro sacralizados a partir de uma série de ritos, que se tornam portadores de axé e funcionam como “um conjunto de materiais que expressa e medeia a relação entre as divindades e seus filhos humanos”²¹⁹, tornando-se um “canal de mediação e intervenção no mundo, *fazendo fazer* uma série de relações”.²²⁰

Considerando esses sentidos possíveis, Vênus parece ser, então, o assentamento de uma história negra no Brasil e nos leva ao reconhecimento do retrato de Vênus como

²¹⁸ Ibid., p. 134-135.

²¹⁹ MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião & Sociedade*, v. 38, n. 2, p. 221–243, 2018, p. 229.

²²⁰ Ibid., p. 237, grifos no original.

uma possibilidade de ligação entre nós, os vivos, e os mortos, no caso, os nossos ancestrais escravizados, enxergando nossa existência como inevitavelmente ligada àqueles que, como Vênus, gestaram a nossa sobrevivência, mesmo quando o retrato que deles se faz parece resumi-los à resignação, ao sofrimento e à passividade, quando, na verdade, “a mera sobrevivência é uma realização em um contexto tão brutal”²²¹. Nesse sentido, a obra opera uma reterritorialização e revitalização do corpo negro, o reinvestindo de força e axé, uma vez que

Na história real, a escravidão implicou sempre uma desterritorialização, isto é, um desenraizamento de indivíduos, transplantados de seu lugar próprio para a organização de um outro, que os fazia experimentar a morte da origem. Para o senhor, o escravo era um ser sem Arkhé (sem origem e sem destinos coletivos), sem vínculos de comunidade. A escravidão acarreta a morte de seu pertencimento à terra-mãe como espaço-lugar originário. Isso lhe degradava forçosamente a identidade, o que em termos culturais africanos implica uma diminuição da força vital ou potência de ser. O senhor constitui-se nessa falta de ser-força do escravo, provocada por sua desterritorialização.²²²

Desse modo, é possível, a partir das rasuras, costuras e desenhos de Paulino lançar um outro olhar para a imagem frontal enxergando não apenas a violência colonial, mas também a força e a vastidão de uma vida que exige imaginação para ser reconhecida. Relendo a colagem, vemos no primeiro plano uma mulher negra que nos encara, com o pescoço ereto e os ombros alinhados, projetando um “espaço da dignidade”²²³, que está em desarranjo com o restante do corpo, contido e retesado. No segundo, temos um coração que rasura uma nudez destituída de vida interior, um coração que, sangrando, pode simbolizar os esforços, táticas e sacrifícios de inúmeras mulheres negras escravizadas, as quais, movidas por um amor feroz, enfrentaram a violência e buscaram legar um futuro diferente aos seus descendentes; um coração que, como Baby Suggs, era o que restava para ganhar a vida, um resto que era tudo.

No terceiro, quarto e quinto planos, temos mãos que, em desalinho com os pulsos, escapam em certa medida do corpo retesado; são também as mãos que cuidam, amam, criam, escrevem, rezam, que tocam e abraçam outros corpos negros. Temos, por fim, pernas e pés que fogem correndo de fazendas, transitam pela cidade vendendo produtos,

²²¹ HARTMAN, Op. Cit., 2022c, p. 139.

²²² SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Salvador: Imago, 2002, p. 123-124.

²²³ Luciane Ramos, professora, pesquisadora e artista da dança, explica o gesto de jogar os ombros para trás e deixar o pescoço ereto como criação e imposição de um “espaço da dignidade” no corpo negro. (DES)FAZENDA #5 - (DES)encantar o mundo como o conhecemos, organizado pelo Instituto ProComum, em 7 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=51-nHV8l3g8&t=5758s>>. Acesso em 24 fev. 2021.

lutam contra seus algozes, dançam para as suas divindades, jogam capoeira, dançam o jongo, entram em transe, deitam e descansam, mesmo que por poucas horas. A imobilidade e contenção de Vênus, mais do que mero um efeito da violência colonial, é, na obra de Paulino, transfigurada como assentamento, cuja fixidez em um espaço ou objeto serve como atualização e acumulação de uma força vital, de uma “força realizadora”, do axé que permite o “fortalecimento da vida ou a transmissão da força de vida à posteridade”, a abertura de caminhos, o início de novos ciclos, em comunhão com elementos da natureza, também seres-forças²²⁴. Trata-se de um corpo-assentamento cujas pernas-raízes assinalam não apenas a possibilidade de continuidade a partir dos frutos que pode gerar – como o bebê que carrega em seu útero –, mas também a continuidade por meio da metamorfose, uma vez que as raízes parecem estar crescendo ininterruptamente, deixando de ser corpo para virar natureza, pois a morte não é o fim, mas a passagem para outra forma de vida, já que

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e ainda os que vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir.²²⁵

Em outra obra, na série *Bastidores* (1997), também marcada pelo procedimento de transferência de fotografias para tecidos, Rosana Paulino se utiliza de retratos 3x4 de mulheres negras de sua família, os quais são bordados com linhas pretas em um bastidor para bordado. Inspirada em episódios de violência doméstica que toma conhecimento a partir de sua irmã, que trabalha no atendimento casos desse tipo, a série costura as histórias denunciadas aos retratos que ela manipula, todos nomeados como “Sem título”. Neles

Várias mulheres aparecem com garganta, boca e olhos costurados, todos vedados ao direito da expressão. Embora o título se refira ao suporte que estrutura o tecido a ser bordado – o bastidor –, também sugere a ausência de mulheres negras em espaços de protagonismo, relegadas constantemente a funções domésticas. Além disso, a linha e a agulha, tradicionalmente vinculadas às atividades femininas, representando recato e delicadeza, ocupam aqui um papel violento, enquanto maculam e subvertem o sentido original das imagens, também pertencentes ao arquivo pessoal da artista.²²⁶

²²⁴ SODRÉ, Op. Cit., 2002, p. 92.

²²⁵ MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, v. 0, n. 26, pp. 63–81, 2003, p. 75.

²²⁶ QUINTELLA, Pollyana. Rosana Paulino: quando a imagem vira corpo. *Revista Continente*, n. 234, 2020. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

Entre todos os retratos, quero aqui destacar um em que aparece uma mulher negra com a boca grosseiramente costurada:

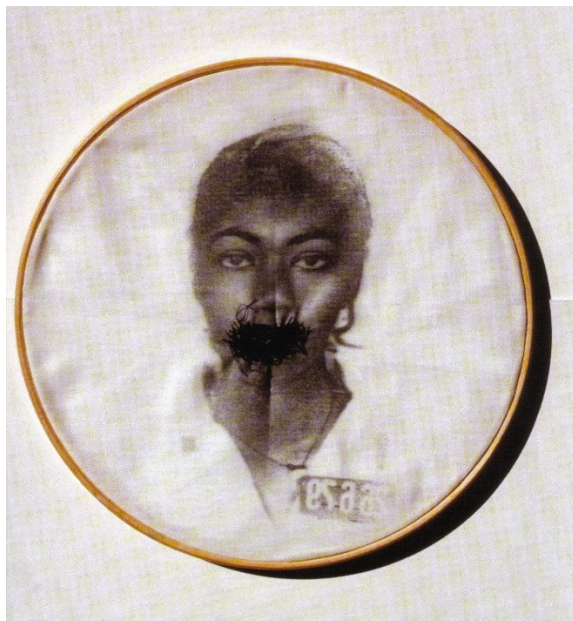


Figura 10 - Série *Bastidores*, imagem transferida sobre tecido, bastidores de madeira e linha de costura, 30 cm de diâmetro, 1997.

Apesar de se basear em um retrato de uma mulher negra real, a mulher sem nome na obra “Sem título”, com tons esmaecidos sobre a delicadeza de um tecido que evidenciam uma fotografia gasta pelo tempo – que mal conseguimos identificar na data presa em seu peito –, com um corpo que se amalgamar ao fundo branco, realçando seu pescoço e rosto negros, nos leva a pensar nas mulheres negras anônimas cujas existências passaram por muito tempo ao largo da história e cujos registros que se têm podem se resumir a uma foto 3x4. Trata-se de um trabalho, como afirma Hélio Menezes, cuja “premissa estética e política é o registro em primeira pessoa – do singular e do plural”, no qual Paulino é “uma fiandeira que sutura a história do país”²²⁷. A costura grosseira em toda a boca da mulher, além de sugerir um silenciamento violento, como a máscara de flandres²²⁸ que escravizados eram obrigados a utilizar como forma de tortura, parece também remeter a um excesso que precisa ser contido a qualquer custo, o que se reflete em uma costura agressiva, desesperada, desalinhada, que tenta não deixar espaço algum para a fala, para a voz, para a expressividade de maneira geral.

²²⁷ MENEZES, Op. Cit., 2019.

²²⁸ Máscara utilizada pelos escravizados como um modo de tortura e punição que os impedia de falar e comer e se tornou conhecida na figura da escrava Anastácia, que foi popularizada através da ilustração do francês Jacques Etienne Arago, em 1817. Paul D, personagem de *Amada*, foi obrigado a utilizar uma espécie de freio na boca, análoga à máscara e da qual tenta falar a respeito na passagem que é epígrafe deste capítulo.

Porém, como a escritora Conceição Evaristo tem enfatizado em suas apresentações públicas e entrevistas, a população negra historicamente tem conseguido falar através dos orifícios da máscara de flandres e com tamanha força que pode estilhaçar a própria máscara ou deixar ecos que ressoam continuamente nas vozes do presente²²⁹. A mulher do retrato “Sem título”, com a boca costurada, não consegue falar, mas pode emitir sons como grunhidos, gemidos, murmúrios, suspiros que instauram uma quebra “nas perturbações edificantes do verbal” e são incorporados na música negra como parte de sua forma e conteúdo²³⁰. Como explica Édouard Glissant no contexto do Caribe,

(...) o corpo alienado do escravo, na época da escravidão, é, de fato, destituído, na tentativa de desapropriá-lo totalmente da fala. A auto-expressão não é apenas proibida, mas impossível de imaginar. Mesmo em sua função reprodutiva, o escravo não está no controle de si mesmo. Ele se reproduz, mas para o senhor. Todo prazer é silencioso: isto é, frustrado, deformado, negado. Em tal situação, a expressão é cautelosa, reticente, sussurrada, tecida fio a fio na escuridão.

Quando o corpo é libertado (quando o dia começa), ele segue o grito explosivo. A fala caribenha está sempre excitada, ignora o silêncio, a suavidade, o sentimento. O corpo segue o exemplo. Não conhece pausa, descanso, continuidade suave. É empurrado junto.

Passar do oral para o escrito é imobilizar o corpo para assumir o controle (possuí-lo). A criatura privada de seu corpo não pode atingir a imobilidade em que a escrita se forma. Ele continua se movendo; ele só pode gritar. Neste mundo silencioso, voz e corpo buscam desesperadamente uma realização impossível.²³¹

Nessa perspectiva, outros sons e sentidos podem ser evocados em um cenário marcado por formas de silenciamento e interdição do discurso verbal dos escravizados, desafiando a transparência e sem depender necessariamente da apropriação da cultura letrada, embora a escrita também pudesse acolher o “grito explosivo” reprimido em espaços que parecem interditar a expressão do sofrimento negro. Tanto os silêncios quanto os gritos formam uma linguagem que nada tem a ver com primitivismo ou alimenta a dualidade colonial corpo/mente, em que o escravizado seria inerentemente selvagem e caracterizado por instintos, pois

Para o homem caribenho, a palavra é, antes de mais nada, som. O ruído é essencial para a fala. O barulho é discurso. Isso precisa ser compreendido. Parece que significado e tom caminhavam juntos para o indivíduo desenraizado, no silêncio implacável do mundo da escravidão. Era a

²²⁹ “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. Entrevista com Conceição Evaristo. *Carta Capital*, São Paulo, 13 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

²³⁰ MOTEN, Fred. A resistência do objeto: o grito de Tia Hester. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 14–43, 2020, p. 20. Trad. Mateus Araujo dos Santos.

²³¹ GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1991, p. 122-123.

intensidade do som que ditava o significado: a altura do som conferia significado. As ideias foram colocadas entre parênteses. (...)

Como o discurso caribenho foi proibido, os escravos camuflaram a palavra sob a intensidade provocativa do grito. Ninguém poderia traduzir o significado do que parecia ser nada além de um gritar. Foi considerado nada mais que o chamado de um animal selvagem. Foi assim que o homem despossuído organizou sua fala, entrelaçando-a na textura aparentemente sem sentido do ruído extremo. Desenvolveu-se a partir desse ponto um sistema especializado de significativa insignificância. O crioulo organiza o discurso como uma explosão de som.²³²

Das canções de trabalho nas fazendas, das rezas e cânticos nas igrejas e terreiros, dos sambas, jazz e blues, ao rap e o funk, a música negra se caracteriza por uma miríade de sons e interpretações vocais que vão do grito ao riso, do choro à alegria, do gemido de dor à raiva, recusando a transparência e evidenciando ambivalências constitutivas de uma experiência vivida em uma linha tênue entre a vida e a morte²³³. É por meio da expressão dessa voz que se constrói um processo de subjetivação de sujeitos que tiveram que encontrar e improvisar modos e estratégias dissimuladas e ambíguas de expor suas visões de mundo face ao poder colonial e ao terror indizível da escravidão²³⁴, tantas vezes acompanhada por um coro, por uma participação ativa do outro, que não está ali apenas para ouvir, mas também para participar, comentando, respondendo ou repetindo o que o solista canta, uma vez que a escuta ativa é um dos elementos que marcam as culturas centro-africanas, preponderantes na diáspora africana no Brasil.²³⁵

Essa dimensão se acentua ainda mais no caso do Brasil, o país que recebeu cerca de 4,5 milhões e que passou, entre o fim do século XVIII e 1850, auge do tráfico negreiro, por um longo processo de africanização, com a vinda de mais de um milhão de africanos da África Central, em especial do Moçambique²³⁶, para o Sudeste brasileiro. Nesse período o número de africanos no país chegou a ultrapassar o número de crioulos – escravizados nascidos no Brasil – e, assim, africanos, em sua maioria, passaram a

²³² Ibid., p. 123-124.

²³³ Ver mais em: JONES, Leroi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: HarperCollins, 2002; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2017.

²³⁴ GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

²³⁵ Cf. História social das culturas da diáspora centro-africana no Brasil: As diásporas centro-africanas e a formação das musicalidades Afro-Atlânticas. Curso livre ministrado pelo doutorando em História Social (USP) Rafael Benvenuto Figueiredo Galante, com carga horária de 36h, entre novembro e dezembro de 2020.

²³⁶ GALANTE, Rafael Benvenuto Figueiredo. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 32.

construir uma sociabilidade e uma tradição cultural e musical fortemente influenciadas por concepções, saberes e valores africanos em comum enquanto povos de origem bantu²³⁷, que eram rearticulados e recriados à luz das suas experiências e negociações em solo brasileiro e pelo contato com outros grupos étnicos, como os iorubás. Como explica Robert Slenes:

Uma vez no Brasil, os escravos bantu não teriam demorado a entender que estavam todos sujeitos a praticamente o mesmo tipo de domínio, e que provavelmente passariam toda a vida na nova sociedade como seres liminares. Ao mesmo tempo, e em parte por causa disso, eles teriam percebido suas possibilidades de construir, a partir de uma herança cultural em comum, uma nova sociabilidade na própria soleira da porta que não se lhes abria, e contra aqueles que mantinham essa porta fechada. Nesse contexto, a palavra que os escravos detinham em comum pode ter deixado de ser para eles apenas um significante, revelando afinidades mais profundas, para tornar-se, ela mesma, um dos elementos constitutivos de sua identidade.²³⁸

Nesse processo, a música se destacou como uma das principais formas de transmissão da herança cultural da população negra no Brasil, em um movimento em que

(...) os africanos e afrodescendentes jamais abriram mão da possibilidade de apropriar-se criativamente dos instrumentos e técnicas musicais ocidentais, adaptando-os para a criação de novas linguagens musicais híbridas no interior das trocas e tensionamentos entre os sistemas musicais africanos e o sistema musical ocidental.²³⁹

Essas formas de apropriação de técnicas ocidentais e de reinvenção e adaptação de técnicas e concepções africanas por parte dos africanos foram marcadas, afirma Galante, por uma relação com a música que não é abstrata ou intelectualizada, pois esta é internalizada como parte indissociável da vida e como modo de comunicação:

Segundo as indicações de Gerard Kubik, em geral nas línguas centro-africanas, não existem palavras para designar conceitualmente a ideia de "música", como normalmente se abstrai no Ocidente. Em muitas culturas centro-africanas, a ideia de música vem sempre vinculada, ao mesmo tempo, à noção de "som" e de "fala", portanto vinculadas à ideia da "linguagem" enquanto "comunicação sonora". Talvez isso possa ser explicado pelo fato de serem tonais a maioria das línguas africanas, o que torna, nesses sistemas culturais, indissolúvel a relação harmônica existente entre a música e a língua, entre a fala e o canto (ou as afinações dos instrumentos musicais).²⁴⁰

Não há nessa concepção uma oposição ou uma hierarquia entre fala e música, mas uma relação orgânica, em que o timbre, a entonação e a prosódia são decisivas para a

²³⁷ O termo bantu é utilizado para se referir a um grupo de 600 línguas africanas que pertencem a um mesmo tronco etnolinguístico, presentes na África Central e Oriental. Africanos de origem bantu foram maioria durante todo o período escravista brasileira, advindos de Angola, Congo e Moçambique.

²³⁸ SLENES, Robert W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, n. 12, p. 48–67, 28 fev. 1992, p. 61.

²³⁹ GALANTE, Op. Cit., 2014, p. 32.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 17-18.

compreensão de uma fala em uma língua tonal, de modo que a fala cotidiana já guarda certa natureza musical, ainda mais em culturas em que diferentes fases da vida, ritos e atividades do dia-a-dia são cantados, celebrados e dançados. De acordo com Nei Lopes,

Na tradição banta e negro-africana em geral, a canção desempenha papel relevante porque o material sonoro com que ela opera tem consequências importantes tanto no plano cósmico quanto na atividade cotidiana. O canto, associado ou não à dança, coordena e sustenta os esforços do remador, do caçador, do pastor, de todo aquele que trabalha, enfim. E isso da mesma forma serve para demonstrar a fé do iniciado, os sentimentos de amor e de orgulho pessoal.

Entre os quicongos de Angola, como informa Antônio Fonseca, as letras das canções englobam todos os aspectos da vida particular ou social. Essas canções estão presentes em todos os momentos da vida comunitária, na alegria ou na tristeza, no descanso ou no trabalho, e suas letras, improvisadas e com uso recorrente de paralelismos e aliterações, se adaptam a cada uma dessas circunstanciais.²⁴¹

No contexto escravista brasileiro, a música se destacou como parte do cotidiano dos escravizados, cujas atividades braçais eram realizadas no ritmo das canções que cantavam juntos, como o historiador Stanley Stein descobriu em suas entrevistas com ex-escravizados no município de Vassouras (RJ):

Os grupos de escravos geralmente trabalhavam a uma distância em que pudessem escutar o canto do outro e, para ritmar suas enxadadas e fazer comentários sobre o mundo limitado em que viviam e trabalhavam - suas próprias fraquezas e as de seus senhores, feitores e capatazes -, o mestre cantor de um grupo iniciava o primeiro "verso" de um desafio, de um jongo. Seu grupo fazia o coro da segunda linha do verso e então capinava ritmicamente enquanto o mestre cantor do grupo vizinho tentava responder ao desafio apresentado. Um ex-escravo, ainda conhecido pela sua habilidade de fazer jongs, contou que o "Mestre abria o solo com sua enxada, os outros escutavam ele cantar. E então respondiam."²⁴²

Observa-se, então, como as canções não apenas ditavam o ritmo do trabalho que eram obrigados a executar, mas eram também sua forma de comentar o mundo e a vida, de socializar, de criticar seus senhores e de desafiar um ao outro, instaurando um tempo e um espaço alternativos em meio à sujeição, o que evidencia uma recusa do trabalho como dimensão totalizante de suas experiências. Como afirma Aires da Mata Machado Filho a respeito dos cantos, conhecidos como “vissungos”, dos trabalhadores negros que conheceu e entrevistou em Diamantina (MG) na década de 1920: “Os negros no serviço cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio-dia e a tarde. Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-

²⁴¹ LOPES, Nei. *Partido-Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019, p. 32.

²⁴² STEIN, Stanley. *Vassouras - um município brasileiro do café, 1850-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 199.

se à lua, em uma cantiga de evidente teor religioso”.²⁴³ Ademais, no caso dos jongos, também conhecidos como caxambus, “uma dança e gênero poético-musical característico de comunidades negras de zonas rurais e da periferia de cidades do Sudeste do Brasil”²⁴⁴,

O caxambu com seus ritmos poderosos, com a quase completa ausência de supervisão dos fazendeiros, como o uso de palavras africanas para disfarçar as alusões óbvias e os ocasionais tragos de cachaça morna, proporcionava aos escravos a oportunidade de expressar seus sentimentos em relação aos seus senhores e feitores e comentar acerca das fraquezas de seus companheiros. Dentro desse contexto, os jongos eram canções de protesto, reprimidas, mas de resistência. A forma do jongo - aquela do desafio - expressava bem as reações dos escravos, pois, assim como todos os desafios, o objetivo era ocultar o sentido com palavras, expressões ou situações com mais de uma interpretação possível. As palavras geralmente eram africanas, tanto mais no século XIX, quando nas fazendas de Vassouras havia muitos africanos que falavam sua própria língua entre si e um português atrapalhado com seus senhores e feitores. As pessoas eram substituídas por árvores, pássaros e animais da floresta. Havia uma recompensa pela concisão; quanto menos palavras, quanto mais obscuro o sentido, melhor o jongo; que não fosse prontamente decifrado pelos jongueiros contestadores ou que pudesse ser repetido para retratar diversas situações.²⁴⁵

Não à toa, um ex-escravizado cantou em vez de falar ao responder a uma pergunta de Stanley Stein sobre como foi recebida a notícia da abolição da escravidão em 1888:

(...) ele cantarolou dois jongos. O primeiro contava como os escravos reagiram à notícia da emancipação: "Tava dormindo, cangoma me chamou; levanta povo, que o cativo já acabou". O segundo oferecia, do mesmo modo sucinto, a lembrança amarga da liberdade sem ter acesso à terra: "Não me deu banco pra mim sentar; Dona Rainha me deu uma cama, não me deu banco pra me sentar". Este início promissor logo me levou a mais cantigas, ensinadas pelos dois informantes e depois por outros: ali estava um jeito de entrar no mundo dos trabalhadores rurais, encontrando nos jongos - frequentemente uma forma de "improvisação sarcástica" - sua reação diante da sociedade formada por senhores e escravos nas grandes fazendas de café em Vassouras.²⁴⁶

Além disso, segundo Antônio Nascimento Fernandes, líder do quilombo São José da Serra, no Rio de Janeiro:

(...) no jongo, os negros se organizaram através do cântico. Então começaram a cantar... e cantando eles se conheciam, através do canto e daquilo foi surgindo algum namoro, nas lavouras de café. E passaram a um confiar no outro. E assim foi criado o Quilombo também. Porque o jongo ele é um cântico não decifrável. Porque o cara cantava, combinava quem ia fugir, como ia fugir, quando iria fugir, com quem iria fugir. Mas os feitores, que ficavam o dia todo nas lavouras de café não tomavam conhecimento daquilo. Aí foi indo, com o passar do tempo, aí foi criando os quilombos.²⁴⁷

²⁴³ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Brasiliense, 1964, p. 35.

²⁴⁴ LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Campinas, SP: CECULT, 2007, p. 17.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

²⁴⁶ LARA; PACHECO, Op. Cit., 2007, p. 41.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

À luz dessa relação dos escravizados e seus descendentes com a música, em que esta se torna um lugar para reelaborar experiências, comentar a vida e reconstituir aspectos do cotidiano, é possível pensar que o gênero diário como a materialização escrita do cotidiano negro, no interior de um arco temporal quase sempre datado e escrito em primeira pessoa, que anda em paralelo com uma espécie de diário musical da população negra, anterior à apropriação de origem europeia por sujeitos negros letrados. Esse diário musical era marcado por canções e danças que extrapolam a dimensão de confraternização ou de resistência contra o sistema escravista, sendo veículos e formas de comunicação de um modo de ser e estar no mundo, de expressão de um ponto de vista que não depende necessariamente da cultura letrada, mas que recria e ficcionaliza a experiência vivida de forma análoga ao diário. Mais do que isso, é uma tradição musical caracterizada por códigos, metáforas, vocabulários, segredos e personificações que desafia a busca por transparência e reconstrói a realidade em seus próprios termos, como o diarista. Trata-se de uma relação com a experiência, com a vida, com a natureza mediada pelo canto e pelo gesto, “em que a linguagem não é apenas meio de expressão e comunicação – ela é ação”²⁴⁸.

Além de desafiar diferentes formas de silenciamento e invisibilidade, a música negra, em sua própria opacidade, está associada, segundo o poeta e filósofo afro-americano Fred Moten a uma cena primária da violência da escravidão, que é o açoitamento, por mais que não seja reiterada ou reproduzida explicitamente²⁴⁹. Essa cena é exemplificada pela pungente descrição que o ex-escravizado e abolicionista afro-americano Frederick Douglass faz, na sua autobiografia *Narrativa da vida de Frederick Douglass*, do espancamento que sua tia Hester sofreu do feitor por ter saído sem avisar para encontrar um outro escravizado, com quem se relacionava afetivamente:

Não raro fui despertado ao nascer do sol pelos gritos mais lancinantes de uma tia minha, que ele amarrava a uma viga, chicoteando-lhe as costas nuas até cobri-la, literalmente, de sangue. Nem as palavras, nem as lágrimas, nem as súplicas de sua vítima ensanguentada eram capazes de dissuadir seu coração daquele propósito sanguinário. Quanto mais alto ela gritava, mais forte ele chicoteava, e de onde o sangue saía mais ligeiro, ali ele chicoteava por mais tempo. Açoitava-a para fazê-la gritar, depois para emudecê-la, e só quando era vencido pela fadiga parava de aplicar o chicote já repleto de sangue coagulado. Recordo-me de quando testemunhei essa exibição terrível pela primeira vez. Eu era ainda bem menino, mas me lembro bem. Nunca me esquecerei, enquanto tiver memória. Foi o primeiro de uma longa série de crimes dos quais eu estava condenado a ser testemunha e participante. Aquilo me impactou com

²⁴⁸ LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021, p. 42.

²⁴⁹ MOTEN, Op. Cit., 2020.

uma força tremenda. Era a porta sangrenta, a entrada do inferno da escravidão, que eu me preparava para atravessar. Um espetáculo terrível. Queria eu poder registrar no papel os sentimentos com que testemunhei tudo aquilo.²⁵⁰

De acordo com Fred Moten, há uma íntima relação entre os gritos desesperados de tia Hester e as canções de escravizados, com uma contínua incorporação de um “som figurado como externo tanto à música quanto à fala na música e na fala pretas”²⁵¹, um som excedente que é transfigurado do espetáculo da violência, de modo que “o grito vira fala, vira música”²⁵², numa experiência em que a violência “era a porta sangrenta, a entrada do inferno da escravidão”. Em sua análise, os gritos e melismas da cantora Abbey Lincoln na icônica performance de “Protest” ao lado do músico de free jazz, Max Roach, em 1960, estão intimamente ligados aos gritos de Tia Hester²⁵³. Douglass escreve, por exemplo, páginas adiante sobre as canções que ouvia quando ia trabalhar no campo:

Os escravos que são selecionados para irem à Fazenda do Solar recolher as provisões mensais, as suas e as de seus companheiros, mostravam-se particularmente entusiasmados. No caminho, faziam reverberar as densas e antigas florestas ao redor com canções desvairadas, revelando a um só tempo a mais alta alegria e a mais profunda tristeza. Compunham e cantavam durante a viagem, e não planejavam tom, nem ritmo. O pensamento que lhes ocorresse saía — se não na palavra, no som, e com frequência em ambos. Por vezes, exprimiam o sentimento mais doloroso no tom mais extasiante, e o sentimento mais extasiante no tom mais doloroso. [...]

Eu muitas vezes me vi absolutamente pasmo, desde que vim para o Norte, ao me deparar com quem mencione as cantorias entre os escravos como evidência do contentamento e da felicidade deles. É impossível conceber erro mais crasso. É quando estão mais infelizes que os escravos mais cantam. As canções do escravo representam as tristezas em seu coração; por elas ele se alivia, mas apenas como um coração dolorido se alivia com lágrimas. Essa, ao menos, é minha experiência. Muitas vezes cantei para afogar minha tristeza; raramente para expressar alegria. Chorar de alegria e cantar de alegria me eram acontecimentos igualmente incomuns quando nas garras da escravidão.²⁵⁴

Nesse sentido, as palavras, as lágrimas e os gritos de figuras como Tia Hester, causados e, na mesma medida, ignorados pelos escravizadores, se amalgamam e se transfiguram nas estruturas, arranjos, melodias, ritmos, versos, entonações, lamentos da

²⁵⁰ DOUGLASS, Frederick. *Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021, pp. 46-47.

²⁵¹ MOTEN, Op. Cit., 2020, p. 20.

²⁵² Ibid., p. 37.

²⁵³ Escreve Fred Moten: “Durante o longo surgimento de um movimento chamado “free jazz” – um começo tão extenso quanto a tradição que o amplia –, Abbey Lincoln, Max Roach e Oscar Brown Jr. colaboraram para a criação de uma gravação/performance chamada “Protest”. Lincoln cantarola e depois grita sobre a percussão cada vez mais intensa e insistente de Roach, movendo-se inexoravelmente em direção a um local distante das palavras – se não além, pelo menos inacessível a elas. Você não pode deixar de ouvir o eco do grito de Tia Hester (...)”, cf. MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. Trad. Matheus Araujo Dos Santos. São Paulo: N-1 e Crocodilo Edições, 2023, p. 49. A performance pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=YTeacoeAm9o>. Acesso em out. 2023.

²⁵⁴ DOUGLASS, Op. Cit., 2021, pp. 53-55.

tradição musical negra, como nas canções que Douglass observa e que o deixam tomado por uma “tristeza inefável”²⁵⁵. Na mesma direção, W. E. B. Du Bois, em seu clássico *As almas do povo negro*, declara que essas canções são “a mensagem articulada do escravo para o mundo”, que falam “sobre a morte e o sofrimento e um desejo não expressado por um mundo mais verdadeiro, de andanças nebulosas e caminhos secretos”²⁵⁶. Não por acaso, há, segundo Hartman, “um tomo filosófico em um gemido. No recesso mais profundo e escuro de uma música opaca, fica claro que a vida está em jogo”²⁵⁷. Por isso, Fred Moten defende que, na experiência e performances negras na diáspora, “a palavra é, antes de tudo, som”²⁵⁸, um som que é irreduzível e desestabiliza fronteiras estanques entre oralidade e escrita e música e literatura, afinal, “as palavras não podem lhe contar, mas talvez o gemido vá”²⁵⁹. No caso do Brasil, o tambor, tão presente na ideia de “batucada”, realizada por diferentes instrumentos percussivos, como nos terreiros de candomblé, se destaca enquanto a linguagem musical que afirma a festa e a alegria como valores e permite a invocação de espíritos ancestrais africanos, em que “o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo”, pois “cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte”²⁶⁰.

Saidiya Hartman, por sua vez, ao se interrogar sobre os limites do arquivo da escravidão transatlântica no que diz respeito a “recuperar vidas emaranhadas com e impossíveis de diferenciar dos terríveis enunciados que as condenaram à morte”²⁶¹, como números, cifras, abstrações, pondera o quanto a procura por escrever outra história possível passa pelo reconhecimento de uma fala que transborda os limites de uma discursividade logofonocêntrica que se pretende transparente e linear, pois trata-se de uma fala opaca, inapreensível, indizível e ambivalente como efeito da própria violência:

Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos saber? Como alguém ouve os gemidos e gritos, as canções indecifráveis, o crepitar do fogo nos canaviais, os lamentos pelos mortos e os brados de vitória, e então atribui palavras a tudo isso? É possível construir um relato a partir do “*locus* da fala impossível” ou ressuscitar vidas

²⁵⁵ Ibid., p. 23.

²⁵⁶ DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021, p. 274.

²⁵⁷ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 361.

²⁵⁸ MOTEN, Op. Cit., 2020, p. 22.

²⁵⁹ Trecho do livro *The Gospel Sound* [O som gospel], de Anthony Heilbut, citado por Fred Moten, ao refletir sobre a força do gemido negro na fotografia, cf. MOTEN, Op. Cit., 2023, p. 273.

²⁶⁰ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 23.

²⁶¹ HARTMAN, Op. Cit., 2020a, p. 15.

a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de “exumar gritos enterrados” e reanimar os mortos?²⁶²

Em face desses limites, Hartman entende que qualquer tentativa de atribuir palavras ao que parece inenarrável implica pensar sobre a forma e o gênero da narrativa, uma vez que não envolve uma questão meramente temática, isto é, falar *sobre* “os gemidos, os gritos, as canções indecifráveis, o crepitar do fogo nos canaviais, os lamentos pelos mortos”, mas também de encontrar um modo de narrar e contar essas histórias em que a pergunta, a dúvida, a especulação são mais necessárias e importantes do que exatamente as respostas:

Quais são os tipos de histórias a serem contadas por e sobre aqueles e aquelas que vivem em tal relacionamento íntimo com a morte? Romances? Tragédias? Gritos que fazem seu caminho para a fala e a canção? Quais são os protocolos e limites que moldam as narrativas escritas como contra-História, uma aspiração que não é um profilático contra os riscos decorrentes ao reiterar discursos violentos e representar novamente rituais de tortura? Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência? A “beleza terrível” que reside em tal cena é de algum modo semelhante a um remédio, como Fred Moten pareceria sugerir? O tipo de beleza terrível e de música terrível que ele discerne nos gritos de Tia Hester transformados nas canções da Great House Farm ou na fotografia da face destruída de Emmett Till, e a “acuidade do olhar” que surge da disposição de olhar para o caixão aberto. As possibilidades superam os perigos de olhar (de novo)?²⁶³

O que chama atenção na indagação de Saidiya Hartman é como ela mobiliza, entre as possibilidades narrativas frente ao arquivo da escravidão, tanto a literatura (romances, tragédias), quanto a música (“gritos que fazem seu caminho para fala e a canção”, a “música terrível” nos gritos de Tia Hester, as canções da Great House Farm”), o que evidencia a necessidade de diferentes gêneros e formas para dar conta da vida dos escravizados e seus descendentes. Na verdade, as próprias fronteiras entre literatura, história e música se diluem, uma vez que a busca não é exatamente pela produção de uma história dos escravizados que se baseie apenas em fontes escritas – afinal, pouco se registrou sobre o que eles disseram ou se recusaram a dizer –, mas pelos sons da atmosfera da escravidão, dos gemidos, dos gritos, dos silêncios, das canções, de tudo que parece exceder a representação literária ou a verificação factual.

Parte de um álbum lançado em 1973, cujas letras foram censuradas no contexto da ditadura militar brasileira, a canção “A chamada”²⁶⁴, de Milton Nascimento, do álbum *O Milagre dos Peixes*, é um exemplo interessante desse caráter indizível e excessivo da

²⁶² Ibid., p. 16.

²⁶³ Ibid., p. 23.

²⁶⁴ MILTON NASCIMENTO. “A chamada”. In: *O milagre dos peixes*. EMI, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tNYFN4Jq9-M>>. Acesso em 31 ago. 2021.

experiência negra. Com sons da natureza e de animais, diferentes modulações vocais, sobreposições de vozes, risadas, sussurros, gargarejos, barulhos de sino²⁶⁵, que sugerem a atmosfera de uma fazenda, a canção parece dar forma (ou atualizar), em um tempo violento como a ditadura, a uma outra experiência aterradora e que transcende a linguagem verbal, como a escravidão. Os únicos versos da música – um “Eu tô cansado” e “me solta” – ecoam com um peso de séculos na atmosfera perturbadora da canção, que congrega vozes incompreensíveis e que se misturam aos sons e ruídos do ambiente, como lamentos e brados dos mortos, agora parte da natureza. O título “A chamada” também parece sugestivo: é como uma canção que parece “reanimar os mortos” e “exumar os gritos enterrados”. É uma evocação.

Diante dessas lacunas e silêncios que a canção de Nascimento parece simbolizar tão bem, Saidiya Hartman defende um exercício de imaginação, a que chama de “fabulação crítica”, que envolve “explorar as capacidades do subjuntivo (um modo gramatical que expressa dúvidas, possibilidades e desejos”²⁶⁶, ou seja, imaginar o que poderia ter acontecido e o que poderia ter sido dito para além de uma gramática da violência que se encontra no arquivo da escravidão, mas que depende de um mergulho nos documentos da escravidão, em busca dos gestos inarquiváveis que deixam rastros no arquivo. Trata-se, então, de escrever o impossível, ou seja, “histórias tornadas irreais e fantásticas”²⁶⁷ por desafiar os limites do imaginável e do possível em determinados contextos, como na escravidão, conscientes de que não podemos escapar da violência do arquivo, mas que ela não é tudo sobre o que se tem a dizer na medida em que perseguimos os indícios e vestígios de vida daqueles que não tiveram seus pensamentos e desejos registrados em nenhuma instância.

Mais do que operar um diálogo da literatura com a música como linguagens e campos específicos e distintos entre si, o estudo da experiência negra na diáspora e, no caso desta tese, de diários escritos por autores negros, implica também uma diluição da fronteira entre escrita e oralidade, texto e fala, palavra e som, entendendo como essas

²⁶⁵ Essa breve análise foi possível a partir da leitura do trabalho de Fernanda Patrocínio que, apesar de não fazer uma leitura racializada, contribui para uma percepção das diferentes camadas do álbum e dessa música em questão, cf. PATROCÍNIO, Fernanda de Araújo. O som do silêncio em Milagre dos Peixes: possíveis interpretações acerca de um momento histórico e sua ecologia sonora. VI Congresso Internacional de Comunicação e Cultura. Universidade Paulista, São Paulo, 8 a 9 nov. 2018. Disponível em: <http://www.comcult.cisc.org.br/wpcontent/uploads/2019/05/GT1_Fernanda_de_Arau%CC%81jo_Patrocinio_USP.pdf>. Acesso em 6 set. 2019.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

dimensões se confundem e colocam em xeque a própria primazia da escrita enquanto modo privilegiado e elevado de representação de uma experiência, enxergando a expressão do gênero diário, por exemplo, em formas não escritas. Por causa desse processo, Edimilson de Almeida Pereira chama de *literatura silenciosa* as textualidades não legitimadas como literatura por não terem uma expressão via escrita e, sobretudo, por serem produções de uma população majoritariamente negra e pobre, como as cantigas das Congadas mineiras, as quais, ainda que apresentem um discurso criativo e poético sobre o mundo, não são tomadas como objeto literário em função de uma visão eurocêntrica de literatura que silencia outros eixos e formas de representação do real. Pereira nomeia essas cantigas das Congadas como *cantopoemas*, uma “alquimia do verbo-música-dança”, em que se destaca um “intenso trabalho estético sobre a linguagem”.²⁶⁸

Na mesma toada, Leda Maria Martins afirma que, nos estudos literários brasileiros, a textualidade dos povos africanos e seus “repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas”²⁶⁹, pois são atravessados por um corpo que “dança, vocaliza, performa, grafa, escreve”²⁷⁰ e que rasura uma separação entre corpo e mente e uma hierarquia entre oralidade e escrita que sustenta uma noção tradicional de literatura. A essas diferentes formas de escrever o mundo pela voz e pelo corpo, Martins chama de “oralitura”, convocando-nos à necessidade de pensar como as textualidades afro-diaspóricas transcendem a palavra escrita e se conectam a um outro universo de valores, perspectivas e fundamentos, especialmente africanos, em que a música e a dança permeiam todas as atividades e rituais.

Nesse sentido, destaca-se os próprios cantos de trabalho, comuns nas sociedades centro-africanas e recriados na diáspora, “marcados por padrões rítmicos, instrumentos cânticos e outros elementos musicais específicos para cada situação”, além de ser um mecanismo de “mediação / ritualização do tempo em várias dimensões, desde o tempo cotidiano – do dia, da noite – e tarefas de rotina comunitária até as medições do tempo histórico – passado, presente, futuro”²⁷¹. Por isso, um dos traços marcantes da música negra é a incorporação “de temas de sua vida cotidiana, sempre com o sentido inequívoco

²⁶⁸ PEREIRA, Op. Cit., 2017, p. 26-27.

²⁶⁹ MARTINS, Op. Cit., 2003, p. 64.

²⁷⁰ Ibid., p. 67.

²⁷¹ SANTO, Spirito. *Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um Samba chamado Brasil*. Rio de Janeiro: KBR, 2012, p. 59.

de demanda de liberdade ou afirmação humana”²⁷², fruto de uma visão de mundo que não concebe a música como uma esfera de cultivo da alma e estritamente artística, mas como extensão da própria vida: “Era e é inconcebível na cultura africana fazer uma separação entre música, dança, canção, artefato e a vida de um homem ou sua adoração aos seus deuses. A expressão emerge da vida, e isso era a beleza”²⁷³. A música parece se configurar, então, como um diário da vida negra, acolhendo diferentes dimensões e aspectos do vivido, que pode ser reelaborado, imaginado, ficcionalizado. Como explica Muniz Sodré, ao falar, por exemplo, do enraizamento da vida no samba,

(...) o que se diz é o que se vive, o que se faz. Não se entenda com isto que haja uma correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações na vida real, mas que as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. (...) A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise.²⁷⁴

Segundo o poeta e escritor afro-americano Leroi Jones, o fundamento do surgimento do blues nos Estados Unidos vinha, por exemplo, do reconhecimento de que “cada homem tinha sua própria voz e seu próprio jeito de gritar – sua própria vida para cantar sobre”²⁷⁵. O samba é, por sua vez, um “gênero musical resultante da experiência negra ou representação definida daquele modo de ser e viver praticado pelos descendentes de africanos”²⁷⁶, o que é análogo ao que acontece com a literatura de autoria negra no sentido de marcar uma busca histórica pela “gravação de uma voz negra”²⁷⁷, que se faz presente em inúmeras narrativas de escravizados, autobiografias, canções em primeira pessoa, assim como nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, além de iniciativas literárias negras, como os *Cadernos negros*, uma publicação criada em São Paulo em 1978 pelo grupo Quilombhoje, formado por escritores e ativistas negros, que visava afirmar uma voz autoral negra na literatura ao publicar anualmente poemas e contos de autores negros, de modo que os *Cadernos negros* seria, segundo o texto de apresentação do primeiro volume, “a viva imagem da África em nosso continente. É a

²⁷² JONES, Leroi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: HarperCollins, 2002, p. 141.

²⁷³ *Ibid.*, p. 59.

²⁷⁴ SODRÉ, Op. Cit., 1998, p. 45, destaque no original.

²⁷⁵ JONES, Op. Cit., 2002, p. 61.

²⁷⁶ SANTO, Op. Cit., 2012, p. 52.

²⁷⁷ GATES, Henry Louis. Editor’s Introduction: Writing “Race” and the Difference It Makes. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, p. 1–20, 1985, p. 11.

Diáspora Negra dizendo que sobreviveu e sobreviverá, superando as cicatrizes, que assinalaram sua dramática trajetória, trazendo em suas mãos o livro”²⁷⁸.

Em outras palavras, trata-se de pensar como tanto a música negra como a literatura de autoria negra – particularmente o diário, no caso desta tese – têm sido espaços de expressão de uma visão sobre o mundo desde uma experiência específica, enraizada em um modo de ser e estar que borra as fronteiras entre experiência e representação, arte e vida, ficção e história, invenção e realidade, apresentando sentidos e fundamentos próprios em função de sua marginalização e confinamento em espaços como fazendas, favelas, morros, presídios, hospícios, mas também de suas trocas, relações, aprendizados, experiências, valores, invenções, etc., em rodas de samba, bares, associações, quintais, ruas, casas, terreiros, festas. Esses espaços e relações produzem o que Muniz Sodré chama de forma social negro-brasileira, em que “a forma social é o que permite a apreensão sensível (onde possa intervir, para além do puro intelectualismo, o mito, o símbolo e o imaginário) de um estilo de vida, com sua atmosfera particular, sua multiplicidade numa unidade e seu relacionamento com o espaço”²⁷⁹ que “refaz constantemente os esquemas ocidentais de percepção do espaço, os esquemas habituais de ver e ouvir”²⁸⁰. Como a população negra foi historicamente relegada a espaços marginalizados e precários e forjou seus espaços próprios, como os terreiros, ela conseguiu forjar espaços-tempos que não são inteiramente afetados pelo racismo e permite a contínua readaptação, recriação e atualização de sentidos e valores afro-brasileiros e africanos, de acordo com Sodré, instaurando a força do jogo, da roda e da festa enquanto elementos que afirmam “um tempo sem hegemonia do trabalho, um outro *áion*, uma outra ordem de acontecimentos e princípios cósmicos diferentes”²⁸¹. Robin G. Kelley, por sua vez, pensando na experiência afro-americana, chama de *infrapolítica negra* as formas subterrâneas, evasivas, opacas que as pessoas negras historicamente se valeram para se opor à ordem dominante, como ir a bailes e bares, beber, dançar, cantar, se reunir em espaços onde se pode “articular ofensas e sonhos” e se “reapropriar de seus corpos”²⁸² junto com pessoas com quem

²⁷⁸ SOUZA, Florentina da Silva. *Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 107.

²⁷⁹ SODRÉ, Op. Cit., 2002, p. 20.

²⁸⁰ Ibid., p. 81.

²⁸¹ Ibid., p. 136.

²⁸² KELLEY, Robin D. G. “We Are Not What We Seem”: Rethinking Black Working-Class Opposition in the Jim Crow South. *The Journal of American History*, v. 80, n. 1, p. 75–112, 1993, p. 85.

compartilham “uma fala vernacular cuja gramática e vocabulário lutavam para articular a beleza e o peso de suas vidas”.²⁸³

Por assentamentos interdisciplinares: a formação de um coro entre a literatura, a história e a música

Diante de todo um esforço e comprometimento acadêmico de mapear, visibilizar e publicar textos literários de autores negros ao longo da História do Brasil²⁸⁴, é interessante pensar a literatura, sobretudo o gesto de narrar a própria vida por parte de pessoas negras, como conectada a vastas tradições e formas de expressão que elidem as fronteiras entre oral e escrito, grafando, como diz Leda Maria Martins, a vida, os sentidos, as histórias, por meio do corpo, da música, da dança, etc., além do que podemos encontrar documentado no arquivo histórico. Não à toa, a virada na historiografia brasileira sobre a escravidão e o pós-abolição que passa a acontecer na década de 1980, caracterizada pelo reconhecimento da agência dos escravizados, livres e libertos se move em direção à reconstituição de aspectos, sentidos, modos de vida, identidades e interpretações dessas pessoas a partir de autos criminais, testamentos, depoimentos, nos quais “reaparecem como agentes ou porta-vozes de seus atos, valores e anseios”²⁸⁵, embora suas vozes sejam mediadas e filtradas por instituições públicas. Nesse sentido, nas brechas e pistas que os documentos oferecem, busca-se encontrar e interpretar histórias e trajetórias de pessoas negras que estilhaçam a máscara de silêncio que parece existir em fontes meramente burocráticas, pois é necessário entender o registro de suas vidas, mesmo por meio de terceiros, a partir de suas experiências e de uma herança cultural africana²⁸⁶. A historiadora Maria Cristina Wissenbach explica que

a documentação judiciária (processos criminais e inventários, sobretudo), além de constituir uma das principais fontes da nova historiografia social, guarda igualmente, aqui e ali, registros diretos de aspectos da vida daqueles que foram enredados pelas malhas da justiça. No caso da sociedade escravista, indiciando réus escravos e forros, ouvindo testemunhas de igual condição, nos processos encontram-se transcritos fragmentos de linguajares, percepções e visões de mundo particulares. Por vezes, isso transparece em trechos de diálogos que as autoridades judiciárias preferiram manter literalmente, para captar as

²⁸³ Ibid., p. 86.

²⁸⁴ Ver mais em DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Afrodescendência no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2011; CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1987.

²⁸⁵ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivências ladinas: Escravos e forros em São Paulo, 1850-1880*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 32.

²⁸⁶ SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil sudeste, século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

motivações dos crimes ou informações adicionais que, de outra forma, poderiam passar despercebidas.²⁸⁷

Apoiando-se nessa virada epistemológica e, em especial, nos estudos literários, Fernanda Felisberto tem visto esses documentos como “narrativas mediadas”, isto é, como “relatos rasurados das histórias oficiais”, em que é possível, a partir da ampliação da noção de autoria, encontrar “histórias íntimas de homens e mulheres negros, que reinventaram códigos próprios de sobreviver, enfrentar o sistema, manter suas famílias e suas relações de afetos”²⁸⁸. À luz disso, Felisberto desenvolveu um projeto de pesquisa dedicado ao estudo dos testamentos de mulheres forras na cidade do Rio de Janeiro como narrativas autobiográficas mediadas, pois, segundo ela,

o percurso para pensar a mediação nasce das possibilidades de deslocar este grupo de mulheres negras de um lugar estático de silenciamento, para produtoras de saber, entender o testamento como um texto com uma estrutura de várias camadas, carregadas de significantes e significados que apontam para uma preocupação de escrever a vida, mesmo que de maneira mediada, por parte deste grupo que acessava este tipo de serviço, de registrar suas demandas pessoais com traços biográfico e seus bens.²⁸⁹

Nessa perspectiva, a impossibilidade de escrever não impediu, de acordo com Felisberto, o registro da própria vida, marcado por um desejo de contar a própria história, de “escrever a vida”, em que escrever é o verbo da categoria “escrevivência”, cunhada por Conceição Evaristo para descrever a construção da sua escrita ficcional. Esta con(funde) “escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência”²⁹⁰, reconstituindo e ficcionalizando memórias, acontecimentos e experiências a partir de um lugar de enunciação fundamentado pela sua condição de mulher negra, que não é escamoteado sob as pretensões de uma universalidade que, em seu caso, se afigura impossível. Esse lugar não é, no entanto, assumido a partir de uma semântica da falta ou como algo limitante, mas considerando a teia de relações, afetos, saberes, trocas, práticas e gestos que formam e informam a sua escrita como mulher negra, criando espaço, escuta e sentido para experiências e histórias historicamente desprezadas, vistas como menores, as quais se tornam passíveis de ficcionalização e de uma elaboração estética.

²⁸⁷ WISSENBAACH, Op. Cit., 2002, p. 107.

²⁸⁸ FELISBERTO, Fernanda. Testamentos de mulheres forras no século XIX. *Carta Capital*, São Paulo, 27 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/testamentos-de-mulheres-forras-no-seculo-xix/>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ EVARISTO, Conceição. Da construção de becos. In: *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017, p. 13.

Além disso, apesar do amplo analfabetismo entre a população negra na escravidão, a escrita não era uma prática destituída de significados para os escravizados, livres e libertos, pois

um aspecto deve estar sempre presente na abordagem do tema: o sentido e a simbologia quase mágicos que a habilidade de escrever, ou ainda a simples posse de "papel e de caneta de pena", assumiu entre escravos e libertos no processo de afirmação de sua identidade social. Nesse sentido, é pertinente lembrar que, no Brasil colonial e imperial, numa sociedade com baixos índices de letramento e entre frações sociais no geral analfabetas ou semi-alfabetizadas, além de a compra da alforria ser o grande objetivo da maioria dos escravos, a "carta" - como era familiarmente conhecida por eles -, transformava-se em materialidade da liberdade desejada e obtida, constituindo-se, de fato, no único documento capaz de distinguir os forros dos escravos. Tratava-se de comprovação que deveria acompanhar os libertos em sua vida diária, até mesmo para protegê-los de serem confundidos pelas patrulhas policiais com escravos fugidos. Sentido mágico das palavras escritas, a carta de alforria aproximava-se aos escapulários e aos amuletos que os afro-brasileiros traziam consigo, no interior dos quais guardavam orações dedicadas a santos católicos e trechos dos livros sagrados dos muçulmanos.²⁹¹

É fundamental, então, considerar a expressão de uma voz negra na literatura em diálogo com as vozes negras que se opunham a um "iletramento institucionalizado" a partir de uma "oralidade resistente", que desestabiliza a visão dos escravizados como destituídos de voz por não dominarem a escrita:

Escravos se opuseram ao iletramento com uma oralidade resistente. Nem todos encontraram oportunidades de furar o letramento ou escapar com sucesso da escravidão como um fugitivo, mas a transmissão oral seguiu adiante nas habilidades verbais de línguas fugitivas: o atrevimento, a coragem e a imprudência enfurecida de escravos que individual e coletivamente se recusaram a saber seus lugares.²⁹²

Desse modo, podemos imaginar as ruas de diferentes cidades escravistas brasileiras tomadas pelas vozes de pessoas escravizadas, livres e libertas anunciando produtos no caso de escravizadas de ganho que "alternavam os cantos estratégicos de comércio ambulante com a intensidade de 'pontos mágico-religiosos' dos seus cultos improvisados"²⁹³; de escravizados e escravizadas que entoavam canções de trabalho "a uma distância em que pudessem escutar o canto do outro e para ritmar suas enxadas e fazer comentários sobre o mundo limitado em que viviam e trabalhavam – suas próprias fraquezas e as de seus senhores, feitores e capatazes"²⁹⁴; que entoavam ladainhas de

²⁹¹ WISSENBAACH, Op. Cit., 2002, p. 109.

²⁹² MULLEN, HARRYETTE. Runaway Tongue: Resistant Orality in Uncle Tom's Cabin, Our Nig, Incidents in the Life of a Slave Girl and Beloved. In: SAMUELS, Shirley (Org.). *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in 19th-Century America*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 254.

²⁹³ DIAS, Maria Odila Leite Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 162.

²⁹⁴ STANLEY, Op. Cit., 1957, p. 199.

capoeira nas esquinas; que conversavam, gritavam, riam, choravam; que tramavam, por meio de sussurros e códigos próprios, conspirações, ataques, fugas; que respondiam de forma metafórica ou dissimulada à violência de seus senhores e capatazes; enfim, sujeitos que se expressavam de diferentes modos, embora suas vozes possam não ter sido registradas no arquivo histórico da escravidão e do pós-abolição. Por exemplo, como explica Rafael Galante, a cidade do Rio de Janeiro:

(...) da primeira metade do XIX é, portanto, uma cidade acostumada à presença musical africana. Os cantos africanos dos trabalhadores da estiva marcam o ritmo do cotidiano nas operações de carga, descarga e armazenamento dos trapiches do porto. Os pregões (a capela, ou acompanhados de música instrumental) entoados pela multidão de carregadores, vendedores ambulantes e quituteiras, em largos como o de S. Domingos, da Sé, ou da Carioca, ou no grande mercado da Candelária, dão à cidade segundo a crônica estrangeira da época, um aspecto de grande feira africana.²⁹⁵

Podemos pensar que essas são também as vozes no poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, publicado na série Cadernos Negros na década de 1990, se transformaram em ecos no nosso presente:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.

²⁹⁵ GALANTE, Op. Cit., 2014, p. 30.

O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade.²⁹⁶

Esse conjunto de vozes de cinco gerações de mulheres negras – da bisavó, da avó, da mãe, da Conceição e da filha – forma uma espécie de coro que acompanha a dicção da poeta. Sua voz, articulada em um poema escrito, ecoa vozes outras, “as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas” – verso impossível de ler em voz alta sem sentir um certo engasgo –, cujos “lamentos” e “revolta” não foram registrados em narrativas autobiográficas, isto é, não adquiriram um status literário que conferisse legitimidade a sua experiência a partir da escrita. Porém, é justamente pelo reconhecimento dessas vozes silenciosamente resistentes que Evaristo borra não apenas os limites entre presente e passado, mas também entre oral e escrito, remontando, inclusive, a um traço das musicalidades afro-diaspóricas: o canto antifonal, conhecido como call-and-response (pergunta e resposta), baseado em uma espécie de pergunta individual feita pelo solista e em uma resposta ou improviso coletivo de um coro, de maneira que a canção não se sustenta por meio de uma interpretação individual, mas sobretudo por meio de uma participação coletiva. Nesse sentido, o título “Vozes-mulheres”, uma palavra composta cunhada pela autora, mais do que indicar vozes femininas, parece sugerir um canto em que o solo da poeta é acompanhado por todas as vozes negras e femininas anônimas e inaudíveis na história, mas que ecoam anseios e lutas que pavimentam a busca por uma vida-liberdade no presente. Além disso, considerando que o poema foi publicado pela primeira vez nos *Cadernos Negros*, figurando ao lado de textos de outros autores negros, é possível pensar que o próprio poema é parte de um coro de vozes negras.

É nessa perspectiva que Saidiya Hartman defende a necessidade de descentralizar a narrativa em torno de heróis e heroínas negras em favor do reconhecimento de um coletivo negro anônimo que, com suas ações diárias e subterrâneas, também anima a transformação social e acenam para outras possibilidades de futuro. Por isso, ela compreende esse coletivo como um “coro”, uma categoria que pode incluir qualquer pessoa, em especial as anônimas. De acordo com ela,

A etimologia grega da palavra “coro” remete ao ato de dançar dentro de um espaço cercado. O que articula melhor a longa história de luta, a prática incessante do radicalismo negro e da recusa, o tumulto e a revolta da franca rebelião do que os atos de colaboração e improviso que se desdobram dentro de um espaço cerceado? O coro é o veículo para um outro tipo de história, não

²⁹⁶ EVARISTO, Conceição. “Vozes-mulheres”. In: *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 24-25.

aquela do grande homem ou do herói trágico, mas uma em que todas as modalidades desempenham um papel, onde um grupo sem liderança incita a transformação, onde a ajuda mútua fornece recursos para a ação coletiva, nem líder nem massa, onde as músicas intraduzíveis e aparentemente sem sentido cumprem a promessa de revolução. O coro impulsiona a mudança. É uma incubadora da possibilidade, um conjunto que sustenta os sonhos de algo diferente.²⁹⁷

Além do coro, a roda, uma forma tão cara às culturas negras, oferece uma possibilidade de pensar nesse grande coletivo de vozes e histórias, pois, seja na roda de jongo, na roda de samba, na roda de terreiro, na roda de capoeira, em todas elas, “a roda preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história. Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os fundamentos sejam respeitados”²⁹⁸, o que se conecta com a ideia de “tempo espiralar” de Leda Maria Martins, que vê nas culturas negras uma recriação e restituição de uma “ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro”²⁹⁹. Na roda diferentes tempos, espaços e sujeitos podem entrar, evocando histórias que transitam entre passado e presente e, dentro dela, é possível apreender e construir conexões que desvelam modos de viver e de narrar que estão sendo constantemente reatualizados e ressignificados em diferentes contextos, pois toda roda envolve comunicatividade, que

é inspirada no diálogo dos integrantes do ritual ou da roda com os tambores, mas também, como consequência, com a própria roda e a presença de todas e todos que trocam olhares, feições, gestos e algo como uma tensão térmica que mantém a roda viva. As dinâmicas rítmicas da língua e do tambor se articulam com objetivo de chamamento, característicos das rodas afrodiáspóricas.³⁰⁰

No campo da literatura, a pesquisadora Fernanda Miranda, em seu trabalho sobre romancistas negras brasileiras, que vai do século XIX ao XX, entende que, ao estudá-las, o que se forma é também uma “roda insurrecta”, abrindo mão de uma linearidade temporal para pensar nas aproximações, justaposições e continuidades entre produções

²⁹⁷ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 364.

²⁹⁸ MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. (E-book).

²⁹⁹ MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, UFMG, 2002, p. 85.

³⁰⁰ OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. A música ‘olha’ e toca”: a palavra percussiva na canção brasileira. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 28 dez. 2020. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-danca-vem-antes-a-musica-olha-e-toca-1a-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

que desafiam as narrativas oficiais, “inscrevendo as temporalidades da experiência negra na narração da nação”³⁰¹. Para ela,

A roda é, antes de tudo, uma forma de leitura comparada, uma metodologia. O pressuposto da roda são as trocas, os atravessamentos daquele momento vivo. A roda é um prisma a partir do qual se pode pensar a literatura como experiência contemporânea de conexão e partilha, de comunidade. Gira nos clubes e círculos de leitura, por exemplo, que retornaram como nunca foram, populares, e alguns com declinação aparente do que se busca, como os “leia/lendo mulheres”, “leia/lendo mulheres negras”. Na roda não há hierarquia, o centro é móvel, contingente, transitório. A roda é o avesso da torre. A roda não é lúdica nem está à parte, pelo contrário, pode gerar uma inteligibilidade oxigenada para lermos nosso tempo.

A roda nos abre caminhos. De entender e se movimentar. Cada personagem, tessituras cujos sentidos dialogam com o real – e com os imaginários – que nos atravessa(m) agora. Um corpo ficcional, do qual emerge um pensamento que nos atualiza acerca do conhecimento do passado (...).³⁰²

Além do caráter coletivo que marca a roda, ela também é caracterizada por momentos em que uma ou mais pessoas da roda se destacam e vão para o centro dela, como o solo de um instrumentista, o improvisado de um sambista, dois capoeiristas ou jogadores jogando entre si, mas nunca sozinhos, pois enquanto uns vão para o centro os demais participantes continuam batendo palmas, cantando, gritando em roda. Não existe, portanto, o solo ou a troca sem a roda. Ademais, “a fala negra emitida ‘em presença’, isto é, em conexão com o próprio corpo e não mais como palavra presa à página ou à ideia, tem tanto ou mais valor que o peso da palavra escrita”³⁰³. Baseando-se no que o pesquisador Bernardo Oliveira discorre sobre o samba – o que também se estende, a meu ver, a música negra em geral –, podemos pensar que tanto os escritores negros quanto os músicos negros estão constantemente recriando e explorando a língua em seus próprios termos e sentidos:

A língua oficial, suas práticas e matizes hegemônicas, portanto, constituem matéria-prima para compositores e improvisadores do samba criarem um campo aberto de possibilidades, instrumentalizando não só a zona do sentido, da semântica e do discurso, como também as demais características linguísticas e culturais que se pode observar a partir dos usos da palavra. O sambista usa o som, a pronúncia, os diversos sentidos de uma palavra, frase ou expressão, a mistura de línguas característica do caldeamento afrodiáspórico.³⁰⁴

³⁰¹ MIRANDA, Fernanda. Porque a roda é o avesso da torre. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 160, jun. 2019, p. 14.

³⁰² *Ibid.*, p. 14.

³⁰³ OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. A música ‘olha’ e toca”: a palavra percussiva na canção brasileira (parte 2). *Suplemento Pernambuco*, Recife, 8 jan. 2021. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2612-a-danca-vem-antes-a-musica-olha-e-toca-a-palavra-percussiva-na-cancao-brasileira-parte-2.html>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

³⁰⁴ *Ibid.*

Quanto a esse aspecto em particular, é importante pensar que, como explica o músico e pesquisador Luiz Tatit, a canção popular é produzida na intersecção entre música e linguagem popular, “daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final, ao menos como maneira de dizer”³⁰⁵. No entanto, diferente da fala, sempre passageira, imediata e fugidia, a música envolve um processo de ritualização de sonoridades no interior de uma ordenação melódica que desacelera o tempo da fala, que se baseia, assim, numa ideia de duração, em que, mesmo quando a música se encerra, ela continua perdurando e não se perde, tornando-se perene pelas “emoções contínuas que só a melodia pode trazer”³⁰⁶, ainda mais quando são gravadas. Há também outro elemento que possibilita a perenização da música: a “ilusão enunciativa”, em que os conteúdos da letra são vinculados ao intérprete, produzindo a subjetivação da obra, pois

Se o canto tem o poder de transformar o “ele” em “eu”, uma vez que os sentimentos atribuídos à terceira pessoa são modulados na voz da primeira, a expressão direta do “eu” na letra de uma canção, algo bastante corriqueiro, aguça a reconstituição do momento enunciativo e produz no ouvinte a ilusão de que o intérprete fala de si como ser humano: a personagem cancional se confunde com a personagem do mundo. Ao identificar-se com esse personagem do mundo, o ouvinte presta solidariedade aos intérpretes, acompanhando o seu sofrimento nas canções passionais ou compartilhando com eles as alegrias das canções de encontro. Sabemos que são os cantores que revelam ao público o mundo interno, extremamente sensível, das canções, mas, se considerarmos a tendência à embreagem radical dessas pequenas obras, temos que admitir que também compete a esses intérpretes criar efeitos de vida extracancional.³⁰⁷

É com essa noção de coro e de roda em mente, formados especialmente por pessoas negras anônimas, levando em consideração os sentidos e a centralidade da canção na vida negra, que podemos lançar um olhar para as figurações de suas vozes e corpos em registros historiográficos coletados e interpretados por historiadores. Estes, a despeito da preocupação maior com o que as fontes podem iluminar sobre determinados processos históricos, têm revelado subjetividades, valores e perspectivas que se expressam nas brechas das peças processuais, “em uma prática dialógica de escrita que opera contra a tendência do letrado de ver o iletrado e o oprimido como destituído de voz”³⁰⁸, de maneira que podemos alcançar suas narrativas mediadas de vida.

³⁰⁵ TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 21, p. 131–143, 1995, p. 131.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁷ TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 24, p. 33–38, 2014, p. 35.

³⁰⁸ MULLEN, Op. Cit., 1992, p. 272.

Esse movimento, no entanto, não é feito sem amparo da própria historiografia, pois no interior da própria disciplina há questionamentos sobre as fronteiras estanques que se busca estabelecer entre o discurso historiográfico e o discurso literário, como se fossem completamente opostos. O historiador Hayden White compreende, nesse sentido, as narrativas históricas como “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências”³⁰⁹, na medida em que os acontecimentos e dados históricos são selecionados, articulados e interpretados desde um enredo que o aproxima do romance, por exemplo. Para ele,

Os documentos históricos não são menos opacos do que os textos estudados pelo crítico literário. Tampouco é mais acessível o mundo figurado por esses documentos. Um não é mais "dado" do que o outro. De fato, a opacidade do mundo figurada nos documentos históricos é, se é lícito falar de opacidade, aumentada pela produção de narrativas históricas. Cada nova obra histórica apenas se soma ao número de textos possíveis que têm de ser interpretados se se quiser traçar fielmente um retrato completo e exato de um determinado meio histórico.³¹⁰

A oposição entre história e literatura torna comum ver “a literatura como uma prática que escapa às amarras rígidas da historiografia e não está sujeita a seu domínio”, cuja definição parece depender da visão da narrativa histórica como uma representação factual meramente objetiva, sem qualquer mediação ficcional³¹¹ – ao que Saidiya Hartman se opõe ao propor o método da fabulação crítica. O historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot reivindica, por sua vez, a necessidade de considerar como o poder e os interesses de determinados grupos e classes sociais têm implicações não apenas nas narrativas históricas, mas também no próprio processo histórico de produção de fontes, pois há um “exercício diferencial de poder que viabiliza certas narrativas e silencia outras”³¹², o que nos ajuda a entender que

Silêncios são inerentes à história, porque qualquer evento específico entra para a história sem algumas de suas partes constitutivas. Alguma coisa sempre é deixada de fora, enquanto alguma outra coisa é registrada. Nenhum evento se consoma perfeitamente, por mais que decidamos definir as fronteiras desse evento. Assim, o que quer que se torne fato, ao fazê-lo, traz consigo suas ausências inatas, específicas de sua produção. Em outras palavras, os próprios mecanismos que tornam possível qualquer registro histórico também

³⁰⁹ WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do Discurso - Ensaio Sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994, p. 98.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

³¹¹ Ver mais em NATALI, Marcos. “Além da literatura”. In: *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020, p. 27.

³¹² TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e produção da história*. Trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya, 2016, p. 55.

asseguram que os fatos históricos não sejam todos criados iguais. Eles refletem controles diferenciados dos meios de produção histórica, já desde o primeiro registro que transforma um evento num fato.³¹³

À luz disso, Trouillot discute como a Revolução Haitiana entra na história como um acontecimento da ordem do impossível, do impensável e do insólito ao ser um levante independente de escravizados, o que levou à construção de inúmeras interpretações que tentaram relativizar, questionar e até mesmo apagar a autodeterminação dos escravizados haitianos no processo revolucionário, mesmo diante de fontes que demonstram o contrário. Por isso, em vez de endossar esse binarismo que afasta a literatura da história e a história da literatura, trata-se também de considerar o quanto a produção literária da diáspora negra se ancora em dados e, sobretudo, nas lacunas do arquivo da escravidão transatlântica, como Toni Morrison explica no prefácio ao seu romance *Amada*. Nele, a escritora afro-americana realiza uma “apropriação imaginativa da história”³¹⁴, em que *Sethe* é inspirada em uma figura histórica, Margareth Garner, uma escravizada que escapou da escravidão e matou um dos seus filhos. Morrison, no entanto, decide ir além do que as fontes históricas ofereciam a respeito dessa mulher:

A Margaret Garner histórica era fascinante, mas, para um romancista, era limitadora. Muito pouco espaço imaginativo para o que eu queria. Então eu inventaria seus pensamentos, prenderia esses pensamentos a um subtexto que fosse historicamente verdadeiro em essência, mas não estritamente factual, a fim de relacionar sua história com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o “lugar” da mulher.³¹⁵

Apoiando-me em todo esse arcabouço teórico desenvolvido até aqui, aproximo-me agora de alguns documentos do arquivo da escravidão brasileira, lançando um olhar para cenas, tramas e sujeitos que flertam com o que se atribui como literário e buscando apreender vozes e percepções que extrapolam os limites burocráticos em que foram captadas e capturadas e ecoam nas letras de canções produzidas por músicos negros brasileiros, formando o coro e abrindo a roda que vai acompanhar a leitura dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, em que a música “Negro drama”, dos Racionais MCs, a ser abordada no terceiro capítulo, é parte.

³¹³ Ibid., p. 86-87.

³¹⁴ GILROY, Op. Cit., 2002, p. 414.

³¹⁵ MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 14.

Contando e cantando histórias: ecos e vozes do passado-presente negro

Em um dos autos criminais coletados em seu livro *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo, 1850-1880*, no qual mergulha numa documentação criminal para reconstituir a vida de escravos e forros em São Paulo no século XIX, que remonta “detalhes de suas vidas ordinárias, ouvindo seus testemunhos e registrando suas falas, quando narravam os conflitos e as tensões que viviam, quando explicitam os valores e as necessidades que conduziam os comportamentos tidos como desviantes”³¹⁶, a historiadora Maria Cristina Cortez Wissenbach traz o depoimento de Malaquias, um escravizado que atacou, em 1871, em Parnaíba, o filho do proprietário Luís Domingues Branco, ao bater com uma foice em sua cabeça após ter presenciado seu filho, Adão, apanhar gratuitamente por ter demorado para buscar água para o filho de Domingues, como testemunhou a vítima:

(...) às quatro horas da tarde estando trabalhando numa roçada com os escravos de seu pai, mandou um crioulo menor de nome Adão buscar água para beberem e como tardou muito ele ofendido deu umas varadas no dito crioulo e que neste ato veio o escravo Malaquias, pai do dito crioulo por detrás e deu-lhe uma fouchada na cabeça.³¹⁷

O pai, ao ser interrogado, apresentou a seguinte justificativa:

“Perguntado se havia alguma malquerença entre os dois. Respondeu que entre o seu filho e o escravo não havia a menor indisposição, sendo antes este seu fiel companheiro de viagem, companheiro da vítima quanto esta ia à cidade vender mantimentos [...] José Domingues deu pancadas em Adão e ele respondente como pai pediu com bons modos a seu senhor moço que não desse mais pancadas”, pois “*sendo seu filho doente de asma, não pode andar ligeiro*”. Por seu crime, o escravo foi condenado à morte em 1871, tendo meses após, sua pena comutada pelo imperador à de galés perpétuas.³¹⁸

Temos aí a reconstituição de uma cena de violência a partir do ponto de vista de uma figura tão ou mais ausente do que a representação da mulher negra como mãe na literatura brasileira³¹⁹: a de um pai escravizado. Embora seu depoimento tenha sido transcrito por um escrivão, é possível observar a inscrição de sua subjetividade e agência em relação ao crime cometido desde um lugar de pai que preza pela integridade do seu

³¹⁶ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivências ladinas: Escravos e forros em São Paulo, 1850-1880*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 13.

³¹⁷ Ibid., p. 101.

³¹⁸ Ibid., p. 101-102, destaques meus.

³¹⁹ Sobre a ausência de representação da mulher negra como mãe na literatura brasileira e o que esse ocultamento revela, baseando-se numa análise da obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, protagonizado por Kehinde, uma ex-escravizada africana, ver: SILVA, Fabiana Carneiro da. *Maternidade negra em Um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28032018-104918/>>. Acesso em: 6 out. 2023.

filho, mesmo que nos limites de uma relação hierarquicamente violenta. A transcrição de sua defesa, ainda que parafraseada, parece ecoar sua voz em primeira pessoa minutos antes de cometer o homicídio: *Seu sinhô moço, não dê mais pancada, meu fio é doente de asma e num pode andá ligeiro*³²⁰. Diante da recusa do senhor em face ao seu pedido educado e cansado de ver o filho apanhar, Malaquias o matou. Em vez de ser apenas mais uma das tantas ações de escravizados das quais pouco ou nada sabemos sobre suas intenções ou que são vistas como indícios de sua alegada monstruosidade, Malaquias inscreveu, nos limites de seu depoimento, a sua voz a partir não apenas do lugar de *pai*, mas também de pai que ama o filho a ponto de colocar em risco a própria vida para defendê-lo da violência, mesmo ciente do quanto os laços de parentesco eram constantemente violados durante a escravidão. Um escravo não tinha pai nem mãe, não era pai nem mãe, não era filho, marido ou neto. Era somente o escravo de *alguém*. No entanto, em seu depoimento, Malaquias afirma seu direito à paternidade que, embora violado, não deixava de ser vivido, talvez abraçando e acariciando o filho após ter matado seu escravizador, como quem sabe que o preço do seu gesto de proteção será a separação. Ao reivindicar o lugar de pai, Malaquias propõe uma versão de si impensável e inaceitável no contexto da escravidão, esboçando não apenas uma narrativa *paterna*, mas uma narrativa paterna *negra*, sempre por um triz, quando tanto o pai quanto o filho podem ser assassinados à luz do dia, vivendo uma relação em que o amor não os blinda de tiros, mas nem por isso deixa de valer a pena ser vivida

Se seu filho era de fato asmático ou estava propositalmente se negando a executar rapidamente uma tarefa como escravizado, é interessante pensar como o não *andar ligeiro* pode ser também uma recusa estratégica a um sistema marcado pela exploração ininterrupta do trabalho de homens negros, em que fazer as coisas devagar, devagarinho, como canta o sambista Martinho da Vila mais de um século depois, em seu álbum *Tá delícia, tá gostoso*, de 1995, podia se tornar uma justificativa para a violência. Na música, fazer as coisas devagar sugere, além de uma relação paciente e desapressada com a vida, uma recusa do homem negro ao ajustamento de suas ações ao tempo do trabalho mal

³²⁰ Saidiya Hartman, em uma reflexão sobre seu trabalho com fontes relacionadas a pessoas negras anônimas, que dão forma a seu livro *Vidas rebeldes, belos experimentos*, diz que se perguntava: “Se eles disseram as coisas que foram reportadas, como será que eles expressaram isso e o que eles queriam dizer com isso?”, imaginando, assim, o tom, o timbre e a modulação de suas vozes. Minhas breves análises também se ancoram nesse gesto e, por isso, neste caso, fiz algumas mudanças na grafia das palavras. Cf. HARTMAN, Saidiya. *Intimate History, Radical Narrative*. *AAIHS - Black Perspectives*, 22 mai. 2020b. Disponível em: <<https://www.aaihs.org/intimate-history-radical-narrative/>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

pago, do outro que o oprime, tornando-se uma estratégia de sobrevivência e de fruição da vida frente às adversidades. Repetido inúmeras vezes durante a canção, o refrão “é devagar, é devagar, é devagar, é devagarinho” exalta e propõe o *não andá ligeiro* como um modo de vida que não interdita a possibilidade de alcançar o desejado, pois se torna justamente o caminho para chegar aonde se deseja, na contramão das relações competitivas e desleais que são alimentadas pelo capitalismo:

É devagar
É devagar
É devagar, é devagar, devagarinho
Sempre me deram a fama
De ser muito devagar
mas desse jeito, vou driblando os espinhos
Vou seguindo o meu caminho, sei aonde vou chegar³²¹
(...)

Em outro auto criminal, dessa vez ligado ao homicídio de um feitor que era responsável pela direção do trabalho de escravizados na fazenda do Barão de Antonina, em São Paulo, lemos:

No ano de 1857, o crime foi praticado por um escravo que, acusado de estar mangando no serviço, apanhara duas vezes consecutivas, pois procurava mostrar ao feitor “que era este o seu modo de trabalhar = sossegado” e que, sujeito ao trabalho estafante de carregar pedras, regateava-lhe incessantemente o abrandar de suas tarefas:
“Senhor Chico, hoje é sexta-feira e eu quero viver.”³²²

Alexandre, nome do escravizado em questão, ousa mangar – o que hoje chamaríamos de “enrolar” – no serviço e defender o seu modo “sossegado” de trabalhar em um sistema caracterizado pela exploração máxima do trabalho negro, justificando-se com base na árdua tarefa de carregar pedras. Nesse sentido, encontramos em seu depoimento um escravizado que, aos olhos das elites, seria “preguiçoso” e “indolente”, mas que, justamente por trabalhar duro, procura negociar o “abrandamento” – e não o fim – de suas funções e, acima de tudo, afirmar seu desejo de viver. Sem paráfrase dessa vez, sua fala é retomada em suas próprias palavras, em que o reconhecimento de uma autoridade – “Senhor Chico” – não se sobrepõe à declaração assertiva, no presente, do seu desejo de viver – “quero” e não “queria”. Diante da incompreensão da sua demanda, que estava longe de ser um direito, a ponto de ser agredido pelo feitor, Alexandre o mata em defesa do seu desejo de fruir minimamente a vida, ainda que o assassinato lhe custasse

³²¹ MARTINHO DA VILA. “Devagar, devagarinho”. In: *Tá delícia, tá gostoso*. Columbia Records, 1995. A canção pode ser ouvida no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=JhgwBIIoJsw>>

³²² WISSENBACH, Op. Cit., 1998, p 105.

a própria possibilidade de vivê-la como gostaria, já que seria preso. Seu desejo de viver e não de viver para trabalhar parece ecoar nos versos de Paulinho da Viola na canção “Que trabalho é esse”, no álbum *Toda hora rola uma estória*, de 1982, marcada por uma firme recusa ao trabalho de carregar pedras, para o qual não há possibilidade de abrandamento por ser uma tarefa, em si mesma, exaustiva, revelando um sujeito negro que não está disposto, mesmo que fique desempregado, a trabalhar em determinadas condições insalubres. Trata-se, assim, de uma recusa não do trabalho em si, mas do que ficou conhecido como “serviço de preto”, isto é, um trabalho duro, mal pago e desvalorizado, como o de carregar pedras:

Que trabalho é esse
Que mandaram me chamar?
Se for pra carregar pedra
Não adianta, eu não vou lá

Quando chego no trabalho
O patrão vem com aquela história
Que o serviço não está rendendo
Eu peço minhas contas e vou-m'embora
Quando falo no aumento
Ele sempre diz que não é hora
Veja só meu companheiro
A vida de um trabalhador
Trabalhar por tão pouco dinheiro
Não é mole, não senhor
Pra viver dessa maneira
Eu prefiro ficar como estou³²³

No livro *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista* (Brasil, século XIX), a historiadora Hebe Mattos reporta um caso que teria ocorrido em 1887, quando o escravizado Bento, de 26 anos, filho de um casal de africanos, foi indiciado pelo assassinato de seu escravizador, Juvêncio de Souza. Segundo o depoimento de Bento, ele tinha deixado de limpar algumas raízes de sapé para ajudar a consertar o cabo da enxada de sua companheira Manuela, com quem trabalhava no eito, justificativa que apresentou a Juvêncio quando este reclamou a respeito da tarefa não concluída. Tomando como desaforo a resposta de Bento, ele o agrediu com o cabo do relho que trazia consigo, acusando-o de não o obedecer. Em seguida, relata Bento em seu testemunho, ao qual Hebe Mattos soma frases ouvidas e testemunhadas por outros escravizados que presenciaram a cena:

[...] que nessa ocasião ele respondente servindo-se da enxada com que estava trabalhando, descarregou sobre o mesmo uma pancada na cabeça, caindo Juvêncio mortalmente ferido; que repetindo ele respondente a pancada matou-

³²³ PAULINHO DA VIOLA. “Que trabalho é esse?”. In: *A toda hora rola uma estória*. Warner Music Brasil, 1982. A música pode ser ouvida no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gh-gpxL2YXM>>

o, sendo que esta segunda pancada fora por ele empregada receando que a primeira [não] fosse suficiente para matá-lo. Disse que depois do que sem [ilegível] o feitor, então, preto, de nome Paulo o mandou prender e conduziu-o para a fazenda pelo camarada Ricardo e Eduardo, este escravo da fazenda.

- Ai, Bento. (Frase de Juvêncio, após a primeira enxadada segundo depoimento de Anastácio, 20)

- Oh! Diabo! Oh! Diabo! (Frase de Bento durante a segunda enxadada, segundo depoimento de Anastácio, 20).

- Aqui estou! Já matei, estou entregue e façam de mim o que quiserem. (frase de Bento após o crime, segundo depoimento de Anastácio, Onofre, Roque. Ainda segundo todos os demais depoentes, inclusive o feitor escravo Paulo e o camarada Eduardo, Bento não resistira a prisão nem tentara fugir.³²⁴

A não conclusão de sua tarefa, motivada, conforme Bento, pelo conserto do cabo da enxada de sua companheira – um gesto que, além de ordem prática, parecia ser uma forma de protegê-la de uma possível punição ou agressão por não estar trabalhando, mesmo que seu instrumento de trabalho estivesse quebrado, haja vista a intransigência dos escravizadores –, foi compreendida como desafio e desobediência e, na lógica escravista, como mais um pretexto para agressão gratuita. No entanto, no seu depoimento, que ganha contornos mais dramáticos e vívidos com os depoimentos de seus companheiros de eito, observamos como Bento reage à violência dando uma pancada na cabeça do seu senhor, fazendo questão de acertá-lo duas vezes para ter certeza da sua morte. Invertendo, como nos outros casos, as reiteradas e comuns descrições da violência de senhores contra os escravizados, muito mais conhecidas do que seus gestos de insubordinação e revide, temos aqui uma descrição da violência do escravo, da dor do seu algoz – “Ai, Bento” – e, mais do que isso, de um misto de êxtase e raiva de Bento ao chamá-lo de “Diabo” ao lhe acertar com uma segunda pancada, acompanhada por um senso de dignidade e de reconhecimento da própria agência: “Aqui estou! Já matei, estou entregue e façam de mim o que quiserem”, em que, mais uma vez, a prisão e/ou a pena de morte é preferível à sujeição a uma violência arbitrária que, certamente, se estende para além do fatídico episódio.

A voz reativa de Bento escapa nas brechas do auto criminal e parece ressoar na voz provocadora e revoltada da música “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MCs, lançada no álbum *Sobrevivendo no inferno*, de 1997. Mais do que confrontar um imaginário de passividade ou resignação, o grupo se apropria da maldade, monstrosidade e crueldade que é imputada ao homem negro a partir do estereótipo de

³²⁴ CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista: Brasil, século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 205.

criminoso – como os programas sensacionalistas procuram fazer – a partir de uma dicção de alguém que assume seu desejo de matar em uma estrutura histórico-social em que homens negros são as maiores vítimas da violência policial, como destacado nas estatísticas apresentadas por Primo Preto na introdução da música. Bento mostrou-se, nesse sentido, muito pior do que Juvêncio estava vendo, sabotou seu raciocínio e, violentamente pacífico, com disposição pro mal (matar seu senhor) e pro bem (ajudar a companheira), deu duas pancadas no seu agressor e assumiu seu crime em uma missão que não estava disposto a parar enquanto um sobrevivente de uma jornada infernal e, portanto, insuportável. Pouco importa se agora ele é um sádico, um mágico, juiz, réu, bandido do céu, malandro ou otário, pois, ao declarar “façam de mim o que quiserem” após o homicídio, é a coragem de matar seu senhor que o define, sendo, ao mesmo tempo, revolucionário, insano e marginal. Se sua palavra também valia um tiro, suas balas atravessam o tempo e compõem a munição de Mano Brown e Edi Rock:

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
 Eu tô em cima, eu tô a fim, um, dois pra atirar
 Eu sou bem pior do que você tá vendo
 Preto aqui não tem dó, é 100% veneno
 A primeira faz bum, a segunda faz tá
 Eu tenho uma missão e não vou parar
 Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
 Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição
 Na queda ou na ascensão minha atitude vai além
 E tenho disposição pro mal e pro bem
 Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico
 Juiz ou réu, um bandido do céu
 Malandro ou otário, padre sanguinário
 Franco atirador, se for necessário
 Revolucionário, insano ou marginal
 Antigo e moderno, imortal
 Fronteira do Céu com o Inferno
 Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso
 Violentamente pacífico, verídico
 Vim pra sabotar seu raciocínio
 [...]

Já em 1866 o “escravo João” – sem sobrenome identificado –, um escravizado fugido de Pouso Alegre/MG, foi fotografado em São Paulo por Militão de Augusto Azevedo, importante fotógrafo da segunda metade do século XX, a pedido do delegado Conselheiro Furtado, ao ser detido em uma Casa de Correção. Temos, numa longa transcrição de seu depoimento, uma narrativa autobiográfica às avessas, uma narrativa mediada de um escravizado, filtrada por um agente da delegacia:

Que o examinado é de cor parda, testa pequena, cabelos quase grenhos, sobrancelhas arqueadas, olhos pequenos e pardos, cara comprida e magra, nariz comprido e chato, ventas grossas, orelhas grandes, beiços grossos, bons dentes, altura regular, magro, mãos e pés grandes, pescoço grosso, tendo papo

pequeno, fala grossa e pausada. Perguntado qual o seu nome? Respondeu chamar-se João. Qual sua idade? Respondeu ter vinte anos (parecendo porém ter dezesseis anos). De quem era filho? Respondeu ser filho de Antônio crioulo e de Domiciana que eram escravos de Maria de Paula. De onde era natural? Respondeu ser de Pouso Alegre – Província de Minas e Fazenda denominada Bom Retiro. Perguntado quem era seu Senhor? Respondeu ser João Batista de Oliveira, residente em Pouso Alegre, que o houve por compra que fez a João de Barros, e este o comprou de Antônio Rodrigues Borba. Perguntado em poder de quem se achava quando fugiu, e como? Respondeu que tendo saído ocultamente da casa de seu Senhor João Batista, em tenção de ir visitar sua mãe que reside no sítio do Bom Retiro, lá chegou, e estando com ela, pediu que ela arranjasse um padrinho para leva-lo a Pouso Alegre, e então a mão dele respondente foi procurar a Jacinto Xavier que reside próximo à Fazenda para o apadrinhar, tendo antes disso a mãe dele respondente lhe ocultado no mato próximo à casa do dito Xavier, e vindo este ao lugar em que o respondente se achava, lhe dissera que não achava bom que fosse se apresentar ao seu Senhor, por que este o castigaria, e para evitar isso o levava para São Paulo para vender a um bom Senhor, e logo que o vendesse lhe daria dez mil-réis. Que então ele interrogado ainda permaneceu algum tempo oculto nesse lugar e que a dois meses mais ou menos seguiu para São Paulo em companhia do dito Jacinto Xavier, caminhando sempre de noite e acauteladamente até que chegaram em São Paulo, onde entraram em casa de Ribeiro, que fica a esquerda logo adiante de uma igreja que existe na entrada de São Paulo, e daí foi transportado, por ser lugar onde passava muita tropa, e pousavam muitos conhecidos, para a casa de Coelho, que é no centro da Cidade, em cuja casa existe um caixeiro de nome Costa, tendo seu senhor que o havia furtado ido para Santos durante esse tempo, o referido Costa o vendera à Caldeiras residente na cidade de Itu, negociante de Escravos, e tendo Caldeiras feito uma viagem até a Cidade da Limeira, havendo-o trazido em sua companhia, daí foi que ele interrogado fugiu por ter sido castigado e procurava quando foi preso, ir para a casa de João Batista de Oliveira. Disse mais que o caminho de Limeira vai ter a Pouso Alegre é conhecido dele interrogado por ter viajado em companhia de seu primeiro Senhor muitas vezes por aí. E nada mais disse e nem lhe foi perguntado [...].³²⁵

O depoimento apresenta com riqueza de detalhes não apenas informações sobre João e sua fuga, mas também uma descrição física que, a despeito de um discurso antropométrico de cunho racista que exagera a proporção de seus traços, revela que ele tinha uma “fala grossa e pausada”, de modo que sua voz ganha contornos mais vívidos e humanos. Apesar da estrutura engessada de pergunta e resposta que caracteriza a organização do conteúdo do seu depoimento, com repetições de “Perguntado” e “Respondeu”, cujas informações não são trazidas à tona em um gesto voluntário e autodeterminado, é possível ver em seu relato uma narrativa indireta de um escravizado fugido, pois João tem certa agência e controle em relação ao que reporta sobre si, escolhendo, por exemplo, não dar detalhes sobre o lugar onde foi escondido pela mãe, vagamente descrito como “mato próximo à casa do dito Xavier”, em um contexto em que as cidades, sobretudo do interior, eram predominantemente rurais, com vasta vegetação. O “mato” podia ser também um local em que outros escravizados fugidos se escondiam

³²⁵ WISSENBACH, Op. Cit., 1998, p. 165, destaques meus.

e se ajudavam, um espaço em geral desprezado pelos escravizadores e que representava um horizonte de liberdade possível. Além disso, é somente de noite que João andava.

Segundo Tiya Miles,

Muitas vezes uma fonte de medo por causa do que a opacidade esconde, a noite também foi uma ajuda para os fugitivos e um manto para atividades secretas e de resistência. A escuridão trazia consigo um tipo especial de proteção que às vezes poderia parecer uma fonte de poder para os escravizados. Definir-se como “parte da noite” também poderia ter sido vivenciado como espécie de “parentesco” com a natureza pelos capturados e caçados.³²⁶

O que impressiona é perceber algumas semelhanças entre o depoimento de João, ainda que mediado por uma instituição, e as tantas narrativas de escravizados produzidas durante a escravidão, especialmente nos Estados Unidos, país que, diferentemente do Brasil, tem um significativo acervo de textos escritos por ex-escravizados. Nessas narrativas, a inscrição em uma genealogia familiar – como faz João, ao responder de quem era filho –, mencionando os pais no início do texto e, assim, rasurando a ideia de que os escravos não tinham história ou herança, “como se eles tivessem aparecido no mundo sem nunca terem nascido, sem nunca terem conhecido sua mãe ou pai”³²⁷, bem como a narração da fuga – ou, em alguns casos, uma elíptica menção dela – das fazendas são traços que atravessam essa textualidade.

Outro exemplo que aproxima o depoimento das narrativas de escravizados é a breve narrativa de Luiz Gama (1830-1882), advogado e abolicionista negro radicado em São Paulo, sobre sua vida, escrita em uma carta de 1880 endereçada ao amigo Lúcio Mendonça e publicada pela primeira vez em 1930. Nascido na Bahia em 1830, filho de uma quitandeira africana livre e de um membro de uma família baiana tradicional, Luiz Gama foi vendido como escravizado pelo pai aos dez anos de idade, aprendendo a ler e a escrever durante esse período, até conseguir fugir aos 18 anos. Sua curta narrativa autobiográfica, presente na “Carta a Lúcio Mendonça”, não é uma autobiografia – foi escrita aos 50 anos, quando já era uma figura reconhecida em seu tempo, a pedido de seu amigo, que lhe solicitou informações pessoais –, mas, como afirma Lúcia Fonseca, a Luiz Gama não escapava “a dimensão e a exemplaridade de sua existência”, deixando ali “elementos, pistas e movimentos sutis de sua alma, condensando o essencial de uma vida

³²⁶ MILES, Op. Cit., 2021, p. 125.

³²⁷ HARTMAN, Op. Cit., 2021, p. 244-245.

inteira, aos seus próprios olhos e a todos quanto pudessem interessar-se em preservar-lhe a memória”³²⁸. Eis o início de seu texto:

Nasci na cidade de S[ão] Salvador, capital da província da Bahia, em um sobrado da Rua do Bângala, formando ângulo interno, na quebrada, lado direito de quem parte do adro da Palma, na Freguesia de SantAna, a 21 de junho de 1830, pelas 7 horas da manhã, e fui batizado, 8 anos depois, na igreja matriz do Sacramento, da cidade de Itaparica.

Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa da Mina, (Nagô de Nação) de nome Luíza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã.

Minha mãe era baixa de estatura, magra, bonita, a cor era de um preto retinto e sem lustro, tinha os dentes alvíssimos como a neve, era muito altiva, geniosa, insofrida e vingativa.

Dava-se ao comércio - era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolver-se em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito.³²⁹

Luiz Gama inicia sua narrativa relatando a sua cidade e local de nascimento em um grau de detalhamento que envolve até mesmo mencionar o nome da rua, trazer um ponto de referência, informar o dia e horário em que veio ao mundo e o momento em que foi batizado. Mais do que informações triviais, são dados precisos sobre seu nascimento que poucos escravizados tinham o privilégio de saber e contar – como comentado no capítulo 1 –, o que lhe permitia não apenas inscrever sua voz e seu corpo na história, mas também atestá-la, pois nascido livre e depois batizado, dispunha de informações sobre si que João aparentemente não tinha com precisão.

Luiz Gama, a partir de um gesto autodeterminado de escrita e não de um interrogatório, se descreve como filho de uma “negra africana livre”, da “Costa da Mina”, chamada Luiza Mahin, identificando-a não a partir de uma identidade genérica, como “negra”, mas desde um grupo étnico africano, além de descrever um rosto cujos traços são enaltecidos e uma corporeidade que constrói a imagem de uma “mulher altiva, geniosa, insofrida e vingativa”, com contornos e virtudes que João não pôde conferir aos seus pais, especialmente a sua mãe. Nem por isso o depoimento do escravizado de Pouso Alegre está destituído de um sentido afetivo e familiar, pois assume riscos para visitar, às escondidas, a mãe Domiciana, que, além de lhe arranjar um padrinho, o esconde no “mato” até poder fugir para São Paulo.

As ações de João e de Domiciana se associam, portanto, a práticas subterrâneas de resistência dos escravizados, mapeadas por historiadores e desdobradas ficcionalmente

³²⁸ FERREIRA, Lígia Fonseca (org.). *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011, p. 190.

³²⁹ GAMA, Luiz. Carta a Lúcio Mendonça, 25/07/1880. In: FERREIRA, Op. Cit., 2011, p. 199-200.

na literatura, que exigem uma leitura que não se limita ao reconhecimento de atitudes explicitamente combativas e de confrontação ao poder, uma vez que há “uma ampla variedade de formas discretas de resistência que não ousam falar em seu próprio nome”³³⁰. Segundo Hartman, no contexto escravista, caracterizado pela busca de controle máximo dos escravizados, sair de fininho³³¹ para uma celebração, para ver o(a) amado(a) ou um familiar, para dançar e conversar, era

o veículo para uma figuração redentora do indivíduo despossuído e para a, reconstituição de relações de parentesco, transgredindo o status de bem móvel, transformando o prazer e investindo no corpo como um lugar de atividade sensual, socialidade, possibilidade, num esforço de redimir uma condição irreparável.³³²

Um exemplo disso é Sixo, personagem escravizado no romance *Amada*, que sai de fininho, depois de ter planejado

minuto a minuto uma viagem de mais de cinquenta quilômetros para ver uma mulher. Partiu num sábado quando a lua estava no lugar em que ele queria que estivesse, chegou à cabana dela antes da igreja no domingo e só teve tempo para dizer “bom-dia” antes de começar a viagem de volta para comparecer ao campo a tempo na segunda de manhã.³³³

Uma longa caminhada para apenas dizer bom dia à amada, uma fuga arriscada para ver a mãe, são ações que, mais do que um desafio à autoridade senhorial que poderia ter sérias consequências³³⁴, eram uma forma de reivindicar, nos limites da escravidão, um direito a outras dimensões da vida, como o afeto familiar, o amor, a amizade, a diversão etc, enfim, uma afirmação do desejo que o escravizado Alexandre ousou declarar: eu quero viver. Embora não saibamos como era Domiciana fisicamente, tampouco tenhamos acesso aos seus desejos e pensamentos, podemos imaginá-la na escuridão do “mato”, abraçando seu filho João na quietude da noite, talvez sentindo uma emoção próxima à que Sethe descreve ao falar para seu companheiro Paul D, também ex-escravizado, da sensação que teve após conseguir fugir da fazenda onde vivia com seus filhos:

(...) Eu estava grande, Paul D, funda e larga e quando estiquei os braços todos os meus filhos cabiam dentro. Grande assim. Parece que amei eles mais depois que eu cheguei aqui. Ou quem sabe eu não podia amar eles direito em Kentucky porque eles não eram meus para amar. Mas quando eu cheguei aqui,

³³⁰ SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990, p. 19.

³³¹ Tradução abreviada de “stealing away”, expressão utilizada por Hartman, que significa sair cautelosa e furtivamente de um lugar.

³³² HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 111.

³³³ MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 44.

³³⁴ De acordo com Douglass, a “principal ofensa” de Tia Hester, que motivou seu açoitamento, foi ter saído de fininho para encontrar Ned, seu amante, cf. DOUGLASS, Op. Cit., 2020, p. 14.

quando saltei daquela carroça, não tinha ninguém no mundo que eu não pudesse amar se eu não quisesse. Sabe do que estou falando?³³⁵

Outro aspecto que chama atenção na narrativa mediada de João é a descrição de que “seguiu para São Paulo em companhia do dito Jacinto Xavier, caminhando sempre de noite e acauteladamente até que chegaram em São Paulo”, um exemplo das longas caminhadas que, seja como fugitivo, seja como escravizado, homens negros precisavam fazer de um lugar para outro. Não é diferente o caso de Luiz Gama, que relata ter sido levado de Salvador (BA) para Santos (SP), onde seria vendido: “Como já disse, tinha eu apenas 10 anos; e, a pé, fiz toda viagem de Santos até Campinas”³³⁶. Nos dois exemplos, temos dois jovens meninos negros que caminharam centenas de quilômetros, um em direção ao trabalho escravo enquanto o outro tentava escapar desse sistema. Seus pés, descalços e calejados nas estradas, em uma caminhada sem garantia de sobrevivência durante a escravidão, foram seguidos depois pelos passos de Carolina Maria de Jesus em suas longas e precárias peregrinações pelo interior de Minas Gerais e de São Paulo e pelas andanças sóbrias e embriagadas de Lima Barreto na cidade do Rio de Janeiro.

Caminhando sempre acauteladamente, principalmente de noite, os ecos dos seus passos talvez possam ser ouvidos na canção “Andar com fé”³³⁷, de Gilberto Gil, de 1982, do álbum *Um banda um*, de 1982, em que canta uma fé em movimento, desterritorializada, que não se encerra em um resultado, mas em uma busca desapegada do material e que não tem fim, considerando que mover-se livremente era uma das mais palpáveis experiências de liberdade que os homens negros podiam ter no pós-abolição e quando livres e libertos durante a escravidão. Assim, diante de uma realidade sobre a qual não se tinha controle algum e sem grandes posses, a “fé” em pessoas, animais, objetos, elementos da natureza é o que anima uma vida que insiste em caminhar

Andá com fé eu vou
 Que a fé não costuma faia
 Que a fé 'tá na mulher
 A fé 'tá na cobra coral
 Oh oh
 Num pedaço de pão
 A fé 'tá na maré
 Na lâmina de um punhal
 Oh oh
 Na luz, na escuridão

³³⁵ MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 232.

³³⁶ GAMA, Op. Cit., 2011, p. 201, grifos meus.

³³⁷ GILBERTO GIL. “Andar com fé”. In: *Um banda um*. Warner Music Brasil, 1982. Música disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=FCIeFrxbfM>>.

Andá com fé eu vou
Que a fé não costuma faia olêê [...]

No mesmo período e na mesma cidade em que o escravo João fugiu e depois foi encontrado, Claro Antônio dos Santos, escravo de ganho e pedreiro de 39 anos, ao escrever em um papel enquanto assoalhava tábuas, foi interpelado pela escrava doméstica Teodora Dias Cunha, de idade entre 50 e 60 anos, que perguntou se ele poderia ensiná-la a ler e escrever, um desejo que não foi realizado. Por isso, em troca de alguns vinténs, pediu que ele escrevesse uma carta para o filho e para o marido, que eram propriedade de outro fazendeiro e a quem gostaria de reencontrar.³³⁸ As informações sobre Teodora, obtidas por meio das cartas escritas por Claro, se tornaram de conhecimento público somente em 1998, com o trabalho de pesquisa da historiadora Maria Cristina Cortez Wissenbach, que as encontrou anexadas a um auto criminal de 1867 a 1872, presente no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Teodora havia sido indiciada, em função das cartas recolhidas junto a Claro – que nunca as enviou –, como cúmplice de um roubo praticado por ele e por outro escravizado na casa do senhor de Teodora. Destinadas a diferentes pessoas – ao seu senhor, ao filho, ao marido –, as cartas jamais foram enviadas, muito menos chegaram ao seu destino após terem sido interceptadas pelo poder público. É, portanto, por meio de um processo criminal que tomamos conhecimento da existência de Teodora e de suas visões de mundo. Na sua autoidentificação no primeiro interrogatório, Teodora respondeu da seguinte forma:

Respondeu chamar-se Teodora, ignora sua idade que representa ser 50 a 60 anos, casada com Luís que se acha vendido em Campinas, filha de Balanger carpinteiro, ignora o nome da mãe, ambos da Costa, Conga, natural da Costa, escrava do ofendido, cozinheira, não sabe ler nem escrever.³³⁹

Podemos observar como o gesto de auto-inscrição em um grupo étnico ao se dizer “conga”, isto é, africana advinda de um dos territórios do reino do Congo, na África Centro-Occidental, é emblemático de como os escravizados africanos se viam como africanos e percebiam o mundo desde esse lugar, tomado como um mecanismo de resistência³⁴⁰. Além disso, o movimento de se inserir em uma genealogia familiar, embora precária e incompleta, com um pai carpinteiro e uma mãe cujo nome desconhece, é acompanhado pela informação de que ela também formou uma família, ainda que esteja

³³⁸ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Teodora Dias da Cunha: Construindo um lugar para si no mundo da escrita e da escravidão. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (Org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012, p. 230.

³³⁹ *Ibid.*, p. 229.

³⁴⁰ MILLER, Joseph C. Restauração, reinvenção e recordação: recuperando identidades sob a escravização na África e face à escravidão no Brasil. *Revista de História*, n. 164, pp. 17–64, 30 jun. 2011.

apartada dela: Teodora se afirma “casada” com Luís, com quem tem um filho – informação que aparece em outro momento do depoimento. É justamente o valor dado à família, “um nexo importante para (re) criação das esperanças e recordações das pessoas: isto é, para formação de memórias, projetos, visões de mundo e identidades”³⁴¹, que a move a buscar enviar cartas ao marido e ao filho. Nos limites deste capítulo, trago trechos da segunda carta, escrita por Claro, ao seu marido Luís, e da terceira, destinada ao seu senhor:

Meu marido Luís, São Paulo

Muito hei de estimar que Vancê esteja com saúde eu estou aqui na cidade / eu vos escrevo para Vancê se lembra daquela promessa que nos fizemos / eu hei de procurar por você mando muita lembrança para você / ajuntar um dinheiro / lá se puder vir falar comigo venha / senão puder me manda a resposta e dinheiro vá juntando lá mesmo / se caso eu me arranjar por aqui mando próprio lá. Dessa vossa mulher Teodora escrava do cônego terra que fui vendida na vacaria [...] ³⁴²

Meu senhor:

Eu tive um aviso de noite / vinha me falava que cumprisse a promessa que prometi de voltar para minha terra / esta conga que fala comigo diz que se eu morrendo aqui não cumprirei promessa que nem eu enxu. Vance não cumpri desta promessa porque meu pai foi culpado de eu ser vendida / porque deus não quer que se aparte conga de preto de angola / meu senhor vance é responsado de juntar cem / eu isso quero de me forra / que vance me de licença para eu tirar ismola nos domingos para ir dando para senhor / eu já tenho 4 mil reis e vance já tem 9 mil reis na sua mão iscrava de vance Tiodora ³⁴³

Além de explicitar seu anseio de liberdade e de reencontrar o marido, esses textos evidenciam uma cosmovisão africana de Teodora, assentada em uma relação com o mundo que é mediada pelo sonho e pela espiritualidade. Teodora comunica seu desejo de ser alforriada e de reencontrar o marido fora de um vocabulário ligado a qualquer noção de “direito”; trata-se de se ver livre para poder cumprir uma promessa feita em congo, isto é, em uma língua centro-africana, à “Rainha”, antes de partir para a travessia transatlântica no navio negreiro, como declara na primeira carta a Luís:

[...] eu fiz uma promeça em congo você não está lembrado da promeça que você que eu fiz / você não está lembrado que você / pai vendeu você para se lembrar da promeça / que me avisou de noite eu estava dormindo / Rainha tem companheiro de fazer promeça e não cumpriu e agora que ela esta presa no mal e porisso facilita com santos / e por isso você veja que a rainha é a maior do mundo e esta presa no mal / e não pode se salvar porque São Benedito perdeu ela no mar / não pode se salvar / por isso eu não facilito com santos / eu espero ainda cumprir ainda que esteja com cabelos brancos [...] ³⁴⁴

³⁴¹ SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil sudeste, século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 27, destaques no original.

³⁴² WISSENBACH, Op. Cit., 2012, p. 231.

³⁴³ Ibid., p. 232;

³⁴⁴ Ibid., p. 231.

Rainha, “a maior do mundo”, é uma divindade que, aparentemente mais poderosa do que os escravizadores, representa alguém a quem Teodora deve prestar contas em função de sua promessa e salvar do mar, onde está presa, o que depende da sua liberdade e a do marido. No entanto, como argumentam Leda Maria Martins e Edimilson de Almeida Pereira, é preciso ler os sentidos subterrâneos e as dissimulações que informam os falares e canções de escravizados e seus descendentes, sobretudo no que diz respeito a uma religiosidade diaspórica que conjuga santos católicos e divindades africanas.³⁴⁵ Assim, a “Rainha” presa no mar, que é a Nossa Senhora do Rosário, é também símbolo da condição dos escravizados na diáspora que, capturados em um processo contínuo de sujeição, precisam se libertar por meio do mar, a kalunga, que “não só se interpunha entre os dois lados do Atlântico como também separava o mundo dos vivos e o mundo dos mortos”, em que “o desejo do retorno revertia a ideia da morte na volta ao mundo dos seus”³⁴⁶. O desejo de retorno à África passa pelo desejo de reencontrar o marido e o filho, um desejo que, diante das limitações do sistema escravista e do não envio de suas cartas, se afigura mais como um sonho distante, que parece ecoar nos versos da canção “Sonho meu”, de Dona Ivone Lara. A possibilidade de realizar o desejo de encontrar “quem mora longe” – seus ancestrais, seus parentes, um amante? – é projetada no sonho, na imaginação, que tem mais liberdade do que uma pessoa negra, revelando um modo de se relacionar com o mundo que não se limita à materialidade do real, mas antes se apoia numa cosmovisão espiritualizada, em que é o sonho artifício que permite o (re)encontro com quem está longe, com quem já se foi:

Sonho meu, sonho meu
 Vai buscar quem mora longe, sonho meu
 Sonho meu, sonho meu
 Vai buscar quem mora longe, sonho meu
 Vai mostrar esta saudade, sonho meu
 Com a sua liberdade, sonho meu
 No meu céu a estrela guia se perdeu
 A madrugada fria só me traz melancolia
 Sonho meu (...) ³⁴⁷

Essa aproximação entre documentos historiográficos que compõem o arquivo da escravidão no Brasil e letras de música de artistas e grupos afro-brasileiros busca revelar

³⁴⁵ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Mazza Edições, 2021; PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ouro Preto da Palavra: Narrativas de Preceito do Congado em Minas Gerais*. Belo Horizonte, MG, Brasil: Editora PUC Minas, 2003.

³⁴⁶ WISSENBAACH, Op. Cit., 2012, p. 232.

³⁴⁷ DONA IVONE LARA. “Sonho meu”, feat. Djavan. In: *Bodas de Ouro*. Sony Music Entertainment, 1997. A música pode ser ouvida aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=qxkdHuBq1Tw>>

um movimento de contar a vida e de expressar uma voz que está para além da resistência ou de uma busca por reconhecimento de sua própria humanidade. Enxergando a si próprios como seres humanos em meio às duras condições em que viviam, é desse lugar humano que se reivindica a paternidade e se tenta cuidar do filho; que se afirma o desejo de trabalhar para viver e não de viver para trabalhar; que se cuida da amada e tenta protegê-la da violência do feitor; que se foge à noite para ver a mãe; que se envia cartas para quem se ama durante o regime escravista. Nessa experiência-limite, a prisão ou a morte não parece ser mais assustadora do que a própria escravidão. Diante dela, cresce o desejo de viver uma vida além da violência e do trabalho, que reverbera nas canções de décadas e décadas adiante, expressando esses anseios outros, essa busca por algo a mais, num tempo em que a vida negra ainda está em risco. Devagar, devagarinho, andando com fé, com disposição pro bem e pro mal, preferindo ficar do jeito que está a carregar pedra, seus sonhos, como o “sonho meu” de Dona Ivone Lara, também podem ser ouvidos. Como afirma a poeta caribenha Audre Lorde, “As dores emergem dos nossos sonhos, e são os sonhos que apontam o caminho para a liberdade. Aqueles sonhos que se tornam realizáveis por meio dos nossos poemas, que nos dão a força e a coragem para ver, sentir, falar e ousar.”³⁴⁸

Outros movimentos-grafias³⁴⁹ em pretuguês: os sons e as palavras da vida negra

O conteúdo das cartas de Teodora, além de revelador de uma cosmovisão centro-africana, evidencia uma linguagem que, apesar do registro escrito, é invadida por uma “oralidade que corre solta e invade o ritmo das palavras escritas, encadeando pensamentos em uma grande rapidez”, que “fazem ressoar a oralidade (...) da sociedade de então, com seus ritmos e rimas, sequências e encadeamentos expressos em uma velocidade quase tão intensa quanto os desejos de Teodora e sua ansiedade em informar em um espaço o mínimo possível”³⁵⁰. Mais do que um reflexo da urgência do seu desejo como escravizada, que a faz se arriscar a expressar sua vontade de cumprir uma promessa mesmo no alto de seus quase 60 anos e de seus cabelos brancos, a língua de Teodora que

³⁴⁸ LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: *Irmã outsider: Ensaios e conferências*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019, p. 47.

³⁴⁹ Expressão tomada de empréstimo de Conceição Evaristo, utilizada em seu ensaio EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 233.

reverbera na escrita representa não um grau precário de apropriação da língua portuguesa em sua modalidade “cultura”, mas das próprias invenções, mudanças e sentidos que as línguas e falares africanos imprimem ao português europeu. “Africanos e afrodescendentes não apenas foram os principais difusores da língua portuguesa no Brasil, mas foram também os formadores da sua variante social majoritária, o chamado português popular brasileiro”³⁵¹, de modo que o português popular brasileiro

dá-se com base em línguas-linguagem africanas experienciadas, ancestralmente, e depois de modo fragmentado, por negros e negras presentes no território brasileiro. Tais línguas-linguagem, por serem representações de cosmovisões, inscrevem-se, coletivamente, nos corpos que estabelecem as diversas dimensões de comunicação.³⁵²

Esse reconhecimento da participação ativa de línguas e cosmovisões africanas na formação do português brasileiro³⁵³ desafia a recorrente descrição de aspectos culturais do Brasil como mero fruto da miscigenação entre as três raças (europeia, branca e negra), que esvazia e expropria os modos, perspectivas, valores e sentidos africanos e afro-brasileiros em uma narrativa de “brasilidade”³⁵⁴ que apaga a força das culturas negras na formação da nação. Não à toa, a intelectual e militante Lélia Gonzalez, em seu ensaio de 1988, “A categoria político-cultural de Amefricanidade”, aborda a constante negação – a que chama de neurose cultural brasileira em outro ensaio³⁵⁵ – não apenas do racismo, mas, sobretudo, de uma formação cultural, histórica e linguística que é, eminentemente, *amefricana*, em que “ame”, de América, diz respeito aos habitantes originários do que veio se chamar Brasil, isto é, os indígenas, e “africana” aos africanos e seus descendentes³⁵⁶. Indo além na sua crítica, Lélia, ousadamente, chama o português brasileiro de “pretuguês”, que “nada mais é do que a marca de africanização do português falado no Brasil”³⁵⁷, um dado que é “encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é

³⁵¹ COELHO, Jaqueline; SANTANA, Tiganá. Quarto de despejo, a influência de línguas bantu e o preconceito linguístico no Brasil. *Revista Txon*, v. 0, 2020. Disponível em: <<https://txonpoesia.org/revista-txon/numero-000/jaqueline-coelho-tigana-santana/>>. Acesso em 3 mar. 2021.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Segundo Yeda Castro, outras marcas de africanidade no português brasileiro são: pronúncia rica em vogais, como em *ri.ti.mo / pi.néu / adi.vo.ga.do*; tendência a não marcar plural do substantivo no sintagma nominal: “as casa”; dupla negação: “não quero não; emprego preferencial pela próclise: eu lhe disse, me dê; vocabulário: caçula, dengo, capenga, xingar, samba, etc. Cf. CASTRO, Yeda Pessoa. Marcas de africanidade no português brasileiro. *Africanias.com*, Salvador, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_1_2011/ac_01_castro.pdf>. Acesso em 12 mar. 2021.

³⁵⁴ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

³⁵⁵ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flavia; LIMA, Marcia (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

³⁵⁶ GONZALEZ, Lélia. A categoria política da Amefricanidade. In: LIMA; RIOS, Op, Cit., 2020.

³⁵⁷ Ibid., p. 128.

recalcado por classificações eurocêntricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’ etc., que minimizam a importância da contribuição negra”.³⁵⁸

Lélia Gonzalez, mais do que desenvolver essa crítica ao etnocentrismo e ao apagamento de uma agência negra no desenvolvimento da língua apenas no plano do conteúdo dos seus textos, também o faz na perspectiva da forma, ao adotar, em diferentes textos acadêmicos seus, o que chama de “pretuguês”, escolha que está atrelada também ao próprio público-alvo de suas reflexões e ao seu lugar enquanto intelectual negra atuante no movimento negro. Comprometida em construir um pensamento social negro brasileiro, trazendo raça e gênero para o centro do debate sobre o país e evidenciando o racismo como um elemento recalcado e escamoteado a partir do mito da democracia racial, Lélia procura expor a ignorância de quem quer dar conta da formação do Brasil sem considerar a participação e a influência decisiva dos africanos e seus descendentes:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse *r* no lugar do *l*, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o *l* inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em *cê*, o está em *tá* e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês.³⁵⁹

A provocação de Lélia Gonzalez nos convida a refletir sobre como a experiência dos africanos e descendentes de africanos no Brasil e suas manifestações artísticas não se reduzem a questões temáticas, isto é, à mera “inclusão” de conteúdos e dados relacionados à população negra em formas e gêneros preestabelecidos, pois também imprimem e produzem sentidos, perspectivas e valores que estão atrelados a modos específicos de ser e estar no mundo, de se relacionar com a palavra, de se apropriar da língua portuguesa e reinventá-la. Nesse sentido, há uma recusa à assimilação cultural na medida em que determinados usos da língua são mantidos e/ou reinventados e há uma contínua reiteração de um modo de viver fundamentado em diferentes maneiras de narrar a vida em primeira pessoa, em que a voz de um “eu” é parte de uma roda e de um coro históricos e ancestrais. Como escreve Conceição Evaristo no prefácio ao romance *Becos da memória*, no qual a voz da sua mãe é o que propulsiona a sua *escrevivência*, concebendo o jeito da sua mãe falar como “a primeira narração”, que vem antes do próprio ato de escrever:

Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ GONZALEZ, Op. Cit., 2020, p. 90.

narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma escrevivência. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. Assim nasceu a narrativa de *Becos da memória*. Primeiro foi o verbo de minha mãe. Ela, D. Joana, me deu o mote: “Vó Rita dormia embolada com ela.” A voz de minha mãe a me trazer lembranças de nossa vivência, em uma favela, que já não existia mais no momento em que se dava aquela narração. “Vó Rita dormia com ela, Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela...” A entonação da voz de mãe me jogou no passado, me colocando face a face com o meu eumenina. Fui então para o exercício da escrita. E como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada? Surgiu então o invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas. Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras.³⁶⁰

À luz disso, mais do que olhar apenas a longa história de iletramento institucionalizado da população negra durante a escravidão, com consequências e continuidades no pós-abolição no Brasil, afastando-a, em larga medida, do acesso à escrita como forma de autoexpressão, é preciso considerar como as culturas negras da diáspora se fundamentam em “práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim”³⁶¹ que desafiam a primazia da escrita ao *contar cantando* em um narrar “cantado e dançado”³⁶². As diferentes formas de narrar, recriar e traduzir diferentes dimensões da vida, que não se limitam ao domínio da escrita, são também um desdobramento de valores e perspectivas civilizatórias africanas recontextualizadas, adaptadas e reinventadas no Brasil e não mera consequência da falta de acesso à educação formal. Que diferença, então, faria, se situássemos o gênero diário no bojo dessa tradição, cuja apropriação por Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus não está desvinculada dessas outras formas de contar a vida?

Trata-se, portanto, de pensar nos modos de escrever o mundo e se inscrever no mundo a partir de movimentos-grafias que se ancoram em saberes eminentemente orais e desestabilizam a separação entre corpo e mente, entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre razão e emoção, conectando-se com as narrativas escritas de pessoas negras, irmanadas pelo gesto de tentar transformar a vida em um belo experimento ao narrá-la, ainda que essa beleza seja *terrível* ao ser produzida num contexto de extrema

³⁶⁰ EVARISTO, Op. Cit., 2017, p. 14-15.

³⁶¹ MARTINS, Op. Cit., 2003, p. 69.

³⁶² MARTINS, Op. Cit., 1997, p. 49.

violência e precariedade – como abordaremos no último capítulo da tese. Como afirma a poeta Audre Lorde, em seu ensaio “A poesia não é um luxo:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital de nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas experiências e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias.³⁶³

De acordo com Lorde, “Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”³⁶⁴. Embora centrada na poesia e na experiência das mulheres negras, a reflexão de Lorde abre espaço para pensar a poesia de uma maneira mais ampla: como uma necessidade de dar vazão, através de alguma forma de expressão artística, às nossas experiências, que podem ser expandidas e iluminadas por uma criação que não abdica dos sentimentos e das emoções. É, acima de tudo, o sentimento de liberdade que marca, por exemplo, Baby Suggs, em *Amada*, após ter sido alforriada aos 60 anos, pois a escravidão lhe havia tolhido a possibilidade de sentir-se sujeita por completo de seu corpo. Assim, acompanhamos uma liberdade que é sentida primeiro pelas mãos, pela respiração, pelo coração batendo, não por uma racionalização de uma liberdade formal:

Para que uma escrava de sessenta anos que anda como um cachorro de três pernas quer a liberdade? E quando pisou em terra livre não conseguia acreditar que Halle sabia o que ela não sabia; que Halle, que nunca tinha dado uma respirada livre, sabia que não havia nada igual no mundo. Aquilo a apavorou. Havia algum problema. Qual o problema? Qual o problema? ela se perguntava. Não sabia que aspecto tinha e não tinha curiosidade. Mas, de repente, viu suas mãos e pensou com uma clareza tão simples como surpreendente: estas mãos me pertencem, são minhas mãos. Em seguida, sentiu uma batida no peito e descobriu uma outra coisa? O bater de seu próprio coração. Teria estado sempre ali? Essa coisa pulsante? Sentiu-se boba e começou a rir alto. Mr. Garner olhou por cima do ombro com seus grandes olhos castanhos e sorriu para si mesmo. “Qual é a graça, Jenny?” Ela não conseguia parar de rir. “Meu coração está batendo”, disse. E era verdade.³⁶⁵

É pensando nesse cenário de uma liberdade antes sonhada, evocada e sentida do que propriamente vivida por completo que Conceição Evaristo, em seu ensaio “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”³⁶⁶, localiza na infância a gênese da sua escrita e revela como o ato de escrever da sua mãe e das suas

³⁶³ LORDE, Op. Cit., 2019, p. 47.

³⁶⁴ Ibid., p. 48.

³⁶⁵ MORRISON, Op. Cit., 2010, p. 206.

³⁶⁶ EVARISTO, Op. Cit., 2007.

tias, que trabalhavam como lavadeiras, se dava na terra com o uso de um graveto, onde desenhavam um sol nos dias chuvosos para invocá-lo e assim as roupas secarem; se dava em papéis com as listas de peças de roupas dos patrões e patroas das quais não podiam esquecer nenhuma; se dava no registro diário de acontecimentos domésticos, religiosos ou familiares, como a fuga de uma galinha (“A nossa última galinha d’angola fugiu semana passada, isto é, no final do mês de novembro”³⁶⁷) ou o noivado de alguém (“Maria Inês, minha sobrinha, ficou noiva no dia 22 de junho de 1969”³⁶⁸). Esta é uma característica que também marca os diários de Carolina Maria de Jesus, mas que é comumente tratada como um gesto repetitivo ou um mero registro da sobrevivência em vez de tomado como parte de uma existência que, vulnerável à morte e à violência, concebe cada detalhe e acontecimento como importante e o marca no tempo de sua vida cotidiana, não do trabalho.

Ao se referir mais diretamente à gênese da sua escrita, Evaristo afirma:

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite.

Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma para outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias. Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós, era a talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos.³⁶⁹

É interessante notar como em um ensaio dedicado a um dos “lugares de nascimento” da sua escrita há uma evocação e incorporação não apenas de falas e diálogos que a escritora ouviu, mas também dos sons da vida, em seus variados tons, sentidos, jeitos e espaços, que englobam as “mazelas” assim como as “alegrias”, o gozo e a dor. Evaristo apresenta uma relação com o ato de escrever que está fundamentado na oralidade³⁷⁰, aproximando-se da própria música negra na medida em que faz do cotidiano,

³⁶⁷ Ibid., p. 18.

³⁶⁸ Ibid., p. 19.

³⁶⁹ EVARISTO, Op. Cit., 2017, p. 19.

³⁷⁰ Em entrevista dada em 2020, Conceição Evaristo faz o seguinte comentário sobre sua relação com a oralidade: “Esse contato com a oralidade vai influenciar todo o meu projeto estético de literatura. Eu quero escrever o mais próximo possível da oralidade. E sem perder essa noção de que estou trabalhando com a arte da palavra. O texto oral me seduz muito porque existe, por exemplo, uma poética do corpo, uma poética da voz. Isso me chama muita atenção, me seduz muito. Eu lembro muito da expressão da minha mãe, das frases suspensas da minha tia, que já faleceu, do meu tio velhinho que quando contava uma história, se o

com seu caráter de repetição e novidade, com acontecimentos aparentemente triviais e acontecimentos grandiosos, matéria-prima de seu projeto estético³⁷¹. Trata-se de uma música cuja “afirmação fundamental é que homens e mulheres têm de viver a vida como ela é, ou se não conseguirem, devem morrer”³⁷². O blues, por exemplo,

Oferece uma linguagem que conota um mundo de transitoriedade, instabilidade, má sorte, trabalho embrutecedor, amor perdido, segurança mínima e perseverança humana e engenhosidade em face do desastre. O blues urge a aceitar a má sorte porque, sem isso, ‘não há sorte de jeito nenhum’.³⁷³

No caso da música negra brasileira, em especial dos sambas, os sons da vida e da natureza, do pranto ao riso, da raiva à alegria, se traduzem em canções que, de maneira ambivalente – com letras melancólicas, mas um arranjo sincopado, por exemplo –, afirmam a existência de uma população que, submetida a quase quatro séculos de escravidão e continuamente espoliada e violentada, acolhe todas as dimensões do vivido, principalmente o sofrimento. À luz disso, a música, quase como um dispositivo de sobrevivência, transforma-se em uma aposta na vida em toda a sua complexidade, de forma análoga ao papel do diário.

Como reflete Edimilson de Almeida Pereira a respeito da poética afro-brasileira, além da dor da escravidão e da marginalização, “paralelamente, evidencia-se o desejo de superar a dor, sinalizando que, além da sobrevivência, os afro-brasileiros são sujeitos competentes para viver e organizar a história para amar e se realizar como indivíduo e coletividade”³⁷⁴. Paul Gilroy, por sua vez, ao pensar a diáspora africana de forma

personagem caía no chão, ele também se jogava no chão. Interessante porque o pai da minha filha, o meu falecido esposo, também tinha muito essa performance, de contar muito com o corpo. Como a escrita, se a gente for pensar, é uma traição do corpo... Por mais que você queira, a escrita não traduz o seu corpo. A escrita é silenciosa, ela é sozinha, ela requer que o outro sujeito saiba ler para perceber essa escrita. Já um texto oral, não. O olhar, o gesto, a palavra suspensa no ar. Por exemplo: quando se pergunta à minha mãe alguma coisa e ela só diz: “Hum!” Você deduz esse “hum!” dela dentro de um contexto. Você deduz o que ela quis dizer. Desde o fato dela estar colocando uma dúvida no que você fala, como também ela pode estar dizendo: “Eu não vou perder tempo com isso, não vou responder”, então ela diz: “Hum!” Observar e lidar com essa performance do corpo, foi muito importante no sentido de buscar essa palavra desesperadamente, para traduzir essa performance, ou até para trair essa performance, na medida que a palavra não dá conta”. In: SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. Conceição Evaristo - A escritora serve também para as pessoas pensarem (Entrevista). *Itaú Cultural*, São Paulo, 9 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escritora-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

³⁷¹ Como comenta a cantora de blues Ethel Waters: “Eu ouvia um casal discutindo em outro apartamento, por exemplo. Suas vozes subiam pela saída de ar, eu ouvia e inventava histórias sobre suas discussões e sua vida amorosa. Podia ouvir uma discussão dessas à tarde e naquela noite mesmo cantar uma canção inteira sobre ela. Cantava suas desgraças ao som do meu blues”, cf. HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 196-197.

³⁷² HOBBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 151.

³⁷³ BAKER JR., Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 187.

³⁷⁴ PEREIRA, Op. Cit., 2017, p. 143.

transnacional, enxerga justamente na música negra uma contracultura da modernidade do Ocidente ao se constituir como “um discurso filosófico que rejeita a separação moderna e ocidental de ética e estética, cultura e política”, formando uma cultura musical que “fornece uma grande dose da coragem necessária para prosseguir vivendo no presente”³⁷⁵, o que se relaciona ao que Robin G. Kelley afirma sobre o blues: “o blues não é um lamento, mas uma maneira perspicaz de conhecer e revelar o mundo que reconhece a tragédia e o humor na vida cotidiana assim como a capacidade das pessoas em sobreviver, pensar e resistir em face da adversidade”³⁷⁶. No caso do samba, Muniz Sodré afirma que ele “é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural”³⁷⁷.

É comum encontrarmos tantas canções que aproximam tristeza e alegria, sofrimento e felicidade, amor e perda, como a clássica canção “Maria, Maria”, de Milton Nascimento, ilustra. Nela a experiência histórico-social das mulheres negras, embora não explicitamente declarada, é reconstruída a partir de suas ambiguidades e complexidades, mostrando como a sobrevivência se fundamenta, por exemplo, no riso como dissimulação da dor de uma vida que que podia ser apenas suportada, mas é animada por uma “estranha mania de ter fé na vida”. Por isso, para sobreviver, “é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre”, uma força que não é meramente individual, mas ancestral e coletiva, como evidenciado no próprio fato desses versos serem cantados com apoio das vozes de um coro:

Maria, Maria, é um dom, uma certa magia
 Uma força que nos alerta
 Uma mulher que merece viver e amar
 Como outra qualquer do planeta
 Maria, Maria, é o som, é a cor, é o suor
 É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta
 Mas é preciso ter força, é preciso ter raça
 É preciso ter gana sempre
 Quem traz no corpo a marca, Maria, Maria
Mistura a dor e a alegria
 Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça
 É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca possui

³⁷⁵ GILROY, Op. Cit., 2002, p. 94.

³⁷⁶ KELLEY, Robin G. “Why Black Marxism? Why Now?” (Foreword). In: ROBINSON, Cedric. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill, N.C: The University of North Carolina Press, 2020, p. 49.

³⁷⁷ SODRÉ, Op. Cit., 1998, p. 59.

*A estranha mania de ter fé na vida*³⁷⁸

Como reflete Saidiya Hartman ao comentar as canções compostas por mulheres negras nas esquinas de Harlem, em Nova York, no início do século XX:

Os versos das letras, os refrãos indisciplinados, as composições de botequim são difíceis de explicar e reduzir a uma coisa só (...). A história excede as palavras, os versos. Todas as coisas ocultadas e guardadas bem no fundo são sentidas e exclamadas. É tudo tão terrível e tão belo. O peso do que aconteceu é palpável, a infinidade da mágoa e da traição articulada no ritmo do verso, transmitida no tempo da respiração. Viver não é algo garantido. Se você for capaz de suportar o fardo daquilo que elas têm para oferecer, então há lugar para você dentro do círculo, e aquilo que você sofreu faz parte desse inventário. A guerra, o roubo, a desordem, o estupro e a pilhagem estão alojados em cada verso.³⁷⁹

Assim, tanto a literatura quanto a música dão forma aos modos de viver e de encarar a vida da população negra na diáspora africana, de modo que um diálogo contínuo entre essas duas linguagens nos permite ver como se aproximam e se iluminam considerando que ambas se fundamentam em processos de narração e representação da vida negra. Com isso, é possível pensar o gênero diário na música negra, indo além do suporte da escrita, bem como encontrar a música negra no diário na medida em que sambas e raps, por exemplo, reinventam o cotidiano e a vida em sua complexidade desde uma dicção própria, mas tantas vezes acompanhada por outras vozes, utilizando procedimentos que são não apenas musicais, mas também narrativos. No diário, sujeitos negros, ao buscarem reconstituir o vivido, sobretudo em situações-limite, fazem da escrita, mais do que um mero registro do cotidiano, uma forma de improvisar outros sentidos para a existência e de recusar o *script* de uma vida miserável e sem sentido. Cada entrada no diário e cada verso de uma canção é o registro de mais um dia vivido como sobrevivente, de mais um improviso em uma realidade que continuamente se repete em seu conteúdo violento, de maneira que o improviso que caracteriza musicalidades afro-diaspóricas é também um dos fundamentos da sobrevivência das pessoas negras, pois

(...) o improviso abre as janelas do social e permite ao sujeito observar diversos recursos que lhe garantem o direito de viver. Em outros termos, para o sujeito das textualidades rejeitadas, a utilização do improviso constitui uma estratégia tão permanente quanto a reivindicação que se faz – por vias “normais” – dos direitos facultados pelas legislações. Assim como o sujeito aspira aos direitos de saúde, educação, segurança, moradia, trabalho e recorre à formalidade social para obtê-los, é interessante pensar em que medida ele se sente autorizado para adotar o improviso como o motor para a articulação de suas concepções de mundo.³⁸⁰

³⁷⁸ MILTON NASCIMENTO. “Maria, Maria”. In: *Clube da Esquina 2*. EMI Music Brasil, 1978, grifos meus. A música pode ser ouvida aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=ji0BILoWwN8>>

³⁷⁹ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 362-363.

³⁸⁰ PEREIRA, Op. Cit., 2017, p. 34.

Além disso, a música, ao procurar articular e traduzir por meio de harmonias, melodias, ritmos e complexos arranjos musicais o caráter indizível e lacunar, do ponto de vista verbal, do sofrimento da população negra, pode auxiliar a iluminar o que os textos literários e, no caso, os diários, não dizem – ou não conseguem dizer –, considerando, no entanto, sua própria opacidade, pois a música também não pode dizer tudo. A opacidade, então, se ancora nas tantas camadas, elipses, metáforas e dissimulações que caracterizam historicamente essa música e atuam como forma de contornar as repressões e vigilâncias em relação a discursos explicitamente combativos e como efeito de uma violência incomensurável, que extrapola o discurso verbal.

Contudo, como defende Gilroy, embora indizíveis, os “terrores não eram inexprimíveis”³⁸¹. Na mesma direção, Edimilson de Almeida Pereira propõe uma análise literária a que chama de “arqueologia da memória escrava”, em que o texto funciona “como roteiro para uma leitura da outra história costurada a partir de fragmentos e instauradora de um contradiscurso”, sendo possível “reconstituir cenas da experiência que os negros e seus descendentes protagonizaram durante a diáspora e o cativeiro”³⁸². Nesse sentido, os diários, ao se apoiarem em uma expressão eminentemente verbal e apreensível desde certa linearidade temporal, que criam a ilusão de transparência, podem ajudar a iluminar o que as canções, em sua dimensão ambivalente, não dizem diretamente. Em outras palavras, a música pode transbordar o que parece exceder a linguagem do texto literário e o texto literário pode expressar o que seria um excesso na música. Como define Leda Maria Martins,

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reitera e revela.³⁸³

É chegada a hora, então, de entrar na roda do negro drama, convidando os Racionais MCs para o centro dela, em que os versos de “Negro drama” podem iluminar a leitura dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus e vice-versa.

³⁸¹ GILROY, Op. Cit., 2002, p. 160.

³⁸² PEREIRA, Op. Cit., 2017, p. 79.

³⁸³ MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, UFMG, 2002, p. 71.

CAPÍTULO 3 – *Eu num li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama /*
Eu sou o negro drama – Cada negro drama é uma história:
autorrepresentação, autenticidade e recusa

Forrest Gump é mato
Eu prefiro contar uma história real
Vou contar a minha
 - Racionais MCs, “Negro drama”

“Negro drama”, um diário individual e coletivo de quem sobrevive no inferno

A música “Negro drama” foi lançada em 2002 no álbum *Nada como um dia após outro dia*³⁸⁴, do grupo paulistano de rap Racionais MCs, que expõe de modo profundo a violência que estrutura a realidade brasileira a partir de um ponto de vista específico: o do negro que mora na periferia, tematizando o cotidiano periférico e ajudando “a desenvolver um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil”³⁸⁵. Formado em 1988 por Mano Brown, KL Jay, Edí Rock e Ice Blue no centro da cidade de São Paulo, num momento histórico marcado por “um alto índice de desempregados e de subempregados e um aumento dramático da pobreza e do genocídio contra os moradores das periferias, fundamentalmente o jovem negro”, que se junta à memória da escravidão como um passado não superado³⁸⁶, os Racionais MCs surgem como um “efeito colateral que o seu sistema fez”, como alertam na faixa “Capítulo 4, versículo 3”, do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de 1998, o álbum de maior sucesso do grupo, anunciando, ao final, que “a fúria negra ressuscita outra vez”. Este é uma espécie de lembrete e aviso numa década em que diferentes chacinas ocorriam e dizimavam a vida negra, como a do Carandiru, em 1992, além dos assassinatos e humilhações por parte da PM que perfaziam o cotidiano das periferias, de maneira que *Sobrevivendo no inferno* “é uma obra que oferece uma interpretação do Brasil, que expõe a política de morte como sustentáculo do racismo

³⁸⁴ RACIONAIS MCs. “Negro drama”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002. A música pode ser ouvida aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=tWSt-NDZI4s>>.

³⁸⁵ OLIVEIRA, Acauam Silverio de. O evangelho marginal dos Racionais MCs. In: RACIONAIS MCS. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 23.

³⁸⁶ D’ANDREA, Tiaraju Pablo. Trabalho e periferia na obra dos Racionais MCs. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima (Org.). *Racionais: entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 237.

brasileiro, que ilustra o homem negro massacrado pelo Estado, assim como seus desejos, medos e possíveis produções de vida frente a um complexo de contradições”³⁸⁷.

Segundo o pesquisador Acauam Oliveira, os Racionais se colocam na contramão de uma tradição musical conciliatória, de enaltecimento do Brasil como um país mestiço e harmonioso, representada, principalmente, pelo samba, pela bossa nova e pela MPB, pois a aposta do grupo

está na construção de uma identidade formada a partir da ruptura com essa tradição conciliatória, por meio da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça concebido até então. Desde o princípio o rap nacional vai se reconhecer enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem.³⁸⁸

Nesse contexto, o álbum *Sobrevivendo no inferno*, mais do que fazer uma denúncia social dos problemas que afligem a população negra e periférica, propõe uma espécie de “teologia da sobrevivência”, na qual as histórias de vida ali contadas se mesclam a lições de sabedoria sobre como se manter vivo, ou melhor dizendo, *não morrer*, mesmo morando lugares em que morrer nas mãos da polícia parece um destino quase inescapável³⁸⁹. Descendo ao inferno da experiência negra periférica, assolada pela falta de perspectivas e pela violência, o álbum evidencia a luta negra pela sobrevivência, em que a possibilidade de sonhar com uma outra vida parece ser cotidianamente destruída ao buscar não ser assassinado, preso ou deixado para morrer em um contexto em que sua vida pode facilmente se tornar uma estatística.

É importante pensar nessa dimensão de *Sobrevivendo no inferno* na medida em que o álbum seguinte, *Nada como um dia após outro dia*, de 2002, do qual o rap “Negro drama” faz parte, é fruto de um momento em que o grupo havia conquistado muito sucesso e se consolidado no cenário musical brasileiro com o álbum anterior. Há um deslocamento de um tom mais coletivo de denúncia para outro aparentemente mais subjetivo, expressando a “representação da ascensão social do negro periférico enquanto um processo traumático de derrota dentro da vitória, e vice-versa”³⁹⁰ na medida em que

³⁸⁷ FONSECA, Silvana Carvalho de. Experiências periféricas e o homem negro na poética do Racionais MC’s. In: SANTOS, Jaqueline Lima; VIEIRA, Daniela (Org.). *Racionais: entre o galtilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 67.

³⁸⁸ OLIVEIRA, Op. Cit., 2018, p. 25.

³⁸⁹ Ibid., p. 32.

³⁹⁰ OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MCs como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 352.

a mobilidade econômica não equivale a um deslocamento subjetivo e a uma mobilidade social, ou seja, não é capaz de afastar o negro da favela no sentido de ser visto para além dessa origem e de se desvincular por completo do lugar onde cresceu. De todo modo, é um álbum que tenta afirmar a vida do negro periférico em meio à sujeição que, após sua descida ao inferno, pode vislumbrar alguma forma de redenção e transformação individual. Da ideia de sobreviver ao inferno parte-se para uma espécie de adágio popular – *Nada como um dia após outro dia* –, que acena para a possibilidade de que amanhã, isto é, o futuro, pode ser diferente, deslocando-se de uma referência negativa a um espaço (inferno) para uma referência positiva ao tempo (dia), em que *é só questão de tempo o fim do sofrimento*, como diz um dos versos da faixa “Vida Loka parte 2”. No entanto, ainda assim estamos diante de um *sobrevivente*, para quem cada dia vivido importa e merece ser digno de nota, como no gênero diário.

Na aula pública dada na Unicamp em 2022, Mano Brown assim reflete sobre as diferenças entre os dois álbuns:

[...] nessa vida curta que a gente leva, e como a gente descobriu que a felicidade não está depois que a gente morreu no céu e que na vida tem gente vivendo no paraíso hoje, e a malandragem estava falando isso pra gente o tempo todo, eu como cantor de rap pensando na sociedade, eu estava fechado e não estava entendendo isso, que o povo tem sede de viver o hoje, não depois da morte, tá ligado? E isso fez o nosso rap ir do coletivo para o individual, sabe? Que é o oposto do *Sobrevivendo no Inferno*, que era um disco de estatísticas do coletivo. Em alguns momentos falava do individual, do preso, o individual de um cara, do Guina, do outro, mas é um disco do coletivo. Esse outro disco [*Nada como um dia após outro dia*] é um disco de pessoas falando, opinando, dizendo o perfume que quer, a roupa que quer, que cheiro que ele quer, a bebida que ele quer beber. Opa, esse cara é um ser humano! Ele tá tomando champagne, tá comendo o que ele fala lá na música, lá? Que? Mas esse cara era só um número, agora ele tá querendo ter telefone celular. Pô, o preto nem todos são iguais, esse disco fala isso. Nem todos os pretos são iguais, não desacredita não. Esse disco é isso, é um disco completo também, tá tocando até hoje por aí.³⁹¹

De mera estatística, fruto de uma experiência coletiva de sujeição, a sujeito com nome e sobrenome, com uma história particular, com desejos, sonhos, anseios, opiniões, vaidades, eis uma diferença que Mano Brown assinala como significativa entre os álbuns *Sobrevivendo no inferno* e *Nada como um dia após outro dia*, materializada, sobretudo, no rap “Negro drama”, um dos maiores sucessos do álbum. No entanto, a radicalidade da canção do ponto de vista da abordagem da experiência de ser negro no Brasil é, antes de

³⁹¹ VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. Efeito colateral do sistema: a formação do grupo de rap que contrariou as estatísticas. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima (Org.). *Racionais: entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 24.

uma *novidade* ou uma *ruptura* de uma tradição musical cordial assentada na mestiçagem como um valor brasileiro³⁹², o ponto culminante de uma histórica dicção literária e musical dissonante em relação ao ideário de uma brasilidade sem raça e esvaziada de sentidos, valores e perspectivas africanas e afro-brasileiras, sendo possível encontrar nessas vozes anteriores diferentes contornos e formas explícitas ou subterrâneas de representação da vida negra. Nesse sentido, temas e questões que aparecem em “Negro drama”, relacionadas às especificidades da experiência da população negra, já se mostravam presentes, por exemplo, nos diários de Carolina Maria de Jesus e de Lima Barreto, cujos próprios textos se contrapõem à transformação de suas vidas em estatísticas, conectando-se, assim, com o tempo da música e com o nosso tempo presente³⁹³, pois ainda experienciamos um passado que não passa na medida em que observamos a violência antinegro sendo continuamente atualizada. Como afirma Arthur Dantas Rocha,

O trauma, acontecimento disruptivo, que por diversas vezes retorna até que possa ser elaborado pelo sujeito, dá-se na vida da população negra, pobre e periférica como um continuum. A possibilidade de reelaborar a experiência e superá-la é a própria sobrevivência nesse mundo iníquo, é essa atmosfera opressiva onipresente de impossibilidades em sua experiência cotidiana.³⁹⁴

Considerando esse aspecto traumático, a expressão “negro drama” é uma tentativa de nomear uma experiência largamente indizível, invisibilizada e negada fora dos territórios negros e de espaços e movimentos voltados à denúncia do racismo a partir do mito da democracia racial, que apregoa uma convivência harmoniosa entre negros e brancos. A “história real” que os Racionais anunciam que vão contar nessa música se baseia, assim, num esforço de nomear e dizer uma experiência atravessada por uma dimensão de sofrimento que só pode ser apreendida, em sua crueza e angústia, por quem a vive cotidianamente, tentando imprimir contornos e colocar uma moldura no real vivido pela população negra e, assim, situar a histórica violência contra o negro como parte da realidade brasileira, em que todos precisam encará-la. Não à toa, a expressão “negro

³⁹² OLIVEIRA, Op. Cit., 2015.

³⁹³ No artigo “Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora”, Deivison Mendes Faustino e Alan Augusto Moraes Ribeiro se utilizam da expressão “Negro drama”, inspirados na música dos Racionais MCs, para pensar a relação entre racialização e masculinidade, citando inclusive uma parte da letra. Ver mais em: FAUSTINO, Deivison Mendes; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. *Transversos*, Rio de Janeiro, n. 10, pp. 164-182, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/29392>>. Acesso em 21 fev. 2019.

³⁹⁴ ROCHA, Arthur Dantas. *Racionais Mc's: Sobrevivendo no inferno*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 33.

drama” aparece várias vezes na música, que tenta dar conta das contradições, ambivalências, sentidos e tensões ligadas à experiência subjetiva e à realidade social da população negra no Brasil e o faz de um modo que ultrapassa o próprio contexto de sua produção, podendo ser visto como uma ferramenta interpretativa potente que nos permite apreender a experiência histórica de sujeitos negros que, em diferentes momentos da história do Brasil, viveram, escreveram e cantaram o *negro drama*. Estes, no entanto, não se reduzem ao sofrimento provocado pela escravidão, pelo racismo e pelas condições materiais de existência da população negra, pois envolvem também celebrar a vida, comemorar vitórias, rir e chorar, estar em comunhão com uma coletividade, ouvir e celebrar a ancestralidade, amar e ser amado, homenagear os que se foram etc., com destaque para o imprevisto constante face às adversidades da vida como um dos fundamentos insondáveis dessa experiência.

Vamos à letra:

Negro drama
Entre o sucesso e a lama
Dinheiro, problemas
Inveja, luxo, fama

Negro drama
Cabelo crespo
E a pele escura
A ferida, a chaga
À procura da cura

Negro drama
Tenta ver
E não vê nada
A não ser uma estrela
Longe, meio ofuscada

Sente o drama
O preço, a cobrança
No amor, no ódio
A insana vingança

Negro drama
Eu sei quem trama
E quem tá comigo
O trauma que eu carrego
Pra não ser mais um preto fodido

O drama da cadeia e favela
Túmulo, sangue
Sirene, choros e vela

Passageiro do Brasil
São Paulo
Agonia que sobrevivem
Em meia às honras e covardias

Periferias, vielas e cortiços
Você deve tá pensando
O que você tem a ver com isso
Desde o início
Por ouro e prata
Olha quem morre
Então veja você quem mata

Recebe o mérito, a farda
Que pratica o mal
Me ver
Pobre, preso ou morto
Já é cultural

Histórias, registros
Escritos
Não é conto
Nem fábula
Lenda ou mito

Não foi sempre dito
Que preto não tem vez
Então olha o castelo irmão
Foi você quem fez cuzão

Eu sou irmão
Dos meus trutas de batalha
Eu era a carne
Agora sou a própria navalha

Tin, tin
Um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias
Trajetos e glórias, glórias

O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar
De dentro dele
A favela

São poucos
Que entram em campo pra vencer
A alma guarda
O que a mente tenta esquecer

Olho pra trás
Vejo a estrada que eu trilhei
Mó cota
Quem teve lado a lado
E quem só fico na bota

Entre as frases
Fases e várias etapas
Do quem é quem
Dos mano e das mina fraca

Negro drama de estilo
Pra ser
E se for
Tem que ser

Se temer é milho

Entre o gatilho e a tempestade
Sempre a provar
Que sou homem e não um covarde

Que Deus me guarde
Pois eu sei
Que ele não é neutro
Vigia os rico
Mas ama os que vem do gueto

Eu visto preto
Por dentro e por fora
Guerreiro
Poeta entre o tempo e a memória

Ora
Nessa história
Vejo o dólar
E vários quilates
Falo pro mano
Que não morra e também não mate

O tic-tac
Não espera veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa
E cheia de morteiro

Pesadelo
É um elogio
Pra quem vive na guerra
A paz nunca existiu

Num clima quente
A minha gente sua frio
Vi um pretinho
Seu caderno era um fuzil
Um fuzil

Negro drama

Crime, futebol, música, caraio
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu sou mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro conta uma história real
Vô conta a minha

Daria um filme
Uma negra
E uma criança nos braços
Solitária na floresta
De concreto e aço
Veja
Olha outra vez
O rosto na multidão
A multidão é um monstro
Sem rosto e coração
Ei, São Paulo

Terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne
É a Torre de Babel

Família brasileira
Dois contra o mundo
Mãe solteira
De um promissor
Vagabundo

Luz, câmera e ação
Gravando a cena vai
Um bastardo
Mais um filho pardo
Sem pai

Ei, Senhor de engenho
Eu sei bem quem você é
Sozinho, cê num guenta sozinho
Cê num entra a pé

Cê disse que era bom
E a favela te ouviu
Lá também tem
Whisky, Red Bull
Tênis Nike e fuzil

Admito
Seus carro é bonito
É, eu não sei fazê
Internet, videocassete
Os carro loco

Atrasado
Eu tô um pouco sim
Tô, eu acho
Só que tem que
Seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu sô problema de montão
De carnaval a carnaval
Eu vim da selva
Sou leão
Sou demais pro seu quintal

Problema com escola
Eu tenho mil, mil fitas
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês
Ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria
Gíria não, dialeto

Esse não é mais seu
Ó, subiu
Entrei pelo seu rádio
Tomei, cê nem viu
Nós é isso ou aquilo

O quê?

Cê não dizia?
 Seu filho quer ser preto
 Rááá
 Que ironia

Cola o pôster do 2Pac aí
 Que tal?
 Que cê diz?
 Sente o negro drama
 Vai
 Tenta ser feliz

Ei bacana
 Quem te fez tão bom assim?
 O que cê deu
 O que cê faz,
 O que cê fez por mim?
 Eu recebi seu tic
 Quer dizer kit
 De esgoto a céu aberto
 E parede madeirite

De vergonha eu não morri
 To firmão
 Eis-me aqui

Você, não
 Cê não passa
 Quando o mar vermelho abrir

Eu sou o mano
 Homem duro
 Do gueto, Brown
 Obá

Aquele louco que não pode errar
 Aquele que você odeia
 Amar nesse instante
 Pele parda
 Ouço funk
 E de onde vem
 Os diamantes
 Da lama

Valeu mãe

Negro drama
 Drama, drama, drama

Aê, na época dos barracos de pau lá na Pedreira,
 onde vocês tavam?
 O que vocês deram por mim?
 O que vocês fizeram por mim?
 Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
 Agora tá de olho no carro que eu dirijo
 Demorou, eu quero é mais
 Eu quero até sua alma
 Aí, o rap fez eu ser o que sou

Ice Blue, Edy Rock e KL Jay e toda a família

E toda geração que faz o rap
 A geração que revolucionou
 A geração que vai revolucionar
 Anos 90, século 21
 É desse jeito

Aê, você sai do gueto,
 mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
 Você tá dirigindo um carro
 O mundo todo tá de olho em você, morou?
 Sabe por quê?
 Pela sua origem, morou irmão?
 É desse jeito que você vive
 É o negro drama
 Eu não li, eu não assisti
 Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
 Eu sou o fruto do negro drama
 Aí dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha, rainha

Mas aê, se tiver que voltar pra favela
 Eu vou voltar de cabeça erguida
 Porque assim é que é
 Renascendo das cinzas
 Firme e forte, guerreiro de fé

Vagabundo nato!

A música, composta e interpretada por Edi Rock e Mano Brown, é emblemática da potencialização da mensagem da letra quando se considera seus aspectos rítmicos e melódicos, uma vez que, apesar de o rap ter uma dicção que se aproxima da fala coloquial, dando vazão ao pretuguês, ele é acompanhado por uma “batida” que, na verdade, é um arranjo instrumental complexo. Sendo os Racionais MCs um grupo que concebe o rap como “a trilha sonora do mundo em que a gente vive”³⁹⁵, a formalização da música, desde uma experiência específica, passa pela escolha de procedimentos e efeitos que contribuem para o efeito de real que se tenta provocar no ouvinte.

No caso de “Negro drama”, o arranjo sobre o qual o MC canta é sempre marcado pela repetição de motivos melódicos e percussivos, como quatro compassos quaternários, mas com variações que transformam a base instrumental por meio do procedimento da supressão em que “pequenas passagens de alguns instrumentos são suprimidas com o objetivo de sublinhar certas palavras, transições e terminações”³⁹⁶, o que ocorre oito vezes

³⁹⁵ PIMENTEL, Spensy. “Cultura: Entrevista com Mano Brown”. *Teoria e Debate*, n. 46, 2001. Disponível em: <<http://www.fpa.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-entrevistacom-mano-brown>> Acesso em: 15 mar. 2019.

³⁹⁶ A análise sobre esse aspecto musical da canção é baseada em SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 61. Segundo sua pesquisa, “Negro drama” apresenta os seguintes instrumentos: três teclados, cordas, baixo, scratching, chimbau, caixa e bumbo, em que alguns são suprimidos em determinadas partes da música.

durante a música e não se dissocia da atitude desafiadora e de revide que a música incorpora. Na parte *Periferias, velas e cortiços / Você deve tá pensando / O que você tem a ver com isso*, há uma supressão de alguns instrumentos a partir do *você em o que você tem a ver com isso*, que põe a música em suspenso e joga luz para o interlocutor, desafiado a refletir sobre o que está sendo dito. O mesmo procedimento ocorre em “homem” no trecho *Sempre a provar que sou homem não um covarde e após num clima quente / a minha gente sua frio / vi um pretinho / seu caderno / era um fuzil*, em que cinco instrumentos são suprimidos.

A regularidade sonora na maior parte da música, criando a sensação de que a “batida” não muda, torna o rap, juntamente com as marcas de oralidade, um gênero musical que é, muitas vezes, “inaudível enquanto música, como se a priori não houvesse formalização musical”³⁹⁷ dada a prevalência da “mensagem” sobre a forma. Entretanto, é a junção entre letra, melodia e arranjo que potencializa o gênero, pois não se trata de uma fala coloquial apenas, mas também de uma fala coloquial que tem um desenho melódico, sobretudo pelo uso de rimas e pelas segmentações rítmicas, que criam um efeito de continuidade do discurso e de perfeito encaixe entre uma palavra e outra como ao se utilizar recorrentemente, por exemplo, de palavras paroxítonas, ou seja, com a acentuação tônica na penúltima sílaba na primeira parte da música: *Negro drama / Entre o sucesso e a lama / Dinheiro, problemas / Invejas, luxo, fama / Negro drama / Cabelo crespo / E a pele escura / A ferida, a chaga / A procura da cura / Negro drama Tenta ver e não vê nada / A não ser uma estrela / Longe, meio ofuscada*. Além disso, percebe-se uma aliteração da consoante surda /t/ em *Negro drama / Eu sei quem trama / E quem tá comigo / O trauma que eu carrego / Pra não ser mais um preto fodido*, que cria um efeito sonoro de gravidade e tensão que é coerente com o conteúdo dessa experiência que está sendo narrada.

Dividida em duas partes, “Negro drama” apresenta uma configuração que se complementa melodicamente ao ter Edi Rock, com uma voz mais calma, pausada e grave, direcionando-se a um destinatário que vive o que é chamado de negro drama e estabelecendo um diálogo intersubjetivo que passa pelo reconhecimento da singularidade dessa experiência, tratada de forma mais genérica. Nessa parte Edi Rock parece conter e, ao mesmo tempo, preparar o terreno para a raiva que explode quando Mano Brown entoia com uma voz aguda, tensa, acelerada e intensa, sua história de vida: *Daria um filme /*

³⁹⁷ Ibid., p. 73.

Uma negra / E uma criança nos braços / Solitária na floresta / De concreto e aço. É interessante notar que, antes desse momento, quando anuncia *Crime, futebol, música, caraio / Eu também não consegui fugir disso aí / Eu sou mais um / Forrest Gump é mato / Eu prefiro conta uma história real / Vô conta a minha*³⁹⁸, há, ao fundo, o sample³⁹⁹ de uma canção de soul chamada “My First Night Alone Without You” [Minha primeira noite sozinha sem você], da cantora afro-estadunidense Dione Warwick (1972), em que se pode ouvir uma voz feminina pungente que lamenta a solidão, servindo como um recurso que confere maior emotividade à canção, para além da dimensão de protesto – esse sample também se repete ao final, quando Mano Brown volta a discursar e se refere a sua mãe. É depois disso que Mano Brown começa a contar sua “história real”, que envolve a situação de uma mulher negra com uma criança nos braços, *solitária na floresta / de concreto e aço*, solidão sensivelmente expressa no sample.

A segunda parte da canção apresenta também um tom provocador, reativo e enérgico, voltando-se a uma espécie de inimigo que ainda persiste no presente, o senhor de engenho, mas sob outras figuras e corpos, como os homens poderosos das classes abastadas. Mano Brown o interpela 19 vezes na música, com uma agressividade que faz parte de uma espécie de acerto de contas que a canção busca fazer, principalmente de alguém que recebe como kit *esgoto a céu aberto / e parede madeirite*, onde o algoz não tem coragem de ir sem ter no mínimo um aparato policial que o proteja (*Ei, senhor de engenho / Eu sei bem quem você é / Sozinho, cê num guenta / Sozinho, cê num entra a pé*). Com uma série de interrogações nessa parte, não há, no entanto, espaço para a resposta do outro, do “bacana” que é interpelado, tampouco uma comunicação que tente se adequar à norma padrão da língua, desafiando o interlocutor a partir de uma linguagem subversiva, inventiva, cheia de gírias. O objetivo não parece ser o entendimento do outro, mas a enunciação de um desejo de uma dívida que é, no fundo, impagável, como exemplificado pelos versos *O que vocês fizeram por mim? Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho / Agora tá de olho no carro que eu dirijo / Demorou, eu quero é mais / Eu quero até sua alma*, que aponta também para uma morte do algoz em que nem seu espírito

³⁹⁸ Ver mais sobre a análise da dicção em: OLIVEIRA, Leandro Silva; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo nas obras dos Racionais MCs. *Revista Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 56, pp. 101-126, jun. 2013.

³⁹⁹ O sample é uma “técnica que consiste em se extrair de uma gravação algum trecho da construção musical e utilizá-lo para a construção de uma nova gravação a partir de um processo de colagem musical”, além de operar como uma “máquina do tempo musical, por ser capaz de trazer sons e vivências de outros tempos, recontextualizando-os no presente”, cf. D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 15.

– sua alma – poderá descansar em paz. Porém, nessa parte há mais frases longas ditas em uma única respiração, o que sinaliza um alto grau de tensão, de modo que a falta de fôlego para continuar a falar tudo num rompante só “indica certo esgotamento do sujeito tendo em vista o descaso em relação à sua realidade precária” e um sentimento de urgência⁴⁰⁰. Observa-se, assim, a expressão de um “sofrimento acumulado” em que a agressividade também “exprime o sofrimento do sujeito”⁴⁰¹.

Essas características evidenciam determinadas ambivalências em torno do que é chamado de “negro drama” que são importantes na medida em que possibilitam perceber a fragilidade em meio a uma postura de enfrentamento, pois, como afirma Cuti, “A fragilidade é uma denúncia. Assim como o escravizado não é um status assumido, fragilizado também não é uma característica física, e sim circunstancial, de alguém que está preso a uma camisa de força”⁴⁰². Os procedimentos e o arranjo musical atuam, por sua vez, como elementos que buscam traduzir – ou insinuar – facetas de uma experiência que parece exceder o discurso verbal e a própria possibilidade de narrá-la, contribuindo para a expressão de um certo sentido de urgência e angústia, em um profundo embate com a vida em que é impossível sustentar uma postura de resistência o tempo todo. A canção, desde essas duas dicções, convoca e provoca o ouvinte a olhar para o passado diante de suas ressonâncias e desdobramentos no presente, como a distribuição das políticas de morte, presente nos versos *Desde o início / Por ouro e prata / Olha quem morre / Então veja você quem mata*, onde enxergar a vítima leva necessariamente a enxergar o algoz que mata. Essa distribuição da morte, calcada nas determinações de quem pode viver e de quem deve morrer⁴⁰³, se insere em uma cultura de violência caracterizada pela naturalização do corpo negro *pobre, preso ou morto*, construção que desestabiliza a suposta cordialidade do Brasil.

Esse mesmo corpo negro pobre, preso ou morto é chamado de “carne negra” na versão de Elza Soares da música “A carne”, lançada no mesmo ano de “Negro drama”, em 2002, no álbum do *Cóccix até o Pescoço*⁴⁰⁴, também um marco na indústria fonográfica brasileira ao conjugar samba e rap de forma inventiva e inovadora. Composta por Marcelo Yuka, Ulisses Cappelletti e Seu Jorge e gravada por este último em 1998, a

⁴⁰⁰ SEGRETO, Op. Cit., 2015, p. 124.

⁴⁰¹ Ibid., p. 124.

⁴⁰² CUTI, Luiz Silva. *Lima Barreto*. São Paulo: Selo Negro, 2015, p. 38.

⁴⁰³ MBEMBE, Op. Cit., 2016.

⁴⁰⁴ ELZA SOARES. “A carne”. In: *Do Cócix até o Pescoço*. Tratore, 2002. A música pode ser ouvida aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=HZXSo5lKk0g>>

música, segundo Elza, era “forte, mas não tinha tido grande repercussão. Eu não achava que era música só para um grupo de pessoas ouvir. Era pra todo mundo abrir bem o ouvido e me escutar gritando que a carne mais barata do mercado era a carne negra”⁴⁰⁵. Por causa de um caráter mais melódico, com sonoridades próprias ao reggae e ao samba, acompanhado por instrumentos de sopro e por um coro animado, fornecendo um contrapeso ao duro conteúdo da letra, Elza Soares acreditava que a versão de Seu Jorge não dava ênfase na “porrada” que a letra continha⁴⁰⁶.

Por isso, na regravação de Elza Soares destaca-se, logo de início, a sua voz: com um grito, sem nenhum acompanhamento musical, ela anuncia que “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, cujas sílabas “ca” em carne e “ne” em negra são alongadas ao máximo, transformando-se numa espécie de eco de uma história de silenciamento e violência, de vozes que não foram registradas na História, como as do poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, e os gritos ignorados de Tia Hester. Seu grito é depois seguido, ao fundo, pela inserção de falas de rappers “tá ligado que não é fácil, mano”, “se liga aí”, “só cego não vê”:

A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 Que vai de graça pro presídio
 E para debaixo do plástico
 Que vai de graça pro subemprego
 E pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que fez e faz história
 Segurando esse país no braço
 O cabra aqui não se sente revoltado
 Porque o revólver já está engatilhado
 E o vingador é lento
 Mas muito bem intencionado
 E esse país
 Vai deixando todo mundo preto
 E o cabelo esticado

Mas mesmo assim
 Ainda guardo o direito
 De algum antepassado da cor
 Brigar sutilmente por respeito

⁴⁰⁵ CAMARGO, Zeca. *Elza*. Rio de Janeiro: Leya, 2018, pp. 326–327.

⁴⁰⁶ A versão de Seu Jorge pode ser ouvida aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ex2E4zKJqM>>.

Brigar bravamente por respeito
 Brigar por justiça e por respeito
 De algum antepassado da cor
 Brigar, brigar, brigar

A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra

“A carne negra é a carne mais barata do mercado” se repete como refrão ao longo de toda a música, assim como “negro drama” na música homônima dos Racionais MCs. A “carne” atua como símbolo do processo de desgenerificação do negro na escravidão, isto é, a um processo de expropriação do corpo, em que a diferença de gênero é subtraída e tanto o corpo negro feminino quanto o corpo negro masculino se tornam mera carne, destituída de nome⁴⁰⁷ que, contemporaneamente, *vai de graça pro presídio / E para debaixo do plástico / E vai de graça pro subemprego / E pros hospitais psiquiátricos*, versos que se relacionam profundamente ao *drama da cadeia e favela / tumulto, sangue / sirene, choros e velas* de que fala Edi Rock, reveladores de espaços e vivências que atravessam a experiência de ser negro. Além disso, há novamente esse esforço de nomear a violência que produz o sofrimento negro, o que demanda uma investida em expressões e metáforas que potencializem e tentem traduzir o indizível, seja pela dimensão traumática da experiência, seja pela negação do racismo na sociedade brasileira. Nesse processo, as expressões “carne negra” e “mercado” deslocam um ato cotidiano – comprar carne no mercado – para um passado não superado, quando a carne negra era, literalmente, adquirida no mercado escravista, mas que perde valor e utilidade no pós-abolição e pode ser deixada para apodrecer e morrer.

Quase um século antes, Lima Barreto experienciava a ida para “hospitais psiquiátricos”, parte da violência institucional, simbólica e física enfrentada pelo escritor em vida e descrita por ele nas páginas do seu *Diário do hospício*. Ser capturado pela polícia e confinado à força a uma instituição psiquiátrica faz parte de um *drama da cadeia e favela / tumulto, sangue / sirene, choros e vela*, versos que, a partir de uma linguagem metonímica, constroem uma semântica do aprisionamento, morte e sofrimento, de uma violência que se caracteriza pela própria gratuidade, em que todos esses elementos estão justapostos como se fossem um fio cortante que atravessa essas vidas. Carolina Maria de Jesus também é personagem desse drama, cuja condição de pobreza é naturalizada como

⁴⁰⁷ SPILLERS, Op. Cit., 1987.

parte da paisagem urbana paulistana, trazendo, já em seu diário de 1955, a história de *uma negra / e uma criança nos braços / solitária na floresta / de concreto e aço / (...) Família brasileira / Dois contra o mundo / Mãe solteira / De um promissor / Vagabundo*.⁴⁰⁸

Na canção dos Racionais MCs, bem como na interpretação de Elza Soares, há uma significativa reiteração do termo “negro drama” e do verso “a carne negra é a mais barata do mercado”, atuando como uma “reverberação do mesmo drama que se repete de geração em geração”⁴⁰⁹ e desestabiliza o “tempo monumental” que sustenta a narrativa heroica da civilização ocidental ao explodir épocas distintas “para fora do curso homogêneo da história”⁴¹⁰. Saidiya Hartman nomeia esse vínculo entre passado e presente como “sobrevida da escravidão”, pois olhar para o passado da escravidão é também olhar para as promessas quebradas, os direitos violados e a vida ainda desvalorizada e desonrada dos negros no pós-abolição, de modo que o tempo da escravidão é também nosso presente⁴¹¹. Para ela, o a sobrevivida da escravidão “nega a intuição do senso comum do tempo como continuidade ou progressão, o então e o agora coexistem; somos contemporâneas das mortas”⁴¹², uma vez que, como afirma, pensando no contexto dos Estados Unidos:

A escravidão estabeleceu uma medida humana e um ranking de vida e valor que ainda têm de ser desconstruídos. Se a escravidão persiste como uma questão na vida política dos afro-americanos, não é por causa de uma obsessão antiquada com o passado ou o peso de uma memória muito longa, mas porque as vidas negras estão ainda sob perigo e ainda são desvalorizadas por um cálculo racial e uma aritmética política que foram entrancheirados séculos atrás. Esta é a sobrevivida da escravidão – oportunidades de vida incertas, acesso limitado à saúde e à educação, morte prematura, encarceramento e pobreza. Eu também sou a sobrevivida da escravidão.⁴¹³

No caso do Brasil, é importante reconhecer que tanto Lima Barreto quanto Carolina Maria de Jesus escreveram em períodos em que não estava no horizonte qualquer

⁴⁰⁸ A aproximação da obra dos Racionais MCs com a literatura não é uma novidade. Bruno Zeni, em uma nota de rodapé de seu ensaio sobre o grupo e essa canção, sugere que, sem lugar no mundo dos homens, Lima Barreto e Cruz e Sousa viveram uma espécie de “negro drama”, em que a solidão abriu caminho para a produção de imagens ligadas à “vastidão do mar” e à “imensidão cósmica”. Walter Garcia, por sua vez, aproxima a canção “Hey boy”, do álbum *Holocausto urbano*, ao romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, de Lima Barreto. Ver mais em: ZENI, Bruno. O negro drama no rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, pp. 225-241, 2004, p. 239; GARCIA, Walter. Elementos para a crítica estética do Racionais MC’s (1990-2006). *Ideias*, Campinas, n. 7, pp. 81-110, 2013.

⁴⁰⁹ SEGRETO, Op. Cit., 2015, p. 63.

⁴¹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 252.

⁴¹¹ HARTMAN, Saidiya. O Tempo da Escravidão. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 14, p. 242–262, 2020c. Trad. Kênia Freitas; Matheus Araújo Santos; Cintia Guedes.

⁴¹² *Ibid.*, p. 245.

⁴¹³ HARTMAN, Op. Cit., 2021, p. 13.

política de reparação e garantia de direitos para a população negra, enfrentando uma realidade racista sem qualquer grau de proteção, muito menos com algum reconhecimento público da violência contra a população negra, o que radicaliza o diário como um gênero em que se pode tentar elaborar o negro drama que não tem lugar no espaço público. Contudo, hoje, mesmo com a criminalização do racismo, as políticas de ação afirmativa e iniciativas antirracistas, a gratuidade dos atos de violência contra a população negra, a permanência desta como maioria nos indicadores sociais de pobreza e encarceramento, além da impunidade a práticas racistas, permanecem como aspectos marcantes de nossa existência. Não à toa, há um discurso, em especial de intelectuais e ativistas do movimento negro, que visa acentuar o quanto a abolição estava – e ainda está – longe de significar uma nova vida, na medida em que relegou aos livres e libertos a uma condição de desamparo, negligência e pobreza, em que o negro “era livre para escolher a ponte sob a qual preferia morrer”.⁴¹⁴

A escravidão é, nesse sentido, outra parte importante que explica a ressonância entre os textos e canções abordados no capítulo 2, para além do legado cultural africano e afro-brasileiro na medida em que a experiência como escravizado informou projetos e visões de liberdade, o que torna possível orquestrar um coro de vozes que partem de uma experiência em comum: o negro drama. Porém, diante dessa sobrevida da escravidão, o “tempo da raça, da subordinação, atrasado para a luz do dia, desencontrado da realização pessoal e coletiva”⁴¹⁵, há também temporalidades outras, que entram em choque com a temporalidade hegemônica, com o tempo apressado do capitalismo, como o tempo da reza, do samba, do terreiro, da família, das amizades e associações, dos encontros, da periferia e, sobretudo, o da criação artística, improvisado em meio a uma constante busca pela garantia da sobrevivência, formando um tempo espiralar, em que

cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela

⁴¹⁴ NASCIMENTO, Abdias. 13 de maio – uma mentira cívica. Discurso proferido pelo Senador Abdias Nascimento por ocasião dos 110 anos da Abolição no Senado Federal, em 1998. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/abdias-nascimento-13-de-maio-uma-mentira-civica-2/>>. Acesso em 27 abr. 2019.

⁴¹⁵ Palavras de Matheus Gato na orelha da antologia *Luz & Breu*, de Oswaldo de Camargo. In: CAMARGO, Oswaldo de. *Luz & Breu*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2017.

reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento.⁴¹⁶

O negro drama é uma “história real”?

Tanto em “Negro drama” quanto em “A carne” há uma racialização da realidade social brasileira, atribuindo-lhe uma especificidade que diz respeito à ausência de reconhecimento de “um *drama* humano sem precedentes na história social do Brasil”⁴¹⁷. A população negra, ao ser vista e tratada como um problema para o mundo, como a reflexão inicial de W. E. B. Du Bois em *As almas do povo negro* evidencia: “Como é a sensação de ser um problema?”⁴¹⁸, tem a criminalidade, o abandono, a violência e a pobreza caracterizadas como uma dimensão natural de suas vidas, em especial em países que ainda têm dificuldades de lidar diretamente com o legado da escravidão e a permanência do racismo, como o Brasil. Em outras palavras, é como se houvesse uma “realidade” à parte, cujos problemas, quando nomeados, só têm sentido para aqueles que vivem essa realidade.

Sabendo, então, da indiferença e do descaso social frente à condição da população negra, que não ganha estatuto de realidade, assume-se o desafio de narrar um *negro* drama em um território cujo projeto de construção nacional se baseou no branqueamento da população, escamoteado a partir do elogio à mestiçagem, um traço que marcaria um país que supostamente não vê raça. Porém, como narrar uma experiência aterradora e largamente indizível, posto que traumática, vivida por grupo racial específico se somos todos mestiços? Como narrar o que precisa ser nomeado para que possa se transformar em realidade, mas que a linguagem não dá conta? O rap dos Racionais parece, nesse sentido, dobrar a aposta no próprio caráter insuportável, inimaginável e inacreditável do negro drama, que leva ao questionamento dos limites do humano e da sobrevivência, ao desafiar: *Sente o negro drama, vai / Tenta ser feliz*, apontando para a impossibilidade de equacionar negritude e felicidade.

Não à toa, uma das perguntas que podem surgir ao ouvir “Negro drama” quando não se vive essa experiência na pele é: como é possível uma vida dessa? Como alguém vive nessas condições? Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo*, tem consciência disso disso ao dizer: “Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é

⁴¹⁶ MARTINS, Op. Cit., 2002, p. 85.

⁴¹⁷ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2007, p. 112.

⁴¹⁸ DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021, p. 21.

mentira! Mas, as miserias são reais”⁴¹⁹ – especialmente para aqueles que a vivem. Os Racionais MCs, também conscientes dessa provável indagação e desconfiança da veracidade do que está sendo narrado, respondem que são de *histórias, registros e escritos* que a canção fala, não sendo, portanto, ficção. Essa dimensão é ainda mais enfatizada quando Mano Brown fala: *Eu não li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama / Eu sou o negro drama / Eu sou fruto do negro drama*, e quando faz alusão ao filme *Forrest Gump: O contador de histórias* (1994), dizendo *Forrest Gump é mato / Eu prefiro contar uma história real / Vou contar a minha*, evidenciando uma posição em que a experiência parece se sobrepor à representação. Ao qualificar o filme como “mato”, uma gíria que tem sentido de “muito”, “aos montes”, Mano Brown sublinha mais uma vez a autenticidade do seu relato, que é uma “história real” e não ficção. O curioso é que o verso seguinte, o início de sua história real, diz *Daria um filme / Uma negra / E uma criança nos braços / Solitária na floresta / De concreto e aço*, apresentando a possibilidade de transformar sua história real em uma narrativa cinematográfica, o que implicaria a ficcionalização da sua experiência.

Porém, a possibilidade de apreender uma experiência tão difícil de suportar, que borra as fronteiras entre o tempo da escravidão e o tempo da liberdade, entre fracasso e vitória, dor e prazer, passa pela tentativa de organizar e traduzir o negro drama em uma narrativa, ou seja, em buscar uma linguagem para o que excede a própria linguagem, mas precisa ser nomeado, encontrando brechas e caminhos para outras dimensões e sentidos dessa experiência. Ao poder narrá-la em primeira pessoa, é possível dizer quase num fôlego só muito do que ficou encoberto, soterrado e silenciado, mas também parar para respirar e deixar emergir instantes e gestos de beleza que sustentam essa vida, muitas vezes negando os termos e valores de uma realidade que os desumaniza, ao apostar no poder da imaginação. Nesse sentido, afirmar o caráter narrativo de “Negro drama” não significa entender como mera ficção o que é ali narrado, mas considerar a engenhosidade artística presente em cada letra de rap, que não se limita a descrever ou denunciar a violência que acomete as populações negras e periféricas, embora esta seja uma parte fundamental de sua prática. Por isso, o chamado à representação do real na perspectiva do *keep it real* “não apenas requer a manutenção de uma identidade negra urbana; também constitui um espaço teórico que funciona como um testemunho vivo para a

⁴¹⁹ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020, p. 49.

experiência”⁴²⁰, uma perspectiva que, segundo Imani Perry, não é contraditória com a utilização de figuras de linguagem, como metáforas e símiles, que contribuem para uma complexa expressão dos problemas que atingem uma dada comunidade e para o artista se mover além das barreiras e limites do sofrimento, da violência e do fracasso. Logo, contar uma “história real” não se aparta de uma capacidade imaginativa e inventiva que exige escolhas, especialmente porque o real passa por um processo de textualização que relativiza a distinção entre ‘dentro’ e ‘fora’⁴²¹:

O complexo uso de estruturas de linguagem e contação de histórias são recursos críticos que ajudam a descrever o que o hip hop faz e a começar a desenvolver um olhar crítico em direção à sua avaliação. Os elementos básicos de linguagem figurada abundam na forma, particularmente a metáfora. No hip hop, metáfora permite transcendência. Seu frequente uso se apoia no coração da arte no hip hop. Ele joga com a tradição masculina afro-americana de encontrar liberdade na mobilidade. A metáfora no hip-hop é sobre movimento e transformação; seu uso permite que os artistas se movam para fora das fronteiras de suas comunidades e até transcendam as limitações da falibilidade humana.⁴²²

Roberta Estrela D’Alva, por sua vez, questiona a ênfase na denúncia social que aparece em muitas leituras sobre o hip hop, perdendo de vista que esse movimento irrompe no contexto de uma festa de rua, onde corpos negros dançam, cantam, vibram, criando instantes que, por alguns momentos, parecem suspender a atmosfera de violência racial:

Muitas análises sobre o hip-hop são feitas a partir do prisma de que ele é a voz da periferia ou a crônica social dos excluídos, o que não deixa de ser realmente uma característica marcante e definidora de cultura, principalmente ao chegar às periferias do Brasil e dos demais países da América Latina. Mas a tendência à generalização muitas vezes possui um matiz de contundência carrancuda, que pinta o quadro apenas com tintas vociferantes e raivosas, muitas vezes deixando esquecidas as nuances e um dos fatos mais relevantes sobre sua origem: o hip hop nasce em uma festa. Mais precisamente, em uma festa de rua, a chamada *block party*, que inevitavelmente traz consigo as forças presentes na festa popular realizada num espaço público: autorrepresentação, celebração e diversidade. Uma festa que surge como possibilidade de vida frente à morte planejada a toda uma comunidade de excluídos, um momento único de comunhão.⁴²³

Porém, no caso do rap há a necessidade de autenticar e legitimar uma experiência que pode ser posta em xeque, sendo uma espécie de voz coletiva para os milhões de “manos” e “minas” para quem o rap “foi um grito da população que morava na periferia,

⁴²⁰ PERRY, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press, 2004, p. 87.

⁴²¹ Cf. LACAPRA, Dominick. Rethinking intellectual history and reading texts. In: *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

⁴²² PERRY, Op. Cit., 2004, p. 64.

⁴²³ D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 4.

uma realidade ignorada, um respiro de alívio, um grito de socorro, uma mão estendida pra quem estava no buraco”, cujas músicas tinham um “peso de reflexão terrível”⁴²⁴. Diferentemente do samba, em que a musicalidade vibrante e ritmada pode dissimular camadas de sofrimento, de modo que é comum minimizar o conteúdo das canções do ponto de vista de uma experiência de dor em função da ideia um espírito resiliente e, sobretudo, *brasileiro*, o rap tende a assumir um discurso como se nas letras houvesse uma representação direta da realidade, ou melhor, de outra realidade, ocultada e invisibilizada há séculos, principalmente quando grupos como Racionais MCs emergem como “portavozes da questão racial”⁴²⁵. Dessa maneira, o grupo atua como uma espécie de profeta da periferia, anunciando, a partir de metáforas, gestos, rimas, uma verdade que diz respeito à experiência da audiência a que se dirigem, ocupando um autoproclamado lugar de representatividade de sua comunidade, de toda e qualquer pessoa da periferia⁴²⁶. Para Acauam Oliveira, o grupo produz uma espécie de evangelho marginal, cujo principal objetivo “é construir, em conjunto com a comunidade periférica, um caminho de sobrevivência para todos os irmãos, bandidos inclusos, por meio da palavra tornada arma”⁴²⁷.

Essa busca pela autenticação se faz presente na literatura de autoria negra, como no caso de prefácios que tentam garantir a veracidade e a transparência do que foi escrito ao público que vai consumir a obra, desvinculando o texto de qualquer ficção e de qualquer forma de mediação. É o que faz Harriet Jacobs, ex-escravizada, em seu prefácio a sua obra *Incidentes na vida de uma garota escrava*, publicada em 1861. Nascida em 1813 nos Estados Unidos, Jacobs escreveu uma pungente narrativa sobre sua vida como escrava, tornando-se um marco do ponto de vista de uma autoria feminina e negra nas narrativas de escravizados. No prefácio, ela qualifica a sua narrativa pela negativa, como “não ficção”:

Leitoras, estejam certas de que esta narrativa não é ficção. Tenho consciência de que parte minhas desventuras possam parecer inacreditáveis. Apesar disso, elas são inteiramente verdadeiras. Não exagerei no que diz respeito aos males

⁴²⁴ Palavras da minha prima Tatiana Duarte, em conversa no Whatsapp no dia 8 de outubro de 2023, quando perguntei o impacto que o rap teve na sua vida ao acompanhar de perto o movimento hip hop no Brasil na década de 1990, quando era adolescente.

⁴²⁵ OLIVEIRA, Op. Cit., 2015, p. 134.

⁴²⁶ Ver mais sobre esse aspecto em: PERRY, Op. Cit., 2004.

⁴²⁷ OLIVEIRA, Op. Cit., 2018, p. 36.

causados pela Escravidão; pelo contrário, minhas descrições ficam muito aquém dos fatos.⁴²⁸

No prefácio de *Narrativa da vida de Frederick Douglass*, escrita por Frederick Douglass e publicada em 1845 pelo editor William Lloyd Garrison, em que narra o período em que foi escravizado em Maryland (EUA) e a sua trajetória como homem livre após ter conseguido fugir da fazenda onde trabalhava, Garrison destaca a autoria de Douglass e nega a existência de qualquer traço de imaginação em sua narrativa:

O sr. Douglass decidiu muito apropriadamente redigir ele próprio sua Narrativa, com o próprio estilo e de acordo com as suas melhores habilidades, em vez de buscar o auxílio de outra pessoa. O texto é, portanto, inteiramente de sua lavra. Considerando como foi longa e sombria a carreira que teve de cumprir como escravo, quão poucas foram as oportunidades para capacitar a mente desde que rompeu seus grilhões, julgo que o resultado é altamente meritório para sua cabeça e seu coração. (...) Estou convencido de que a narrativa é essencialmente verdadeira em todas as suas constatações; que nada foi posto com malícia, nada foi exagerado ou fantasiado; que antes não faz jus à realidade do que superestima um único fato que seja no que toca à escravidão tal como ela é.⁴²⁹

Nas narrativas de ex-escravizados era comum a inserção da expressão “escrita por ele mesmo” no título com o objetivo de conferir um selo de autenticidade a relatos que somavam forças ao combate à escravidão e representavam, a partir de histórias de vida específica, a dolorosa experiência de ser escravo que, ao ser retratada, buscava conquistar maior adesão da população à luta abolicionista. Nesse sentido, como explica o historiador Rafael Domingos Oliveira,

Muitos escravizados e libertos recorriam ao auxílio de transcritores, no geral brancos e abolicionistas, que registravam suas histórias e articulavam sua publicação. Por isso, era quase regra que os prefácios das autobiografias fossem escritos por pessoas brancas, que apresentavam o texto e “garantiam” sua veracidade. [...]

De maneira geral, as narrativas de escravizados eram voltadas para o público branco. De outra forma não se explica o esforço de narrar, com detalhes, experiências do cativo que aqueles sob a condição da liberdade jamais poderiam conhecer. A busca pela empatia era constante, o que matizava o teor do que deveria ser narrado: combinava-se a violência inerente à escravidão com reflexões sobre o que unia brancos e negros.⁴³⁰

Guardadas as devidas diferenças históricas, Audálio Dantas, ao atuar no papel controverso de editor de Carolina Maria de Jesus, também buscou garantir a veracidade do texto de Carolina, sobretudo pensando no público branco e de classe média que a leria

⁴²⁸ JACOBS, Harriet Ann. *Incidentes na vida de uma garota escrava: escritos por ela mesma*. Trad. Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2018, p. 2.

⁴²⁹ DOUGLASS, Op. Cit., 2021, p. 31-32.

⁴³⁰ OLIVEIRA, Rafael Domingos. *Vozes Afro-Atlânticas: autobiografias e memórias da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Editora Elefante, 2022, p. 62-63.

e que desconhecia as condições de vida das pessoas que moravam na favela. Ele publica, então, no jornal *Folha da Noite*, em sua reportagem “O drama da favela escrito por uma favelada”, publicada em 9 de maio de 1958, quase dois anos antes da publicação de *Quarto de Despejo*, com o objetivo de ir apresentando aos poucos a escritora ao público:

Ela sabe ver além da lama do terreiro, da nudez da miséria, da sordidez da vida. Só por isso ela é diferente dos outros favelados: vive integralmente a miséria, mas tem o seu *mundinho interior*, às vezes feliz, outras vezes profundamente angustiado. E quando entra no seu mundinho não esquece o outro que a cerca miserável, cruel, sordido, que é por ela *biografado*.

Biografia é bem o termo para o que Carolina Maria de Jesus faz em relação à favela em que vive. Em seu barracão, há quase uma dezena de cadernos nos quais ela escreveu o dia-a-dia daquele aglomerado humano. Com sua caligrafia nervosa, ela conta coisas que *nenhum escritor do mundo será capaz de contar com tanta propriedade*; traça um retrato *sem retoques* da favela, que aparece *nítida, impressionantemente* revelada em um diário.⁴³¹

No prefácio à primeira edição de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, em 1960, Audálio Dantas escreve: “Ninguém podia melhor do que a *negra* Carolina escrever *histórias tão negras*. Nem escritor transfigurador poderia arrancar tanta beleza daquela miséria toda. Nem repórter de exatidão poderia retratar tudo aquilo no seco escrever”⁴³². Nesse caso, a autenticação da narrativa de Carolina passa por uma descaracterização do gênero diário, comumente relacionado à expressão de um indivíduo, em favor da ideia de *biografia* sobre a favela, retratada com “propriedade” e “sem retoques”. Embora seu “mundinho” interior seja reconhecido, diferentemente dos outros favelados, que aparentemente não o teriam, a força do seu texto parece residir na descrição do universo em que vive e não no modo como Carolina escreve sobre si própria e o mundo que a rodeia. Em outras palavras, privilegia-se um suposto realismo no seu retrato da favela em detrimento de sua subjetividade, contribuindo mais para o reconhecimento da existência de uma realidade até então ignorada pelas elites do país. Além disso, seu nome e sua cor se confundem, tornando-se uma coisa só, em que ser negra funciona como uma espécie de autenticação automática, havendo uma equivalência entre sua negritude e as histórias que ela conta, *tão negras* quanto ela. Se suas histórias negras são sobre um “mundinho” miserável, sórdido, cruel, “negro” atua como um adjetivo que comporta, então, apenas miséria, sordidez e crueldade.

⁴³¹ DANTAS, Audálio. O drama da favela escrito por uma favelada. *Folha da Noite*, São Paulo, 9 de maio de 1958, p. 6, destaques meus.

⁴³² DANTAS, Op. Cit., 1960, [s.n.].

É diante de discursos como esses que Lindon Barrett propõe uma leitura *contra* a autenticidade no caso das narrativas de escravizados – que acredito que pode se estender para outros textos de autoria negra –, em que essas narrativas passam a ser concebidas como “artefatos em que crises políticas, discursivas e textuais constituem os significantes mais substantivos da negritude (assim como da branquitude) e da escravidão”⁴³³. De acordo com Barrett, há um impulso de estabelecer uma equivalência entre escravização e negritude na leitura dessas narrativas, como se não houvesse negociações e mediações discursivas e, mais do que isso, como se raça fosse um princípio auto-evidente e não uma construção social, o que obscurece as diferenças entre os textos. Frederick Douglass, por exemplo, em sua autobiografia, procura se afastar da experiência como escravizado, narrando de forma distante, em terceira pessoa, o que via e experienciava no período em que era escravo, como as canções de trabalho. Nesse sentido, pergunta Barrett, onde estaria a autenticidade de seu relato como homem negro e ex-escravo? Por isso, o crítico afirma

A noção de uma natureza limitada da negritude tem a ver com a suposição de que aqueles designados como negros permanecem circunscritos no interior de um conjunto muito particular de experiências, atitudes e perspectivas de mundo, diferenciando-os, de forma impressionante, de uma população mais ampla que sustenta um posicionamento muito mais aberto em relação ao mundo. No contexto das narrativas de escravizados, essa noção tem a ver com imaginar a fisicalidade brutal e a angústia da escravização como o único problema ou revelação produzida pelos textos; isso tem a ver com a crença em uma experiência singular, autêntica, que monopoliza tanto a escrita quanto a recepção dessas narrativas.⁴³⁴

Ainda pensando nessa dimensão da autenticidade e sua relação com o público no caso da canção “Negro drama” e dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, torna-se interessante observar que a narrativa apresentada pela música expõe o “Negro drama” em uma dimensão pública, de fruição acessível, ainda mais em um país subdesenvolvido, de baixo letramento e, conseqüentemente, de baixos índices de leitura. Além disso, há um destinatário específico e novo com o rap, a periferia, em que o rap surge, aliás, enquanto “formalização do fracasso do projeto de formação do país – daí seu forte conteúdo crítico – e como resposta ao rebaixamento das expectativas, a partir do comprometimento radical (simbólico e concreto), com os socialmente marginalizados, sem horizonte redentor à vista”.⁴³⁵

⁴³³ BARRETT, Lindon. The Experiences of Slave Narratives: Reading against Authenticity. In: NEARY, Janet (Org.). *Conditions of the Present: Selected Essays*. Durham: Duke University Press, 2018, p. 68.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 69-70.

⁴³⁵ OLIVEIRA, Op. Cit., 2015, p. 134.

Os diários, por sua vez, se configuram como um espaço íntimo, individual, “um lugar onde se escreve a solidão sentida não como falta, mas como refúgio”⁴³⁶ e onde Lima Barreto e Carolina parecem encontrar uma “privacidade possível”⁴³⁷. É um gênero que pode ser empregado de modo ambivalente tanto como uma forma de validar e legitimar uma experiência, dado que o diário é popularmente visto como um texto transparente e fiel no que diz respeito à representação e à organização dos fatos, como também por ser um gênero que permitia a elaboração e a preservação de experiências que não tinha lugar de expressão nem escuta na sociedade, como a experiência do negro drama. Carolina temia, por exemplo, a publicação dos seus diários, alegando que escreveu a “realidade”:

(...) Êle [Audálio Dantas] disse-me que o livro sai dia 16 de agosto. Que susto que eu levei! Eu sei que vou angariar inimigos, porque ninguém está habituado com este tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade porque eu pensava que o reporter não ia publicar.⁴³⁸

Lima Barreto, por sua vez, escondeu seu diário durante a Revolta da Vacina no Rio de Janeiro, marcado por conflito entre a população e agentes do Estado no que diz respeito à obrigatoriedade da vacina contra varíola, que culminava em invasões, prisões, agressões arbitrárias:

Este caderno esteve prudentemente escondido por trinta dias. Não fui ameaçado, mas temo sobremodo os governos do Brasil. Trinta dias depois, o sítio é a mesma coisa. Toda a violência do governo se demonstra na ilha das Cobras. Inocentes vagabundos são aí recolhidos, surrados e mandados para o Acre.⁴³⁹

A certeza dos inimigos diante da publicação de uma literatura a que o público não está habituado, uma escrita da “realidade” – e não de uma ficção, como Racionais MCs declara em “Negro drama” – é revelador de um diário que foi escrito justamente pela convicção de que o texto não seria publicado no caso de Lima Barreto, ou cuja confirmação da publicação surpreende e assusta, como no caso de Carolina Maria de Jesus. Escreve-se, assim, num primeiro momento, sem expectativa de leitura, o que dá margem para mergulhar ainda mais fundo na elaboração de camadas e sentidos de facetas de um real que precisa ser nomeado pelo sujeito. Em “Negro drama”, o que ficava restrito à intimidade dos diários, isto é, a ambivalente experiência negra, sobretudo do ponto de

⁴³⁶ Cf. DIDIER, Op. Cit., 1976, p. 88. Tradução livre.

⁴³⁷ Cf. WISSENBAACH, Op. Cit., 1998.

⁴³⁸ Cf. JESUS, Carolina Maria. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961, p. 40.

⁴³⁹ BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 49. Esse trecho será retomado no último capítulo da tese.

vista da violência racial, invade e choca os ouvidos da sociedade brasileira, desvelando o dia a dia do negro brasileiro em um grande diário coletivo, em que os medos, anseios e dilemas da vida negra enfrentados e contados, ao seu próprio modo e em tom menor por Lima e Carolina, mas que não podiam ser expressos abertamente, podem, enfim, se tornar um grito. Não à toa, o quase esgotamento do fôlego de Mano Brown, dizendo vários versos sem parar para respirar, é retrato do acúmulo de *vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas*, que ecoam na sua voz, em que o negro drama é real.

O negro drama como um drama trágico

O próprio título ambivalente da música “Negro drama” desafia a possibilidade de uma representação autêntica do real, pois enseja uma reflexão sobre os limites entre história e ficção e experiência e narrativa ao apresentar o termo “drama”. Por um lado, este pode ser entendido como uma condição, estado ou situação que tem grande impacto emocional e psíquico sobre os sujeitos envolvidos (“o *drama* da favela escrito por uma favelada”, por exemplo, título da reportagem de Audálio Dantas) e, de outro, como uma forma literária marcada por uma narrativa que apresenta uma ação mediada por personagens que atuam em um mundo que parece autônomo, havendo um “entrechoque de vontades” e uma “tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários, produzindo conflitos”, associada a um processo de individualização do sujeito e de construção de uma personalidade⁴⁴⁰, que ganha força nos séculos XVIII e XIX na Europa, num período ainda caracterizado pela escravidão.

Se é necessário, então, como avança Peter Szondi⁴⁴¹ e Raymond Williams⁴⁴², historicizar os gêneros e formas literárias, analisando-os à luz de seus contextos, motivações e processos, também é importante não cair na armadilha de universalizar a experiência burguesa como condição/natureza humana, uma vez que o processo de dissolução e fragmentação do sujeito europeu, acentuado a partir da segunda metade do século XIX e que reverberaria no drama, já é intensamente vivido pelo negro desde o início da escravidão, considerando ainda as armadilhas que a própria categoria “homem”

⁴⁴⁰ Cf. ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 54.

⁴⁴¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

⁴⁴² WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

cria, posto que “o branco se empenha em atingir uma condição humana”⁴⁴³. Como afirma Toni Morrison, citada por Paul Gilroy,

a vida moderna começa com a escravidão... Do ponto de vista das mulheres, em termos de enfrentar os problemas que o mundo enfrenta agora, as mulheres negras tiveram de lidar com problemas pós-modernos no século XIX e antes. Essas coisas tiveram de ser abordadas pelo povo negro muito tempo antes: certos tipos de dissolução, a perda e a necessidade de construir certos tipos de estabilidade. Certos tipos de loucura, enlouquecer deliberadamente, como diz um dos personagens no livro, “para não perder a cabeça”. Essas estratégias de sobrevivência constituíam a pessoa verdadeiramente moderna.⁴⁴⁴

Além de um mundo fechado em si mesmo, liberdade, formação, vontade e decisão seriam as determinações mais importantes do homem no drama, sobretudo com o ato de decisão. No entanto, a forma dramática vai se tornando cada vez mais impossível de ser plenamente realizada face à separação entre sujeito e objeto, a reificação e o isolamento dos homens, de maneira que o drama passa a incorporar recursos e aspectos épicos que atestam seus limites⁴⁴⁵. No caso do rap “Negro drama”, outra dimensão da ordem do impossível se mostra presente, anterior ao processo de mercantilização e esvaziamento das relações humanas radicalizado no século XX com o avanço do capitalismo: a existência e reconhecimento do negro como sujeito, em conflito consigo mesmo e com um mundo que nega sua humanidade, vivendo numa “zona do não ser”⁴⁴⁶.

Nesse sentido, o negro drama adquire uma dimensão trágica na medida em que o trágico tem sido largamente abordado na modernidade por filósofos e escritores que não o entendem como dependente de uma performance, ou seja, da representação da tragédia, mas como um fenômeno dialético que envolve um conflito entre a liberdade e a necessidade, entre a liberdade e o poder do mundo, entre a luta contra um destino e a impossibilidade de evitá-lo, entre o querer e o dever, marcado por uma “oposição irreconciliável” que podem se fazer presente em qualquer arte, segundo Peter Szondi. Nessa perspectiva, o trágico reside até mesmo no que pode ser uma saída, uma alternativa, “pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína”⁴⁴⁷. Além disso,

⁴⁴³ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020, p. 27.

⁴⁴⁴ GILROY, Op. Cit., 2002, p. 412.

⁴⁴⁵ SZONDI, Op. Cit., 2001.

⁴⁴⁶ FANON, Op. Cit., 2020, p. 22.

⁴⁴⁷ SZONDI, Op. Cit., 2001, p. 89.

em um mundo já secularizado, “não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano”.⁴⁴⁸

O sociólogo Florestan Fernandes no clássico *O negro no mundo dos brancos* (1972) definiu a realidade da população negra como “um *drama humano* sem precedentes na história social do Brasil”⁴⁴⁹, um “*drama material e moral*”⁴⁵⁰ que não causa piedade nem solidariedade, um *drama* em que o negro é “condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como igual”⁴⁵¹. Apesar do contexto sociológico do emprego da palavra “drama” nesse caso, o uso do termo, além de servir à descrição de um fato social, confere certa carga subjetiva à condição da população negra no Brasil e suscita uma discussão ética ao se valer de adjetivos como “humano” e “moral”, nos permitindo pensar não apenas no problema, mas sobretudo nos indivíduos negros que são afetados cotidianamente pela violência racial. No caso de Florestan Fernandes, a ênfase excessiva nas condições de pobreza e vulnerabilidade da população negra, em resposta à suavização dos impactos da violência da escravidão no Brasil em *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, o levou a apresentar em sua análise contornos bastante trágicos à experiência dos descendentes de escravizados no pós-abolição, com um tom de “inevitabilidade trágica”⁴⁵² em que a população negra é vítima de um destino a que ele nomeia como “inexorável”⁴⁵³.

Pensando propriamente no teatro, o intelectual e escritor Abdias Nascimento conta que, em 1944, assistiu, no Peru, à peça *The Emperor Jones*, do dramaturgo norte-americano Eugene O’Neil, e se indignou quando viu que o protagonista de uma peça que dramatizava a condição existencial de um homem negro⁴⁵⁴ era um homem branco pintado de preto, isto é, uma expressão do *blackface*. Diante daquela imagem, Nascimento pensou que somente uma pessoa negra poderia infundir “força passional” àquele personagem e, ao mesmo tempo, se perguntou:

Por que um branco pintado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de

⁴⁴⁸ Ibid., p. 89.

⁴⁴⁹ FERNANDES, Op. Cit., 2007, p. 112, destaque meu.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 112, destaque meu.

⁴⁵¹ Ibid., p. 33.

⁴⁵² CAMARGO, Iná. Tragédia no século XX. (Prefácio). In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 18.

⁴⁵³ FERNANDES, Op. Cit., 2007, p. 112.

⁴⁵⁴ Em português *O Imperador Jones*, trata-se de uma peça trágica de 1920 que conta a história de Brutus Jones, um homem negro que trabalhava como carregador e que mata outro homem negro em um jogo de azar, sendo levado à prisão, mas de onde consegue fugir, indo parar numa ilha caribenha onde se torna imperador.

negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido.⁴⁵⁵

Notando os estereótipos a que os atores negros e atrizes negros eram confinados e a ausência destes e destas como protagonistas no teatro brasileiro, Abdias entende que há uma “rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua própria vida, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática”⁴⁵⁶. Ao voltar para o Brasil, ele então decide fundar o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, na cidade do Rio de Janeiro, que seria “um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse”⁴⁵⁷. Sem exigir credenciais teatrais, como formação dramática ou experiência prévia, o TEN abriu suas portas para pessoas comuns e anônimas, recrutando operários, trabalhadoras domésticas, moradores de favela, funcionários públicos modestos, que ali não só podiam ser alfabetizados, como também construir um novo olhar sobre si mesmos a partir dos cursos e atividades formativas. Era uma busca, portanto, por encenar o negro drama a partir de quem vivia o negro drama, mas que esbarrava num problema: a ausência no repertório nacional de peças que fizessem jus à “verdade dramática, profunda e complexa da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro”⁴⁵⁸. A solução inicial foi encenar uma adaptação brasileira de *The Emperor Jones*, que contou com a autorização e apoio de Eugene O’Neil e foi realizada no dia 8 de maio de 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em cujo palco uma pessoa negra pôde pisar como ator pela primeira vez. Porém, não bastava encenar peças estrangeiras, produzidas em outros contextos sociais e sob dinâmicas raciais específicas; era preciso, segundo Abdias, criar peças dramáticas brasileiras para os artistas negros, que atendessem à complexidade da vida negra no Brasil.

⁴⁵⁵ NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, p. 209–224, abr. 2004, p. 1.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

Como consequência dessa demanda e da obstinação do fundador do TEN, Abdias Nascimento lança, em 1961, *Drama para negros e Prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*, que reúne nove peças teatrais que dramatizam a condição do negro, escritas por dramaturgos negros e brancos, como Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Romeu Crusoé, Rosário Fusco, Agostinho Olavo, José de Moraes Pinho, Joaquim Ribeiro e Tasso da Silveira. No “Prólogo para brancos”, Abdias questiona com uma ironia ácida: “Será a condição de negro e de africano estranha ao drama? Se há drama negro, sua intensidade dramática será um resultante da cor, da raça, do seu itinerário histórico?”⁴⁵⁹, ao que responde defendendo que “a humilhação racial e religiosa a que foi submetido o negro brasileiro é uma história dramática que ainda está por ser contada”⁴⁶⁰, pois “ser e viver como negro não é uma peripécia comum na vida ocidental”⁴⁶¹, afirmando o caráter dramático da vida negra numa antologia teatral que se baseia justamente na representação do *negro drama*. Frente à negação do racismo e a manutenção de estereótipos raciais que alijam o negro, Abdias entende que o teatro negro é, sobretudo, um teatro de recusa da assimilação cultural, da humilhação, da miséria, tendo como valor absoluto a *generosidade* ao expandir as possibilidades de retratar a experiência negra, oferecendo a cada ator e atriz a oportunidade de encenar um drama negro *desde dentro* e de sua singularidade, pois “a experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível”⁴⁶².

Assim, é possível pensar que *drama*, em negro drama, mais do que estar atrelado a uma experiência sempre violenta e dolorosa, envolve também formas de recriação de variadas dimensões da vida de um sujeito que assume o fardo de sua humanidade, revelando o que Abdias chama de “beleza trágica da negritude”⁴⁶³, mas que são comumente reconhecidas apenas sob a ótica de uma vivência pequeno-burguesa ou burguesa, uma vez que as noções de “natureza humana”, “condição humana”, “espécie humana” são termos que historicamente não incluem o escravizado e seus descendentes, pois são categorias formuladas a partir da explícita e reiterada exclusão do não europeu de uma humanidade em comum, em que “o sofrimento das pessoas negras compõe o pano

⁴⁵⁹ NASCIMENTO, Abdias. *Drama para negros e Prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 9.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶² NASCIMENTO, Op. Cit., 2004, p. 6.

⁴⁶³ NASCIMENTO, Op. Cit., 1961, p. 9.

de fundo diante do qual outro tipo de ‘drama humano’ (com H maiúsculo) é encenado”⁴⁶⁴. À luz disso, o negro drama nos permite reconhecer a tragicidade e complexidade de uma experiência de vida que não se resume à violência nem à resistência.

Lima Barreto, ao narrar sua dolorosa e violenta internação no hospício pelas mãos da polícia e evidenciar a busca da tutela do poder médico e disciplinar sobre seu corpo, reconstrói, por exemplo, uma experiência terrível que não é causada por ou relacionada a uma divindade, mas por um “fazer humano” que concebe sua existência como ameaçadora. Afinal, não se pode descorporificar as instituições como o hospício e a polícia, cujo poder se expressa em uma rede de relações que inclui os agentes dessas instituições⁴⁶⁵ e que se sobrepõe à vontade do indivíduo que é alvo de suas ações. Sua saída e salvação, a literatura, um espaço em que se pode ter a liberdade e o direito de não ser discriminado⁴⁶⁶, sua aposta e risco, é também sua ruína e perdição, tragicamente expressa no trecho: “Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela”, em que a literatura, personificada, ganha uma dimensão que extrapola o próprio indivíduo e que lhe impõe um dilema entre morte e vida, entre frustração e realização, realidade e sonho.

Carolina, por sua vez, *solitária na floresta de concreto e aço*, vive diariamente o conflito entre os seus desejos e as suas necessidades e as de seus filhos, costurando fatos e ações como a teia de uma experiência atribulada e extenuante. O que é seu caminho e saída para sobrevivência – catar papel – é também, tragicamente, sua espécie de ruína, uma vez que seu trabalho é mais um *serviço de preto*: degradante, mal pago e insalubre⁴⁶⁷, em que o enorme espaço que o trabalho ocupa na vida de mulheres negras como ela reproduz um padrão estabelecido durante a escravidão⁴⁶⁸. Sua outra saída, a literatura, também não lhe ofereceu uma redenção, ao ter sido confinada à imagem de favelada e tido sua liberdade artística boicotada: “Xinguei a minha vida. Quando eu não tinha dinheiro não tinha sossego com a fome a envolver-me no seu manto negro. Agora tenho

⁴⁶⁴ SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p. 104.

⁴⁶⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁴⁶⁶ CUTI, Op. Cit., 2009;

⁴⁶⁷ Fernandes afirma que restavam aos negros, no pós-abolição, os serviços que os brancos se recusavam a fazer e que eram então chamados pejorativamente de “serviço de preto”, cf. FERNANDES, Op. Cit., 1965.

⁴⁶⁸ DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

dinheiro e não tenho sossego com os oportunistas, os piratas que querem aproveitar-se da minha situação”.⁴⁶⁹

Em ambos os casos, parece não existir uma redenção possível diante de um destino que se afigura como inexorável, mas é exatamente na luta contra esse destino que se inscreve um desejo de não ser por ele limitado:

A tragédia, mesmo quando suas conclusões parecem pessimistas, não aceita essa limitação [limitações humanas como norma da conduta humana]. Nesse aparente naufrágio das aspirações humanas que se percebe está implícito não apenas a possibilidade de redenção, mas também a afirmação espiritual de que o homem é esplêndido em suas cinzas e pode transcender sua natureza que Rousseau considerava perfectível e que Freud uma vez pensou maligna.

A possibilidade de resgate pode ser percebida de várias formas. Se quisermos usar a terminologia não-cristã, somos confrontados com o fato essencial de que os desejos do homem excedem suas limitações no universo em que ele está estabelecido; e que deste mal deve saltar.⁴⁷⁰

Notar a tragicidade que caracterizaria o negro drama potencializa a realidade reconstituída pela música dos Racionais MCs e pelos diários, pois, ao mesmo tempo que são vítimas de uma sociedade racista, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e Racionais MCs são sujeitos que tentam de algum modo encontrar um sentido para suas existências e improvisam táticas e estratégias de sobrevivência, evidenciando formalmente a dimensão do trágico na experiência negra. Ao desafiar os limites que o mundo tenta impor, sobretudo a morte, há uma luta pela afirmação da vida, “pois existe em qualquer ser humano algo de indomável, de verdadeiramente inapreensível, que a dominação – pouco importa sob que formas – não consegue nem eliminar, nem conter, nem reprimir, pelo menos totalmente”⁴⁷¹. Ao pensar o negro drama como trágico, podemos conferir grandeza e dignidade às degradadas e ordinárias vidas que muitas pessoas negras são levadas a viver⁴⁷², nos ajudando a observar, por exemplo, que “hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói”.⁴⁷³

Os dilemas da sobrevivência, em que parece haver apenas duas possibilidades (*Negro drama / Entre o sucesso e a lama*); a inferiorização de um corpo, quase sinônimo de degradação e doença, confinado à escuridão (*Negro drama / Cabelo crespo / E a pele*

⁴⁶⁹ JESUS, Op. Cit., 1961, p. 102.

⁴⁷⁰ FRYRE, 1957 apud JOYCE, Joyce Ann. *Richard Wright's Art of Tragedy*. Iowa: University of Iowa Press, 1991, p. 15.

⁴⁷¹ MBEMBE, Op. Cit., 2014, p. 285.

⁴⁷² Cf. WEST, Cornel. *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*. New York: Routledge, 1993.

⁴⁷³ Essa frase aparece em um dos momentos em que Carolina pensa em se suicidar: “Deixei o João e levei só a Vera e o José Carlos. Eu estava tão triste! Com vontade de suicidar. Hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói”, cf. JESUS, Op. Cit., 2020, p. 95.

escura / A ferida, a chaga / A procura da cura); a busca por não compor mais o drama de ser mais um negro marginalizado, que torna necessário saber reconhecer seus aliados (*Negro drama / Eu sei quem trama / E quem tá comigo / O trauma que eu carrego / Pra não ser mais um preto fodido*); a realidade de encarceramento, morte, violência e pobreza (*O drama da cadeia e favela / Túmulo, sangue / Sirene, choros e velas*); a dimensão histórica do extermínio (*Desde o início / Por ouro e prata / Olha quem morre / Então veja você quem mata*), a desestabilização de qualquer romantização e idealização sobre a favela (*Pesadelo / É um elogio / Pra quem vive na guerra / A paz nunca existiu*); o mundo do crime como substituto à escola (*Num clima quente / A minha gente sua frio / Vi um pretinho / Seu caderno era um fuzil*); a dura e solitária condição das mulheres negras que criam sozinhas seus filhos (*Daria um filme / Uma negra / E uma criança nos braços / Solitária na floresta / De concreto e aço*); a utilização da figura do “senhor de engenho” como vocativo que reatualiza o passado no presente de modo provocativo e contextualiza historicamente o inimigo (*Ei, senhor de engenho / Eu sei bem quem você é / Sozinho, cê num guenta / Sozinho cê num entra a pé*) se constituem, então, como passagens que põem em cena sujeitos que são parte de um coletivo de anônimos que vivenciam um drama e desvelam a tragicidade de uma experiência em que poder fazer aniversário e celebrar mais um ano de vida significa “contrariar as estatísticas”.⁴⁷⁴

O drama da cor mais cortante: variações em torno da palavra negro

Na composição desse negro drama, enfrenta-se também as camadas ambivalentes da palavra “negro”, marcada por variados sentidos ao longo da história, que vão desde sinônimo de escuridão, perdição, degradação, sujeira e maldição, contaminada por uma ideologia racista, a uma forma de referência e descrição, nas ciências humanas, da raça como categoria social de análise e a uma afirmação positiva e orgulhosa de uma identidade. Torna-se difícil, então, dissociar da expressão “negro drama” dessa trama de sentidos, que diz respeito tanto ao drama como uma realidade conflituosa e difícil e ao drama como uma narrativa sobre a experiência de viver essa realidade, sendo necessário percorrer um pouco os sentidos atribuídos a essa palavra em duas passagens dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Trecho da música “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MCs: “Permaneço vivo, prossigo a mística! 27 anos, contrariando a estatística!”.

⁴⁷⁵ A racialização explícita da experiência e dos sujeitos negros é bastante presente nos diários de ambos os autores, aparecendo em diferentes passagens dos seus textos, como veremos com mais profundidade no último capítulo da tese. Analisar cada ocorrência levaria a uma análise exaustiva e, mais do que isso, fugiria do objetivo desta tese, que envolve pensar na experiência do negro drama sem necessariamente depender

Em “Negro drama”, essa experiência é, inicialmente, narrada como *Negro drama / cabelo crespo / e a pele escura / a ferida, a chaga / a procura da cura / Negro drama / tenta ver e não vê nada / a não ser uma estrela / longe, meio ofuscada*, uma experiência assombrada pela escuridão e pela impossibilidade de ver uma luz que poderia apontar para outro futuro. Lima Barreto, por sua vez, em *Cemitério dos vivos*, romance inacabado inspirado em sua experiência no hospício, apresenta a seguinte descrição sobre a Seção Pinel, destinada aos indigentes, onde ficou nos primeiros dias de sua chegada no Hospital Nacional dos Alienados:

Alguns não suportam a roupa no corpo, às vezes totalmente, outras vezes em parte. Na Seção Pinel, num pátio que ficavam os mais insuportáveis, dez por cento deles andava nu ou semi-nu. Esse pátio é a coisa mais horrível que se pode imaginar. Devido à *pigmentação negra* de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, *é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante*, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz ela que as outras coisas se ofusquem no nosso pensamento. É uma *luz negra* sobre as coisas, na suposição de que, sob essa luz, o nosso olhar pudesse ver alguma coisa.⁴⁷⁶

Em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, Carolina Maria de Jesus emprega não a palavra “negro”, mas “preta”, e reflete: “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido *preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde moro*”⁴⁷⁷. Já em *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada* ela registra, no dia 13 de maio de 1960, após sua ida ao teatro junto com o repórter Audálio Dantas para ver o espetáculo “Rapsódia Afro-Brasileira”, do poeta e dramaturgo negro Solano Trindade, quando *Quarto de despejo* ainda não havia sido lançado e ela ainda morava na favela:

Eu estava pensando na festa comemorativa da Abolição da escravatura. Mas temos outra pior – a fome. Conversei com um preto que é artista e ele disse-me que gosta de ser preto. E eu também. Fiquei encantada com o preto João Batista Ferreira. É bonito estar satisfeito com o que somos. A favela estava calma. Não encontrei ninguém. A noite os barracões são todos *negros*. E *negra* é a existência dos favelados.⁴⁷⁸

de marcadores raciais explícitos. De todo modo, os trechos escolhidos são atravessados por sentidos recorrentes nos dois diários no que diz respeito ao emprego da palavra “negro” e seus correlatos.

⁴⁷⁶ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 168, grifos meus. Apesar de esta pesquisa priorizar o *Diário do hospício*, esta é uma passagem emblemática de *Cemitério dos Vivos* que, por mais que seja parte de um movimento de ficcionalização da experiência no hospício, diz respeito a um dado concreto e bastante eloquente do negro drama: a grande presença de pessoas negras nos hospitais psiquiátricos, especialmente em condições degradantes – voltaremos a essa questão no último capítulo.

⁴⁷⁷ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 154.

⁴⁷⁸ JESUS, Op. Cit., 1961, p. 19.

Em *Cemitério dos vivos*, o narrador de Lima Barreto olha com cuidado e interesse para os corpos negros trancafiados no hospício, como o verbo “contemplar” sugere. É esse olhar cuidadoso que suscita também o espanto com a nudez e a degradação desses homens, se assustando com uma condição que era bastante naturalizada para uma cidade que recebeu milhares de escravizados nus ou seminus amontoados em navios negreiros nos séculos anteriores. Descrevendo a seção Pinel, destinada àqueles que davam entrada no hospício como indigentes, o narrador vê na imagem que descreve “a coisa mais horrível que se pode imaginar”. No entanto, é a “pigmentação negra”, aquilo que historicamente foi construído como uma forma de condenar esses homens à violência, ao desespero e à indiferença, que salta aos olhos de um narrador que consegue reconhecer a indignidade e o sofrimento humano ali presentes. *Tudo é negro* e, ao mesmo tempo, visível e impressionante para ele, conectando-se com essas vidas a partir da dor. Nessa passagem, negro se torna a cor mais *cortante*, como se a imagem uma “porção de corpos negros nus”, da “carne negra mais barata do mercado”, representasse “o puro peso de uma história de terror é palpável no próprio enunciado ‘negro’ e é inseparável do corpo torturado do escravizado”⁴⁷⁹, o que parece explicar o verso *Eu era carne / agora sou a própria navalha*, quando, por meio da música, o negro revida a violência historicamente acumulada sobre os corpos negros. A luz negra, nesse caso, “age através daquilo que ela faz brilhar”⁴⁸⁰ no texto: homens negros nus e seminus, num pátio horrível, cujas vidas eram resumidas a laudos e diagnósticos que o patologizavam, mas cuja dor o narrador consegue reconhecer ao lançar um olhar que capta a centelha de vida que habita cada corpo ali confinado, em que a cor negra *fere e corta*, como se não fosse possível passar incólume à tamanha violência, que deixa marcas em quem a testemunha, sobretudo quando se reconhece que o outro também pode ser ele.

Já em Carolina Maria de Jesus é significativo ver a equivalência entre sua cor e a sua condição em um momento de desabafo, de modo que sua vida é “preta”, o lugar onde mora é “preto”, como sua pele, que também é “preta”. Pensando na aproximação que ela cria entre livro e vida, em que o sentido desta só pode ser determinado nos seus últimos dias, como ao terminar um livro, é sugestivo que uma cor seja usada como adjetivo para qualificar a sua vida, como se “preto” determinasse o sentido da sua existência, da qual não pode escapar da própria cor, uma vez que preta é também a sua pele. Preto, aqui,

⁴⁷⁹ HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 96.

⁴⁸⁰ SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. *ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, pp. 45–56, 31 ago. 2019, p. 47. Trad. Janáina Nagata Otoch.

parece assumir, então, uma condição existencial inescapável e inevitável, em que a constatação da pele preta é acompanhada pela afirmação de um “lugar de negro”: a favela⁴⁸¹. Porém, o uso de “até aqui” opera como atenuante de uma observação que não tem um sentido fatalista, afinal, é somente “no fim da vida que sabemos como a nossa vida decorreu”. Assim, escrevendo o diário que se tornaria seu primeiro livro, Carolina escreve outra história, que desafia a própria condenação que a cor preta, em uma sociedade racista, lhe impõe.

No trecho de *Casa de Alvenaria* torna-se ainda mais evidente a força da palavra “negro” e sua carga de ambivalência. No teatro, na festa comemorativa da abolição da escravidão, em meio a pessoas negras do campo das artes, da academia e da política, Carolina pode se encantar com um artista negro que “gosta de ser preto” ao transitar por um espaço em que a vida negra em liberdade está sendo celebrada, em contraste com o desprezo e a humilhação cotidianamente sentidas na pele quando na favela. Ela pode escrever “é bonito estar satisfeito com o que somos”, lembrando de um preto que a encantou a partir de uma conversa que teve, desnudando, sutilmente, o mundo cultural e intelectual negro de afetos, trocas, laços que se formava em paralelo a uma sociedade que excluía e desumanizava a população negra. Ali, ela lembra que também gosta de ser preta. Entretanto, a volta para a favela instaura uma quebra no deslumbre de Carolina, e a palavra “negro” ganha, novamente, um sentido negativo, pois a escuridão da favela, que não tinha luz elétrica, parece se fundir à pele escura de seus moradores, onde é difícil “gostar de ser preto” quando “negra” é a própria existência. Nesse caso, a escuridão da favela, ocupada majoritariamente por pessoas negras, aprofunda a invisibilidade desse lugar, que muito dialoga com a percepção de Saidiya Hartman ao se ver sem energia elétrica, munida apenas de uma lanterna, durante uma noite cidade de Accra, em Gana, na sua viagem de campo para escrever *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, quando estava em busca por contar a história dos escravizados a partir dos seus nomes e rastros de vida, tentando contornar a violência do arquivo da escravidão. Nesse momento em que fica sem luz, Hartman consegue enxergar o que antes era incapaz de ver:

No profundo buraco da noite viviam todas as pessoas pelas quais eu passava durante o dia, mas não conseguia enxergar. Elas não haviam sido escondidas em algum canto remoto da cidade; elas viviam ao alcance de meus braços, mas na periferia de meu mundo e além da minha percepção. Os pedintes, os pobres, as crianças maltrapilhas, as prostitutas desventuradas, os favelados, os meninos

⁴⁸¹ Ver mais em: HASENBALG, Carlos; GONZALEZ, Lélia. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

de rua e as meninas sem ter para onde ir, os que fugiram de campos de refugiados, os soldados de aluguel, os abandonados e os alcoólatras, os sonâmbulos, os trabalhadores que limpavam e varriam para os donos do mundo, os espíritos ambulantes e perdidos que nunca se tornarão ancestrais de ninguém – todos se residiam nesse mundo noturno.⁴⁸²

Os três trechos revelam como o negro drama não está apartado dos sentidos impregnados e atribuídos à palavra “negro”, em que o negro é uma “figura em excesso”, sendo o “exemplo total deste ser-outro, fortemente trabalhado pelo vazio, e cujo negativo acabava por penetrar todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo”⁴⁸³. Nota-se uma relação entre negro e escuridão para descrever aspectos negativos da existência, aspectos de uma vida em que a cor da pele e as cenas de sujeição se confundem, mas que a própria escrita parece desafiar ao situar essa palavra no interior de uma experiência histórica e social específica.

Se, segundo Fanon, problematizando a racialização do negro,

O Mal é representado pelo negro. É preciso ir com calma, sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, falamos de trevas, estamos pretos quando estamos sujos – aplique-se isso à sujeira física ou à sujeira moral. Causaria espanto se nos déssemos ao trabalho de reuni-las, tamanho é o número das expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o negro representa, seja concreta ou simbolicamente, o lado mau da personalidade. Enquanto não tivermos compreendido essa proposição, estaremos condenados em falar em vão sobre o “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, denegrir a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz féérica, paradisíaca. (...) Na Europa, ou seja, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro.⁴⁸⁴

Escrever sobre o negro drama, compondo seu próprio negro drama, possibilita que o negro sinta que, para alcançar seu lugar no mundo, ele dever ser ele mesmo e não o outro⁴⁸⁵, não se limitando, de acordo com Fanon, ao dilema entre branquear ou desaparecer, mas buscando, na verdade “tomar consciência de uma nova possibilidade de existir”⁴⁸⁶ que pode desestabilizar essa mesma negatividade que parece intrínseca à palavra “negro”, como podemos ver em outras duas passagens dos diários, a partir da dimensão do afeto e do cuidado com a vida negra.

⁴⁸² HARTMAN, Op. Cit., 2021, p. 222-223.

⁴⁸³ MBEMBE, Op. Cit., 2014, p. 28.

⁴⁸⁴ FANON, Op. Cit., 2020, p. 200.

⁴⁸⁵ DU BOIS, Op. Cit., 2021.

⁴⁸⁶ FANON, Op. Cit., 2020, p. 114.

Os pretinhos do negro drama

Em 1903, aos 22 anos, Lima Barreto ingressou, via concurso público, na Secretaria de Guerra, como amanuense, um espaço marcado pelo militarismo e por uma mentalidade conservadora e tacanha, que não se importava com a população pobre e negra na cidade. Como secretário, tinha que copiar e redigir portarias e ofícios todos os dias, vivendo a rotina de um trabalho administrativo em que nada demais acontecia. Porém, no dia 10 de janeiro de 1905, Lima Barreto escreve o seguinte em seu *Diário íntimo*:

Hoje, dia quente, cheguei um tanto mais tarde na secretaria. À minha banca, veio-me falar o Major Vital. Esse major é um pretinho, fulá, magrinho, de crânio deprimido, olhos quase à superfície da fisionomia, pele de sapato velho que nunca foi engraxado. Esse pretinho usava farda de major honorário, e tendo estado no Paraguai, obtivera umas honras militares. Depois, com sucessivos acontecimentos, as honras foram aumentando e, um belo dia, surge, em Pernambuco, de igual nome, branco, que também tinha estado na campanha. Papéis pra lá, papéis pra cá, o branco foi considerado como sendo o que de direito. O major foi despedido de servente do Arsenal de Guerra, excluído do asilo, ficou na miséria. Vou-lhe dar alguma roupa velha e uns cobres.

Não tenho absolutamente a convicção de que seja ele o verdadeiro major; nem tampouco que não é o outro ou um terceiro; entretanto, julgo que a ele competiam as honras; pobre e obscuro, ele precisava [de] qualquer coisa para disfarçar isso, e ainda mais negro...

Por falar nisso, o Belo, primeiro oficial, que foi do gabinete do Benjamin, contou-me que a nomeação do Hemetério (é um negro), para professor do Colégio Militar, foi sustada na gaveta por ordem do Lauro Sodré, que sempre lhe recomendava, ao ele ir lhe pedir para expedir, que esperasse, que esperasse. É singular que, fazendo eles a República, ela não a fosse de tal forma liberal, que pudesse dar um lugar de professor a um negro.

É singular essa República.⁴⁸⁷

Naquele dia, Major Vital, desesperançado, ao entrar na Secretaria de Guerra, talvez tenha encontrado alento ao se deparar com aquele jovem rapaz negro trabalhando numa repartição onde havia uma maioria branca, que poderia, enfim, atender ao seu pedido e ouvir genuinamente sua trágica história de vida. Lima, focado em suas tarefas administrativas, ao sentir que alguém se aproximava, ergueu o rosto e contemplou com atenção aquele senhor pretinho, a ponto de descrever com detalhes seus contornos e feições no diário e de identificá-lo etnicamente como “fulá”. Descrevendo-o como “pretinho”, o autor carioca faz questão de tratá-lo a partir da posição de autoridade que estava sendo justamente colocada em xeque, isto é, como “Major”, pois a despeito de não ter convicção da veracidade do seu relato, ele sabia o quanto o status de Major podia

⁴⁸⁷ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 81-82.

conferir alguma dignidade para um homem negro idoso, cuja saúde era negligenciada e vivia em condições miseráveis. “Sua pele de sapato velho que nunca foi engraxado”, uma analogia que esboça um semblante abatido e descuidado, podia, ao menos no diário, receber algum lustre.

Sem lugar e sem valor na cidade do Rio de Janeiro que se modernizava, Major Vital aposta nas honras militantes como suposto ex-combatente na Guerra do Paraguai, fazendo uso de uma farda de “major honorário” que contrasta com o seu corpo esquelético e abatido, de quem vive numa condição de mendicância e talvez já nem espere mais as honrarias das quais se julgava merecedor. Acessando um lugar de onde poderia ser facilmente enxotado, Major Vital pode, por alguns momentos, encontrar escuta e acolhimento em Lima Barreto, que decide dar “alguma roupa velha e uns cobres” a um homem que era retrato de muitos homens negros – mas não o único – em um período marcado pela falta de inserção desse segmento no mercado de trabalho formal em razão da sua construção como uma figura ameaçadora, preguiçosa, malandra e da valorização dos trabalhadores imigrantes europeus.

Em sua narração Lima Barreto confere um status de personagem a Major Vital na medida em que a descrição que faz dele muito se assemelha ao modo como o escritor descreve personagens das classes populares em seus romances. Além disso, ele narra, ainda que de modo breve, o triste desfecho da vida daquele “pretinho”, que teria lutado em uma guerra em defesa de um país que não lhe garante direitos, incorporando com cuidado a sua figura ao seu diário *íntimo*, que acolhe o drama de Major Vital, parte de um drama coletivo. Mais do que isso, nota-se a perspectiva racial de Lima Barreto, consciente de que, pelo fato de o Major ser “pobre e obscuro”, ele precisava de alguma distinção, na verdade “qualquer coisa” para disfarçar sua negritude que, naquele tempo – e ainda hoje, como a canção dos Racionais MCs ilustra –, era definidora de um destino que dificilmente se enveredaria por caminhos imprevisíveis em uma sociedade que marginalizava a população negra a todo custo.

Não sabemos a idade nem detalhes maiores da vida de Major Vital, mas o escritor carioca, ao inclui-lo em seu diário, chamando-lhe, inclusive, de “Major”, isto é, reconhecendo sua honra militar, ainda que possa não ser verdadeira, forja um espaço de dignidade e cuidado para uma vida maltratada, negligenciada e invisibilizada⁴⁸⁸, a ponto

⁴⁸⁸ Há uma desqualificação competitiva do grupo negro no pós-abolição, processo que, antes de ser mera sobrevivência do passado, se relaciona a práticas racistas que visam à manutenção de benefícios simbólicos

de ser despedido como servente e excluído de um asilo, vivendo uma condição de completo desamparo. Sem ter para onde ir e sem dinheiro algum, é no diário de Lima Barreto que a vida de Major Vital pode ganhar uma outra versão para a história então contada sobre os homens negros em uma República que supostamente oferecia igualdade, liberdade e oportunidade para todos. Mesmo sem ter certeza de seu título de Major, a Lima não parece importar o estatuto de verdade de sua história, pois o que ele vê é um “pretinho” que, independentemente de sua posição, a ele “competiam as honras” de ser tratado *com cuidado*.

Além disso, nesse trecho Lima Barreto, empregando a expressão “por falar nisso”, comenta o fato de Hemetério⁴⁸⁹, a quem faz questão de destacar, entre parênteses, que se trata de “um negro”, ter tido a sua nomeação para professor do Colégio Militar do Rio de Janeiro suspensa por Lauro Sodré, um militar e republicano positivista. Com um comentário irônico, o escritor ataca o caráter singular de uma República que, de tão liberal, não pode autorizar um homem negro a ocupar o lugar de professor, um lugar que não corresponde ao “serviço de preto” e envolve desafiar um “lugar de branco”. Crítico à República naquilo que ela tinha de manutenção de privilégios, deslealdades, trapanças, favores, conluíus, sem de fato concretizar seus propagados ideais⁴⁹⁰, o escritor diante de uma situação como essa não consegue esconder sua indignação, registrada, então, no diário e rasurando, assim como no episódio de Major Vital, a imagem de um regime republicano democrático a partir de outro caso envolvendo um homem negro.

Ao conferir nome e rosto ao Major Vital e ao relatar o caso do professor Hemetério, Lima Barreto reconstrói nessa passagem o universo da experiência de homens negros que, como ele, enfrentavam a violência racial e tentavam de algum modo legitimar sua existência em uma sociedade preocupada em eliminá-la simbólica ou fisicamente. O diário, desde o seu caráter íntimo, se configura como um espaço discursivo que permite conferir outros sentidos e perspectivas ao “mundo real” do início do século XX ao textualizá-lo a partir da experiência de sujeitos negros que estão sob ameaça de diferentes tecnologias racistas, como a naturalização de uma condição marginal e miserável e a

e materiais aos brancos, cf. HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

⁴⁸⁹ Hemetério José dos Santos, nascido em 1858 e falecido em 1939, fora gramático, filólogo e o primeiro professor negro do Instituto de Educação, tendo lecionado na Escola Normal do Distrito Federal, no Colégio Pedro II e no Colégio Militar do Rio de Janeiro e publicado várias obras de gramática e poesia.

⁴⁹⁰ Ver mais em SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

interdição do acesso a espaços de prestígio por meio de procedimentos burocráticos que escondem, na verdade, sua finalidade racista.

Desse modo, é como se Lima Barreto, mesmo sem se valer do discurso direto, acolhesse suas vozes e vidas, tão aprisionadas pelos silêncios ou filtradas por meio de meros registros burocráticos, de maneira que nos permite empreender o exercício imaginativo, a fabulação crítica, de que falo a respeito no segundo capítulo: onde morava Major Vital? Ele tinha família? Quantos anos ele tinha? Como se tornou Major? Sabendo que, provavelmente, em meio aos silêncios, distorções e vazios do arquivo talvez não sejam encontrados (tantos) dados sobre suas existências e respostas a essas perguntas, é na literatura que temos conhecimento de que ele existiu. Mesmo que, a princípio, não seja papel da crítica literária *especular* sobre o que não está nos textos, se permitindo imaginar a partir dos rastros de vidas que os textos trazem, pergunto-me se esse gesto não se faz necessário quando as vidas daqueles que foram marginalizados, inferiorizados, patologizados muitas vezes aparecem de forma tão fugidia e lacunar nos textos literários, o que parece mimetizar o modo como se dá sua passagem pelo arquivo histórico, quando se está tão vulnerável ao desaparecimento, à morte e ao esquecimento e tantas vezes nem sequer conseguimos saber seus nomes.⁴⁹¹

Carolina Maria de Jesus, no dia 26 de novembro de 1960, narra, por sua vez, em *Casa de Alvenaria*, uma situação ocorrida quando participava de uma feira de livros em Porto Alegre, já no auge do seu sucesso após o lançamento de *Quarto de despejo*. É uma situação que se assemelha à registrada por Lima Barreto na passagem anterior, mas com novos contornos e sentidos ao empregar o discurso direto:

Eu ia autografando os livros com todo carinho. Nunca joguei um livro no solo ou sentar em cima de um livro, ou queima-lo. Para mim, o livro é Sua Exelencia numero um. Eu queria olhar a praça para descreve-la mas, não era possível devido a quantidade de livros para autografa-los. Vi apenas uns arvoredos verde garrafa e algumas barraquinhas de livros espalhadas. Para mim a praça estava adornada. Tinha livros. Um pretinho circulava e dizia em voz alta: - Sabe, Carolina, peço-te para incluir no teu diario que há preconceito aqui no Sul.

Os brancos que estavam presentes entreolharam-se, achando incômodo as queixas do pretinho. Parei para ouvi-lo. Creio que devo considerar os meus irmãos na côr.

- Está bem. Incluirei tua queixa no meu diário.

⁴⁹¹ Reflexão inspirada em dos capítulos de *Vidas rebeldes, belos experimentos*, de Saidiya Hartman. Nele, a pesquisadora especula sobre a vida de uma criança negra – de quem não sabe o nome nem qualquer outro dado – a partir de uma fotografia tirada dela no início do século XX, na Filadélfia. Segundo a pesquisadora, torna-se necessário tentar imaginar uma história para essa menina, para quem “o nome é um luxo que ela não pode se permitir”, cf. HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 35.

Quer dizer que há preconceito no Sul do Brasil? Será que os sulistas brasileiros estão imitando os norte-americanos? O pretinho despediu-se e saiu contente como se tivesse realizado uma proeza. Pensei: êle confia em mim e sabe que vou inclui-lo no meu diário. Vou registrar a sua queixa.⁴⁹²

O pretinho anônimo, ao saber que Carolina iria para Porto Alegre autografar livros, talvez tenha pensado que aquele seria o momento de denunciar publicamente o que tantas vezes pode ter sofrido calado, numa cidade que se pretendia branca e de ascendência unicamente europeia. Com Carolina presente, dava para dizer em alto e bom tom o que, em outras circunstâncias, poderia levá-lo a ser retirado por tumultuar o ambiente com esse *assunto de racismo*. Após o sucesso de *Quarto de despejo*, talvez ele visse a escritora mineira viajando pelo Brasil e participando de eventos como a “porta-voz” das favelas e dos favelados, pois era convidada, na maior parte das vezes, para falar mais sobre as condições miseráveis em que viviam as pessoas que moravam nas favelas do que para falar sobre sua obra. Esse papel lhe era atribuído tanto pela classe média e pela elite da época quanto pelas pessoas que viviam nas favelas e viam nela a esperança de mudar suas vidas; porém, para o pretinho, era o momento de Carolina protestar contra uma questão ainda mais incômoda e controversa, que tanto se evitava falar abertamente num país que se dizia uma democracia racial, mas que estava ali, como um eixo estruturante da realidade retratada no seu diário: o racismo⁴⁹³. Ela não era apenas uma “ex-favelada”, mas uma mulher negra, uma “pretinha” que havia saído da favela. Para uma sociedade que se apoiava na negação do racismo, ela parecia ser o exemplo perfeito de que não havia discriminação no país, pois ela “chegou lá”. Falar sobre racismo era, nesse sentido, um assunto muito evitado e formulações, narrativas e estudos sobre a violência racial só tinham espaço no seio das organizações negras e nos trabalhos de alguns acadêmicos comprometidos a desmascarar esse mito.⁴⁹⁴

O pedido-denúncia do “pretinho”, dito em voz alta num lançamento em que ela estava cercada por brancos, afoitos para ver de perto aquela “negra” e pegar um autógrafo, como se o acolhimento e a atenção à sua figura fossem representativos do tratamento dado à população negra na cidade, tenta riscar a imagem de harmonia racial que se

⁴⁹² JESUS, Op. Cit., v. *Osasco*, 2021, p. 152.

⁴⁹³

⁴⁹⁴ É em meados da década de 1950 que, sob patrocínio da UNESCO, foi realizado um conjunto de pesquisas sobre as relações raciais no Brasil, com o intuito de mostrar para o mundo como o Brasil era um país onde imperava uma “harmonia” entre as raças. Contudo, os resultados da pesquisa evidenciaram justamente o contrário e a partir daí o mito passou a ser cada vez mais contestado, cf. PEREIRA, Amílcar Araújo. *O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

desenha nesses momentos, criando um constrangimento e, ao mesmo tempo, como quem parece querer alertá-la. Ao falar “*Sabe, Carolina*”, sem chamá-la de dona ou senhora, cria-se uma relação de proximidade e de conhecimento partilhado por meio de uma experiência em comum que prescinde de um eloquente e longo discurso sobre o racismo ao simplesmente falar que também existe “preconceito” no Sul. O que ele queria é que Carolina, que estava ganhando notoriedade nacional, incluísse sua denúncia no diário, como se assim ela pudesse reverberar e ecoar no país, tal qual a existência da favela como quarto de despejo da sociedade. Carolina, por sua vez, assim como Lima Barreto com Major Vital, se refere carinhosamente ao sujeito como “pretinho”, a quem se irmana e escuta em meio à hostilidade e desconforto dos brancos. Naquele momento, talvez seus olhares tenham se cruzado e cintilado uma cumplicidade silenciosa em que viam que não estavam sós. Carolina, na posição de escritora, ao assentir com “Está bem. Incluirei tua queixa no meu diário”, sem questioná-lo – assim como Lima Barreto não questionou as honrarias de Major Vital –, acolhe e legitima uma dor largamente ignorada e silenciada, lançando um gesto de cuidado a um homem negro que, sozinho, podia pôr em risco a própria vida ao fazer essa denúncia num lugar público.

Sublinha-se, além disso, o fato de o “pretinho” ter saído feliz como se tivesse realizado uma “proeza”, revelador dos limites naquela época para enunciação do racismo em espaços públicos. A proeza era fruto de um gesto de coragem de verbalizar o que ninguém ali queria ouvir, assim como o gesto de coragem de Carolina de retratar a realidade da favela do Canindé. Em meio aos holofotes e o assédio por autógrafos e mais autógrafos, é o pretinho que ficou contente com sua resposta que rouba a cena nesse registro, talvez esbanjando ou esboçando um sorriso após seu grande feito. O que começa com uma denúncia termina, assim, com a alegria do pretinho, que regozija Carolina ao saber que ele confia nela. Nesse momento, eram os dois *irmãos* na cor, cuidando um do outro quando não havia sequer leis que o amparassem.

Carolina inclui a queixa em seu diário, mas questiona com aparente tom de surpresa a existência de preconceito no Sul, onde os sulistas estariam supostamente imitando os norte-americanos, ou seja, mimetizando o racismo presente nos Estados Unidos, com as leis de segregação racial. Essa pergunta pode indicar o quanto Carolina não estava imune à reprodução da visão de que o racismo no Brasil seria mais uma importação de ideias e práticas norte-americanas, mas também pode sinalizar uma dissimulação estratégica de alguém que sabia dos riscos de denunciar em público práticas

racistas como algo estrutural no país e que parecia captar a profundidade da segregação racial em Porto Alegre, ao fazer uma ligação com o racismo nos Estados Unidos. Por isso, é também interessante pensar na ambiguidade da parte “Vou registrar sua queixa”, que sugere tanto a ideia de escrever no diário a reclamação do “pretinho” – como ela o fez por meio do discurso direto, sem parafrasear o seu pedido – como também ir a uma delegacia denunciar um crime. Nesse caso, ainda que o primeiro sentido seja o mais plausível e coerente com a posição da escritora, o segundo é sugestivo do quanto ao diário era atribuído poderes e sentidos que ultrapassavam a dimensão literária, sendo também um espaço de denúncia e de acolhimento de uma “queixa” que ecoava – como ainda hoje – no vazio do judiciário brasileiro.

Nesse trecho, Carolina, ao narrar a situação com o pretinho, incorpora à realidade, a partir do uso do discurso direto, aquilo que não era apreendido e vivido pela classe média e pela elite, mas pela população negra, que vivia o negro drama do pós-abolição e que tanto precisava ser nomeado no espaço público. Essa experiência, tão particular e, ao mesmo tempo, tão coletiva, clama, como já abordado, por representação, como se a escrita pudesse, além de conferir novos sentidos a ela, validá-la e legitimá-la enquanto algo crível, posto que outras pessoas poderiam ter, enfim, a percepção da existência da discriminação racial na sociedade brasileira a partir do reconhecimento das condições existenciais que o racismo constantemente produz.

Registrar a queixa não significava a mera incorporação da voz e da demanda de um pretinho do Sul que acreditava na força da palavra e de tantos outros que viviam o negro drama, mas desvelar uma rede de afetos e de solidariedade que se sustentava “na cor”, numa experiência em comum que permite a existência de uma confiança que antecede a necessidade de um relacionamento prévio entre ambos. Não sabemos o nome do pretinho, muito menos outras informações sobre sua vida, mas seu anonimato não impediu Carolina de acolher com cuidado a sua voz em seu diário, permitindo-nos imaginar um homem negro que era, no mínimo, corajoso a ponto de denunciar o racismo em voz alta em um evento público que celebrava o sucesso de uma mulher negra que simbolizava justamente o oposto do que essa denúncia visava trazer à tona, como tantos homens e mulheres negras ousaram fazer ao longo da história. Nesse sentido, a voz do pretinho é também a voz de muitos pretinhos e pretinhas cuja maior proeza é a própria vida.

Em ambos os trechos, percebe-se como o diário se torna um gênero que incorpora e articula desejos, vivências, necessidades e problemas que não têm espaço na esfera pública de suas épocas, de maneira que as cenas de sujeição da população negra encontram acolhida no âmbito privado, o que exige que se olhe para essas entradas de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus como algo da ordem de uma vida negra em que nem tudo é sobre resistência ou mera expressão do sofrimento e da violência, pois é também animada por gestos de beleza, delicadeza e cuidado em direção a outros pretinhos e pretinhas que, aos olhos de ambos, importam.

Nesse sentido, o negro drama, além de não existir apenas em si, mas sobretudo a partir do como ele é contado, explorado e explicado, desvela um processo de reconstituição do vivido que é fundamental para a constituição do sujeito, que não está dado ou determinado, mas aberto a transformações e a múltiplas significações que podem “fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir”⁴⁹⁵. Major Vital e o pretinho do Sul, antes de terem sua cor tratada como sinal de escuridão e vazio, são descritos de forma humana, em que “negro/preto” emerge como uma palavra que pode ter uma dimensão afetiva, aliviando, no diminutivo, o peso de um termo marcado pela violência e revelando uma vida vasta e insondável.

A recusa do negro drama: anseios por uma outra vida

Carolina Maria de Jesus e Lima Barreto são parte de um “mundo de sobreviventes, de homens e mulheres encerrados num embate com a sombra na qual foram mergulhados, esforçando-se por rasgá-la e chegar à verdade de si mesmos”⁴⁹⁶. A própria possibilidade de nomear a experiência vivida como “negro drama” passa pela necessidade de reconhecer seu caráter discursivo e narrativo, logo contingente e dinâmico, que pode envolver não apenas a reelaboração da negritude, mas também uma afirmativa negação dela⁴⁹⁷, de maneira que se perceba que “ver um negro é não ver que ele não está lá; que ele não existe”⁴⁹⁸. Nos versos *Eu num li, eu não assisti / Eu vivo o negro drama / Eu sou o negro drama / Eu sou o fruto do negro drama*, a crítica subjacente à figura do intelectual que julga conhecer o negro drama ao ler livros e filmes sobre essa questão, afirmando uma experiência que é vivida na *pele* e se mescla a própria existência do sujeito, se dá no

⁴⁹⁵ BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 11, pp. 11-42, 1998, p. 24.

⁴⁹⁶ MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017, p. 187.

⁴⁹⁷ HARTMAN, Op. Cit., 2022b.

⁴⁹⁸ MBEMBE Op. Cit., 2014, p. 66.

interior de uma narrativa em que o narrador, investido do poder da fala, conta a sua própria história, que ninguém pode contar no lugar dele.

À luz disso, o caráter narrativo e inventivo do negro drama implica, em algum grau, a ficcionalização de uma experiência que não pode ser completamente apreendida ou contada, mas que é capturada a partir de fragmentos, lampejos e restos diante dos “terrores que esgotam os recursos da linguagem em meio aos entulhos de uma catástrofe que proíbe a existência de sua arte e, ao mesmo tempo, exige sua continuação”⁴⁹⁹. Diante do crime da escravidão e da permanência do racismo, narrar, a partir dos mais diferentes materiais e recursos, seria a única forma disponível de reparação dessa violência, de modo que as histórias que contamos por meio da música, da literatura, das artes plásticas, da dança, etc., são tudo o que temos e em que podemos nos apoiar⁵⁰⁰. Nessa perspectiva, não há saída fora da representação, como argumenta Stuart Hall, o que exige pensar a caracterização desse *negro drama*:

Tendemos a privilegiar a experiência enquanto tal como se a vida negra fosse uma experiência vivida fora da representação. Só precisamos, parece, expressar o que já sabemos que somos. Em vez disso, é somente pelo modo no qual nos representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. Não há como escapar de políticas de representação.⁵⁰¹

O negro drama não existe, então, apenas em si, na medida em que exige um gesto de recriação do real, ou melhor, de uma experiência específica, que passa pela linguagem, jogando luz em facetas obscurecidas do Brasil ao criar um contexto de expressão de um drama, uma vez que “só temos a fala e a linguagem para nos dizer a nós mesmos, para dizer o mundo e agir sobre ele”⁵⁰². Constrói-se, assim, uma versão do real que pinta um quadro do país não apenas com as manchas de sangue que se senta ocultar, isto é, com a violência que constitui o Brasil e que tem atingido sobremaneira a população negra, mas também com modos de viver, trabalhar, existir, cantar e escrever, dando forma e conteúdo a uma experiência para além da frieza dos números e estatísticas.

⁴⁹⁹ GILROY, Op. Cit., 2001, p. 405.

⁵⁰⁰ Ver mais em: HARTMAN, Saidiya. On working with archives: an interview with Saidiya Hartman. *The Creative Independent*, Brooklyn, abr. 2018. Entrevista concedida a Thora Siemsen. Disponível em: <<https://thecreativeindependent.com/people/saidiya-hartman-on-working-with-archives/>>. Acesso em 21 fev. 2019.

⁵⁰¹ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 327.

⁵⁰² MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017, p. 241.

Nesse horizonte, o negro drama é um drama que comporta olhares e vozes historicamente desautorizadas e silenciadas, como ilustram as artes de Rosana Paulino analisadas no segundo capítulo, abrindo espaço para perspectivas outras e dissonantes em relação ao país que se busca constituir, em uma prática realizada no limiar entre história e ficção. Para compor esse drama torna-se necessário operar com procedimentos narrativos como seleção e combinação de tempos, personagens, lugares e vozes que não capturam – posto que impossível – a totalidade do real e de uma experiência, mas fornecem imagens e situações potentes, mediadas pela linguagem – e por arranjos e vozes, no caso da música –, que permitem um acesso reflexivo e, ao mesmo tempo, limitado e fragmentado à realidade, pois

O encontro com o real só pode ser fragmentário, despedaçado, efêmero, pleno de discordâncias, sempre provisório e sempre a retomar. Aliás, não existe real – e, portanto, vida – que não seja ao mesmo tempo espetáculo, teatro e dramaturgia. O acontecimento por excelência é sempre flutuante.⁵⁰³

Trata-se de uma narrativa que, tal qual a de Harriet Jacobs, fica, na verdade, “aquém dos fatos”⁵⁰⁴ diante da indizibilidade da violência racial e, ao mesmo tempo, de uma vida que desafia medidas antropométricas, discursos e estereótipos racistas, mostrando-se complexa, bela, delicada, terrível, isto é, profundamente ambivalente. Nesse sentido, torna-se fundamental pensar nas mediações que são feitas entre o real e o escrito que, mesmo em uma narrativa que se pretende autêntica, evidenciam um caráter inventivo e imaginativo, sendo preciso olhar para a formalização estética da matéria narrada, pois a escrita da experiência e a experiência da escrita em condições-limite envolvem repensar categorias e distinções tradicionais do campo⁵⁰⁵. Como afirma Joan Scott:

Sujeitos são constituídos discursivamente. A experiência é um evento linguístico (não acontece fora de significados estabelecidos), mas não está confinada a uma ordem fixa de significados. Já que o discurso é, por definição, compartilhado, a experiência é coletiva, assim como individual. Experiência é uma história do sujeito. A linguagem é o local onde a história é encenada.⁵⁰⁶

Nem a literatura nem a música são, portanto, espelhos da vida negra. No caso da música, por exemplo, há um caráter ambivalente que pode ser visto como “uma

⁵⁰³ MBEMBE, Op. Cit., 2014, p. 225.

⁵⁰⁴ JACOBS, Op. Cit., 2018, p. 3.

⁵⁰⁵ HOSSNE, Andrea Saad. Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 10, n. 8, pp. 126-139, 2005.

⁵⁰⁶ SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tania Regina Oliveira. *Falas de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 42.

articulação velada das extremas e paradoxais condições da escravidão”⁵⁰⁷, como a alegria que se manifesta no samba que, além de ser uma forma de celebrar a vida, é parte de uma constante negociação face a uma indústria fonográfica preocupada em construí-lo como elemento de identidade nacional e símbolo da democracia racial, no qual não caberia discursos explicitamente críticos ao racismo.⁵⁰⁸

É possível, então, estabelecer paralelos com a conexão entre prazer e terror que Saidiya Hartman analisa no contexto da escravidão norte-americana, uma vez que os momentos de diversão dos escravizados, que aparentemente instauravam um tempo além da sujeição, eram muitas vezes estimulados e autorizados pelos próprios senhores como um método alternativo de gerenciar a população escrava e mantê-la sob controle. Esses momentos de alegria eram também interpretados como amostras de um imenso contentamento dos escravizados, sendo-lhes associados ideias de prazer e excesso que atenuariam a violência do regime escravista. No caso brasileiro, o depoimento de Maria Teresa Bento da Silva, conhecida como Vovó Tereza, uma ex-escravizada de 117 anos que cresceu no Vale do Paraíba (RJ), em uma entrevista de 1973, é um bom exemplo dessa dimensão:

Pra quem viu o cativo como eu vi... É triste. Olha... *se você não queria dançar, você tinha que levar couro. Se não queria fazer qualquer coisa, tinha que apanhar.* Tinha tronco. Tinha tronco de campanha, tinha tronco de botar nos pés, tinha tronco de botar no pescoço, tinha isso tudo. (...)
O Jongo era a festa dos pretos. Se era dos preto velho? Não. *Era festa dos pretos. Pros brancos vê a gente dançar.*
Era um terreiro grande, tocava o caxambu e *os brancos vinham e a gente cantava pra eles vê a gente cantar e dançar. Era só pra eles vê. Que a gente era escravo, tava na fazenda. O que é que ia fazer? E se não dançasse, ó...!*
Era sábado e domingo. As vezes fazia na festa de São João. Foi meu avô quem trouxe o Jongo da África e botou na fazenda pra todo mundo.⁵⁰⁹

Por isso, defende Hartman, é importante reconhecer a música negra como um produto opaco, subterrâneo e fragmentado, no limiar entre prazer e tristeza, trabalho e lazer, liberdade e dominação, pois

A pura imensidão dessa dor sobrecarrega ou excede as formas limitadas de reparação disponíveis ao escravizado. Assim, o significado do performativo se apoia não na habilidade de superar essa condição ou fornecer um remédio, mas em criar um contexto para enunciação coletiva dessa dor, transformar a

⁵⁰⁷ HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 53-54.

⁵⁰⁸ Cf. Matrizes Africanas do Samba Urbano Carioca (1830-1930). Curso livre ministrado pelo doutorando em História Social (USP) Rafael Benvenido Figueiredo Galante, com carga horária de 36h, entre janeiro e março de 2021.

⁵⁰⁹ SPIRITO SANTO, Antonio. Entrevista com Maria Teresa, ex-escrava, em 1973. *Geledes*, São Paulo, 2014, destaques meus. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/entrevista-com-maria-teresa-ex-escrava-em-1973/>>. Acesso em: 6 fev. 2021.

necessidade em política e cultivar o prazer como uma resposta limitada à necessidade e uma forma desesperadamente insuficiente de reparação.⁵¹⁰

A linha tênue entre tristeza e alegria também torna possível pensar como a literatura e a música não se configuram apenas como espaços em que sujeitos negros podem cantar e contar suas vidas desprezadas, distorcidas e soterradas historicamente por atitudes, discursos e teorias racistas, mas também como espaços de expressão e encenação de uma recusa a uma vida limitada à pobreza, à violência, ao trabalho degradante e mal pago, desafiando um imaginário que naturaliza a realidade por meio de uma valorização da resiliência da população (negra) brasileira, que escamoteia a insatisfação com a vida que se é levado a ter.

Um exemplo disso, para finalizar este capítulo, é o samba “Assim não, Zambi”, composto por Martinho da Vila e lançada em 1979 no seu álbum *Terreiro, Sala e Salão*, que ficou famosa com a interpretação do compositor junto com Clementina de Jesus no álbum *Clementina e Convidados*, do mesmo ano⁵¹¹. Acompanhada pela cadência dos instrumentos de percussão e do cavaco e por um coro, há um gesto de recusa à vida que se tem, dissimulada com um tom jocoso e irônico de Martinho e de Clementina numa canção em que a pobreza e a violência racial são traduzidas por uma musicalidade que parece atenuar o teor crítico, mas que se associa à aposta na força dos símbolos por parte da população negra em detrimento do “primado da significação linguística”, pois “o negro ateu-se ao jogo (culto, música, dança, teatralizações)”⁵¹², que extrapola o vocabulário ocidental do ponto de vista da reivindicação de direitos, da racionalidade e da política institucional. Como sugere Saidiya Hartman em um ensaio experimental, um misto de teoria e literatura, que busca explorar como a luta da população negra desafia as leituras tradicionais de ação e resistência, sendo necessário olhar para gestos que parecem fortuitos e menores, mas que desestabilizam a “trama” colonial e racista:

O desfazer da trama começa quando tudo foi tomado. Quando a vida se aproxima da extinção, quando ninguém será poupado, quando tudo que resta é nada, quando ela é tudo o que resta. O desfazer começa com uma poção colocada em uma sopeira de prata que ela vai servir à mesa, com atos de sabotagem e destruição, com ócio e destituição. O desfazer da trama começa com ela mudando o curso, com um caminho errante, com ela se perdendo no mundo. O desfazer começa com uma fuga para a floresta, com uma liberdade extremamente perigosa, com aquilombamento, com o caminhar para dentro d’água. Não começa com proclamações ou constituições ou decretos ou apelos

⁵¹⁰ HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 86.

⁵¹¹ CLEMENTINA DE JESUS. “Assim não, Zambi” feat. Martinho da Vila. In: *Clementina e Convidados*. EMI Brasil, 1979. A música pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDQCDP_3T_8>.

⁵¹² SODRÉ, Op. Cit., 2002, p. 145.

ou lugar à mesa ou uma vez no jogo. O desfazer da trama não começa se ajoelhando, não começa com cédulas ou balas, ou com uma declaração para o tribunal, ou com uma petição, ou com uma demanda por reparação, nem com as palavras de ordem: sem justiça, sem paz. Começa com a terra debaixo dos pés dela. Começa com todos eles reunidos no rio e prontos para atacar, com todos eles reunidos na ocupação urbana, com todos eles se preparando para serem livres na clareira. Eles não dizem o que sabem: todas as coisas serão mudadas. O desfazer da trama começa com a língua fugitiva dela, com as mãos estendidas dela, com as canções compartilhadas em terras ocupadas e territórios onde não eram livres, com promessas de amor que movem a luta, com a visão de que *essa terra infeliz pode não ser o que parece*.⁵¹³

Vamos à letra:

Quando eu morrer
Vou bater lá na porta do céu
E vou falar pra São Pedro
Que ninguém quer essa vida cruel

Eu não quero essa vida assim não Zambi
Ninguém quer essa vida assim não Zambi

Eu não quero as crianças roubando
A veinha esmolando uma xepa na feira
Eu não quero esse medo estampado
Na cara duns nêgo sem eira nem beira

Abre as cadeias
Pros inocentes
Dá liberdade pros homens de opinião
Quando um nêgo tá morto de fome
Um outro não tem o que comer
Quando um nêgo tá num pau-de-arara
Tem nego penando num outro sofrer

Eu não quero essa vida assim não Zambi
Ninguém quer essa vida assim não Zambi

A recusa de um tipo *de* vida, no caso da canção, só pode se realizar após a morte, pois é depois de morrer que Clementina informará a São Pedro, que é também Zambi – uma espécie de ancestralidade total no universo centro-africano, evidenciando a simbiose com a religiosidade católica – que ela nem ninguém “quer essa vida cruel”, o que parece ser ilustrativo dos limites dos seus anseios e reivindicações no plano terreno. Importante considerar que “cruel”, etimologicamente, vem da palavra latina *crudelis*, que diz respeito a alguém que gosta de fazer o sangue (*cruor*) dos outros correr e significa, segundo o dicionário de Oxford, “a quem apraz derramar sangue, causar dor; cruento”. Assim, “vida cruel” se relaciona a uma realidade violenta e sangrenta, onde o corpo negro sangra, onde

⁵¹³ HARTMAN, Saidiya. A trama para acabar com ela. Trad. Stephanie Borges. *Serrote*, São Paulo, v. 40, mar. 2022d, p. 60-61.

há fome (“a veinha esmolando uma xepa na feira”), o medo da violência e o desemprego (“eu não quero esse medo estampado / na cara duns nêgo sem eira nem beira”), a tortura e o sofrimento incontornável (“Quando um nêgo tá num pau-de-arara / Tem nego penando num outro sofrer”), à qual a cantora se opõe desde uma recusa individual e coletiva, acompanhada por um coro em quase toda a canção.

A música é também expressão do desejo por uma *outra* vida diante de uma violência que parece incontornável e irreparável, o que desafia a noção de transparência e espelhamento do real que se projeta nas produções artísticas negras, pois a música é um espaço em que pode surgir “desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e também entre esse grupo e seus opressores do passado”⁵¹⁴, o que Paul Gilroy chama de política da transfiguração. No interior dessa política, anseios, mais do que reivindicações, podem ganhar espaço, uma vez que, como defende Wissenbach, citando a historiadora Michelle Perrot, é importante distinguir reivindicações de anseios: estes são “essas falhas do discurso, essas exclamações, esses suspiros que, em torno de uma conversa ou um texto, dizem o desejo e o sonho”⁵¹⁵.

Essa recusa também aparece nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, os quais, além de serem um espaço de afirmação da vida, operam como um lugar de verbalização de uma insatisfação frente a uma experiência que os oprime e os angustia e nunca foi desejada. Assim como Martinho da Vila e Clementina de Jesus décadas depois, cantando, em forma de samba, o negro drama, eles também não queriam “essa vida cruel”, mas *outra* vida, outra possibilidade de viver, o que passa também pela construção de *outro* mundo.

Carolina, por exemplo, desabafa em *Quarto de despejo*, no dia 9 de maio de 1958: “Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que eu estou sonhando”⁵¹⁶. A recusa se dá, nesse caso, pela via da imaginação diante de um trabalho que ela não gosta, mas é o que cabe a ela e a muitas mulheres negras que encontram no trabalho doméstico ou na informalidade uma forma de sobrevivência no pós-abolição. O trecho revela como Carolina não trabalha com aquilo que gosta, mas com aquilo que ela precisa para sobreviver. Por isso, apela para a imaginação como recurso para dar conta de uma

⁵¹⁴ GILROY, Op. Cit., 2001, p. 96.

⁵¹⁵ PERROT, 1988, apud WISSENBAACH, 1998, p. 255.

⁵¹⁶ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 34.

realidade intragável. Considerando que todo sonho uma hora acaba, pois chega o momento de acordar, fazer de conta que está sonhando é, de certa maneira, também acreditar que aquele tipo de vida ainda terá um fim.

Entretanto, é com o próprio trabalho que ela exerce a recusa ao desistir de desistir *da vida*, como vemos no dia 14 de junho de 1958: “Já que a barriga não fica vazia, tentei viver com o ar. Comecei desmaiar. Então eu resolvi trabalhar porque eu não quero desistir da vida”⁵¹⁷. Os filhos têm, por sua vez, um papel fundamental para uma recusa que não se encerra em suicídio, o qual é concebido quase como um evento especial, em que se convida o outro, em um cenário em que todos os dias parecem ser iguais e sua vida não vale nada, como ela registra no dia 14 de junho de 1959 :

Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem vive, precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo?⁵¹⁸

De forma semelhante a Clementina de Jesus na canção “Assim não, Zambi”, Carolina se interroga a respeito de Deus, mas em vez de cobrá-lo diretamente, a escritora se utiliza da terceira pessoa, revelando uma distância entre ela e ele que realça ainda mais sua sensação de desamparo, uma vez que nem Deus, uma figura que, para uma pessoa religiosa, é a única que aparenta se sobrepor ao poder daqueles que a oprimem, parece se importar com ela. Por isso, são os filhos *cheios de vida*, que contrastam com mais um dia em que não há *nada* para comer, que motivam sua luta diária e sua desistência do suicídio. Ao olhar para eles, que não tinham dimensão do tamanho da sua angústia e revolta, Carolina talvez tenha encontrado num sorriso inocente e desprezioso de um, nos olhos brilhando de outro e nos pezinhos descalços de Vera Eunice, a força para ainda assim seguir em frente, pois havia vidas pelas quais valia a pena lutar. Ao lutar pelos filhos, Carolina também estava lutando pela própria vida, vivendo a sobrecarga da maternidade de tantas mulheres negras sozinhas e sem apoio e, ao mesmo tempo, a maternidade como uma fonte para os sonhos de liberdade, animada pelo desejo de que ao menos os filhos possam viver outra vida que não o negro drama, o que depende de uma aposta radical no futuro que implica renovar diariamente a aposta *no dia seguinte*, num *outro amanhã*.

⁵¹⁷ Ibid., p. 61.

⁵¹⁸ Ibid., p. 161.

Lima Barreto, por sua vez, em um doloroso desabafo sobre seu alcoolismo, escrito quando estava no Hospital Nacional dos Alienados, em 1920, dois anos antes de sua morte, também apela a Deus ao recusar uma vida que o arruína:

Oh! Meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las, é que vou à bebida. Parece uma contradição; é, porém, o que se passa em mim. Eu queria um grande choque moral, pois físico já os tenho sofrido, semimorais, como toda espécie de humilhações também. Se foi o choque moral da loucura progressiva de meu pai, do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela, só um outro bem forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas na vida, talvez me tirasse dessa imunda bebida que, além de me fazer porco, me faz burro.

*Não quero morrer, não; quero outra vida.*⁵¹⁹

Essa passagem é ilustrativa dos versos *Negro drama / Tenta ver e não vê nada / A não ser uma estrela Longe, meio ofuscada*, em que, como em um labirinto sem saída, a falta de dinheiro parece ser a causa do seu alcoolismo, assim como seu alcoolismo parece ser a causa das suas dificuldades financeiras, o que confere uma dimensão trágica a sua condição, “pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína”⁵²⁰. Vivendo o *Negro drama / Entre o sucesso e a lama / Dinheiro, problemas, invejas, luxo, fama*, Lima Barreto anseia por um “grande choque moral”, uma vez que choques físicos já sofre – uma possível alusão à violência física que marca o hospício, materializada nos choques elétricos para conter supostas crises dos internos. Com “Oh! Meu deus!” e um longo período quando se refere à loucura de seu pai, quase como se faltasse fôlego, há um tom de desespero e urgência por um choque moral “bem forte, mas agradável”, que se sobreponha ao “choque moral da loucura progressiva do pai” e do “sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida”. Cansado dos choques físicos e dos choques morais, Lima parece ansiar por um choque, por um encontro forte, talvez violento, com o que há de agradável e não de sofrimento na vida, como alguém que não quer mais aprender a partir da dor, mas a partir da liberdade. Esse choque poderia ser um grande amor? Construir uma família? Fazer uma viagem para outro país? Não há como saber a resposta, mas o diário esboça um anseio de alguém que, consciente do vício, parece dolorosamente saber que é a “imunda bebida” que alivia o seu sofrer – e de tantos outros homens como ele.

⁵¹⁹ BARRETO, Op. Cit., 2017 p. 46, destaque no original.

⁵²⁰ Ibid., p. 89.

No entanto, em outro parágrafo, destacando-se do angustiante desabafo, a frase em itálico “Não quero morrer, não; quero outra vida” representa a recusa *de* uma vida e não *da* vida, assim como Carolina não desiste *da* vida, mas uma outra, aquela que se deseja construir e viver, ou aquela que, quieta e silenciosa, delicada e bela, insondável e vasta, parece ser soterrada por uma longa história de violência racial. Negando a morte num espaço onde tantas pessoas morriam, seja porque se suicidavam, seja por causa das péssimas condições de instalação, seu desejo é também expressão de uma vida que, tendo passado por tantas humilhações e dores, é impossível de ser reparada, redimida, transformada.

Mais adiante, no mesmo diário, Lima Barreto escreve novamente sobre seu anseio por outra existência:

Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora com quase quarenta anos, embora a glória tenha me dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi, mesmo talvez com perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena, medíocre e pacífica, como a de todos.⁵²¹

Talvez, justamente em razão de uma vida atravessada pela violência, discriminação e pobreza, que a música negra, como o samba e o rap, se assente também na celebração e na narração de aspectos “plácidos”, “serenos”, “medíocres” e “pacíficos” da vida na mesma medida em que toca em sentimentos e questões existenciais como amor, solidão, luto, etc., sem estabelecer uma hierarquia entre objetos, pessoas e natureza e indo muito além da denúncia social. Não à toa, Mano Brown canta na faixa “Vida Loka Parte 2”, também parte do álbum *Nada como um dia após outro dia*, “às vezes eu acho que todo preto como eu / só quer um terreno no mato, só seu / sem luxo, descalço, nadar num riacho / sem fome, pegando as frutas no cacho” – que retornarão no epílogo desta tese. Em outras palavras, a música revela que a busca por sobreviver não está apartada de uma vida interior, de uma educação sentimental, de instantes de beleza e quietude, o que se relaciona, em alguma medida, com o princípio democrático da igualdade na literatura, de que fala Jacques Rancière, “baseado na destruição da velha superioridade da ação sobre a vida e com a promoção política e social de seres humanos ordinários, seres dedicados à repetição e à reprodução de uma vida sem adornos”⁵²², que

⁵²¹ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 67.

⁵²² RANCIÈRE, Jacques. The Politics of Literature. In: *The Politics of Literature*. Cambridge: Polite Press, 2011, p. 10.

cancela a distinção entre homens da fala em ação e homens de uma voz sofredora barulhenta, entre aqueles que agem e aqueles que meramente vivem. A democracia da literatura é o regime do mundo em geral que qualquer um pode agarrar, seja para se apropriar da vida vivida por heróis e heroínas dos romances, seja para transformar a si mesmos em escritores ou se inserir na discussão de assuntos comuns. (...) trata-se de uma nova distribuição do perceptível, um novo relacionamento entre o ato da fala, o mundo que isso configura e as capacidades dessas pessoas no mundo.⁵²³

O que Lima Barreto escreve neste trecho, mais do que um mero desabafo, é a revelação de um anseio que o gênero diário permite, em parte, realizar, mas que, na vida real, parece distante, ao ser um homem negro na mira das políticas repressoras e sanitárias do Estado, que nunca pode abaixar a guarda por completo: a expressão de uma vida plácida, serena, medíocre e pacífica, que não se resume à resistência ou à violência. Em seu diário, Lima, ao mesmo tempo que recusa uma vida que não tem mais sabor para ele, reafirma, desde o início, no seu próprio gesto de diarista, uma vida que também pode ser plácida, serena, medíocre e pacífica, cujos sonhos irrealizados e os beijos furtivos de glória em um mundo antinegro não a apequenam, pois tentou até o fim. E tentar, quando tudo parece orquestrado para a morte, já é uma grande obra.

Diante disso, como Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus viveram e tentaram viver o pós-abolição nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro e em meados do século XX em São Paulo, respectivamente? Como suas tentativas, experimentos, anseios e formas de viver se apresentam em seus diários e se relacionam a uma sociabilidade e a formas culturais negras desses períodos? Com o coro formado e a roda aberta, vamos continuar ouvindo suas vozes em meio a outras vozes, pois “tudo depende delas, e não do herói ocupando o centro do palco, envaidecido e soberano. Dentro do círculo fica claro que todas as canções são na verdade uma só, mas murmurada em variações infinitas, todas as histórias alteradas e imutáveis: *Como posso viver? Quero ser livre. Fique firme*”.⁵²⁴

⁵²³ Ibid., p. 13.

⁵²⁴ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 365.

CAPÍTULO 4 – *O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fodido: os experimentos de beleza e liberdade no pós-abolição nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus*

Ouvindo o ruído negro

*Tava durmindo
Cangoma me chamô
Tava durmindo
Diz “se levanta povo,
Cativoiro já acabô”
Clementina de Jesus, “Cangoma”*

No conto “Cló”, publicado em 1920 no livro *Histórias e Sonhos*, última obra lançada em vida por Lima Barreto, o narrador descreve uma segunda-feira de carnaval na cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século XX, quando os cordões e ranchos carnavalescos, marcados por uma presença majoritariamente negra e pobre, ocupavam o centro da então capital do país, ainda que sob desaprovação das classes abastadas e das elites intelectuais, que defendiam o carnaval “civilizado” das grandes sociedades carnavalescas⁵²⁵. Trata-se de um conto protagonizado por um professor de música chamado Maximiliano que, numa segunda-feira de Carnaval, bebe sozinho num bar e medita, melancolicamente, sobre sua vida enquanto, ao fundo, “o falsete dos mascarados em trote, as longas cantilenas dos cordões, os risos e as músicas lascivas enchiam a rua de sons e ruídos desencontrados e, dela, vinha à sala uma satisfação de vida e de luxúria

⁵²⁵ A presença negra no carnaval carioca sempre foi um ponto de preocupação, perturbação e tensão, principalmente manifestações como entrudo e cucumbis, que consistiam não apenas em danças e sons africanizados, mas também em um conjunto de comportamentos satíricos e debochados de negros e pobres, que desafiavam as normas e etiquetas sociais, em especial nas últimas décadas do século XIX. Porém, como afirma a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha, em *Ecos da Folia*, “(...) apesar de sua índole pacífica e de suas relações com as velhas lideranças do catolicismo popular, tais desfiles passaram a ser pintados como bando de negros desordeiros, fantasiados de índios, que se exibiam nos cordões carnavalescos ou nos últimos cucumbis do Carnaval carioca” (p. 45). Nesse contexto, surgiram, segundo ela, as Grandes Sociedades carnavalescas que, inspiradas na Europa e vistas como exemplos de civilização, “trouxeram para o Carnaval carioca os desfiles organizados, que incluíam carros alegóricos e fantasias luxuosas ao lado de outros que transportavam a crítica política e de costumes. [Elas] Pretenderam também, em renhidos combates carnavalescos, substituir todas as outras formas de brincar, consideradas indignas da civilização e do progresso” (p. 23), cf. No entanto, a despeito do apoio, inclusive da imprensa, que essas sociedades tinham, elas não conseguiram conter os modos negros e populares de brincar o carnaval, com a massiva difusão de grêmios recreativos, grupos, ranchos e cordões carnavalescos nos morros e subúrbios cariocas que, ironicamente, se espelharam, em parte, nas formas de organização dessas grandes sociedades carnavalescas, adotando estatutos, passando a ter sedes fixas e cargos administrativos para legitimarem sua existência em face da perseguição policial. Não à toa, os ranchos e cordões serão a base para o surgimento das primeiras escolas de samba. Para saber mais sobre a história do carnaval carioca, ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

que convidava o velho professor a ficar durante mais tempo bebendo, afastando o momento de entrar em casa.⁵²⁶

Em seguida, Maximiliano volta para casa bêbado. Aquilo que era um “ruído” distante assoma ao seu campo de visão em um momento em que seus sentidos estão mais aguçados em função do álcool, que o narrador procura descrever a partir da perspectiva do personagem. Embora não seja explicitamente racializado no conto, Maximiliano, ao enfatizar a diferença racial daqueles que encontra nas ruas, parece ser um sujeito branco, sobretudo ao demonstrar surpresa e incômodo diante do apreço que sua mulher e filha tinham por aquelas “cantilenas ingênuas e bárbaras”⁵²⁷, pois nada tinham a ver com o “sangue” e a “carne” de suas almas. Eis a narração de sua volta para casa:

A noite já tinha caído de há muito. Era já noite fechada. Os cordões e os bandos carnavalescos continuavam a passar, rufando, batendo, gritando desesperadamente. Homens e mulheres de todas as cores – os alicerces do país – vestidos de meia, canitares e enduapes de penas multicores, fingindo índios, dançavam na frente ao som de uma zabumbada africana, tangida com fúria em instrumentos selvagens, roufenhos, uns, estridentes, outros. As danças tinham luxuriosos requebros de quadris, uns caprichosos trocar de pernas, umas quedas imprevistas.

Aqueles fantasiados tinham guardado na memória muscular velhos gestos dos avoengos, mas não mais sabiam coordená-los nem a explicação deles. Eram restos de danças guerreiras ou religiosas dos selvagens de onde a maioria deles provinha, que o tempo e outras influências tinham transformado em palhaçadas carnavalescas...

Certamente, durante os séculos de escravidão, nas cidades, os seus antepassados só podiam lembrar daquelas cerimônias de suas aringas ou tabas, pelo carnaval. A tradição passou aos filhos, aos netos, e estes estavam ali a observá-la com as inevitáveis deturpações.

Ele, o doutor Maximiliano, apaixonado amador de música, antigo professor de piano, para poder viver e formar-se, deteve-se um pouco, para ouvir aquelas bizarras e bárbaras cantorias, pensando na pobreza de invenção melódica daquela gente. A frase, mal desenhada, era curta, logo cortada, interrompida, sacudida pelos rufos, pelo ranger, pelos guinchos de instrumentos selvagens e ingênuos. (...)

Arrependeu-se que tivesse feito gostar daquela barulhada; porém, o amador de música vencia o homem desgostoso. Ele queria que aquela gente entoasse um hino, uma cantiga, um canto com qualquer nome, mas que tivesse regra e beleza. Mas – logo imaginou – para quê? Corresponderia a música mais ou menos artística aos pensamentos íntimos deles? Seria mesmo a expansão dos seus sonhos, fantasias e dores?

E, devagar, se foi indo pela rua em fora, cobrindo de simpatia toda a puerilidade aparente daqueles esgares e berros, que bem sentia profundos e próprios daquelas criaturas grosseiras e de raças tão várias, mas que encontravam naquele vozerio bárbaro e ensurdecador meio de fazer porejar os seus sofrimentos de raça e de indivíduo e exprimir também as suas ânsias de felicidade.⁵²⁸

⁵²⁶ BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 166-167.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁵²⁸ BARRETO, Op. Cit., 2010, pp. 172-173.

Na abertura do romance *Clara dos Anjos*, finalizado no ano de sua morte, em 1922, destaca-se a figura de Joaquim dos Anjos, pai de Clara, numa obra que, entre outros elementos inovadores, apresenta o retrato de uma família negra de classe média baixa – Joaquim, sua esposa Engrácia e a filha Clara, de 18 anos –, que mora no subúrbio do Rio de Janeiro e tenta viver uma vida pacata no pós-abolição, representada desde os valores, sentidos, práticas e costumes que animavam a vida da população pobre e negra na cidade:

O carteiro Joaquim dos Anjos não era homem de serestas e serenatas; mas gostava de violão e de modinhas. Ele mesmo tocava flauta, instrumento que já foi muito estimado em outras épocas, não o sendo atualmente como outrora. Os velhos do Rio de Janeiro, ainda hoje, se lembram do famoso Calado e das suas polcas, uma das quais – “Cruzes, minha prima” – é uma lembrança emocionante para os cariocas que estão a roçar pelos setenta. De uns tempos a esta parte, porém, a flauta caiu de importância, e só um único flautista dos nossos dias conseguiu, por instantes, reabilitar o mavioso instrumento – delícia, que foi, dos nossos pais e avós. Quero falar do Patápio Silva. Com a morte dele a flauta voltou a ocupar um lugar secundário como instrumento musical, a que os doutores em música, quer executantes, quer os críticos eruditos, não dão nenhuma importância. Voltou a ser novamente plebeu.

Apesar disso, na sua simplicidade de nascimento, origem e condição, Joaquim dos Anjos acreditava-se músico de certa ordem, pois, além de tocar flauta, compunha valsas, tangos e acompanhamentos de modinhas.

Uma polca sua – “Siri sem unha” – e uma valsa – “Mágoas do coração” – tiveram algum sucesso, a ponto de vender ele a propriedade de cada uma, por cinquenta mil-réis, a uma casa de músicas e pianos da Rua do Ouvidor.

O seu saber musical era fraco; adivinhava mais do que empregava noções teóricas que tivesse estudado.

Aprendeu a “artinha” musical na terra do seu nascimento, nos arredores de Diamantina, em cujas festas de igreja a sua flauta brilhava, e era tido por muitos como o primeiro flautista do lugar. Embora gozando desta fama animadora, nunca quis ampliar seus conhecimentos musicais. Ficava na “artinha” de Francisco Manuel, que sabia de cor; mas não saíra dela, para ir além.⁵²⁹

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, primeiro romance publicado por Lima Barreto, em 1909, cujo protagonista é um jovem negro e pobre que sai do interior do Rio de Janeiro rumo à metrópole com o anseio de estudar e se tornar doutor, mas que tem a própria sobrevivência desafiada pelo racismo que enfrenta na cidade, um preto velho pobre e em situação de rua chama atenção do rapaz num momento de grande pompa e circunstância. Ao acompanhar o editor-chefe e dono do jornal *O Globo*, Ricardo Loberant – onde Isaías passou a trabalhar como contínuo – até o cais do porto da cidade, onde recepcionariam um jornalista português que passaria a integrar a equipe do jornal,

⁵²⁹ BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Escureceu, 2021, p. 13-14, destaques meus. Patápio Silva, de quem o narrador anuncia o desejo de querer falar a respeito, foi um grande flautista e compositor negro, considerado um dos precursores do choro. Nascido em 1881, no mesmo ano que Lima Barreto, estudou flauta no Instituto Nacional de Música, gravou várias composições e obteve notório reconhecimento; no entanto, faleceu precocemente, aos 25 anos de idade, em 1907. Mais informações sobre sua trajetória, com a possibilidade de ouvir suas gravações, estão disponíveis no portal Musica Brasilis: <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/patapiro-silva>>. Acesso em 23 nov. 2022.

o narrador-protagonista vê o local tomado por “(...) ministros, juizes, coronéis, ricos, engrossadores com as suas mulheres e filhas”, em que “O pessoal masculino era soberbo: a nata – Senado, Câmara, altos tribunais, grandes patentes do Exército e da Marinha –, cartolas reluzentes e negras sobrecasacas a enquadrar os dourados dos uniformes”⁵³⁰, até que repara em uma figura em que ninguém ali prestava atenção e que estava na contramão dos luxos, títulos e privilégios dos homens e mulheres ali presentes:

O dr. Ricardo cumprimentou a alta autoridade e, a seu chamado, foi-lhe falar. Além do Ministro, intermeteu-se uma nova personagem; um preto velho, quase centenário, de fisionomia simiesca e meio cego.

Trazia na mão esquerda um caniço que distendia um arame de pescaria; com a direita, auxiliado por uma varinha, vibrava dolentemente a corda, enquanto balbuciava qualquer coisa. Ia de grupo em grupo, tangendo o seu monocórdio extravagante. Cantava talvez uma ária de uma extravagante beleza, certamente só percebida por ele e feita pela sua alma para a sua alma... Tocava e esperava esmolas. Em todas as fisionomias, havia decerto piedade, comiseração, e mais alguma coisa que não me foi dado perceber. Era constrangimento, era não sei o quê...

O preto tinha os pés espalmados e, com cecidez e a velhice, andava de leve, sem quase tocar no chão, escorregava, deslizava – era como uma sombra...

Sob aquele sol muito forte, à rebrilhante luz daquela manhã de verão, por entre tanta gente rica e forte, aquele seu instrumento infantil, a puerilidade da música, o seu aspecto de sombra, juntavam-se para dar um relevo cortante à sua miséria e fragilidade... Ele, com a sua resignação e miséria, e o sol, com a sua força e indiferença, tinham um certo acordo oculto, uma relação entre si quase perfeita. O negro ia... Ia tocando já sem forças a plangente música das recordações do adusto solo da África, da vida fácil de sua aringa e do cativoiro semissecular!⁵³¹

No romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, publicado em 1915, o violeiro Ricardo Coração dos Outros, amigo do protagonista Policarpo, um nacionalista visionário, obcecado pelo desejo de uma identidade e uma cultura genuinamente brasileiras, depara-se com o canto de uma lavadeira, em um momento em que é tomado por lembranças do passado ao se debruçar sobre o peitoril da janela da casa de cômodos onde morava, pois “era daquela janela que Ricardo espriava as suas alegrias, as suas satisfações, os seus triunfos e também os seus sofrimentos e mágoas”⁵³²:

Com a lembrança, ele baixou um pouco o olhar à terra e viu que, no tanque da casa, um tanto escondida dele, uma rapariga preta lavava. Ela abaixava o corpo sobre a roupa, carregava todo o seu peso, ensaboava-a ligeira, batia-a de encontro à pedra, e recomeçava. Teve pena daquela pobre mulher, duas vezes triste na sua condição e na sua cor. Veio-lhe um afluxo de ternura e, depois,

⁵³⁰ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Editora Campos, 2023, p. 138.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 250-251. O “monocórdio extravagante” é um instrumento musical de fricção que consiste em uma caixa de ressonância de madeira sobre a qual se estende uma corda. Segundo Rafael Galante, trata-se de um cordofone – uma espécie de “arco musical” – africano, que também se tornou conhecido sob a denominação genérica de “marimba”. Cf. GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupópia da cuica: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

⁵³² BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: FTD, 1995, p. 91.

pôs-se a pensar no mundo, nas desgraças, ficando um instante enleado no enigma do nosso miserável destino humano.

A rapariga não o viu, distraída com o trabalho, e se pôs a cantar:

Da doçura dos seus olhos

A brisa inveja já não tem

Era dele. Ricardo sorriu satisfeito e teve vontade de ir beijar aquela pobre mulher, abraçá-la...

E como eram as coisas? Ele recebia lenitivo daquela rapariga; era a sua humilde e dorida voz que vinha afagar o seu tormento!⁵³³

Por sua vez, em seu *Diário íntimo*, numa entrada de 1911, Lima Barreto registra cantigas, a partir da transcrição de um jornal da época, da Festa da Penha daquele ano, uma tradicional festa popular dedicada à Nossa Senhora da Penha. Originalmente portuguesa, ela acontecia no bairro da Penha, no Rio de Janeiro, onde congregava diferentes classes sociais, com predomínio de pobres, negros, operários, capoeiras, numa mescla entre sagrado e profano⁵³⁴, chegando a contar com mais de 100 mil pessoas. Com a presença cada vez maior de pessoas negras, especialmente de homens e mulheres baianos, imprimindo seus valores, práticas e crenças, esta passou por um processo de africanização e se tornou um momento crucial para divulgação de músicas e composições carnavalescas, sendo o berço de muitos sambistas e compositores⁵³⁵. Nesse sentido, as transcrições das letras no diário, em meio a outras anotações pontuais e sem datas, evidenciam um Lima Barreto atento à maior festa popular da cidade:

Cantigas da Penha, transcritas em jornal:

“Ranchos e grupos.

Vimos no arraial os seguintes:

‘Filhos da Noite’, que passou cantando a seguinte quadra:

Os Filhos da Noite

A nota vão dar

Na festa da Penha

Sempre a brincar

A ‘Lira de Ouro’, que assim cantava:

Ó minha lira...

Que vai chorar,

Povo do ouro

Não pode negar.

⁵³³ Ibid., p. 93.

⁵³⁴ Cf. SOIHET, Rachel. Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2002.

⁵³⁵ Como explica Heitor dos Prazeres: “(...) Naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na Festa da Penha, a gente ficava tranquilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da festa da Penha”. Segundo Moura, “as músicas eram compostas previamente e cantadas ou improvisadas nas rodas de samba pelos partideiros, de início com o objetivo único de divertir-se e divertir os seus”, cf. MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022, p. 263.

‘Flor das Morenas’. Até nos faz lembrar os bons tempos do Instituto Profissional... Penha. O ‘samba’ é a ‘nota’ alegre dos festejos de outubro, no arraial da Penha:

*Morena, vai, vai
Minha flor...
Morena, vai, vai
Meu lindo amor
Meu amor.
Oh! flor*⁵³⁶

Em *Diário de Bitita*⁵³⁷, livro póstumo de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1986, no qual reconstitui e ficcionaliza memórias de sua infância e juventude no interior de Minas Gerais, sobretudo em Sacramento, onde nasceu, bem como no interior de São Paulo, a escritora descreve a atmosfera de ansiedade e euforia que tomava conta das pessoas negras em Sacramento em dia de “baile”:

O que me preocupava era o dia de sábado. Que agitação! Homens e mulheres preparando-se para irem ao baile. Será que o baile é indispensável na vida dos homens? Pedia a minha mãe para levar-me ao baile. Queria ver o que era baile, que deixava os negros ansiosos. Falavam no baile mas de cem vezes ao dia. Baile... deve ser uma coisa muito boa, porque os que falavam no bairro sorriam. Mas o baile era à noite, e à noite eu estava com sono.⁵³⁸

Mais adiante, ao referir-se novamente aos bailes, Carolina afirma que o único mês que sabia que existia era o mês de maio, pois era quando acontecia a “congada”, comum em todo o estado de Minas Gerais, onde através de cortejos e festejos nas ruas acontece a coroação de reis e rainhas congos, numa coreografia ritual em devoção a santos católicos que se tornaram “santos dos pretos”, como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia⁵³⁹, o que parecia instaurar uma pequena suspensão da exploração contínua

⁵³⁶ BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 163-164.

⁵³⁷ Este livro foi intitulado por Carolina Maria de Jesus como *Minha vida ou Um Brasil para os brasileiros*, não como *Diário de Bitita*, até porque não se trata de um diário, embora tenha sido apresentado como tal, numa tentativa de chamar atenção para uma obra memorialista de uma autora que se tornou conhecida pelos seus diários. Publicado primeiro na França por Clelia Pisa e Maryvonne Lapouse, o texto original passou por muitas intervenções, e a versão a que temos acesso no Brasil é traduzida do francês para o português. Para mais informações sobre o contexto de produção e edição da obra, com suas implicações para a recepção do livro, ver: ALVES, Raquel. Reescritura em *Diário de Bitita*, artimanhas de um processo intrigante de edição. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.

⁵³⁸ JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 9.

⁵³⁹ Cf. MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021; São Paulo: Perspectiva, 2021, p. 42. Com base no Reinado de Nossa Senhora do Jatobá, de Belo Horizonte, cuja história é contada e investigada por ela, mas sabendo que “apesar das roupagens diversificadas, há, sem dúvida, uma confluência no sentido das representações simbólico-rituais, atestada pelo reconhecimento mútuo entre os próprios reinadeiros” (p. 25), Martins explica que, organizadas em torno do aparecimento e do resgate de Nossa Senhora do Rosário no mar durante a escravidão, recontada e reinventada continuamente, os festejos do reinado apresentam “uma estrutura organizacional complexa, disseminada em uma tessitura ritual que desafia e ilude qualquer interpretação apressada de toda a sua simbologia e significância. Levantamento de mastros, novenas, cortejos solenes, coroação de reis e rainhas, cumprimento de promessas, folguedos, leilões, cantos, danças, banquetes coletivos, são alguns dos muitos elementos que compõem as celebrações em toda Minas Gerais” (p. 54).

da população negra, que trabalhava de sol a sol, para inscrição de uma África simbólica no solo brasileiro:

No dia da festa, o Américo de Sousa, filho de rico, era alegre e jocoso. Para assustar os negros que dançavam a congada pelas ruas, ele levantava às três da manhã e fazia três cruces de cinzas no meio da ponte que ia para o Largo do Rosário. Quando os negros que dançavam a congada iam atravessar a ponte e viam as cruces, ficavam com medo pensando que era feitiço. O Ameriquinho, reunido com os outros brancos, dava risadas.

Mas o José Santana, que era o galã da festa e tinha um terno de congada, pulava por cima das cruces de cinzas e era aclamado herói pelo povo. Depois que o Santana havia pulado por cima das cruces, o feitiço deveria ir para ele.

O que eu notava é que nas festas dos negros os brancos não iam.⁵⁴⁰

Em outra passagem, Carolina se recorda de João, um homem negro cego que fazia sucesso nos bailes ao tocar violão e cantar, mais uma entre tantas outras breves aparições de sujeitos negros intrigantes e fascinantes em seus escritos:

O João cego tocava violão e cantava. As pretinhas iam procurá-lo para levá-lo aos bailes. Ele era um semisultão naquele núcleo, ouvindo o seu nome ser pronunciado por vários tons de vozes: João! João! João.

Mas, quando quis casar-se, não encontrou mulher. Ficou triste e adoeceu. Não procurou médico. Morreu com vinte e três anos.⁵⁴¹

É inclusive num baile que a mãe de Carolina, dona Cota, conheceu seu pai, como ela conta, depois de comentar que sua mãe era julgada por sair para trabalhar e não ser apenas uma dona de casa:

Mesmo com os disse-disse, minha mãe foi trabalhar. Com ampla liberdade, a minha mãe dançava e passava as noites com os amigos, e foi ficando inebriada com as carícias dos seus amigos de banguê.

Foi nestes bailes inseletos que ela conheceu o meu pai. Dizem que era um preto bonito. Tocava violão e compunha versos de improviso. Era conhecido como o poeta boêmio. Nos bailes ele dançava só com a minha mãe.⁵⁴²

Em *Quarto de despejo*, diário escrito quando já estava morando na cidade de São Paulo, na favela do Canindé, há algumas passagens que revelam como a música também animava a sua vida ali:

Depois que operei, fiquei boa, graças a Deus. E até pude *dançar no Carnaval*, com minha fantasia de penas.⁵⁴³

[...] As vezes eu *ligo o radio e danço com as crianças*, simulamos uma luta de boxe. Hoje comprei marmelada para eles. Assim que dei um pedaço a cada um percebi que eles me dirigiam um olhar terno.⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Ibid., p. 23.

⁵⁴¹ Ibid., p. 32.

⁵⁴² Ibid., p. 69.

⁵⁴³ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020, p. 21. Todos os destaques são meus.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 26.

Eu sou muito alegre. Todas manhãs *eu canto*. Sou como as aves, que *cantam apenas ao amanhecer*. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que faço é abrir a janela e contemplar o espaço.⁵⁴⁵

Amanheci contente. *Estou cantando*. As únicas horas que tenho socego aqui na favela é de manhã.⁵⁴⁶

Hoje ninguém vai dormir porque os favelados que não trabalham já estão começando a fazer a *batucada*. *Lata, frigideiras, panelas, tudo serve para acompanhar o cantar desafinado dos notivagos*.⁵⁴⁷

[...] Eu mandei o João levar um bilhete no *Circo Irmãos Melo* *pidindo se aceitava-me para cantar*. Depois fui lavar as roupas.⁵⁴⁸

Fiz o almoço, depois fui escrever. Estou nervosa. O mundo está tão insipido que eu tenho vontade de morrer. Fiquei sentada no sol para aquecer. Com as agruras da vida somos uns infelizes perambulando aqui neste mundo. Sentindo frio interior e exterior.

Percebi que estava me reanimando. Quando anoiteceu eu fiquei alegre. Cantei. O João e o José Carlos tomaram parte. Os vizinhos ébrios interferiram com suas vozes desafinadas.

Cantamos a jardineira.⁵⁴⁹

Já em *Casa de alvenaria*, que cobre a vida de Carolina quando morou em Osasco e depois em Santana, bairro de classe média alta da zona norte da cidade de São Paulo, após o sucesso de *Quarto de despejo*, há várias menções a bailes de clubes negros e associações negras que naquele momento Carolina pôde frequentar enquanto uma figura de destaque:

Eu era entrevistada pelos telespectadores, fomos nos clubes dançantes, um de pretos, outro dos brancos. O vereador Nadir é preto e nos acompanhava. Quando chegamos no *baile dos pretos* o vereador disse que ia ficar. Sorri e comentei:

- *Negro não pode ver um baile*.⁵⁵⁰

Eu recebi convite para ir associação dos negros no prédio Martinelli no dia da mãe preta. Ganhei um jogo de chá, e o Audalio acompanhou-me. *Os componentes do Teatro Experimental do Negro cantou um samba para mim*. O Audalio disse que vae grava-lo.⁵⁵¹

Na rua 7 de abril eu fui falar com o Audálio combinar a nossa viagem ao Rio. Nos íamos na festa do *Club Renascença*. O Audálio disse-me que eu devia estar na redação as 9 horas, para tomarmos o avião.

Voltei pra casa para preparar a mala, estava com sono, indisposta e triste. Dêixei os filhos dormindo e voltei para a cidade porque vou *num baile do Club 220 que o senhor Sebastião Penteado é o diretor*.⁵⁵²

⁵⁴⁵ Ibid., p. 31.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 32.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 49.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 102.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 165.

⁵⁵⁰ JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – V. Osasco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 59. Todos os destaques são meus.

⁵⁵¹ Ibid., p. 62.

⁵⁵² Ibid., p. 130.

Hoje... eu estou alegre. O sol vae recluindo-se. A noite vem surgindo. Não está chovendo — Os pretos que convidei estão chegando — *O Rubens veio, trouxe o violão e um pretinho para tocar — O Souza... Cantaram.*⁵⁵³

Um ruído de liberdade e rebeldia: a experiência moderna negra em Rio de Janeiro e São Paulo no pós-abolição

Os longos e variados trechos que abrem este capítulo, extraídos de um conto, três romances e um dos diários de Lima Barreto, e de um livro de memórias e dois diários de Carolina Maria de Jesus, retratando acontecimentos e situações que se passam nas cidades do Rio de Janeiro (RJ), Sacramento (MG) e São Paulo (SP), revelam o que meras contextualizações históricas em torno da experiência negra no pós-abolição ou declarações que afirmem as permanências e transformações de pujantes manifestações culturais negras parecem insuficientes: “transmitir a experiência sensorial da cidade e capturar a rica paisagem da vida social negra”⁵⁵⁴ no pós-abolição no Brasil desde o âmago de existências impossíveis de serem capturadas sem um olhar especulativo e imaginativo sobre o que suas vidas podem ter sido. Essa perspectiva não diz respeito apenas ao escritor carioca e à escritora mineira, mas também a milhares de homens e mulheres negras que buscaram sobreviver nesse período, cujas tentativas de sobrevivência passavam pela reivindicação e exercício do prazer, da diversão, da arte, ocupando as ruas com sua presença indesejada e impossível de ser controlada por completo, numa “franca rebelião” em que “lutavam para criar vidas autônomas e belas, para escapar das novas formas de servidão que estavam à espreita e para viver como se fossem livres”⁵⁵⁵.

Face à insistência em seu direito de existir e de participar dos rumos da sociedade, à população negra coube, por muito tempo, um lugar menor e quase invisível na produção acadêmica em torno da modernidade brasileira, apagando ou minimizando sua presença criativa, sonhadora, combativa e transformadora. Ela desafia as diferentes formas de criminalização e marginalização social de que foram vítimas, que ainda são, muitas vezes, a principal porta de entrada para abordar suas existências no pós-abolição, sobretudo quando o fim da escravidão não chegou necessariamente a significar uma nova vida. No entanto, mesmo com a morte no horizonte, a vida negra, muito além de um problema social, acontecia e pulsava em meio à violência, e os sujeitos nela investiam numa busca

⁵⁵³ JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – V. 2: Santana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 199.

⁵⁵⁴ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 11.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

pela experiência de liberdade da qual não estavam dispostos a abrir mão, como essa pequena história revela, publicada no *Jornal do Commercio* e recontada pela historiadora Rachel Soihet, sobre uma prisão arbitrária ocorrida na Festa de Penha de 1904:

Em 1904, um soldado de polícia resolveu prender um indivíduo só porque este tocava violão. Tal arbitrariedade provocou forte revolta dos populares, sendo o soldado obrigado a pedir socorro [Jornal do Commercio, 17 out. 1904]. Em 1907, os sambas foram permitidos, mas os pandeiros e os instrumentos próprios ao seu acompanhamento foram proibidos, impedindo os policiais, que se localizaram na porta da Estação da Penha, o acesso ao largo de pessoas que o portassem. Os populares, porém, não se renderam, acompanhando o samba com as palmas da mão, ou, como no ano seguinte, “batendo nas garrafas com um pedaço de pau”.⁵⁵⁶

São essas pessoas que Lima Barreto descreve no conto “Cló” como “homens e mulheres de todas as cores” numa cidade do Rio de Janeiro eminentemente negra, que são os “alicerces do país” que se modernizava sem considerá-los como cidadãos, que trabalhavam duro e desfilavam nas ruas com “luxuriosos requebros de quadris” que desafiavam a disciplina e a moralização do corpo, provocando uma “barulhada” e uma “zabumbada africana”, com “berros e esgares” ensurdecadores que davam vazão aos “sofrimentos de raça” e “as ânsias de felicidade”, fazendo da rua um espaço de elaboração de uma experiência coletiva largamente criminalizada por meio de uma “linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais”⁵⁵⁷. Em “Cló”, Doutor Maximiliano não disfarça seu preconceito e, ao mesmo tempo, seu fascínio diante dos cordões e ranchos carnavalescos que pareciam capazes de revelar os “pensamentos íntimos” e a “a expansão dos seus sonhos, fantasias e dores”, que podem ser vistas como a mensagem articulada dos *descendentes de escravizados* para o mundo – atualizando a afirmação de W.E.B. Du Bois, citada no capítulo 2 desta tese.⁵⁵⁸

Era também requebrando, cantando e gritando que a população negra sobrevivia e driblava a morte em uma realidade em que o trabalho muitas vezes duro e mal pago se impunha como uma necessidade que, aos sábados, podia ser deixada de lado, com a ansiedade já na sexta tomando conta dos corpos daqueles que “falavam no baile mais de

⁵⁵⁶ SOIHET, Op. Cit., 2002, p. 357.

⁵⁵⁷ MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 22.

⁵⁵⁸ cf. DU BOIS, W. E. B. Sobre as canções de lamento. In: *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021, p. 274.

cem vezes ao dia”⁵⁵⁹ e despertavam a curiosidade da menina Carolina. Bailes onde os brancos não costumavam entrar e as mãos cansadas e cheias de calos podiam tocar violão e se entrelaçar a outras mãos, bailes onde sua mãe, sentindo-se livre, “dançava e passava as noites com os amigos”, “ficando inebriada com as carícias dos seus amigos” e se envolvendo com o pai de Carolina, um “preto bonito”, um “poeta boêmio”, que tocava “violão e versos de improviso” em uma cidade interiorana onde o terror racial estava na ordem do dia e homens negros podiam ser perseguidos e presos arbitrariamente, como relata em *Diário de Bitita*, ao dizer que os “pretos tinham pavor dos policiais, que os perseguiram”⁵⁶⁰. “Negro não pode ver um baile”, diz Carolina, que também não podia ver um baile, como nos trechos aqui citados, nos quais aparece indo aos clubes negros Renascença e 220, organizando uma noitada musical em sua casa, visitando uma associação cultural negra e ouvindo o Teatro Experimental do Negro cantar um samba para ela, experiências vividas quando já não estava mais na favela do Canindé e estava sedenta para experimentar a liberdade que o sucesso na literatura parecia prometer. E mesmo na favela, em meio à luta para sustentar os filhos, Carolina ousou dançar o carnaval com sua “fantasia de penas” depois de melhorar de um problema de saúde e amanheceu contente a ponto de cantar – e aqui vale observar que ela não diz que *acordou* contente, mas que *amanheceu* contente, em que o nascer do dia se mescla à sua voz que canta, conectando a aparente banalidade de um gesto a um ciclo da natureza. Sem privacidade na favela, seus vizinhos embriagados, numa vida sem muitas perspectivas, tomavam parte no seu canto com os filhos e cantavam, com suas vozes desafinadas, “A jardineira” junto com ela. Nesse momento, a pobreza e a miséria do ambiente eram

⁵⁵⁹ Há cada vez mais estudos que revelam uma profícua existência de clubes, associações e bailes negros em diferentes cidades do Brasil durante a escravidão e, sobretudo, no pós-abolição, tornando-se um importante espaço de sociabilidade, de lazer e de afirmação de trabalhadores e trabalhadoras negras. Como afirma Pereira, “mesmo sendo alvo de reiterados esforços de exclusão, esses trabalhadores não deixavam de ser sujeitos ativos da vida cultural da cidade e do país. Em um contexto no qual viam restringidas suas possibilidades de participação eleitoral, o que os deixava com poucas alternativas de ação institucional, eles fizeram de seus bailes, músicas e festas um meio de afirmar visões de mundo próprias, mostrando-se distantes das imagens de anomia a eles associadas. Ao invés de simplesmente reagirem à disciplina sobre eles lançada, trataram de transformar essas festas em canais de afirmação de seus costumes, projetos e aspirações”, cf. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021. Além disso, é importante considerar que “Da passagem do escravizado ao cidadão emergem empregados do comércio, professores, alfaiates, soldados, advogados, médicos, entre outros, como se pode depreender observando algumas profissões destacadas em livro-ata e os esforços empenhados para o ensino de descendentes dos fundadores. Todos necessitados, nos momentos de alta discriminação social em suas cidades, de espaços de lazer e convivência político-cultural. Espaços de sociabilidade e também de socialização negra, onde, de diferentes maneiras, se ritualizava uma luta antirracista, cf. SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Clubes sociais negros paulistas, 1890-1950*. In: BARONE, Ana; Rios, Flávia (org.). *Negros nas cidades brasileiras (1890-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2018, p. 331.

⁵⁶⁰ JESUS, Op. Cit., 1986, p. 56.

contrastadas pela força de versos que pareciam oferecer um lugar de beleza para suas vozes silenciadas e suas vidas maltratadas:

Ô jardineira por que estás tão triste?
 Mas o que foi que te aconteceu?
 Foi a Camélia que caiu do galho
 Deu dois suspiros e depois morreu
 Foi a Camélia que caiu do galho
 Deu dois suspiros e depois morreu⁵⁶¹

Esses “favelados”, que tantas vezes incomodavam os ouvidos de Carolina com suas “batucadas”, brigas e confusões, buscando se distinguir deles ao destacar que ouvia tangos argentinos e valsas vienenses em seu barraco enquanto outras mulheres apanhavam igual “tambor”⁵⁶², eram parte de uma mesma realidade, onde o samba se afigura como uma possibilidade de conexão solidária entre eles, uma conexão que não dependia da partilha de uma mesma visão sobre a vida e o mundo, mas na entrega a uma experiência provisória de alegria e prazer, revelando como “O distrito, a quebrada, o gueto – é um ambiente urbano onde os pobres se reúnem, improvisam formas de vida, experimentam a liberdade e recusam a existência subalterna preferida”, onde “tudo está em falta, exceto a sensação”⁵⁶³, improvisando instrumentos com panelas, latas e frigideiras vazias de comida⁵⁶⁴, mas não do desejo de viver, como se tocar e cantar samba juntos os lembrasse que ainda estavam vivos e tinham uma vida para cantar.

Vivendo o “trauma pra não ser mais um preto fodido”, como cantam os Racionais MCs em “Negro drama”, muitos apostavam no próprio corpo, um “corpo-tela” marcado por uma série de articulações, gestos e sons, “lugar e ambiente de inscrição de grafias do

⁵⁶¹ “A jardineira” é uma famosa marchinha de carnaval composta por Humberto Porto e Benedito Lacerda, gravada por Orlando Silva no carnaval de 1938.

⁵⁶² Apesar de Carolina se mostrar solidária ao sofrimento das mulheres na favela em muitos momentos, há outros em que sua condição de aparente maior liberdade, sem estar confinada a uma relação conjugal violenta, abre espaço para um certo senso de superioridade e distinção em relação às suas vizinhas, com quem tantas vezes se desentendia.

⁵⁶³ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 26.

⁵⁶⁴ A utilização de utensílios domésticos para fazer “batucada” não se trata de mero improviso, pois, como explica GG Albuquerque em seu texto “Samba de roda: o prato e a faca como tecnologia sonora”, ao falar da adoção do prato e da faca no samba: “Apropriando-se de utensílios europeus de um modo absolutamente original, os sambistas, descendentes de escravizados, operaram um desvio de finalidade que transformou um objeto não-musical em um instrumento único para exprimir o mundo à sua volta. Enfrentando a força colonizadora da hierarquia tonalidade e a predefinição do que é ou não musical, neste gesto eles inventaram a sua música. Fundaram a vastidão particular de um mundo de sons próprios. O prato não é um “improviso” no sentido negativo ou amador. Não é nunca um “tapa-buraco”. É um dispositivo sônico complexo, delicado e cheio de nuances que nasce precisamente da inquietude criativa e da insubmissão. Fazer música e se expressar com aquilo que está ao alcance das mãos. Qualquer tentativa de ocultar essa história — ainda que por ignorância — é apagar uma longa história de resistências”. Disponível: <<https://volumemorto.com.br/samba-de-roda-o-prato-e-faca-como-tecnologia-sonora/>>. Acesso em 14 jan. 2023.

conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos”⁵⁶⁵ africanos e afro-brasileiros, como forma de estabelecer uma nova possibilidade de existir. Porém, com as condições aviltantes e precárias de vida, esse corpo se torna mais um recurso para sobreviver, como o preto velho quase centenário, em situação de mendicância, que aparece tocando monocórdio e comove Isaías ao tocar uma música que dava um “relevo cortante à sua miséria e fragilidade”, pois apesar do exímio domínio de um instrumento centro-africano, ele não tinha vez num país que se pretendia moderno e branco, restando-lhe tocar “já sem forças a plangente música das recordações do adusto solo da África, da vida fácil de sua aringa e do cativo semissecular!”. Que lugar de prestígio teria um preto velho com seu “monocórdio extravagante” quando a Joaquim dos Santos, que se via como “músico de certa ordem”, mesmo com “sua simplicidade de nascimento, origem e condição”, por saber tocar flauta e compor, restou ser carteiro? Porém, nos dois casos, o som de seus instrumentos também compunha a paisagem sonora da vida negra na cidade, ainda que não fizessem nome como outros músicos negros do período.⁵⁶⁶

Nesse sentido, essa paisagem sonora negra não envolve apenas alegria e prazer na medida em que é desenhada desde uma experiência histórica que também é atravessada pela violência, pelo sofrimento e pela solidão, encontrando espaço de elaboração na música, como a “rapariga preta”, uma lavadeira anônima, que emociona Ricardo Coração dos Outros ao cantar uma triste canção de amor enquanto lavava roupa atrás de roupa com toda a força do seu corpo, que talvez se aliviava um pouco com os versos românticos que saíam de sua boca. Mesmo uma “pobre mulher, duas vezes triste na sua condição e na sua cor”, ela ainda assim tinha uma vida para cantar e talvez amores e paixões que, ainda que pareçam interditados da nossa imaginação quando se trata de lavadeiras, babás e trabalhadoras domésticas, não o eram na imaginação de Lima Barreto. Junto ao seu desalento e ao seu lado, podemos pensar em João cego, de quem fala Carolina, um “semisultão” procurado pelas “pretinhas” por tocar e cantar muito bem, que ouvia seu

⁵⁶⁵ MARTINS, Op. Cit., 2022, p. 79.

⁵⁶⁶ Martha Abreu aponta como o sucesso de muitos músicos negros no pós-abolição, incluindo com alguns ganhando os palcos do país e do mundo, num processo de florescimento da indústria cultural, “precisa ser investigado com base na ação de sujeitos sociais que investiram na luta pelo acesso à cidadania e à visibilidade no pós-abolição. A ascensão comercial de ritmos, temáticas e gêneros identificados de alguma forma com a população negra pode representar possíveis caminhos construídos pelos afrodescendentes para lutarem por liberdade e autonomia ou incluírem-se, ao longo do século XX, na modernidade de nações que não estavam dispostas a aceitá-los integralmente”, cf. ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2017 [E-book, sem paginação]. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/vp4jt>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

nome ser gritado nos bailes, mas que morreu de tristeza aos 23 anos por não encontrar uma mulher com quem se casar. Ele teve sua breve existência registrada nas memórias de Carolina, sendo mais um entre tantos homens negros talentosos que ficam pelo caminho, deixando poucos rastros, sem escapar da tragédia anunciada de ser mais um “preto fodido” – ou, como afirma Du Bois: “Ao longo da história, as capacidades de homens negros lampejam aqui e ali como estrelas cadentes, e às vezes morrem antes que o mundo tenha de fato reconhecido seu brilho”.⁵⁶⁷

Por que, então, aproximar personagens fictícios e pessoas reais, ainda por cima de momentos, contextos e lugares tão distintos, propositalmente misturando literatura e vida? O que os homens e as mulheres dos cordões e bandos carnavalescos, o carteiro, flautista e compositor Joaquim dos Anjos, o preto velho com seu monocórdio, a lavadeira preta e pobre, os negros de Sacramento ansiosos para ir ao baile, a mãe e o pai de Carolina, os moradores da favela e suas batucadas, as cantigas da Festa da Penha anotadas por Lima, o canto de Carolina e os clubes negros de São Paulo e Rio Janeiro têm em comum? Todos eles compõem o “ruído negro”, isto é, “os berros, os gemidos, o sem sentido e a opacidade, que sempre excedem a legibilidade e a lei, que insinuam e encarnam aspirações que são desvairadamente utópicas, abandonadas pelo capitalismo e antitéticas ao seu concomitante discurso do Homem”⁵⁶⁸ que fazem parte da atmosfera do vivido e compõem o ar do que tem sido formulado como modernidade negra, jogando para o centro da história as experiências, anseios, sonhos, aspirações, movimentos e práticas de uma população que exige cruzar “o limiar de um mundo barulhento e desordenado, um lugar definido pelo tumulto, pelo coletivismo vulgar e pela anarquia”, visto como “uma pocilga humana povoada pelos piores elementos”⁵⁶⁹ por aqueles que tratam a vida negra como um problema social a ser mensurado, classificado, definido. Essa modernidade negra não apenas desafia o ideal racista e europeizado de modernidade adotado no país, como também exige olhos e ouvidos atentos para acontecimentos, gestos e práticas que “ocorrem diariamente e passam desprestigiados como adventos historiográficos porque a lente que domina as publicações e a assinatura que dirige orçamentos não deseja, ignora movimentos das beiradas ou os considera miolos perigosos”, como assinala o

⁵⁶⁷ DU BOIS, Op. Cit., 2021, p. 23.

⁵⁶⁸ HARTMAN, Op. Cit., 2020a, p. 29.

⁵⁶⁹ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 24.

pesquisador e escritor Allan da Rosa⁵⁷⁰, que também descreve a pulsão da vida ordinária negra nas primeiras décadas do século XX em um texto que expõe que aquilo que foi historicamente visto como incivilizado, sujo, promíscuo, patológico, selvagem, é, na verdade, traços e aspectos de uma outra forma de habitar a cidade por parte de lavadeiras, trabalhadoras domésticas, pedreiros, carregadores, estivadores, de uma “negrada cansada da sanguessuga escancarada, dos espancamentos e mutilações, desprezando a sociedade que os desprezava, temperando alegrias e fugas, as permanências nas fissuras”⁵⁷¹ e que não deixava de

(...) Viver. Fascinar-se maroto com as roupas de colo molhado pela lavação ou pelas bacias a se encher nas bicas d’água e chafarizes, pontos de encontros negros. Passear pelas golas úmidas de suor os dedos endurecidos ou retorcidos pelos trabalhos inglórios. Alinhar paqueras com pequenas maldições e curativos. Flertar fazendo chacotas sobre as fedentinas, arrogâncias e inseguranças das patroas. Elevar um corpo pela cintura, na plataforma para se adentrar no vagão que desvendaria interiores da província hostil, enveredando-se pelos trilhos das cidades que surgiam após as estações da famigerada Campinas, tão cruel com gente negra há tanto tempo, ou numa fuga miraculosa, breve e eterna para a Baixada Santista, hipnotizando-se docemente pelos rios e verdes da Serra até aportar no oceano maravilhoso de infindas memórias podres, cemitério e jardim. Trocar sussurros e silêncio chamegado num domingo, quase estrangeiros pretos no trem de passageiros imigrantes. Par ajudado pelos tantos maquinistas negros que formavam imensa leva dos funcionários ferroviários. Casal em movimento entre a cabreiragem e a soltura, desconfiados e serelepes, entre cafunés e alertas, aproveitando a atmosfera de trem de passeio, distinto, mas primo dos vagões de carga onde se ripava forte durante a semana, repleto de sacas e organizado pelas rudes ordens dos capatazes.⁵⁷²

Fabulando e descortinando essa “experiência abundante”, em que “a terrível beleza está além do que qualquer um poderia esperar assimilar, ordenar e explicar”⁵⁷³, Allan da Rosa, ao evidenciar a trama íntima entre violência e prazer de um corpo que, mesmo calejado, não deixa de desejar, se utiliza de uma linguagem que nos convida aos silêncios, sussurros, anseios e pequenos gestos que também compõem o ruído negro. Nessa perspectiva, é preciso repensar as noções comuns de privacidade e intimidade a partir dessa “multidão indisciplinada”⁵⁷⁴ que habitava, por exemplo, aos montes, no aperto da pobreza, casebres, cortiços, velhos sobrados, desde outros padrões de organização e sociabilidade, pois

⁵⁷⁰ ROSA, Allan da. *Modernagem, pretices e a Semana de 1922: estéticas entre salões, várzeas e pesadelos*. In: ROSA, Allan da. *Ninhos e revides: estéticas e fundamentos, lábias e jogo de corpo*. São Paulo: Nós, 2022, p. 34.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷³ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 24.

⁵⁷⁴ Cf. WISSENBACH, Op. Cit., 1998.

Na vida em senzala, nos ajuntamentos de negros escravos e forros nas cidades, nas formações sociais de livres que foram se avolumando ao longo dos séculos delineou-se uma outra noção de privacidade, identificada menos à domesticidade e mais à sobrevivência, ampliada da intimidade às formas de associação e de convívio social, celebrada em expressões de identidade social, religiosa e cultural. Noção que muitas vezes levava a ser recomposto no espaço público o que havia sido desarticulado com o domínio escravista, reequacionando o que era tradicionalmente colocado nos limites de quatro paredes. Contraditoriamente ou não, a privacidade popular se orientava em direção ao mundo das ruas.⁵⁷⁵

Repensar a noção de privacidade para captar a experiência moderna negra também implica superar periodizações hegemônicas e lançar o olhar para temporalidades alternativas e subterrâneas de uma gente que não era apenas marginalizada e discriminada no curso de uma modernização do país de caráter racista, vítima dos arranjos e processos históricos de exclusão, criminalização e morte, mas também habitava a cidade a partir do “tempo da vida”, pois é “no tempo da vida que pode ser observado de modo fragmentado, interrompido e sobreposto ao tempo dos arquivos, vínculos pessoais e coletivos que constituíam a multiplicidade e complexidade de existir e ser”⁵⁷⁶. Nesse sentido, ainda que sofrendo os efeitos de uma concepção europeizada de modernidade, em que a superação do “atraso” enquanto ex-colônia passava não pelo enfrentamento do passado escravista como fundamento das desigualdades, mas pela subtração desse passado inclusive nos projetos vanguardistas, adeptos de um discurso da mestiçagem que obliterava o reconhecimento de uma agência negra e da potência criativa das culturas negras⁵⁷⁷, é preciso pensar nos

experimentos de liberdade desenvolvidos na sombra da escravidão, a prática da vida cotidiana e da *fuga da subsistência* alimentada pelas liberdades da vida. Belos experimentos de viver livre e tramas urbanas contra a plantation floresceram, mas ainda assim foram insustentáveis, frustrados ou criminalizados antes que pudessem criar raízes.⁵⁷⁸

Em outras palavras, enquanto no movimento modernista, segundo Antonio Candido, em seu texto “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, “o mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo”⁵⁷⁹ – num balanço crítico sobre a literatura modernista brasileira que não leva em consideração,

⁵⁷⁵ Ibid., p. 101.

⁵⁷⁶ CRUZ, Alline Torres Dias da. *De Madureira à Dona Clara: suburbanização e racismo no Rio de Janeiro no contexto pós-emancipação (1901-1920)*. São Paulo: Hucitec, 2020, p. 65.

⁵⁷⁷ SILVA, Jorge Augusto de Jesus. *Modernismo negro: amefricanidade, oralitura e continuum em Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

⁵⁷⁸ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 37.

⁵⁷⁹ CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010, p. 127.

aliás, nenhuma obra de Lima Barreto –, como se o reconhecimento humano de suas existências dependesse da representação literária de escritores, em sua maioria brancos e da elite⁵⁸⁰, a população negra, muito além um mero objeto ou tema de estudo, estava também dizendo algo sobre si e sobre o mundo a partir de uma “crítica à modernidade europeia, com uma visão e uma versão outra da experiência moderna, marcada pelo lugar periférico do qual o negro viveu a modernidade no Brasil”⁵⁸¹. Considerando que o lugar periférico que as pessoas negras ocuparam na modernidade brasileira está intimamente atrelado ao passado da escravidão, um passado compartilhado por diferentes países das Américas, é fundamental pensar que a experiência moderna negra tem uma dimensão transnacional, pois “as experiências históricas características das populações dessa diáspora criaram um corpo único de reflexões sobre a modernidade e seus dissabores, que é uma presença permanente nas lutas culturais e políticas de seus descendentes atuais”⁵⁸², como argumenta Paul Gilroy, ao apresentar a ideia do Atlântico Negro como dispositivo conceitual e analítico que permite aproximar formas culturais e estéticas do mundo negro como “veículos de consolação através da mediação do sofrimento”⁵⁸³.

Por isso, pensar na modernidade negra envolve reavaliar a relação entre modernidade e escravidão no Brasil, sobretudo a partir da Independência do Brasil em 1822, quando a independência do país não foi acompanhada pelo fim da escravidão; pelo

⁵⁸⁰ Quanto a esse ponto, Jorge Augusto de Jesus Silva afirma, após uma longa análise das proposições modernistas, que Candido subordina a “potência crítica e criativa” das culturas negras ao repertório cultural europeu, o que contribuiu para o assimilacionismo no campo crítico brasileiro, que “se forma em um diálogo exclusivo com a tradição euro-ocidental, refutando o diálogo com textos que dialogam de maneira insubordinada com seu referencial teórico e, sobretudo, rechaçando duramente outros que se inscrevem em um arcabouço epistemológico diferente do imposto pelo eurocentrismo. Conforme vimos tentando demonstrar, a escolha pela produção de um campo literário homogêneo é norteada pela reordenação da estrutura colonial na transição para a república. Era necessário impedir que a ameaça de democratização de acesso aos direitos civis, prometidos pela abolição da escravatura e pela proclamação da república, se efetivasse no imaginário coletivo. Nesse sentido, era fundamental, para a oligarquia nacional, que os negros e índios (já afastado dos centros e dos principais postos de trabalho) continuassem à margem das narrativas da identidade nacional. A literatura deveria, para todos os efeitos, duplicar no plano subjetivo do negro brasileiro a exclusão social e o racismo que o mesmo experienciava diariamente na sociedade brasileira”, cf. JESUS, Op. Cit., p. 57. Rafael Cardoso, por sua vez, argumenta que “A visão de que o modernismo paulista combateu a hegemonia colonialista é um constructo histórico fantasioso. Os apelos do movimento ao indígena e ao autóctone são questionáveis – na melhor das hipóteses e não podem ser aceitos de modo acrítico. Independentemente das intenções de cada artista, o procedimento de configurar o subalterno por meio da folclorização e/ou da paródia teve o efeito de perpetuar estereótipos. Em última análise, logrou excluir da modernidade, à qual aspiravam os agentes que conduziram esse processo, os objetos de suas incursões etnográficas”, cf. CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 26.

⁵⁸¹ SILVA, Op. Cit., 2020, p. 58.

⁵⁸² GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 108.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 13.

contrário, houve um recrudescimento do tráfico negreiro e do enriquecimento das elites senhoriais, agora livres do jugo português. Essa reavaliação abre espaço para o estabelecimento de outros marcos, sentidos e, principalmente, perguntas para compreender o país, como faz Edimilson de Almeida Pereira, ao criticar o modelo de contraste/síntese na interpretação das desigualdades raciais do país, paradigma em que a observação das diferenças entre negros e brancos parece quase sempre acompanhado por um gesto apaziguador de síntese das diferenças que dilui os conflitos:

Apesar da predominância da perspectiva do contraste/síntese que se consolidou política, cultural e esteticamente, a partir de um olhar eurocêntrico ou de brasileiros em posição social privilegiada, levanta-se a questão sobre as perspectivas dos indígenas e africanos e afrodescendentes que têm sido negligenciadas como elementos também instituintes da sociedade brasileira. Diante disso, duas questões se impõem. Na primeira, pergunta-se: que modelo, além do *contraste/síntese*, as comunidades da diáspora negra poderiam gerar se, ao chegarem às terras brasileiras, mal avistavam a paisagem, por estarem confinadas nos porões dos navios do tráfico? E se, quando avistavam alguma paisagem, ela poderia ser o cemitério dos negros novos, no Rio de Janeiro, onde eram sepultados sem os devidos ritos os parceiros e as parceiras de viagem?

Na segunda questão, se o porão do navio e o cemitério são considerados como paisagens inaugurais da experiência, é preciso indagar sobre as modalidades discursivas que os africanos e os afrodescendentes geraram em terras brasileiras.⁵⁸⁴

Nesse sentido, se o porão do navio e o cemitério são tomados como lugares inaugurais da experiência de homens e mulheres africanos, sequestrados para as Américas durante a escravidão, como as histórias, trajetórias e projetos dos seus descendentes em liberdade, que carregam “o trauma pra não ser mais um preto fodido”, podem ser lidos sem levar em consideração o temor do confinamento em hospícios e prisões ou da morte indigna e violenta, isto é, dos porões que se atualizam e dos cemitérios que os aguardam, dando forma a uma experiência de modernidade em que o passado escravista ainda não acabou e a fragmentação da subjetividade já ocorreu com o desenraizamento, a desterritorialização, a sujeição de seus ancestrais? Porém, que imagens e lugares outros pode a experiência negra evocar ou construir no pós-abolição não como substitutos do porão e do cemitério, mas como articuladores de uma existência em que a vida, em sua complexidade, não deixou de existir e pulsar? Diante da enormidade da violência escravista e de todas as formas de silenciamento que a acompanhou, a experiência negra em liberdade não poderia deixar de ser um ruído incômodo e fascinante, um *barulho de*

⁵⁸⁴ PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiáspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 23-24.

*preto*⁵⁸⁵ que irrompe em tantos registros históricos sobre os “bataques” de negros que iam noite adentro e preocupavam as autoridades policiais e administrativas⁵⁸⁶ e que perturbavam, nas primeiras décadas do século XX, as elites e classes médias com anseios europeizantes, que se horrorizavam com sonoridades e musicalidades julgadas selvagens, primitivas e incompreensíveis, as quais Allan da Rosa tenta descrever em toda sua dimensão sinestésica, lembrando os trechos do conto “Cló”:

Neste ambiente agudamente moderno e enfaticamente conservador de estruturas antigas da formação do país, estralava musical a configuração polirrítmica e polifônica sofisticada e pujante, as circularidades modais das melodias incrustadas também nos ritmos, a inventividade em distorcer e o gosto em sobrepor camadas sonoras, como se faz com os guizos nas lâminas de mbiras e alfaisas, com a afinação receptiva para dissonâncias (...). Mais os melismas e os vibratos dos vocais integrados à clássica forma da pergunta e resposta aos cantos de menestréis, poetas que solam dialogando com seus acompanhantes em rodas de largo, beiras de campo, preces, trabalhos, casórios, botecos, feiras ou cortejos. Pergunta-e-resposta entrelaçadas, essa forma de matriz africana, que logo se tornaria base de refrões dos sucessos pelas rádios do mundo, modo que requer habilidade para alturas e entradas, traquejo e criatividade para compor textos, comover, instigar e soprar. Tudo entremeado por silvos entredentes, estripulias guturais, lamentos casados a estalos, gags e chiados labiais que ampliam sentidos das letras ou ressaltam o vocal como algo mais para a boca do que canal para os significados trazidos pelo verbo. Tudo isso foi tirado de incivilizado, sujo, excessivamente ruidoso e, para as elites chupins, deveria ser eliminado, desinfetado ou orquestrado pela branquitude com sua vocação salvadora e civilizadora, para aí sim ser considerado moderno e estética de valia.⁵⁸⁷

À luz disso, torna-se fundamental atualizar a propalada imagem da “onda negra”, empregada no livro *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*, de Célia Maria Azevedo, para se referir ao “medo branco”, isto é, ao temor das elites brasileiras quanto à possibilidade de eclosão de levantes e rebeliões de escravizados, sobretudo em face de uma população de maioria negra, que se tornava um problema a ser resolvido. A “onda negra” era também ondas sonoras negras, em que os risos, gritos, lamentos, sussurros, cantos de escravizados de livres e libertos tomavam conta das cidades e revelam uma insistência no direito de viver a vida e de colocar em prática suas próprias concepções e visões de liberdade, pois, como afirma o historiador Sidney Chalhoub, “para os negros, o significado da liberdade foi forjado na experiência do

⁵⁸⁵ Aqui, valho-me da tradução do título do livro de Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, que foi traduzido para o português como “barulho de preto”, cf. ROSE, Tricia. *Barulho de Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos Contemporâneos*. Trad. Daniela Vieira; Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

⁵⁸⁶ Ver mais em TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.

⁵⁸⁷ ROSA, Op. Cit., 2022, p. 31.

cativoiro”⁵⁸⁸. Em outras palavras, a vida negra não deixou de ser vivida durante a escravidão, de maneira que anseios e desejos que passavam pela reivindicação da intimidade e da autonomia não deixaram de existir; pelo contrário, essas aspirações animavam seus movimentos, estratégias e formas de negociação, formando um coletivo de mulheres e homens anônimos que não se tornaram heróis, mas abriram caminhos para a liberdade⁵⁸⁹. No caso do Rio de Janeiro, o que havia era uma “cidade negra”, onde

Os escravos, libertos e negros livres pobres do Rio instituíram uma cidade própria, arredia e alternativa, possuidora de suas próprias racionalidades e movimentos, e cujo significado fundamental, independentemente ou não das intenções dos sujeitos históricos, foi fazer desmanchar a instituição da escravidão na Corte. Foi tal cidade, portadora da memória histórica da busca da liberdade, que despertou a fúria demolidora das primeiras administrações republicanas: ao procurar mudar o sentido do desenvolvimento da cidade – perseguindo capoeiras, demolindo cortiços, modificando traçados urbanos –, os republicanos tentavam, na realidade, desmontar cenários e solapar significados penosamente forjados na longa luta da cidade negra contra a escravidão.⁵⁹⁰

A cidade de São Paulo, por sua vez, embora não fosse uma cidade negra como o Rio de Janeiro nas últimas décadas da escravidão, tinha um contingente negro que, segundo a historiadora Cristina Wissenbach,

era, por assim dizer, multiplicado pelas condições de vida e de trabalho oferecidas na cidade. A relativa reclusão das famílias senhoriais, a abertura dos ofícios urbanos e da própria escravidão às ruas, os *movimentos ruidosos* de quitandeiras e carroceiros, num espaço físico circunscrito, serviam para torná-los mais presentes do que efetivamente o eram. (...)

*As ruidosas manifestações festivas dos grupos negros, suas brigas, discussões e impropérios invadiam o espaço público, sem escolher hora nem lugar, ocorressem nos arredores do Rosário, onde mais se concentravam, ou na Rua Direita, zona mais nobre.*⁵⁹¹

⁵⁸⁸ CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29.

⁵⁸⁹ Pensando junto com Chalhoub, “para cada Zumbi com certeza existiu um sem-número de escravos que, longe de estarem passivos ou conformados com sua situação, procuravam mudar sua condição através de estratégias mais ou menos previstas na sociedade na qual viviam”, cf. CHALHOUB, Op. Cit., 2011, p. 318.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 30.

⁵⁹¹ WISSENBACH, Op. Cit., 1998, p. 183, destaques meus. Me chama atenção o modo como a historiadora se refere ao barulho provocado pela presença negra na cidade, falando de uma *invasão* e não de uma ocupação do espaço público, o que reforça uma espécie de não lugar dessa população como cidadão e, principalmente, o caráter perturbador e desviante dessa presença ruidosa que toma as ruas “sem escolher hora nem lugar”, como se tivessem que anunciar, pedir licença ou autorização para ocupar um lugar que lhes era de direito, mesmo que fosse a “zona mais nobre” - “nobre”, não “mais privilegiada” -, isto é, mais branca e abastada. É de pensar se a população branca escolhia hora e lugar para ocupar as ruas, diferentemente da população negra, ou se estas já eram prerrogativas suas. Vale pensar também se os impropérios, brigas, ataques, escárnios, golpes de cassete, tiros, socos, chicotadas dirigidos historicamente à população negra não compõem um ruído branco que ainda não parece ser perturbador e incômodo como o ruído negro.

Além disso, nessa ocupação do espaço urbano que não se dava apenas no sentido do trabalho, mas também no sentido do lazer e da diversão, havia lugares de sociabilidade da população negra, isto é, pontos de encontro para beber, rir, dançar, chorar, flertar, brincar, brigar, cantar, como chafarizes, fontes, bicas e torneiras⁵⁹², quando a cidade de São Paulo ainda não havia canalizado e cimentado seus inúmeros rios e córregos e cabia aos homens negros coletar e transportar água enquanto mulheres negras trabalhavam como lavadeiras. Esses lugares eram, sem grandes surpresas, evitados pelos homens e famílias de “bem” sobretudo à noite, vistos por estes como recintos de obscenidade, promiscuidade e imoralidades por reunirem “grande número de mulheres escravas e forras, socialmente desprotegidas que, consensualmente ou não, acabavam em namoros considerados indecorosos pelos edis da cidade”⁵⁹³, em mais uma expressão da criminalização e patologização da sexualidade de mulheres negras.

Havia também as irmandades católicas negras, em que “a devoção dos escravos era igualmente visível nas ruas da cidade, nas quais as rezas e preces puxadas por negros e negras se integravam às rotinas religiosas dos paulistanos”⁵⁹⁴, de modo que o ruído negro estava em toda parte mesmo antes do fim da escravidão. Ele perturbava as estruturas e dinâmicas escravistas a partir de uma luta pelo direito à vida que se dava tanto na reivindicação da dimensão ordinária dela quanto na luta explícita e declarada pela abolição da escravidão, ocupando o debate público e travando embates com as elites senhoriais, como vários intelectuais e literatos negros que, desde lugares e experiências de liberdade, “forjaram suas estratégias, viveram incertezas, estabeleceram suas estratégias e alianças e, sobretudo, construíram seus entendimentos sobre o país do qual se consideravam parte e participantes – mesmo que, não raras vezes, tivessem esse pertencimento atacado em virtude de sua origem racial”, como Luiz Gama, Machado de Assis, José do Patrocínio, Ferreira de Menezes e André Rebouças⁵⁹⁵. É, não por acaso, nas últimas décadas do século XIX que surgem as primeiras expressões da Imprensa

⁵⁹² MACHADO, Maria Helena P. T. Sendo cativo nas ruas: a escravidão urbana na cidade de São Paulo. In: *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas*. São Paulo: Edusp, 2014.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 194. De acordo com Machado, “As irmandades eram associações legais que, por causa das dificuldades da Igreja em suprir todas as necessidades das novas terras, assumiram papel relevante no mundo colonial. Além de suas finalidades caritativa e assistencialista, eram o veículo por excelência das manifestações religiosas da população” (*Ibid.*, p. 195). Quanto às irmandades negras, estas eram caracterizadas por devoção a santos negros, como São Benedito, e pela “constituição e institucionalização de indispensáveis laços de solidariedade sem os quais a vida do cativo seria intolerável ou mesmo inviável” (*Ibid.*, p. 197).

⁵⁹⁵ Cf. PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil Oitocentista*. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 2019, p. 23.

Negra⁵⁹⁶, jornais voltados à comunidade negra e à defesa de seus direitos, pleiteando seu lugar de cidadão na República na brasileira, que se juntam a outras formas de associativismo negro que ganham força no pós-abolição, marcado pelos

sentidos do querer e fazer coletivo de homens e mulheres de frações sociais do grupo étnico negro (essa construção política e histórica), organizados sob uma atividade ou entidade no espaço público, voltados para os interesses do grupo que procuram representar, em grande medida reivindicativos de direitos de cidadania e respeitabilidade da diferença social de existência.⁵⁹⁷

No entanto, todo esse ruído negro ensurdecedor ainda é pouco ouvido no campo da teoria e crítica literária brasileira, sobretudo uspiana, com grande influência do crítico Antonio Candido, marcada pelos debates em torno das tensões entre atraso e progresso, rural e urbano, local e universal, arcaico e moderno, que reserva aos “pobres” – curiosamente quase nunca racializados num país de maioria negra – um lugar sem agência, à espera da iluminação, da salvação e da conscientização por movimentos e intelectuais de esquerda, sujeitos que precisariam ser apresentados às “formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações”⁵⁹⁸, sob o risco de mutilação da personalidade, pois “negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade”⁵⁹⁹. Nessa perspectiva, a literatura é tomada como um fator civilizador e civilizatório que, em suas bases, se ancora, no caso do pensamento de Candido, em premissas evolucionistas, nas quais as massas sairiam da “etapa folclórica de comunicação oral”⁶⁰⁰, rumo à cultura letrada e erudita, considerando que “o Brasil se distingue pela alta taxa de iniquidade, pois como é sabido temos de um lado os mais altos níveis de instrução e de cultura erudita, e de outro a massa numericamente predominante de espoliados, sem acesso aos bens desta”⁶⁰¹. Não à toa, os principais entraves seriam “a ‘incultura’ e o ‘atraso’ *internos*, próprios de um país subdesenvolvido”, contrapondo “cultura letrada e artística ao ‘atraso e incultura’ do povo, pressupondo (e reforçando) um fosso entre o ‘homem culto’ e o ‘homem inculto’, entre literatura e folclore”⁶⁰².

⁵⁹⁶ Há vários estudos sobre a Imprensa Negra no Brasil, que contou com jornais em diferentes cidades do país na segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX. Para uma rica sistematização e levantamento bibliográfico sobre o tema, ver o capítulo “Os jornais dos filhos e netos de escravos (1889-1930)”, cf. DOMINGUES, Petrônio. *A nova abolição*. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2008.

⁵⁹⁷ SILVA, Mário Augusto Medeiros Da. Em torno da ideia de associativismo negro em São Paulo (1930-2010). *Sociologia & Antropologia*, v. 11, p. 445-473, 22 out. 2021, p. 446.

⁵⁹⁸ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 176.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁰⁰ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 174.

⁶⁰¹ CANDIDO, Op. Cit., 1995, p. 1995.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 130 e p. 133.

Segundo Anita Moraes, o “progresso civilizador” é, assim, um dos pressupostos da obra candiana, em que o acesso à cultura letrada e erudita, sobretudo pela população pobre, garantiria a humanização e a superação de condições vistas como primitivas e atrasadas⁶⁰³. O que chama a atenção é que, enquanto as premissas evolucionistas já foram amplamente questionadas nas ciências sociais, como afirma Moraes, elas por muito tempo não foram colocadas em questão no pensamento de Candido, o que é ainda mais difícil quando qualquer crítica a suas ideias é interdita. Como argumenta Fabio Pomponio Saldanha, “o nome de Antonio Candido na fortuna crítica fundacional da escola uspiana de crítica literária costuma atrair respostas que buscam garantir, para os escritos do intelectual, somente a estratégia de adesão, na qual qualquer questionamento, tensão e possibilidade de dissenso se encontrariam prejudicadas por serem tidas como perjúrio ou polêmica”⁶⁰⁴. Saldanha também defende que a defesa intransigente das ideias do crítico é marcada por um gesto de não leitura a partir da generalização da diferença daqueles que o criticam, em que o Outro é sempre o mesmo, uma espécie de inimigo a ser silenciado, anulado e interdito desde um vocabulário jurídico e bélico, cujos argumentos não importam e com os quais não se dialoga – afinal, não foram nem serão lidos. Uma das consequências disso é a transformação de Antonio Candido em um “patriarca”⁶⁰⁵ que não pode ser questionado, reproduzindo uma lógica colonial no campo da crítica literária de base uspiana⁶⁰⁶.

Nessa discussão, a “consciência do subdesenvolvimento” que marcaria a literatura brasileira no pós-guerra, como afirma Antonio Candido em seu ensaio, nunca foi uma consciência do racismo, ainda que noções como “atraso”, “primitivo”, “bárbaro”, “inculto” fossem historicamente atreladas aos escravizados e seus descendentes, os quais se tornaram uma questão decisiva e perturbadora para as elites no pós-abolição, uma vez

⁶⁰³ cf. MORAES, Anita Martins Rodrigues. *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

⁶⁰⁴ SALDANHA, Fabio Pomponio. “Etapismo e conciliação: notas sobre a exclusão da diferença (e do dissenso) em Antonio Candido”. *Revista da APG*, São Paulo, v. 2, 1, 2023, p. 40-41.

⁶⁰⁵ Imaginando de antemão que meu texto *não* será lido pela crítica literária uspiana e que é impossível vencer uma batalha em que eu já estou derrotada, mas, sobretudo, que esta é uma batalha que eu *não* quero vencer, não é meu objetivo desenvolver uma crítica aprofundada ao pensamento de Antonio Candido, tampouco dialogar com perspectivas (pseudo)críticas que transformam trabalhos como o meu em uma mera expressão do “identitarismo” (sic). Entretanto, não poderia me furtar de tentar mostrar por que este é um dos motivos que fez a tese se transformar em uma proposta crítico-teórica-metodológica de leitura de autores negros. Se é para trabalhar em termos coloniais, meu trabalho talvez seja uma rebelião de uma descendente de escravizados contra o patriarca, contra a *plantation* de ideias, valores e pressupostos que têm ignorado a autoria negra na literatura brasileira e os efeitos da escravidão na formação do campo.

⁶⁰⁶ cf. SALDANHA, Fabio Pomponio. Quem ou o quê é criticado: prolegômenos da crítica da crítica. *Revista Criação & Crítica*, v. 33, n. 33, p. 3–22, 11 nov. 2022.

que o progresso e a modernização do país dependiam da resposta à pergunta sobre uma das figuras que encarnavam o atraso e a memória de um passado escravista que precisava ser deixado para trás: o que fazer com o negro? Nesse sentido, não me parece possível e coerente analisar as premissas evolucionistas da crítica literária uspiana sem pensar que, ao fim e ao cabo, são também premissas racistas, em que o racismo, ainda que não explicitamente marcado, está como elemento fundante de uma perspectiva que considera as criações dos “pobres” como “folclore” e “primitivo”, uma visão muito comum das culturas negras, esvaziadas de sua complexidade e historicidade, sobretudo quando protagonizadas por pessoas negras e pobres, que se aproveitaram de “frestas simbólicas” para construir sentidos outros em meio à experiência de desenraizamento:

A reinvenção da ordem para os negros e descendentes teve de ser operacionalizada levando-se em conta as heranças da fragmentação, os encontros e desencontros das diferenças e o imperativo de constituir uma síntese que contivesse, em si mesma, uma lógica de transformação. O modus vivendi dos afro-brasileiros, portanto, estava configurado em um jogo de sentido no qual interferiam elementos dos três continentes e uma diversidade de valores culturais: aspectos, enfim, desafiadores de antigos modelos de ordem existentes na própria América, África e Europa. A fresta simbólica permitiu que os sujeitos afro-brasileiros articulassem bases de pensamento, teias afetivas e links de comunicação que funcionaram como modelo ideal de outra ordem; nesse ponto, o imaginário se tornou o locus onde se desdobraram as negociações entre os valores culturais diferentes, consolidando procedimentos decisivos para a configuração de uma outra arquitetura de mundo. Nessa direção, o deslocamento negativo foi sendo transformado em deslocamento dialético, que pode ser demonstrado através das práticas culturais (ritos, danças, gestos) e explicado através das elaborações discursivas (cantos, narrativas, provérbios).⁶⁰⁷

Nesse sentido, o que o pensamento de figuras como Antonio Candido parece perder de vista é que os “pobres”, muito além de objeto de discussão sobre o direito de ler Dostoiévski ou ouvir as sinfonias de Beethoven, são sujeitos que desenvolvem práticas e formas culturais que não são folclóricas, mas articuladoras de uma visão de mundo e erigidas no interior de uma experiência em que a produção e a vivência de sua própria arte – e não a mera fruição de uma cultura erudita – figuram como elementos decisivos e importantes de humanização ou de uma outra relação com a natureza⁶⁰⁸. O Congado, o

⁶⁰⁷ PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2017, p. 66-67.

⁶⁰⁸ Como argumenta Marcos Natali, em sua crítica à concepção universalista e apagadora da diferença que sustenta o texto de Antonio Candido: “Por ora posso apenas registrar a impossibilidade de conciliar a definição liberal e humanista de literatura com aquelas práticas discursivas – dentro e fora da instituição literária – que não têm como objetivo a valorização do humano e não têm o humano como único produtor e receptor da palavra. E se o índio hipotético [do texto], ao cantar a lua, entendesse sua atividade não como uma valorização do humano, mas, ao contrário, como a celebração da lua ou de uma divindade? E se ele nem sequer pensasse através do conceito de ficção (...)?” cf. NATALI, Marcos Pison. Além da Literatura. *Literatura e Sociedade*, v. 11, n. 9, p. 30–43, 6 dez. 2006, p. 38.

hip hop, o carnaval e tantas outras expressões culturais negras que se configuram como formas outras, não grafocêntricas, de narrar o mundo, são ignoradas, conformando uma *modernidade brasileira sem negros* e uma *consciência do subdesenvolvimento sem racismo*. Entretanto, mesmo no interior da cultura letrada, chama atenção a pouca atenção, reconhecimento e visibilidade dada à literatura produzida por autores negros nas enciclopédias, manuais, antologias e dicionários de literatura brasileira, havendo uma “lacuna crítica” em relação a suas criações literárias que não está apartada da invisibilidade dos negros como atores sociais de maneira geral⁶⁰⁹, o que reforça como os negros figuram como impróprios não apenas para a modernidade, mas também para a história, cujas lutas “não servem de exemplo ao ativismo que se deseja para o futuro, são obliteradas em um passado que já passou e que não cumpre as expectativas revolucionárias de muitos no presente”.⁶¹⁰

Dito isso, torna-se urgente situar as experiências, práticas e produções negras no interior de uma modernidade negra que, mesmo não apartada dos processos de modernização do Brasil e de uma noção de modernidade eurocentrada, é fundamental para um compromisso radical com a vida de homens e mulheres negras, contribuindo para “uma tradição crítica e criativa, política e epistêmica, de caráter não-eurocêntrico, que se relaciona com a modernidade ocidental de modo não subalterno, sem assimilacionismo nem mimetismo”⁶¹¹. Estes sujeitos sempre buscaram ter parte e voz nos rumos do país e, ao mesmo tempo, não deixaram de viver e construir significados outros para suas vidas a partir não apenas do trabalho, mas também da arte, pois, como afirma Mário Augusto Medeiros da Silva,

(...) a vida negra e periférica não foi herdeira da Modernidade. Ela foi A Modernidade, porque esta se constituiu com acumulação de riquezas baseada na violência da escravização e do colonialismo. (...)
 Geralmente, os Negros foram considerados ora pré-modernos (vide Lima Barreto ou os pintores negros da virada do século XIX-XX) ou panos de fundo exóticos, objetos de desejo, seres deformados, que pintados, esculpido em praça pública ou versados não satisfizeram aquilo que os próprios negros pensavam de si ou com se viam. Eles tiveram de cantar a si mesmos, narrar a si próprios, falar de seus valores e de seus mundos, porque a busca pelo povo não chegou até eles, de verdade. *Irene no céu, Negra Fulô, Macunaíma, A Negra, Negrismos, Urucungos*. Boas tentativas dos artistas modernos brancos para alcançar um povo que estava, como escreveu Solano Trindade, no *trem*

⁶⁰⁹ SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

⁶¹⁰ PEREIRA, Allan Kardec da Silva. *Impróprios para a história: rebelião, tempo e antinegitude em Ferguson (2014-)*. 2022. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022, p. 219.

⁶¹¹ SILVA, Op. Cit., 2020, p. 58.

*sujo da Leopoldina, gritando Tem gente com fome. E desconhecendo o que diziam dele.*⁶¹²

Esta é, portanto, uma tarefa que desafia o imaginário racista que produz figuras negras como gênios e exceções na literatura e enfatiza, em contraponto, como não existem vozes negras solitárias ou únicas, mas o silenciamento contínuo de muitas vozes individuais que compõem esse ruído negro incessante, perturbador e incapturável, que anima uma vida que envolve muitos “retratos perdidos” e “antepassados esquecidos”⁶¹³, os quais, mesmo sem grandes rastros de suas existências, precisam ser lembrados como figuras que reivindicaram seu direito à vida. Afinal, se a população negra, em meio à escravidão, empreendia inúmeros esforços para amar, se divertir, estar com suas famílias, buscando “viver sobre si” – uma expressão que, no período escravista, implicava relativa autonomia no trabalho, sem estar sob o jugo de um senhor –, que esforços essa mesma população não faria após a abolição da escravidão, quando a liberdade era um direito, ainda que não garantido no plano concreto? Se durante o regime escravista, sobretudo nas últimas décadas, já era possível encontrar muitos escravizados vivendo como se a abolição já tivesse acontecido, reagindo até mesmo de forma violenta aos caprichos e arbítrios de senhores e feitores, recusando cada vez mais uma vida de sujeição⁶¹⁴, como a reivindicação e, sobretudo, a experimentação da liberdade não seriam levadas às últimas consequências no pós-abolição? Não se trata de equivaler as experiências entre negros libertos após 1888 e negros que nasceram livres durante a escravidão – como Lima Barreto, em 1881 – ou depois dela – como Carolina Maria de Jesus, em 1914 –, mas de pensar como os descendentes de escravizados navegaram o tempo da liberdade sob o peso da sobrevivência da escravidão⁶¹⁵ – de maneira que ainda estamos vivendo o pós-abolição –,

⁶¹² SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Modernidade negra, literatura e experiências sociais em São Paulo (1914-2007)*. Tese de Livre-Docência – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022, p. 8.

⁶¹³ Aqui me inspiro no título do capítulo de abertura da tese de livre-docência de Silva: “Um retrato perdido e antepassados esquecidos: Pedro Cumba Júnior e outros (1914-1930)”, em que se dedica a resgatar a figura de Pedro Cumba Junior, um escritor negro paulista das primeiras décadas do século XX que, se não fosse pela memória do escritor Oswaldo de Camargo, seria completamente esquecido, como muitos outros foram.

⁶¹⁴ Como afirma Hartman, “uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um *estado livre*, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita”, cf. HARTMAN, Op. Cit., 2020a, p. 17. Isso também é evidenciado pelo aumento significativo de processos criminais envolvendo escravizados que atacaram, ou mataram seus algozes nas fazendas do interior paulista nas últimas décadas da escravidão, o que sinaliza um fenômeno mais amplo de insubordinação escrava e declínio do sistema escravista, cf. MACHADO, Maria Helena P. T. *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas*. São Paulo: Edusp, 2014.

⁶¹⁵ Entrevistas com descendentes diretos de ex-escravizados da região do Vale do Paraíba (RJ), revelam que as lembranças e marcas do “tempo do cativo” reverberam nas estratégias e projetos de liberdade das gerações seguintes, cf. RIOS, Ana Lúgão; CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

conformando uma cidadania possível em um contexto em que a liberdade “foi inventada e experimentada por aqueles que não a conheciam”, tendo um caráter provisório, contingente e tênue, numa experiência ambígua que os transformou em *quase-cidadãos*.⁶¹⁶

Sob esse enfoque, pensar numa modernidade negra é pensar nos projetos e significados de liberdade que animavam um vasto segmento da população do país que, por muito tempo, foi vista como “uma massa inerte, desagregada, inculta, sem grande importância histórica naquele momento”⁶¹⁷, isto é, desde um estado de anomia social que partia de uma dificuldade de compreender repertórios, paradigmas, valores e práticas que desafiavam os códigos, normais e comportamentos tidos como normais, pois, como afirma Petrônio Domingues, em relação ao pós-abolição:

As mulheres e os homens negros lutaram para manter a rédea de suas vidas nas mãos, enfrentando os desafios do destino. Desenvolveram gramáticas culturais e repertórios políticos próprios, foram protagonistas de vários projetos de liberdade e cidadania, forjaram trajetórias (individuais e coletivas), tramas e narrativas multifacetadas, desempenharam múltiplos papéis sociais e construíram experiências identitárias singulares. Em vez de anômicos, devem ser vistos como pessoas que fizeram uma leitura diferente dos comportamentos, paradigmas e valores considerados “padrões” ou “normais”.⁶¹⁸

Além disso, como explica Saidiya Hartman, pensando na incompreensão em torno das práticas e valores que sustentam a vida negra diante da negação sistemática de direitos:

Os desejos e anseios que excedem o quadro dos direitos civis e a emancipação política encontram expressão em atos cotidianos rotulados de “fantasiosos”, “exorbitantes” e “excessivos”, principalmente porque exprimiam uma compulsão ou imaginação de liberdade muito em desacordo com expectativas burguesas.⁶¹⁹

Por outro lado, se mesmo antes do fim da escravidão já estavam em curso diferentes formas de controle, vigilância e disciplinarização do corpo negro, num processo paulatino de desmantelamento de uma cidade negra, no caso do Rio de Janeiro, e dos territórios negros em São Paulo, após a abolição radicalizou-se um processo de construção de um ideal de país moderno que não apenas não incluía pessoas negras como

⁶¹⁶ GOMES, Flavio; GOMES, Olivia Maria. “Introdução”. In: GOMES, Flavio; GOMES, Olivia Maria (org). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 13.

⁶¹⁷ AZEVEDO, Op. Cit., 1987, p. 22.

⁶¹⁸ DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: História e historiografia*. São Paulo: Edições Sesc, 2019, p. 23.

⁶¹⁹ HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 17.

cidadãs, mas também buscava controlar, criminalizar, marginalizar e até mesmo aniquilar a vida negra em liberdade. Como então, habitar um presente em que o seu futuro está sempre em risco e o tempo da liberdade se confronta com o tempo da escravidão, de maneira que a própria privacidade está ameaçada pelo arbítrio do Estado e parece não haver um lugar possível para a experiência da liberdade em sua dimensão íntima e inviolável?⁶²⁰

Sob o negro drama coletivo de uma realidade marcada pela sobrevida da escravidão, em que milhares de homens e mulheres negras eram capturados por discursos e práticas que os homogeneizavam com um grande conglomerado de indivíduos que compunha uma massa de não cidadãos no país, o negro drama individual, em primeira pessoa, podia ganhar espaço na escrita de diários, na composição cotidiana do negro drama desde um corpo, um nome e uma história que se impunha em face a uma gramática racial baseada em estatísticas, números e atestados que, muitas vezes, existiam como únicos rastros de pessoas negras, as quais não deixaram de tentar encontrar um lugar na sociedade brasileira do pós-abolição, embora suas trajetórias, aspirações e vozes em primeira pessoa não tenham sido registradas ou não possam ser encontradas em lugar algum⁶²¹. Nesse sentido, interpretar as obras de sujeitos negros que se destacaram e contrariaram as estatísticas, como os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, à luz da noção de modernidade negra, é um gesto que precisa estar em paralelo com o reconhecimento da existência da vida íntima de pessoas negras anônimas, que podem não ter escrito diários, mas também procuraram viver uma vida bela em meio ao “trauma que eu carrego pra não ser *mais um* preto fodido”, lutando contra a invisibilidade e o aniquilamento a partir do desejo de não ser mais um preto *pobre*, preso ou *morto* em que o extermínio negro não estava apenas na ordem do dia, mas no horizonte de um futuro desejável, como o médico João Batista Lacerda, no Primeiro Congresso Universal de

⁶²⁰ Esta dimensão será o foco do último capítulo desta tese.

⁶²¹ É, portanto, de fundamental importância o trabalho que tem sido desenvolvido por historiadores e historiadoras do pós-abolição no Brasil, que tem reconstituído trajetórias de liberdade de inúmeras pessoas negras anônimas, investigando, a partir de diferentes fontes documentais, suas estratégias, práticas e anseios. Não à toa, confesso que foi difícil não estender a discussão da primeira parte deste capítulo – que já excede o que havia previsto inicialmente –, apresentando sujeitos fascinantes que passamos a conhecer em processos criminais, depoimentos, jornais, entre outros documentos lidos a contrapelo pelos pesquisadores e pesquisadoras, como fiz no capítulo 2 da tese, pois este se configura como um exercício infinito, em que sempre é possível acrescentar mais uma história, um nome, um rosto, o que me faria demorar mais e mais para chegar nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus. Nesse sentido, o que apresento aqui é, devo dizer, apenas alguns dos tantos estudos que têm sido feitos sobretudo no campo da História, mas também na Sociologia.

Raças, em Londres (1911), deixaria claro ao projetar que, em 2012, não haveria mais negros no Brasil, que então se tornaria um país branco.

O que está em jogo é pensar que o *viver sobre si*, tão ansiado durante a escravidão e vinculado de forma mais imediata às necessidades de subsistência e a uma autonomia mínima e desejada, está associado a uma reivindicação da vida que é também uma reivindicação da intimidade, do prazer, da liberdade, que foi ressignificada após o fim da escravidão na medida em que o desejo de ter controle sobre o próprio trabalho era abrir espaço para uma vida além do trabalho, a ser experimentada, imaginada, cantada e *escrita* em nome próprio. Viver sobre si é, assim, poder cantar e escrever sobre si, inscrevendo sua existência no mundo de múltiplas formas. Nesses termos, trata-se de olhar para os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus como conectados a uma coletividade anônima em que suas vozes carregam a força, a beleza e a tragédia de um ruído negro que diz respeito a uma experiência moderna negra no país, composta por raparigas pobres, lavadeiras, pretos velhos, favelados, bêbados, loucos, desempregados, jornalistas, escritores, músicos, carteiros, professores, que ansiavam por uma “vida de gente” no pós-abolição. Imagino todos eles em roda e formando um coro na medida em que “a presença negra no território da modernidade só pode se fazer valer se for em massa, em motim, aos montes” frente à impossibilidade de uma integração meramente individual num processo de modernização calcado em privilégios e violências⁶²². O ruído negro é, então, uma paisagem sonora, cultural e histórica que nos permite implodir as camadas de silêncio sobre a multifacetada experiência negra no pós-abolição, é o negro drama em uma profusão de sons e sentidos, em que mulheres e homens anônimos não estavam deixando de conversar, beber, amar, sofrer, dançar, cantar e sonhar, pois viver o negro drama é também viver uma aposta radical no direito de existir. Com seus diários, Lima e Carolina oferecem, a partir da singularidade de seus registros, frestas para “vislumbrar a terrível beleza das vidas rebeldes”⁶²³ e podem ser vistos como narrativas do pós-abolição.

Entre sonhos, desejos e flertes: os belos experimentos de Lima Barreto

Meu pecado foi querer na minha mocidade
 Amar tantas mulheres
 O tempo já passou
 Eu tenho saudade
 Meu pecado foi passar noites em serestas
 E bebendo por aí

⁶²² SILVA, Op. Cit., 2020, p. 182.

⁶²³ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 50.

Pela cidade
Paulinho da Viola, “Meu pecado”

Muito além do Rio

Nascido na cidade do Rio de Janeiro no dia 25 de julho de 1924, Nelson Sargento, um dos grandes compositores e cantores de samba do país e peça-chave na história da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, teria talvez esbarrado com Lima Barreto em algum boteco da cidade nas décadas de 1940 e 1950 se o escritor carioca não tivesse falecido precocemente aos 41 anos de idade no dia 1 de novembro de 1922, abraçado a um exemplar da revista francesa *Revue des Deux Mondes* na cama de seu quarto no bairro de Todos os Santos, no subúrbio carioca. Aos 60 e poucos anos de idade, sozinho em um botequim, Lima Barreto, talvez já um pouco alterado pelo álcool, convidaria o jovem Nelson para sentar com ele e tomar umas enquanto compartilhava frustrações e causos da vida, como mais uma pessoa idosa – ainda mais negra – carente de escuta para lembranças e experiências do negro drama que tantas vezes se perdem no abismo do tempo, mas que nunca deixaram de ser o núcleo de sua obra literária. Possivelmente conhecendo o autor de nome, de ter ouvido falar dele por aí como um escritor “ressentido”, “beberrão”, “amargurado”, “louco”, o jovem Nelson talvez enxergasse em seu semblante um homem triste, solitário e frustrado, mas na sua voz e nas suas histórias encontrasse um homem sonhador, visionário e divertido que estava simplesmente cansado de tudo que foi levado a viver e ali bebia como quem procura no álcool uma forma de ainda se sentir vivo. Aquele encontro ficaria, então, marcado em sua memória. Décadas depois, Nelson – que só aos 55 anos conseguiria gravar seu primeiro álbum, de modo que a ideia de que “nunca é tarde” para realizar um sonho poderia, no caso da vida negra, ser transformada na pergunta “por que quase sempre tão tarde?” – talvez teria se lembrado desse encontro casual ao compor “De boteco em boteco”, para o álbum *Encanto de Paisagem*, de 1986, em mais um dos tantos sambas que tematizam a relação dos homens negros com a bebida:

Vou de boteco em boteco bebendo a valer
Na ânsia de esconder
As dores do meu coração
Conselhos não adiantam, estou no final
Perdi o elã e perdi a moral
Meu caso não tem solução

Vou de boteco em boteco bebendo a valer
Na ânsia de esconder
As dores do meu coração

Conselhos não adiantam, estou no final
Perdi o elã e perdi a moral

Meu caso não tem solução

Eu bebo demais pro meu tamanho
Arranjo brigas e sempre apanho
Isso me faz infeliz

Entro no boteco pra afogar a alma
As garrafas então batem palmas
Me embriago, elas pedem bis

Entro no boteco pra afogar a alma
As garrafas então batem palmas
Me embriago elas pedem bis⁶²⁴

“Alcóolatra”, “bêbado”, “doente”, “louco”, “viciado” são palavras que rondam e capturam a vida de muitos homens negros ainda hoje, confinando suas existências a um universo patológico e degradante. Imaginar o impossível encontro entre Lima Barreto e Nelson Sargento num botequim da cidade do Rio de Janeiro é um gesto que se ancora numa tentativa de deslocar o olhar estigmatizante do outro ao abrir espaço para um encontro impossível que poderia desvelar o que, muitas vezes, parece impensável: o universo de afetos, sentidos e relações de homens negros que, mesmo em meio à dependência, não deixa de existir, com conflitos, traumas e angústias, encontrando guarida e representação no samba, evidenciando um homem que *sofre, canta e transfigura o* próprio sofrimento em arte, sem ser destituído do desejo, do sonho e até mesmo do riso. No caso do escritor carioca, é preciso “tentar recuperar um outro Lima Barreto, menos carregado de amarguras, o Lima piadista, ironista fino das rodas de boêmia, amigo da rapaziada, mais leve, menos triste, recuperar, enfim, um traço que a lenda deturpou”, o que parece depender menos dos seus textos – especialmente os diários – e mais das lembranças anedóticas de amigos após a sua morte⁶²⁵, como se a possibilidade de imaginar um Lima Barreto multifacetado, além da sujeição, da

⁶²⁴ NELSON SARGENTO. “Boteco em boteco”. In: *Encanto de Paisagem*, 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JKOyI35w_uM>. Acesso em 31 jan. 2023.

⁶²⁵ A citação é do interessantíssimo ensaio “Lima Barreto: um traço que a lenda deturpou”, de Alexandre Rosa, que busca explorar sua faceta bem-humorada, generosa, brincalhona. Citando depoimentos de amigos próximos do escritor, como Antonio Noronha dos Santos, que procuraram combater as visões desumanizantes que se disseminavam sobre Lima após seu falecimento, Rosa evidencia “disposição daqueles que conviveram com Lima Barreto de não deixar a memória sobre o escritor se cristalizar na imagem do bêbado que vivia sujo e bebericando pela cidade. É verdade que por várias vezes o próprio Lima escreveu que andara bêbado em demasia, sujo, perambulando pela cidade e às vezes dormindo na sarjeta, literalmente. Mas não observamos em nenhum desses escritos a menor intenção do escritor em se vangloriar por suas bebedeiras, muito ao contrário. São textos sofridos, de quem sentia muita vergonha por ter passado dos limites e se comportado tão mal. A bebida foi uma doença na vida de Lima Barreto”, cf. ROSA, Alexandre. Lima Barreto: um traço que a lenda deturpou. *A terra é redonda*, 9 nov. 2022. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/lima-barreto-um-traco-que-a-legenda-deturpou/#_edn4>. Acesso em 31 jan. 2023.

dependência e da violência, desejoso de viver, só fosse possível por meio do olhar do outro e não do seu olhar sobre si próprio.

Indo “de boteco em boteco bebendo a valer” para “afogar a alma”, “na ânsia de esconder as dores do meu coração”, o samba de Nelson Sargento apresenta a dimensão íntima da relação do eu-lírico com o álcool, em que a embriaguez está vinculada à alma e ao coração de um indivíduo negro, constantemente criminalizado e desumanizado, visto como uma ameaça e culpabilizado pelos desfechos trágicos de sua vida, de maneira que parecem ser as garrafas de bebida as únicas que o aplaudem e o acolhem em seu momento de desengano e tristeza, num típico “samba de quem perdeu”. Nesse tipo de samba, “desobrigado de vencer, de mostrar, pelo samba, que está vencendo, o sambista entristece, segue calmamente a própria melodia e mergulha na alvorada, nas folhas da mangueira, na madrugada fria, na mulher perdida e reencontrada”⁶²⁶. Nessa direção, se há um sujeito que bebe porque sofre, a ponto de ter perdido o “elã” e a “moral” e não existir conselho possível que amenize a sua dor, há também um sujeito que desejou, sonhou, planejou, tentou, amou, mas que “sente o drama, o preço, a cobrança”, como diz um dos versos de “Negro drama”, dos Racionais MCs, de ser um homem negro em uma sociedade racista, que não é criado para revelar sua intimidade, mas frequentemente levado a renunciar sua “capacidade de sentir”, reprimindo seus sentimentos como estratégia de sobrevivência⁶²⁷, o que não é o caso do samba de Nelson Sargento – e tantos outros – nem dos diários de Lima Barreto.

É com essa lente que desejo agora me voltar para Lima Barreto, especialmente para o *Diário íntimo*⁶²⁸, destacando os belos e melancólicos experimentos de beleza de um homem que *viveu* andando pelas ruas, trens e botecos, que estudou na prestigiada Escola Politécnica, lia e escrevia em francês, inglês e espanhol, com uma vasta biblioteca, repleta de clássicos e até mesmo de livros de ideólogos do racismo científico, como

⁶²⁶ Estas são palavras de Nuno Ramos no livro *Ao redor de Paulinho da Viola*, citadas num estudo sobre o tema do amor na obra de Paulinho da Vila. Segundo Ramos, há uma vertente do samba que diz respeito aos “perdedores” – destoando do “samba malandro” – e tem um caráter mais melancólico, melódico, abstrato e cósmico, o que parece ser o caso da canção de Nelson Sargento, cf. NEGREIROS, Eliete Eça. *Paulinho da Viola e o Elogio do Amor*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016, p. 21.

⁶²⁷ hooks, bell. *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*. São Paulo: Elefante Editora, 2022, p. 235.

⁶²⁸ *Diário do hospício* não será incorporado neste capítulo em razão da condição *sui generis* de uma internação psiquiátrica compulsória em uma instituição manicomial como parte de uma modernização que depende da medicalização e racialização da loucura, o que implicou uma redução drástica das possibilidades de experimentar a liberdade no pós-abolição, exigindo, portanto, outra abordagem, que será feita no último capítulo desta tese. Aqui me interessa pensar em um Lima Barreto que não está confinado, cujas andanças pela cidade do Rio de Janeiro reverberam em seus escritos.

Arthur de Gobineau⁶²⁹, de maneira que a bebida era *uma* parte da sua vida, mas não a sua vida. Aliás, a bebida era uma parte da vida de muita gente num contexto em que o imaginário da boemia ganhava força no meio cultural do Rio de Janeiro, isto é, a “entrega apaixonada à música, à bebida e à vida noturna”⁶³⁰, mas enquanto os brancos podiam ser “boêmios”, os negros não passavam de “bêbados”. Afinal, se ser boêmio era associado a “(...) uma espécie de manifesto visual, anunciando um novo espírito artístico livre das amarras das convenções, tanto morais quanto pictóricas, e engajado na busca de liberdade e leveza, prazer e vivacidade”⁶³¹, a adoção desses valores e práticas pelos homens negros tendia a não ser vista como boemia, mas como sinal de um comportamento malandro e vadio de uma gente que não deveria agir como se fosse livre. Boêmio ou bêbado, é importante não perder de vista que Lima Barreto era mais um homem negro estudado, mergulhando no desafio de encarar o pós-abolição vivendo a experiência moderna entre dois mundos: entre o subúrbio e o centro, entre negros e brancos, entre a população pobre e analfabeta e as classes ilustradas, entre os desempregados, malandros e desamparados e os funcionários públicos e profissionais liberais, sendo profundamente marcado pelo que W.E.B. Du Bois chamaria de “dupla consciência”, que expressa um conflito existencial que caracteriza a vida negra na diáspora, em que

(...) o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu dotado de clarividência neste mundo americano – um mundo que não lhe deixa tomar uma verdadeira consciência de si mesmo e que lhe permite ver a si mesmo apenas através da revelação do outro mundo. É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade – é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dos ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio.

A história do negro norte-americano é a história desse conflito – desse desejo de tomar consciência de si mesmo como homem, de fundir esse duplo eu em um único indivíduo, melhor e mais verdadeiro.⁶³²

⁶²⁹ Em sua biblioteca havia “uma seleta do pensamento racial da época, e Lima parecia acreditar que era preciso “conhecer” para melhor ‘combater’. Por isso, guardava volumes de G. Le Bon, Haeckel, Buckle, Topinard, Gobineau, Morel, e Théodule Ribot, autor de *L’Hérédité psychologique*, tema que preocupava muito o escritor. Obras de divulgação de Darwin, Névrose, Morel, Determinismo y responsabilidade, Hamon, e *Le Préjugé des races*, de J. Finot, também faziam parte do acervo”, cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto - Triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 320.

⁶³⁰ CARDOSO, Op. Cit., 2022, p. 96.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 103. Não se trata de ignorar a dimensão do álcool em sua vida – algo a ser considerado no último capítulo –, tampouco detratá-la para pintar um retrato “civilizado” e moralizante sobre Lima Barreto. Pelo contrário, o esforço aqui é escapar das armadilhas racistas que tendem a totalizar a vida negra, sobretudo a de homens, a partir de seus vícios.

⁶³² DU BOIS, Op. Cit., 2021, p. 22-23.

É pela escrita que esse conflito pode ser não apenas verbalizado por Lima Barreto, mas também enfrentado à medida que pode permitir um olhar sobre si mesmo, uma espécie de terceira via diante da experiência em que ser negro é ser quase-cidadão, quase-gente, quase-homem, quase-escritor, mostrando-se conhecedor de uma tradição intelectual e literária ocidental e, ao mesmo tempo, consciente das profundas limitações e violências que constituem essa tradição. Um exemplo disso é o rascunho de uma carta que o jovem Lima Barreto escreveu ao filósofo francês Célestin Bouglé (1870-1940), em 1906, aos 25 anos. Escrita em francês, Lima se dirige a um pensador europeu republicano e positivista após a leitura de um de seus livros, cujo autor contesta teorizações de natureza biológica e o peso atribuído à hereditariedade para explicar o desenvolvimento e as aptidões dos seres humanos, entendendo que fatores ambientais e sociais e, principalmente, a democracia, influenciam de forma mais significativa as diferenças entre os homens⁶³³. Diante da grande difusão de teorias racistas e eugenistas que se assentavam em argumentos biologizantes, o escritor carioca parece encontrar em Bouglé um interlocutor possível que, além de não propagar o racismo científico, poderia dar visibilidade às atividades intelectuais de homens negros brasileiros:

Escrevo-lhe, Sr., cheio de ousadia, logo depois de ser seu livro – *La Démocratie devant la Science* [A Democracia diante da Ciência]. Crendo que o senhor desconsiderará meus erros de francês, o objetivo desta carta é lhe fornecer informações sobre a atividade dos mulatos em meu país.

Sou mulato também, jovem, 25 anos, tendo estudado na Escola Politécnica do Rio e deixado de continuar meu curso (engenharia civil) para me dedicar à literatura e ao estudo das questões sociais. Hoje sou redator em duas pequenas revistas do Rio, onde nasci, e trabalho no Ministério da Guerra [ilegível].

Lendo seu belo livro, notei que você está a par das coisas na Índia e que pouco você sabe sobre os mulatos do Brasil. Na literatura brasileira, já notáveis, os mulatos tiveram uma grande representação. O maior poeta nacional, Gonçalves Dias, era mulato; o músico mais habilidoso, que vem da Palestrina, José Maurício, era mulato; os grandes nomes atuais da literatura – Olavo Bilac, Machado de Assis e Coelho Neto, são mulatos. O mulato de hoje existe há um século e meio, desde Caldas Barbosa (1740-1800) e Silva Alvarenga (1749-1814) até Bilac, Neto e o sr. de Assis. Tivemos grandes jornalistas mulatos: José do Patrocínio (também romancista), Ferreira de Menezes e Ferreira de Araújo, estudiosos, engenheiros, médicos, advogados, acadêmicos, juristas, etc.

Se você quiser informações mais detalhadas, posso dar outra carta. Peço perdão por escrever errado em sua bela língua, algo que me forcei a fazer para explicar alguns juízos falsos a que o mundo civilizado submete os homens negros.

Espero, sr. Bouglé, que você conseguirá ver nesta carta um desejo muito puro de verdade e justiça, oriundo de uma pequena alma sofrida.⁶³⁴

⁶³³ POLICAR, Alain. Science et démocratie. Célestin bouglé et la métaphysique de l'héritité. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 61, p. 86–101, 1999.

⁶³⁴ BARRETO, Lima. Carta de Lima a C. Bouglé. In: *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Org. Beatriz Resende. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017, 47-48.

Ao destacar a “atividade dos mulatos” no seu país em um contexto em que os “mulatos” – hoje classificados como “pardos” – eram vistos como uma excrescência racial⁶³⁵, a partir de profissões liberais, como de jornalista, engenheiro, acadêmico, escritor, incluindo a si próprio nessa corrente de homens negros com credenciais intelectuais surpreendentes para uma época de crescentes teorias racistas, é como se Lima Barreto se autorizasse a cometer a “ousadia” de se dirigir em francês a um filósofo europeu apoiado justamente num coro de vozes de homens negros que o antecederam e que foram seus contemporâneos, embora com significativas discordâncias quanto às posições políticas e concepções literárias de alguns deles, como Machado de Assis⁶³⁶, Coelho Neto⁶³⁷ e Olavo Bilac. Ele enfatiza suas contribuições em um dos terrenos que mais colocava em xeque premissas racistas, apresentando homens negros não apenas como pessoas que sabiam ler e escrever, mas também como pessoas que dominavam a arte da palavra: as letras. Nesse sentido, chama atenção a inclusão de Olavo Bilac e Coelho Neto, que nunca se colocaram publicamente como negros, não demonstravam qualquer simpatia às culturas populares e negras e faziam parte de uma elite letrada que endossava a modernização higienista e racista do Rio de Janeiro, no rol de grandes escritores mulatos, como se aos olhos de um europeu eles também não passassem de “mulatos”, apesar dos seus anseios de brancura. Além disso, o gesto de Lima Barreto de elencar alguns nomes que exemplificam a “atividade dos mulatos” sugere uma realidade

⁶³⁵ Segundo Goés, em estudo sobre a eugenia no Brasil, com foco na atuação do médico Renato Kehl: “o mestiço é chamado de híbrido, originando uma “espécie” singular, que, por sua mistura, caso seja realizada entre brancos e negros, gera um inferiorizado; é um ser desarmônico, “desequilibrado” tanto no aspecto físico como no psicológico. O estímulo à mestiçagem só pode ser impulsionado aos indivíduos da mesma ‘raça’; os mestiços são feios, na perspectiva de Kehl, logo, o cruzamento entre as “raças” é uma afronta à natureza humana”, cf. GOÉS, Weber Lopes. *Racismo e eugenia no pensamento conservador brasileiro: a proposta de povo em Renato Kehl*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita”, Marília, 2015, p. 190.

⁶³⁶ Lima Barreto, tanto em cartas pessoais quanto em crônicas, marcou suas reservas e críticas quanto à obra de Machado de Assis, a quem julgava excessivamente frio e distante dos dramas do povo: “Não lhe negando os méritos de grande escritor, sempre achei no Machado muita secura de alma, muita falta de simpatia, falta de entusiasmo generosos, uma porção de sestros pueris. Jamais o imitei e jamais me inspirei. (...) Machado escrevia com medo do Castilho e escondendo o que sentia, para não se rebaixar; eu não tenho medo da palmatória do Feliciano, e escrevo com muito temor de não dizer tudo o que quero e sinto, sem calcular se me rebaixo ou se me exalto! Creio que é grande a diferença”, cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto leitor de Machado de Assis: leitor de si próprio. *Machado de Assis em Linha*, v. 7, p. 22–60, dez. 2014, p. 52. Ainda assim, Lima era um grande leitor de Machado e o elenca como um dos escritores a quem Célestin Bouglé devia tomar conhecimento.

⁶³⁷ Lima se opunha de maneira implacável, inclusive publicamente, ao escritor Coelho Neto, a quem via como “o sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual. Sem visão da nossa vida, sem simpatia por ela, sem um critério filosófico ou social seguro, o Senhor Neto transformou toda a arte de escrever em pura *chinoiserie* de estilo e fraseado. Ninguém lhe peça um pensamento, um julgamento sobre a nossa vida urbana ou rural; ninguém lhe peça um entendimento mais perfeito de qualquer dos tipos de nossa população; isso, ele não sabe dar”, cf. BARRETO, Lima. *Histrião ou Literato?*. In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Rachel Valença; Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 318.

em que há muitos outros, contestando, de modo implícito, a ideia de inferioridade intelectual negra. Nesse caso, a carta de Lima é escrita num contexto em que já existiam associações negras em diferentes partes do país, nas quais homens negros estudados enxergavam na escrita “um cunho político por sua própria capacidade de provar a aptidão dos homens negros para a cidadania e pela contestação das ideias dominantes sobre sua degradação intelectual”.⁶³⁸

A demonstração da existência de grandes intelectuais negros brasileiros se revela no próprio ato de escrever uma carta que atesta seu domínio da língua francesa, o que era, sem dúvidas, um signo de distinção, especialmente para um homem negro que não cresceu em berço de ouro em Botafogo. Parece existir certa ironia – e talvez um deboche disfarçado de respeito – quando pede “perdão” por “escrever errado” na mesma “bela língua” em que grandes teóricos racistas da época escreviam “seus juízos falsos” sobre a população negra, como Arthur de Gobineau. Era nesta “bela língua”, grande símbolo do “mundo civilizado”, que muito do racismo científico era produzido e circulava, que muitas atrocidades e violências foram cometidas em nome de uma ideia de civilização que se traduziu no colonialismo e no humanismo, tornando a Europa indefensável, como diz Aimé Césaire⁶³⁹. Em outras palavras, apesar do endereçamento respeitoso de Lima ao filósofo francês, há aí uma enunciação insurgente e ousada em que os possíveis erros de francês não chegam sequer perto dos “erros” com consequências irreparáveis e devastadoras de uma ciência racista, já sentidas por uma “pequena alma sofredora” como a sua. Não se trata apenas de informar sobre a “atividade dos mulatos”; trata-se também de expressar um “desejo muito puro de verdade e justiça” de quem sabe que o problema “não estava em nós, na nossa carne e no nosso sangue, mas fora de nós, na sociedade que nos cercava, as causas de tão feios fins de tão belos começos”⁶⁴⁰, mas no racismo,

⁶³⁸ ALBERTO, Paulina L. *Termos de Inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018, p. 57.

⁶³⁹ CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. In: *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude*. Org. José Luiz Peixoto de Azevedo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

⁶⁴⁰ BARRETO, Op. Cit., 2023, p. 11. É o que diz Isaías Caminha no prólogo de seu romance autobiográfico, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, em que acompanhamos a jornada de um protagonista cheio de sonhos e esperanças, com o desejo de se tornar doutor, mas que tem um “triste e bastardo fim” de escrívão de coletoria de uma localidade esquecida”. Depois de ler um exemplar de uma revista nacional que apregoava a ideia de inferioridade congênita negra, de maneira que homens e mulheres negras nunca chegariam a lugar algum em função de suas características hereditárias, Isaías decide contar sua própria história para mostrar como as barreiras racistas e classistas impediram seu êxito na vida. Como ele confessa, “Não é meu propósito também fazer uma obra de ódio; de revolta enfim, mas uma defesa a acusações deduzidas superficialmente de aparências cuja essência explicadora, as mais das vezes, está na sociedade e

tornando a carta uma tentativa de intervir no curso de uma modernidade com bases racistas. O próprio gesto de escrever a carta em francês – ainda que nunca tenha sido respondida – é uma forma de insubordinação à ciência e, principalmente, de afirmação da vida – da “pequena alma sofredora”, a tal da “alma” que aparece no samba de Nelson Sargento que abre esta seção –, o que lembra também o início de *Pele negra, máscaras brancas*, do intelectual e psiquiatra martinicano Frantz Fanon,

Por que escrever esta obra? Ninguém me pediu que o fizesse.
 Muito menos aqueles a quem ela se dirige.
 E então? Então respondo calmamente que existem imbecis demais neste mundo. E, tendo dito, compete a mim demonstrá-lo.
 Rumo a um novo humanismo...
 A compreensão entre os homens...
 Nossos irmãos de cor...
 Creio em ti, Homem...
 O preconceito de raça...
 Compreender e amar...
 De todo lado me acoçam e tentam impor a mim dezenas e centenas de páginas. Mas bastaria uma só linha. Uma só resposta e o problema negro seria despojado de sua gravidade.
 O que quer o homem?
 O que quer o homem negro?⁶⁴¹

Também ninguém pediu que Lima Barreto escrevesse essa carta, muito menos aqueles que o inferiorizavam. No entanto, assim como Fanon, Lima também se via cercado de “imbecis”, um termo que, nesse caso, nada tem a ver com falta de inteligência, mas com as prerrogativas e privilégios outorgados pela brancura que tantas vezes prescinde de qualificações e grandes esforços para ocupar um lugar ao sol. Nesse processo, a ideia de inferioridade negra é fundamental para construção de um senso de superioridade branca que não tem nenhuma sustentação científica. É com essa revolta como pano de fundo que o escritor carioca escreve o longo artigo “A superstição do doutor”, de 1918, publicado na *Gazeta de Notícias*, no qual se defende da acusação de ter “birra” com a figura do “doutor”:

Essa birra do “doutor” não é só minha, mas poucos têm coragem de manifestá-la. Ninguém se anima a dizer que eles não têm direito a tais prerrogativas e isenções, porque a maioria deles é de ignorantes. E que só os sábios, os estudiosos, doutores ou não, é que merecem as atenções que vão em geral para os cretinos cheios de anéis e empáfia.
 Todas as variedades do “doutor” acreditam que os seus privilégios, honras, garantias e isenções, como se diz nas patentes militares, se originam do saber, da ciência de que são portadores; entretanto, entre cem, só dez ou vinte sabem razoavelmente alguma cousa. São quase sempre, além de medíocres

não no indivíduo desprovido de tudo, de família, de afetos, de simpatias, de fortuna, isolado contra inimigos que o rodeiam, armados da velocidade da bala e da insídia do veneno”. *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴¹ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 21.

intelectualmente, ignorantes como um bororó de tudo o que fingiram estudar. Aquilo que os antigos chamavam de humanidades, em geral, eles ignoram completamente. Não são falhas que todos têm na sua instrução; são abismos hiantes que a deles apresenta.

A maioria dos candidatos ao “doutorado” é de meninos ricos ou parecidos, sem nenhum amor ao estudo, sem nenhuma vocação nem ambição intelectual. O que eles vêm no curso não é o estudo sério das matérias, não sentem a atração misteriosa do saber, não se comprazem com a explicação que a ciência oferece da natureza; o que eles vêm é o título que lhes dá namoradas, consideração social, direito a altas posições e os diferencia do filho do “Seu” Costa, contínuo do escritório do poderoso papai.⁶⁴²

Enxergando-se não como um problema ou como um ser inferior, mas como alguém com amor aos estudos, dotado de vocação e ambição intelectual que aqueles que eram reconhecidos como doutores – homens brancos, de maneira geral – não tinham, que Lima Barreto aposta e investe num senso coletivo de humanidade negra. Ele não fala apenas de si mesmo, pois também inclui outros homens em seus escritos, tentando desestabilizar as verdades de seu tempo e abrir caminho para a possibilidade de uma relação em que não esteja posta sujeição do outro, mas a possibilidade de conhecer o outro por meio de suas próprias palavras, de sua própria vida, ao dizer “se você quiser informações mais detalhadas, posso dar outra carta”, que se alia ao gesto de Fanon de pensar no homem negro a partir de seus desejos num mundo em que tomos e mais tomos de livros decretavam sua falta de humanidade. O misto de (falsa) modéstia, ousadia e ironia de Lima na carta – e também de Fanon no início de *Pele negra, máscaras brancas* – insinua, assim, um outro modo de relação, em que os descendentes de escravizados parecem estar pedindo licença quando, na verdade, estão efetivamente se insubordinando a uma longa história de violência e silenciamento em sociedades repletas de racistas *imbecis*. Nesse sentido, é interessante perceber como a estratégia adotada pelo escritor carioca na carta de 1906 se conecta às palavras de W. E. B. Du Bois em seu texto “Reflexão preliminar”, que abre *As almas do povo negro*, publicado em 1903 – mesmo ano em que Lima escreve, na primeira entrada do que viria a ser seu diário, “Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade”⁶⁴³, já analisado nesta tese. Na abertura de seu livro, Du Bois escreve:

Encontram-se soterradas aqui muitas coisas que, se lidas com paciência, podem revelar o estranho significado de ser negro na alvorada do século XX.

⁶⁴² BARRETO, Lima. A superstição do doutor. In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 344-345.

⁶⁴³ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 33.

Esse significado é de seu interesse, generoso leitor, pois o problema do século XX é o problema da linha de cor. Sendo assim, peço que por favor receba meu livrinho com uma disposição caridosa, estudando minhas palavras comigo, perdendo meus erros e minhas falhas em benefício da fé e do fervor que habitam em mim e procurando pela semente da verdade escondida aqui.

Procurei esboçar, em contornos vagos e incertos, o mundo espiritual em que 10 milhões de norte-americanos vivem e lutam. De início, tentei mostrar em dois capítulos o que a Emancipação significou para eles e qual foi a sua consequência. (...)

Deixando então o mundo dos brancos, eu me coloquei sob o Véu, suspendendo-o para que você possa ter um distante vislumbre de seus recônditos – o significado de sua religião, a paixão de seu sofrimento humano e a luta de suas almas grandiosas. Concluí tudo isso com uma história contada mais de uma vez, porém raramente escrita.

(...) Antes de cada capítulo, da forma como estão impressos aqui, há compassos das Canções de Lamentos – alguns ecos de melodia jamais esquecidas da única música norte-americana a transbordar das almas negras em um passado sombrio. E, por fim, será que existe a necessidade de acrescentar que este que lhe fala é carne da mesma carne e ossos dos mesmos ossos daqueles que vivem sob o Véu?⁶⁴⁴

Buscando despertar a benevolência do leitor, mas ao mesmo tempo assumindo o seu desconhecimento sobre “o estranho significado de ser negro”, Du Bois parece também quase pedir licença para a leitura do seu livro. No entanto, o seu gesto de quase pedir licença, apelando para uma “disposição caridosa” com seu “livrinho”, antes de demonstrar certa submissão, denuncia a indisposição prévia e violenta do mundo quanto ao “sofrimento humano” e à luta de “almas grandiosas” da população negra, vítima dos juízos falsos de que fala Lima Barreto na carta a Bouglé. Em contraposição às certezas do racismo científico, simbolizadas pelas medidas antropométricas que almejavam dissecar a suposta inferioridade negra, Du Bois reivindica não a razão, mas a “fé”, o “fervor” e a “semente da verdade” de quem é “carne da mesma carne e ossos dos mesmos ossos daqueles que vivem sob o Véu”, descortinando uma escrita compromissada com a própria vida e que não está apartada do drama de milhões de negros pelo mundo. Colocando-se como negro, assim como Lima, Du Bois insinua de antemão a impossibilidade de capturar por completo o sentido dessas vidas a que tanto se busca definir – como a pergunta aberta de Fanon “O que quer o homem negro?”, que comporta infinitas respostas –, falando de um “distante vislumbre de seus recônditos”, procurando esboçá-las “em contornos vagos e incertos”, afirmando, portanto, o seu caráter insondável, opaco e contingente. Não à toa, o emprego de “almas” no próprio título da obra parece reforçar a dimensão de uma experiência humana sempre fugidia, que escapa

⁶⁴⁴ DU BOIS, Op. Cit., 2021, p. 15-16.

a uma apreensão totalizante, em que o problema não é ser negro, mas o racismo que inventou o negro.

Com essa breve aproximação e diálogo entre pensadores negros, podemos pensar em Lima Barreto como alguém que foi não apenas um grande intelectual de seu tempo e de seu país, mas um intelectual afro-diaspórico cujas reflexões em torno do racismo e da experiência de ser negro podem ser situadas no mesmo quadro de grandes e reconhecidos intelectuais da diáspora negra, como W. E. B. Du Bois e Frantz Fanon, uma vez que sua obra é uma “topografia da experiência negra na modernidade periférica brasileira”⁶⁴⁵ que oferece lentes potentes para pensar a vida negra no mundo, indo além dos limites da nação⁶⁴⁶. De todo modo, podemos deixar, por ora, os embates de Lima Barreto com as teorias racistas e, sobretudo, diálogos possíveis com outros intelectuais negros, para mergulharmos em algumas passagens do seu *Diário íntimo* que revelam um homem negro que não se via e vivia como se um problema fosse – pelo menos não o tempo todo –, mas como sujeito de seu tempo e, sobretudo, de sua própria vida, digna de ser registrada e preservada pela escrita, com seus anseios, sonhos, desejos, encontros, aspirações. Nesse sentido, embora o seu diário apresente inúmeras críticas duras do autor ao racismo científico, além dos abalos que experiências de discriminação racial lhe causavam, trata-se de jogar luz sobre cenas outras de sua existência, em que o peso do “trauma pra não ser mais um preto fodido” não soterra a beleza ordinária, tampouco o desejo, que move sua vida. Trata-se de mais “um homem negro alternativo em busca de liberdade para si mesmo e seus entes queridos, um homem negro rebelde, ansioso por criar e seguir seu próprio destino”⁶⁴⁷.

O amor pela gente negra no balanço da liberdade

Em 5 de janeiro de 1908, aos 26 anos, Lima Barreto, ainda sem nenhum livro publicado, mas no caminho para a realização do seu intento, escreve:

O ano que passou foi bom para mim. Em geral, os anos em 7 fazem grandes avanços aos meus desejos. Nasci em 1881; em 1887, meti-me no alfabeto; em 1897, matriculei-me na Escola Politécnica. Neste andei um pouco, no caminho dos meus sonhos. Escrevi quase todo o *Gonzaga de Sá*, entrei para o *Fon-Fon*, com sucesso, fiz a *Floreal* e tive elogio do José Veríssimo nas colunas de um dos *Jornais do Comércio* no mês passado. Já começo a ser notado. Pelas vésperas do Natal, fui ao Veríssimo, eu e o Manuel Ribeiro. Recebeu-nos

⁶⁴⁵ SILVA, Op. Cit., 2020, p. 18.

⁶⁴⁶ Como acontece, por exemplo, com as obras de James Baldwin, cada vez mais traduzidas para o português, cujas reflexões não são vistas como unicamente circunscritas ao contexto estadunidense, dizendo muito sobre a experiência do negro no mundo.

⁶⁴⁷ hooks, Op. Cit., 2022, p. 62.

afetuosamente. Ribeiro falou muito, doidamente, difusamente; eu estive calado, ouvi, dei uma opinião aqui e ali. Deu-me conselhos, leu-me Flaubert e Renan, aconselhando aos jovens escritores. Falou da nossa literatura sem sinceridade cerebral e artificial. Sempre achei a condição para obra superior a mais cega e mais absoluta sinceridade. O jacto interior que a determina é irresistível e o poder de comunicação que transmite à palavra morta é de vivificar. Agora mesmo acabo de ler o Carlyle, *Hero Worship*, herói profeta, Maomé, que êle diz ser um sincero, acrescentando: “I should say *sincerity*, a deep, great, genuine sincerity is the first characteristic of all men in any way heroic”. O Veríssimo disse coisa semelhante, dizendo-nos que a gloria dos segundos românticos, do Castro Alves, do Fagundes, do Laurindo, do Casimiro, era imperecível, tinha-se incorporado à sorte da nação, porque eles tinham sido sobretudo sinceros. Concordei, porque me acredito sincero. Sê-lo-ei? Às vezes, penso ser; noutras vezes, não. Eu me amo muito; pelo amor em que me tenho, com certeza amarei os outros.⁶⁴⁸

Escrevendo no início de um novo ano, Lima olha não apenas para o ano que passou, mas também para os anos anteriores que passaram e foram divisores de águas na sua vida a partir de uma relação supersticiosa com os anos terminados em 7, entrelaçando diferentes momentos do seu passado. Apesar da linearidade temporal do seu registro, falando de 1881, 1887, 1897 e 1907, é como se todos esses anos estivessem justapostos e interligados na medida em que ter aprendido a ler e escrever, ter ingressado no nível superior, ter obtido um gradual reconhecimento no meio literário são experiências que constituem o adulto Lima Barreto, isto é, o menino metido no alfabeto aos 6 anos e o adolescente que, aos 17, ingressou na Escola Politécnica, habitam o jovem adulto de então 26 anos, especialmente quando se trata de uma trajetória cujo êxito depende de esforços contínuos e não de uma herança de privilégios e bens. Em outras palavras, os “avanços” em seus desejos remontam a uma temporalidade circular, em que o presente é visto à luz do passado e o passado é visto à luz do futuro – como na primeira entrada do *Diário íntimo*, na qual declara no presente que, no futuro, vai escrever sobre o passado, mais especificamente a História da Escravidão Negra no Brasil – do que a uma temporalidade linear e progressiva na medida em que “a pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, em um ser e um sistema no qual incide a ontologia ancestral”⁶⁴⁹. É, além disso, no espaço do diário que avanços vistos como normais, banais e previsíveis nas trajetórias de filhos das classes abastadas adquirem o peso e a beleza que costumam ter na vida negra: a de um senso de dignidade e cidadania por meio do acesso à educação.

⁶⁴⁸ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 126-125.

⁶⁴⁹ MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 63.

Andando um pouco mais no *caminho dos seus sonhos* no que diz respeito à literatura, sabendo que “essa estrada é venenosa e cheia de morteiro”, como diz um dos versos de “Negro drama”, é nessa anotação pessoal que Lima registra o que, para aqueles que contam com os privilégios de classe e raça e com um reconhecimento de antemão pela brancura, pode ser algo bastante comum, sem ter nada de espetacular: o elogio de um crítico literário de renome, a entrada em uma revista literária bem conceituada como *a Fon-Fon*, a criação de uma revista própria e a conclusão de seu segundo romance, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. No entanto, é um homem negro pobre e sonhador num país que se modernizava paulatinamente em busca da construção de uma nação europeizada, sem marcas da presença negra, que percebe que está começando a ser notado num lugar de prestígio que fugia da realidade da maioria de homens como ele, mas que não era impossível. Pelo contrário, havia a possibilidade de se somar ao conjunto de escritores e intelectuais negros que se destacaram no meio literário brasileiro, como aqueles elencados em sua carta a Celestin Bouglé. “Já começo a ser notado”, mais do que uma mera marca de vaidade, é uma constatação que aponta para um horizonte de futuro: o começo de um reconhecimento literário que a dedicação às letras poderia lhe proporcionar em um cenário em que a visibilidade do homem negro estava atrelada a um corpo que era cada vez mais criminalizado e inferiorizado em sua experiência de liberdade. Ser notado era importante quando era tão fácil desaparecer e ser varrido da cidade. Impossível, então, não ser um homem negro *extravagante*.

Rememorando o encontro na casa de José Veríssimo, emerge uma imagem de um Lima Barreto jovem, introspectivo, calado, atento aos conselhos e referências que ali recebia de um dos maiores críticos de sua época e que via nele potencial para ser um grande escritor⁶⁵⁰. Em vez do escritor combativo e tomado por posições assertivas sobre o que deve ser a literatura, como se tornaria conhecido, encontramos aí as marcas de um sujeito que foi influenciado pelas trocas e conversas que teve não apenas nos botecos e esquinas com pessoas anônimas, mas também nas casas e espaços de uma intelectualidade branca e de classe média, revelando um escritor em formação. É no diário que ele então

⁶⁵⁰ O crítico literário José Veríssimo foi o primeiro entre os críticos renomados a falar publicamente do primeiro romance de Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, reconhecendo que ali havia “alguma cousa”. Em carta ao escritor, Veríssimo expôs com mais detalhes e generosidade sua apreciação da obra que, a despeito do que julga como excessivamente “personalista” e “caricatural”, era “excelente”, cf. BOTELHO, Denilson; AZEVEDO NETO, Joachin de Melo. E a literatura, serve para quê? Tensões e convergências entre José Veríssimo e Lima Barreto. *Revista Estudos Amazônicos*, v. 7, n. 1, p. 150–173, 2012.

apresenta uma posição que aparentemente já tinha antes de ouvir Veríssimo: a necessidade da “mais cega e absoluta sinceridade”, citando uma das passagens do livro *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*, do escritor e historiador inglês Thomas Carlyle⁶⁵¹, de 1841, que tinha acabado de ler, para endossar a sua opinião, junto a nomes importantes do romantismo brasileiro – Castro Alves, Fagundes Varela, Laurindo Rabelo e Casimiro de Abreu –, que alcançaram a “glória”, incorporada “à sorte da nação”, porque “tinham sido sobretudo sinceros”. Lima, por outro lado, não afirma que é sincero, mas que se *acredita* sincero, colocando em suspeita logo em seguida essa sua afirmação “Sê-lo-ei”?, em que a pergunta retórica não parece ser somente retórica: aos olhos da classe letrada e literária majoritariamente branca, seria ele sincero? Se a sinceridade, neste caso, precisa ser apreendida pelo leitor, não sendo, portanto, uma característica que se esgota no próprio sujeito, quão sincero poderia ser Lima Barreto? Em uma nação que se pretendia branca e não desejava incorporar a população negra “à sorte de nação”, ser sincero, no seu caso, seria desvelar realidades, sujeitos e espaços que se desejava ocultar ou destruir, desmascarando as mentiras e ilusões de uma República que não garantia cidadania para todos, muito menos para a população negra?⁶⁵² Para ele, inspirado no escritor e historiador francês Hippolyte Adolphe Taine, um dos grandes expoentes do positivismo no século XIX: “A obra de arte, disse Taine, tem por fim dizer o que os simples fatos não dizem. Eles estão aí, à mão, para nós fazermos grandes obras de arte”⁶⁵³. Em “Amplius!”, seu ensaio-manifesto publicado junto à sua primeira coletânea de contos, *Histórias e sonhos*, em 1920, ele reafirma sua sinceridade: “Já não sou mais menino e, desde que me meti nessas coisas de letras, foi com toda a decisão, sinceridade e firme desejo de ir até ao fim”⁶⁵⁴. A sua sinceridade caminha, assim, na direção de um compromisso ético de construir uma linguagem que articule e revele não

⁶⁵¹ Trata-se de um conjunto de seis ensaios, baseados em palestras suas que fizeram muito sucesso em sua época, em que Thomas Carlyle exalta grandes figuras da história ocidental, discutindo tipos de heróis e apresentando exemplos, como Dante, Shakespeare, Rousseau, etc.

⁶⁵² Como afirma Luiz Silva Cuti, “A ojeriza aos traços étnicos do autor afrodescendente compunha, na crítica do período, a tendência prévia e negativa da crítica. Além da origem de classe da maioria dos críticos, o que enseja o potencial de uma propensão, já que eles estavam ligados aos estratos oligárquico-agrário e burguês, o cientificismo positivista impunha um arsenal de ‘racionalizações limitadoras (CARA, 1983, p. 29), que raramente possibilitavam que se distinguisse a análise do texto literário daquela relativa ao projeto racista de nação, pois aquele deveria estar em função deste. Assim, o fenótipo do autor afrodescendente, um dado (incômodo, como já vimos) da realidade, trazia implicações para o trabalho da crítica”, cf. CUTI, Luiz Silva. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 75-76.

⁶⁵³ BARRETO, Lima. Literatura militante. In: *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Org. Beatriz Resende. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017, p. 130.

⁶⁵⁴ BARRETO, Lima. “Amplius!”. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 55.

só o que os fatos não dizem, mas que também expresse um compromisso consigo mesmo e com seus valores.

No diário, a sinceridade consigo próprio pode ganhar ainda mais lugar, abrindo espaço, em suas páginas íntimas, para verdades talvez inconfessáveis e desconcertantes num contexto em que se buscava atestar a inferioridade negra de diferentes maneiras. Se Lima, em 1908, tem dúvida quanto à sua sinceridade, ele parece não ter quanto ao amor que nutre por si mesmo, um amor confessado e declarado na solidão do diário, um auto-amor que não se encerra em vaidade, pois é o que possibilita que seu amor se direcione ao outro, à humanidade, à literatura. Eu me amo *muito*, escreve Lima Barreto, fazendo da entrada do diário, do que seria uma breve retrospectiva do ano que passou, uma pequena carta de amor para si mesmo, uma declaração de amor de uma única linha, que talvez represente o espaço diminuto, mas não impossível, para o *amor* pela sua vida, que é também o amor pela vida negra, o que poderia levar a uma vida com mais sentido e potencial, porque “quando nos amamos, sabemos que devemos fazer mais do que sobreviver”⁶⁵⁵.

Não por acaso, em 12 de janeiro de 1905, três anos antes, Lima Barreto escreve o que seria um dos seus grandes projetos literários, que é movido justamente pelo amor à vida negra:

Veio-me à ideia, ou antes, registro aqui uma ideia que me está perseguindo. Pretendo fazer um romance em que se descrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda. Será uma espécie de *Germinal* negro, com mais psicologia e maior sôpro de epopeia. Animará um drama sombrio, trágico e misterioso, como os do tempo da escravidão.

Como exija pesquisa variada de impressões e eu queira que esse livro seja, se eu puder ter uma, a minha obra-prima, adia-lo ei para mais tarde.

Temo muito pôr em papel impresso a minha literatura. Essas ideias que me perseguem de pintar e fazer a vida escrava com os processos modernos do romance, e o grande amor que me inspira – pudera! – a gente negra, virá, eu prevejo, trazer-me amargos dissabores, descomposturas, que não sei se poderei me pôr acima delas. Enfim – “une grande vie est une pensée de la jeunesse réalisé par l’âge mûr”⁶⁵⁶, mas até lá, meu Deus!, que de amarguras!, que de decepções!

Ah! Se eu alcanço realizar essa ideia, que glória também! Enorme extraordinária – e quem sabe? – uma fama europeia.

Dirão que é negrismo, que é um novo indianismo, e a proximidade simplesmente aparente das cousas turbará todos os espíritos em meu desfavor;

⁶⁵⁵ hooks, bell. *Living to Love*. In: *Sisters of the Yam: Black Women and Self-Recovery*. New York: Routledge, 2014, p. 149.

⁶⁵⁶ “Uma grande vida é um pensamento da juventude realizado na maturidade” (tradução livre). A frase é do poeta romântico francês Alfred de Vigny. Neste trecho, Lima Barreto parece ter citado a frase de cabeça, pois no original é “Une belle vie, c’est une pensée de la jeunesse réalisée dans l’âge mûr” (Uma bela vida é um pensamento da juventude realizado na maturidade).

e eu pobre, sem fortes auxílios, com fracas amizades, como poderei viver perseguido, amargurado, debicado?
 Mas... e a glória e o imenso serviço que prestarei à minha gente e a parte da raça a que pertença. Tentarei e seguirei adiante. “Alea jacta est”.
 Se eu conseguir ler esta nota, daqui a vinte anos, satisfeito, terei orgulho de viver.
 Deus me ajude!⁶⁵⁷

Como um escritor perseguido e inspirado não por uma musa, como os poetas da Grécia Antiga, sendo ele, inclusive, bastante crítico ao que julga como um culto anacrônico e sem sentido da Antiguidade Grega para retratar a realidade brasileira⁶⁵⁸, mas por uma espécie de dever ancestral, Lima Barreto discorre sobre uma ideia que não é fruto somente de uma escolha racional. Trata-se de um passado que não pode ser evitado porque, como afirma a poeta de Trinidad Tobago Dionne Brand, em seu livro *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*: “A experiência Negra em qualquer cidade moderna grande ou pequena nas Américas é assombrada. Adentramos um espaço e a história nos segue; adentramos um espaço e a história nos precede. A história já está lá, sentada na cadeira nesse espaço vazio, quando chegamos. Nossa posição social parece sempre se relacionar a essa experiência histórica”⁶⁵⁹. Nesse sentido, o passado da escravidão é também o seu presente, sentindo-se assombrado pela urgência de escrever sobre os escravos, isto é, sobre os mortos, que clamam pela atenção e amor dos vivos, pois, como afirma Baby Suggs, no romance *Amada*, “Não tem uma casa no país que não esteja recheada até o teto com a tristeza de algum negro morto”⁶⁶⁰, tristeza que, nas primeiras décadas do pós-abolição, devia ser quase palpável e visível nos rostos de muitos homens e mulheres negras vivendo à míngua.

Lima Barreto é um homem que acredita no mistério e nas forças cósmicas do universo em tempos de tantas certezas científicas que buscavam dividir as pessoas em raças e definir sua natureza, descrevendo-se como “dado ao maravilhoso, ao fantástico,

⁶⁵⁷ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 84.

⁶⁵⁸ Em “Amplius”, seu ensaio-manifesto publicado na primeira edição de sua coletânea de contos *Histórias e Sonhos*, em 1920, Lima escreve: “A nossa Grécia varia muito e o que nos resta dela são ossos desencarnados insuficientes talvez para recompô-la como foi em vida, e totalmente incapazes para nos mostrar ela viva, a sua alma, as ideias que a animavam, os sonhos que queria ver realizados na Terra, segundo os seus pensamentos religiosos. Atermo-nos a elas, assim variável e fugidia, é impedir que realizemos o nosso ideal, aquele que está na nossa consciência, vivo no fundo de nós mesmos, para procurar a beleza em uma carcaça cujos ossos já se fazem pó”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2010, p. 57.

⁶⁵⁹ BRAND, Dionne. *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*. Tradução Jess Oliveira; Floresta. Rio de Janeiro: A Bolha, 2022, p. 40.

⁶⁶⁰ MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 22-23.

ao hipersensível”, pois “no fim do homem e do mundo, há mistérios e eu creio neles”⁶⁶¹, ou seja, tem uma ligação com o mundo invisível, o que, numa concepção bantu, se associa ao mundo dos mortos, isto é, ao mundo dos ancestrais, em que

O passado é privilegiado, pois esse é o tempo dos antepassados. O passado, no entanto, não é fossilizado. Ele é potencialmente transformador, tal como a tradição-acúmulo do tempo transcorrido. O tempo africano, tal como o universo africano, está prenhe de ancestralidade. Assim como o visível não se separa do invisível [...] assim também o tempo dos mortos não se encontra separado do tempo dos vivos. [...] Esse universo e esse tempo não são vazios.⁶⁶²

Talvez Lima Barreto ouvisse algo como as vozes ancestrais que aparecem para Dionne Brand no “Verso 55” do seu livro *The Blue Clerk: Ars Poetica in 59 versos*, cujos poemas são também ensaios, baseados numa relação encenada entre a poeta e um escriturário de um cais do outro do lado do Atlântico, de onde milhões de escravizados foram levados para as Américas: “Você ainda está vivo, eles disseram. Sim, nós ainda estamos vivos”⁶⁶³. Vivo e sonhador em janeiro de 1905, aos 23 anos, já ali contrariando as estatísticas de um tempo em que a morte, o desemprego, a mendicância, a loucura, a prisão rondavam o futuro de homens negros que não se esperava que enveredassem por “caminhos imprevisíveis”⁶⁶⁴, Lima volta os olhos para os mortos anônimos da escravidão com o desejo de escrever um romance, um gênero literário moderno que tem um papel decisivo na construção de uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, inaugura possibilidades outras, não lineares e progressivas, de retratar o universo social e interior de personagens, desejoso de conferir estatuto literário a vidas esquecidas e que lhe possibilitava descrever a *vida* – e não apenas o trabalho – “dos negros numa fazenda”. Este é um projeto que torna evidente como é a *vida* dos escravizados que interessa ao jovem escritor, não apenas se inspirando em *Germinal*, do escritor francês Emile Zola⁶⁶⁵,

⁶⁶¹ Esta é uma passagem de *Diário do Hospício* que será analisada no próximo capítulo, na qual Lima, admitindo sua ligação com o invisível, se opõe ao discurso científico que tenta definir o que é a loucura, cf. BARRETO, Lima. *Diário do Hospício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 53.

⁶⁶² OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*. 2ª ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006, p. 63.

⁶⁶³ BRAND, Dionne. *The Blue Clerk: Ars Poetica in 59 Versos*. Durham, NC: Duke University Press, 2018, p. 223.

⁶⁶⁴ Como o escritor Oswaldo de Camargo (1936-) inicia seu “esboço autobiográfico”, “Quando nasci, era mais fácil para meu país prever a via pela qual transitariam corpo e sombra de um recém-nascido preto, e até pôr-se à espreita, observando o seu trajeto, quase sempre pouco interessante ou mesmo enfadonho, de tão repetitivo: ‘Será entre os demais, um brasileiro comum, nada soerguido acima do chão que recolheu suas primeiras pegadas; a pretidão que o realça – o seu mais notado emblema – não se enveredará por caminhos imprevisíveis”, cf. CAMARGO, Oswaldo de. *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015, p. 21.

⁶⁶⁵ Publicado em 1885 na França, *Germinal* retrata a revolta de trabalhadores mineiros na cidade de Mostrou contra condições precárias e insalubres de trabalho, jogando luz para formas de organização e protesto social da classe trabalhadora francesa.

mas desejando superá-lo ao escrever “com mais psicologia” e “maior sôpro de epopeia”. O deslocamento do trabalhador de minas para o escravizado parece ultrapassar os limites do romance, convocando o gênero épico para retratar e elevar a existência de homens e mulheres historicamente violados, a quem as elites e o Estado desejavam esquecer e que jaziam muitas vezes sem nomes e sem histórias, à espera de um olhar cuidadoso⁶⁶⁶. Representar, com sopro épico, aqueles que eram vistos como inferiores não era assim, transformá-los em heróis, mas poder alçá-los ao lugar de gente – e de gente como ele.

Ao falar sobre escrever um “drama sombrio, trágico, misterioso, como os do tempo da escravidão”, Lima estava planejando a escrita de um *negro drama*. Como os Racionais MCs cantariam a plenos pulmões quase cem anos depois, este é um drama vivido por sujeitos que têm uma história que precisa ser narrada como parte da própria sobrevivência, uma história de “trajetos, vitórias e glórias”, mas também de “túmulos, sangue, sirene, choros e velas”, em que os conflitos e dilemas dos vivos não estão apartados dos conflitos e dilemas dos mortos. Esse negro drama seria sua tão sonhada e desejada “obra-prima”, que poderia lhe trazer uma glória “enorme extraordinária” e talvez uma “fama europeia”, de maneira que o orgulho de viver que poderá sentir no futuro está atrelado ao cumprimento de um dever com o passado de seus ancestrais, movido pelo seu grande amor à gente negra no presente. Essa gente vista como barulhenta, selvagem, grosseira, promíscua, suja, burra, inferior, a quem causava tanto repúdio e ódio às elites dirigentes do país, era amada por Lima, em que o “pudera!” sugere a força de um desejo *sincero* em um contexto em que esse amor parecia ser tudo menos possível, muito menos desejável, ainda mais um amor que se estende àqueles que foram escravizados – afinal, se pessoas negras em liberdade ainda não pareciam dignas de protagonismo na literatura, o que dirá escravizados? O orgulho de viver que sentiria, caso conseguisse realizar esse feito, se inscreve como um orgulho de ser descendente de africanos a ponto de desejar que essa obra fosse sua obra-prima, fazendo do romance uma forma de contestação do arquivo colonial que seria fundamentada na experiência histórica negra.⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Exploro mais essa questão no artigo “Sem nomes e sem histórias, mas amados: a escrita da história em Perder a mãe, de Saidiya Hartman”, cf. Sousa, Fernanda Silva e. Sem nomes e sem histórias, mas amados: a escrita da história da escravidão em Perder a mãe, de Saidiya Hartman. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 16, n. 41, p. 1–31, 2023.

⁶⁶⁷ Vale a pena conferir o estudo de Fernanda Miranda sobre romancistas negras, que investiga como os romances escritos por autoras negras tensionam sua forma tradicional e o transformam em um “útero” capaz de criar outros mundos, confrontando uma história de sujeição negra, cf. MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios prescritos - estudo de romances de autoras negras brasileiras (1856-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

Buscando “pintar e fazer a vida escrava com os processos modernos do romance”, Lima também pretendia incorporar os homens e mulheres negras escravizados não apenas como parte da modernidade, mas também como dignas de representação literária, pois mesmo em meio a condições brutais de sujeição, continuavam sendo gente. Porém, o que há de ânsia e aspiração nessa passagem há também de angústia e desespero, a ponto de utilizar várias interjeições que parecem dar vazão ao desamparo, ao medo e à solidão de um descendente de escravizados que é “pobre, sem fortes auxílios, com fracas amizades”, que pode ser perseguido por atender à ideia que o perseguia em uma sociedade que procurava deixar o passado da escravidão para trás e projetar um país sem negros no futuro. Nesse sentido, a possibilidade de realizar essa tarefa se afigura como uma epopeia e um drama em vida para o próprio escritor, em que inúmeras adversidades, barreiras, perseguições o aguardam e somente Deus pode lhe ajudar – “Deus me ajude!” –, como se ele mesmo precisasse ser um herói para empreender essa tarefa quando sobreviver já exige tanto. Entretanto, o desejo é maior do que o medo e, em seguida, um “Mas..” tímido, com reticências, se impõe, como se Lima deixasse, por um breve momento, de se preocupar com a violência da recepção branca e lançasse os olhos para a gente negra, pensando “a glória e o imenso serviço” que proporcionaria aos seus pares, a quem ele sobretudo ama, de tal forma que é esse amor, registrado e revelado na intimidade do diário e não em uma crônica ou artigo de jornal, que anima seu projeto literário e sua vida, um amor a uma *carne que precisa ser amada*. O diário se torna, então, o lugar para *belos experimentos* com a vida negra que são também *experimentos de amor*, de quem ama a sua gente e também se ama – *muito* –, uma declaração de amor que talvez só coubesse no diário, como um segredo que não pode ser dividido para não ser profanado, como confissão de sentimentos reprimidos em função de uma estratégia de sobrevivência negra, segundo bell hooks, herdada da escravidão, como o gesto de quem aprendeu a dizer o amor muitas vezes sem dizer para o outro ou aprendeu a dissimulá-lo, uma vez que

(...) Pessoas negras foram feridas profunda e intensamente, como costumamos dizer em casa, “feridas até o coração”, e a profunda dor psicológica que aguentamos e continuamos aguentando afeta nossa capacidade de sentir e, portanto, nossa capacidade de amar. Somos um povo ferido. Ferido na parte de nós que conheceria o amor, que seria amável.⁶⁶⁸

Longe de querer idealizar esse amor, é importante pensar como o diário pode dar a ver as rugas, tensões, contradições, desencontros, embates e frustrações que envolvem

⁶⁶⁸ hooks, Op. Cit., 2004, p. 143.

esse amor pela gente negra e revelam a complexidade que esse sentimento assume no imediato pós-abolição, sem qualquer garantia de cidadania para a população negra no horizonte. Em uma entrada anterior, no dia 3 de janeiro de 1905, isto é, nove dias antes da declaração de amor, Lima escreve o seguinte:

O espetáculo circundante nada apresenta de novo. Ontem, eram onze horas, eu estava no meu quarto, escrevendo, passou um pequeno da vizinhança. Chegando em frente à nossa casa, deu boas-noites. Pelo jeito, pareceu-me que o dera para minha irmã ou para a tal Paulina, que é uma vulgar mulatinha, muito estúpida, cheia de farofas de beleza e presunção, que é ou que pode ser namorada. Achei aquilo inconveniente. Que um sujeito, passando por uma casa fechada, desse boas-noites a moças recolhidas num quarto de dormir. Nesse sentido, inquiri minha irmã, que desmentiu. Há em minha gente tôda uma tendência baixa, vulgar, sórdida. Minha irmã, esquecida que, como mulata que se quer salvar, deve ter um certo recato, uma certa timidez, se atira ou se quer atirar a tôda espécie de namoros, mais ou menos mal intencionados, que lhe aparecem. Até bem pouco era na casa do tal Carvalho, onde se reuniam tôda a espécie de libertinos vagabundos; cortei essas relações. Se a minha irmã não fôsse de côr, eu não me importaria, mas o sendo dá-me cuidados, pois que, de mim para mim, que conheço essa nossa sociedade, foge-me o pensamento ao atinar porque eles a requestam. A tal Paulina é vulgar, chata como um percevejo, e a meu pai nunca perdoarei essa sua ligação com essa boa negra Prisciliana, que grandes transtornos trouxe a nossa vida.

A uma família que se junta uma outra, de educação, instrução, inteligência inferior, dá-se o que se dá com um corpo quente que se põe em contacto com um meio mais frio; o corpo perde uma parte do seu calor em favor do ambiente frio, e o ambiente, ganhando calor, esfria o corpo.

Foi o que se deu conosco.

Eu, entretanto, penso em me ter salvo.

Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de côr, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com êles, pelo menos com os que vivo, que, sem reconhecerem minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente.⁶⁶⁹

Antes de pensar sobre essa passagem, vale a pena citar o que o autor escreve no dia 26 de janeiro de 1905, semanas depois da declaração de amor à “gente negra”:

Ontem, quarta-feira, fui à casa dos Santos, Antônio Noronha Santos, bacharel, irmão do João, engenheiro, e Carlos. Conversamos amistosamente e inteligentemente. Voltei pra casa, eis senão quando dou com um baile em forma. Eram dez horas da noite. Havia canto, dança, etc. Ora, no estado que meu pai está, com os poucos recursos que temos, positivamente aquilo me aborreceu. Como permitia o meu orgulho que eu recebesse gente, sem oferecer-lhes boas cousas? Como? Demais, meu pai, aluado, na sala, e o baile, a roncar na de visitas. Não me contive e manifestei logo o meu descontentamento. Isso, ao depois das visitas saírem, deu um lugar a um destampatório familiar.

A minha vida de família tem sido uma atroz desgraça.⁶⁷⁰

Observando os dois trechos, encontramos aí um Lima Barreto que, no âmbito do diário, dá vazão a uma raiva e indignação com relação aos seus familiares, agregados,

⁶⁶⁹ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 75-76.

⁶⁷⁰ Ibid., p. 91.

vizinhos, isto é, uma “gente de cor”, desencadeadas por dois episódios específicos que são reveladores de uma vida íntima negra pulsante e rebelde, mas desafiada pelos perigos e armadilhas do racismo e do sexismo e pelas urgências materiais da sobrevivência. Os sentimentos de raiva, revolta e frustração que tomam a dicção do autor não existiriam se ele não se preocupasse com essas pessoas e as amasse, desejando protegê-las de tal forma que a proteção e o cuidado que busca oferecer flerta com o controle e a violência numa sociedade em que a margem de erro para a população negra é bastante pequena. No primeiro trecho, o silêncio do quarto de Lima, onde escrevia, é interrompido por um boanoite de um rapaz que possivelmente estava cortejando sua irmã ou Paulina às onze horas da noite. O cumprimento abre uma janela para a paisagem de desejos e encontros que também compunha a vida negra, inclusive das mulheres pobres e de classe média baixa, que encontravam formas de desafiar o controle moral do Estado sobre seus corpos, o qual visava “civilizar” seus hábitos e introjetar normas higiênicas em prol de uma ideia de família, sem, no entanto, oferecer qualquer tipo de proteção jurídica a elas quando vítimas de violência⁶⁷¹. Nesse sentido, a despeito do cerceamento,

[Elas] tinham relações sexuais sem passarem, pelo menos, por um longo namoro. Arriscavam declarar conquistas amorosas, sem perceberem que a passividade deve ser a marca do seu procedimento. Sentem prazer na relação sexual e procuram esse prazer, quando, na realidade, para médicos e juristas, a maternidade deveria ser o único objetivo. Saíam só e voltavam tarde, não renunciando (e como poderiam?) ao lazer na rua ou à necessidade de sobrevivência. Usavam um vocabulário por vezes “vulgar”. Não trocavam um amasiamento amoroso por um casamento formal. Moças com essa prática não podem ter pensado em casamento ou perda da virgindade da mesma forma que os juristas. Não que inexistissem regras de honestidade, de namoro ou de casamento, só que, certamente, eram diferentes das exigidas pelos valores de honra dos juristas.⁶⁷²

Paulina, a quem o escritor direciona mais a sua raiva, além da sua irmã (e não tanto ao rapaz) e da “boa negra” Prisciliana, uma agregada na casa, parece ser uma dessas mulheres. Lima se refere a ela, reproduzindo o discurso racista e sexista da época, como “uma vulgar mulatinha, muito estúpida, cheia de farofas de beleza e presunção”, destituindo-a, na escrita, de atributo que é historicamente negada às mulheres negras, como a beleza, além de reproduzir um lugar-comum em relação àquelas que se têm em alta conta e são vaidosas: a presunção/arrogância. Achar-se bela e agir com presunção era arriscado demais para uma mulher negra naquele período; a liberdade e autoconfiança de

⁶⁷¹ Cf. ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 119.

Paulina precisam ser transformadas em estupidez e chatice para que a proteção e o controle de Lima tenham mais legitimidade, livrando-a de “tôda espécie de libertinos vagabundos”. Porém, talvez seja possível pensar que, como Mattie, jovem negra cuja trajetória insurgente em Nova York nas primeiras décadas do século XX é recontada e fabulada por Saidiya Hartman, Paulina

nunca parou de tentar agarrar um modo de vida melhor do que aquele que levava. Todo mundo tinha uma opinião sobre quem ela deveria ser e o que deveria fazer. Era claro que seus próprios desejos não importavam a ninguém. Se não decidisse como queria viver, então o mundo o faria e sempre a destinaria à margem. Recusando-se a isso, Mattie seguiu adiante como se fosse livre, o que, aos olhos do mundo, equivalia a agir como uma bárbara.⁶⁷³

Como um homem não apenas atento às notícias dos jornais que veiculavam situações de abusos contra mulheres, mas também leitor de obras do racismo científico e conhecedor do longo histórico de estupro de escravizadas durante o período colonial⁶⁷⁴, Lima se indigna com a violação de um espaço íntimo e privado de duas jovens negras que estavam “recolhidas num quarto de dormir” e não nas ruas, mas direciona ainda mais sua raiva às moças que dependeriam de um comportamento regrado, de “certo recato”, “certa timidez”, para evitarem a violência sexual – e se tornarem mães de “mais um filho pardo sem pai”, como canta Mano Brown – e da intervenção de uma figura protetora masculina, como Lima. Sem condições de enfrentar os Cassis⁶⁷⁵ da cidade do Rio de Janeiro de igual para igual ao ser também vulnerável à violência de homens e mulheres brancas, a raiva é canalizada para sua própria gente, enxergando nela “tôda uma tendência baixa, vulgar, sórdida”, com um discurso muito próximo das elites racistas, mas revelando, por trás dessas palavras, uma vida negra rebelde, de mulheres desejanças que “se atira ou quer se

⁶⁷³ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 83.

⁶⁷⁴ Lima Barreto utiliza como epígrafe de *Clara dos Anjos* um trecho da obra *História do Brasil*, de João Ribeiro, de 1917: “Alguns as desposavam [as índias]; outros, quase todos, abusavam da inocência delas, como ainda hoje das mestiças, reduzindo-as por igual a concubinas e escravas”, cf. BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Penguin-Companhia, 2012, p. 55.

⁶⁷⁵ Cassi é um dos personagens centrais do romance *Clara dos Anjos*, com quem Clara, uma jovem negra de 18 anos, perde a virgindade e engravida, sendo mais uma das vítimas de um homem branco que tinha a fama de deflorador de mulheres pobres e negras, mas que nunca era punido por seus crimes, protegido pela sua brancura e pela sua família. Sem dosar as palavras, o narrador o descreve da seguinte forma: “Nunca suportara um emprego, e a deficiência de sua instrução impedia-o que obtivesse um de acordo com as pretensões de muita coisa que herdara da mãe; além disso, devido à sua educação solta, era incapaz para o trabalho assíduo, seguido, incapacidade que, agora, roçava pela moléstia. A mórbida ternura da mãe por ele, a que não eram estranhas as suas vaidades pessoais, junto à indiferença desdenhosa do pai, com o tempo, fizeram de Cassi o tipo mais completo de vagabundo doméstico que se pode imaginar. É um tipo bem brasileiro. Se já era egoísta, triplicou de egoísmo. Na vida, ele só via o seu prazer, se esse prazer era o mais imediato possível. Nenhuma consideração de amizade, de respeito pela dor dos outros, pela desgraça dos semelhantes, de ditame moral o detinha, quando procurava uma satisfação qualquer. Só se detinha diante da força, da decisão de um revólver empunhado com decisão. Então, sim...”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2021, p. 36-37.

atirar a toda espécie de namoros”, isto é, para quem a liberdade é também poder amar e se apaixonar, sem pedir a sua autorização para organizar um baile, com muito canto e dança, numa noite de quarta-feira, mesmo sem ter tantas “cousas boas” para oferecer às visitas, tomando parte no ruído negro da cidade. Se Lima vagava pelas ruas da cidade noite afora e bebia com amigos e colegas nos bares mesmo sob o risco de ser visto como um libertino vagabundo *negro*, os riscos de serem vistas como prostitutas, vulgares e sórdidas também não freia os anseios e desejos de jovens negras que queriam experimentar e sentir as paixões do corpo e do coração sem serem assombradas pelo conhecimento da história da escravidão e das relações raciais no Brasil como Lima Barreto era.

Em meio à inegável “atroz desgraça” na vida do escritor, arrimo de família, órfão de mãe e principal responsável pelo cuidado do pai adoecido⁶⁷⁶, pouco reconhecido no meio literário e discriminado na sociedade, é pelo menos da família e da gente pobre e de cor que Lima espera um reconhecimento de sua superioridade e um respeito e “um amor que lhes fizesse obedecer cegamente”, já que do mundo branco nunca virá. Há aí uma oração subordinada restritiva que parece revelar, ainda assim, que há amor; não um amor cego e obediente, mas amor, pura e simplesmente, em suas tensões, contradições e insurgências, como o amor dele por sua gente que, nessa entrada, nesse momento de raiva, é “simpatia literária, artística” e, dias depois, se transforma “no grande amor que me inspira – pudera! – a gente negra”. É a mesma gente que ele vai mandar embora de casa ao manifestar seu “descontentamento” e provavelmente acabar com o baile que a bela e presunçosa Paulina e sua irmã ousaram organizar sem a sua anuência, quando podemos aqui imaginar homens e mulheres anônimos dançando e se divertindo em plena quarta-feira na casa do autor. O baile acabou, como diríamos hoje, em um provável “barraco” e “quebra-pau” de família quando Lima se refere ao “destampatório familiar”, em que a sua desaprovação é menos em relação à festa em si e mais às condições materiais da casa e a situação de saúde de seu pai, que não seriam exatamente adequadas para uma festa.

⁶⁷⁶ João Henriques de Lima Barreto, pai do escritor, adoeceu em 1902, passando a ter crises e delírios, quase todos relacionados à perseguição da polícia e ao medo de ser preso, que o tornaram, de modo gradativo, inválido para o trabalho, cabendo a Lima, o filho mais velho, a assumir o papel de arrimo da família e o cuidado do pai até a morte – a sua, não do pai, que faleceu 48 horas depois da morte do filho, no dia 3 de novembro de 1922, talvez por não suportar a perda de quem tanto cuidou dele, cf. BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. A preocupação com o pai e o sofrimento que sua condição psiquiátrica lhe causava é uma grande fonte de angústia para o escritor carioca ao longo da vida, especialmente em um período em que a “loucura” era vista como uma doença hereditária e sendo ele mesmo visto como “louco” – tópico a ser abordado no último capítulo da tese.

Em outras palavras, o que está em jogo é pensar que esses trechos analisados não entram em contradição com “grande amor” de Lima Barreto pela gente negra, ainda mais quando a busca por proteger quem ama em meio a uma atmosfera racista pode levar a gestos que, mesmo em nome do amor, não deixam de ser violentos para as mulheres⁶⁷⁷. Encontramos nesses trechos, portanto, o irmão mais velho que se preocupa tanto com a irmã a ponto de tentar controlá-la, uma mulher negra que *não é nada* nessa vida⁶⁷⁸, mas que, para ele, é *tudo*: um ser humano que merece ser tratado com respeito e dignidade, com quem, como quase toda relação entre irmãos, ele pode brigar, se indignar, se desentender, provocar, mandar (e não ser obedecido), apontar o dedo, rir, se divertir, dançar, abraçar, beijar, sonhar, sem jamais deixar de amar. Em vez de espetacularizar e alardear os conflitos domésticos que irrompem nas páginas dos seus diários, transformando o sofrimento e as dificuldades em algo que escandaliza ou que revelaria o gênio “forte” e “ressentido” de Lima Barreto, podemos tentar reconhecer em seus escritos rastros, fragmentos, imagens que sugerem a dimensão humana, pulsante e ordinária da vida negra e do amor *grosso* que o movia⁶⁷⁹ e, ao mesmo tempo, o fazia “dia e noite sangrar de dor”⁶⁸⁰ em um mundo que não o amava de volta.

Além dos conflitos domésticos e dilemas como escritor, há passagens no diário que descortinam a monotonia da vida de alguém que não estava o tempo todo resistindo, questionando teorias racistas ou combatendo problemas sociais de sua época. Seu cotidiano, assim como de tantos nós, era, sobretudo, repetitivo, ainda mais quando se trata de um funcionário público de baixo escalão e morador de subúrbio, sem grandes aventuras e experiências, como viagens para o exterior, vivendo uma condição em que a necessidade de sobreviver é premente. Porém, essa monotonia não torna seu diário

⁶⁷⁷ Lima Barreto era, aliás, alguém consciente do impacto destruidor do sexismo na vida das mulheres, denunciando em suas crônicas os crimes então vistos e defendidos como crimes passionais e que hoje são entendidos como feminicídios. Para o escritor, as mulheres não eram propriedades dos homens para que eles agissem como se fossem seus donos e as matassem por causa de traição ou desejo de separação. Exemplos disso são as crônicas “Não as matem”, “Os matadores de mulheres”, “Os uxoricidas e a sociedade brasileira”, cf. BARRETO, Lima. *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

⁶⁷⁸ Clara dos Anjos, em seu desfecho trágico no romance homônimo, ao se ver grávida, humilhada, desmoralizada e abandonada por Cassi, desabafa para a mãe: “Nós não somos nada nessa vida!”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2021, p. 190.

⁶⁷⁹ Criticada pelo que Paul D julga como um excesso de proteção e zelo maternos em relação aos seus filhos, a ponto de ter matado um deles para que não fosse escravizado, falando que seu amor é “grosso” demais, Sethe responde: “Grosso demais?”, disse ela, pensando na Clareira onde as ordens de Baby Suggs arrancavam as bagas da noqueira. “Amor ou é não é. Amor ralo não é amor”, cf. MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 238.

⁶⁸⁰ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 77.

maçante; antes, nos permite situar Lima Barreto numa dimensão ordinária da vida que também parece que lhe foi tolhida após sua morte. Também em 1905 ele escreve:

Amanheci mal, tive até um sonho erótico. Saí às nove horas, fui à missa na igreja da Glória. Como estivesse embotado com a má noite que passei, não pude tomar uma nota.

Vim à cidade, almocei com os Batistas, bons rapazes.

Fui ao Leme, aborreci-me. O Metelo, um rapaz gago de Mato Grosso, caceteou-me enormemente. O Pereira, burro e sem nenhum relevo, encheu-me de sono a volta.

Por desincargo de consciência, fui à casa do César Vilares, um bom rapaz, a quem devo vários favores, mas que é extraordinariamente aborrecido como companhia, pois por falta de hábito é *gauche* conservador.

Em casa voltei.

Esquecia-me de dizer que na sexta fui com minha irmã à casa do Artur, dancei e bocejei.

É o que tenho a relembrar dêsses quatros dias.⁶⁸¹

Nessa passagem, em que resume os últimos quatro dias, nada de extraordinário aconteceu. Passar mal, ter um sonho erótico, ir à igreja, encontrar e almoçar com amigos, ir num baile na casa de outro – estes são acontecimentos banais e ordinários que revelam também a monotonia da vida de um jovem escritor negro, em que o dia seguinte parece ser tudo que o aguarda numa realidade sem grandes promessas e perspectivas para gente como ele. Cabe, então, entregar-se aos momentos de sociabilidade e diversão, sustentando uma aparente cordialidade e paciência com amigos e colegas que encontra pela cidade, mas que depois fala mal no diário, demonstrando que é possível ser grato a quem o ajudou, elogiá-la como uma boa pessoa e, ao mesmo tempo, ser sincero quanto à personalidade insuportável dela. Além disso, o que chama atenção nesse trecho é a menção à ida, junto com a irmã, à casa de Artur, onde *dançou*, nos permitindo vislumbrar o corpo de Lima Barreto, ainda que possivelmente cansado, embalado ao som de uma música – um maxixe? um choro? –, dançando talvez com a irmã, com outra mulher ou sozinho, dois para lá, dois para cá, rindo, bebendo, comendo, num balanço de liberdade, para depois dormir e viver mais um dia que parecia ser sempre o mesmo, mas que o ruído negro, irrompendo em meio à monotonia, insinuava que podia ser diferente.⁶⁸²

⁶⁸¹ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 101.

⁶⁸² Na crônica “Bailes e divertimentos suburbanos”, publicada em 1922, o autor carioca faz uma espécie de inventário crítico e nostálgico dos bailes que ocorriam nos subúrbios, mas que, a seu ver, estavam em declínio em função do aumento do custo de vida e da influência massiva de ritmos, danças e gêneros musicais norte-americanos, como *cake-walk*, *rang-time*, *fox-trot*. O que é importante destacar é como ele enxerga o baile como fundamental à sobrevivência: “O subúrbio não se diverte mais. A vida é cara e as apreensões muitas, não permitindo prazeres simples e suaves, doces diversões familiares, equilibradas e plácidas. Precisa-se de ruído, de zambumba, de cansaço, para esquecer, para espantar as trevas que em torno da nossa vida, mais densas se fazem, dia para dia, acompanhando ‘pari-passu’ as suntuosidades republicanas...”, cf. BARRETO, Lima. Bailes e divertimentos suburbanos. *Gazeta de Notícias*, Rio de

Um amante das mulheres

Não era apenas a irmã de Lima Barreto e Paulina que tinham seus flertes, paixões e desejos – ou ansiavam ter, tentando burlar diferentes instâncias de controle sobre seus corpos. Na modernidade, com seus fluxos e trânsitos intensos de pessoas, veículos e mercadorias, em que o trem e o bonde se tornam espaços em que inúmeros encontros e desencontros acontecem, inclusive entre pessoas negras, as quais também utilizavam desses meios de transporte, Lima Barreto, ao ser um grande andarilho no Rio de Janeiro, compôs

(...) uma espécie de geografia íntima e pessoal, a partir do percurso que realizava diariamente entre sua casa, no bairro nos subúrbios, até o centro do Rio e vice-versa. Nesse trajeto, Lima Barreto anota faces, cores, expressões, costumes, descreve personagens, recupera diálogos seus e dos vizinhos de assento, comenta a falta de estrutura e de rede de serviços, assim como descreve a paisagem que vê da sua janela.⁶⁸³

Porém, Lima não observava apenas as mudanças, hábitos, costumes da população, com atenção especial aos pobres e negros; ele também era um grande observador das mulheres, que cada vez circulavam mais nas ruas e a quem não deixava de olhar, apreciar e julgar, num fascínio pela imagem, uma das características da modernidade, que se traduzia num fascínio pelas mulheres que encontrava casual e provisoriamente em suas andanças: “Hoje, 8 domingo. Pleno Leme. Cediço. Nada novo. Não há moças bonitas. Só velhas e anafadas burguesas. (...) Na rua, nos bondes, nos trens, eu me interesso por certas moças e às vezes por cinco minutos chego a amá-las”⁶⁸⁴. Como declara em outra passagem, “Mulher bonita é que não falta nesta vida; o que falta é a mulher de que a gente goste”⁶⁸⁵. Nesse sentido, atento à beleza das mulheres, seu trânsito pela moderna cidade do Rio de Janeiro era também atravessado pelo desejo e atração pelas moças do seu tempo, confessadas em seu diário, de maneira que é fundamental pensar Lima Barreto a partir de um eixo que parece interdito ou quase completamente anulado quando se olha para a sua vida e para os seus diários: a sexualidade. Embora não tenha casado e tido filhos, nem haja nenhuma informação sobre algum relacionamento duradouro que tenha vivido, Lima não deixou de ser um homem que desejava, flertava, amava, passando longe

Janeiro, 7 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/obras-literarias/bailes-e-divertimentos-suburbanos>>. Acesso em 4 jul. 2023.

⁶⁸³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto e a Central do Brasil: uma linha simbólica a separar o subúrbio da capital. In: BARONE, Ana; RIOS, Flávia (Org.). *Negros nas cidades brasileiras (1890-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2018, p. 180.

⁶⁸⁴ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 80.

⁶⁸⁵ Ibid., p. 124.

de ser celibatário, pois esta é também uma dimensão significativa de sua vida, como vários trechos de seu *Diário íntimo* demonstram.

Num trecho da entrada de 1 de janeiro de 1905 de seu diário, ele relata como decidiu dar uma volta pela cidade para espalhar por causa dos aborrecimentos que sua casa e a “tristonha moléstia” do seu pai lhe causavam, fazendo um passeio pela praia do Leme e, depois, vivendo um breve encontro com uma moça no bonde antes de chegar na praia:

Pleno Leme. O dia é meigo. O sol, ora espreitando através de nuvens, ora todo aberto, não caustica. Nos dous abarracamentos cheios de gente, espoucam garrafas de cervejas que se abrem. A praia se estende graduada, harmônica, desde o monte do Leme à Igreja. A ponta recurva desta é como a cauda de um peixe que se dobrasse num “samburá”. Por detrás, a lombada de morros pintalga de verde-esmeralda, verde-garrafa, verde-mar, variando cambiantes aqui, ali, consoante as dobras do terreno e a incidência da luz, pintalga o azulado opalino do dia. O mar muge suavemente. As ondas verde-claro rebentam antes da praia em franjas de espuma. Pelo ar havia meiguice, e blandícias tinha o vento a sussurrar.

A gente que há é a vulgar dos piqueniques. Gente simplória que, enclausurada em casa uma semana, um mês, um ano, quem sabe, resfolegava naquele dia ao ar livre. Havia um deputado e família, o que não diminui nem altera a minha observação. No bonde, na altura da Rua dos Voluntários, tomaram-no dous rapazes e uma rapariga. Como era meu dever, comecei a observar-lhe discretamente. Ela não se aborreceu e observou-me. Estendeu a mão, mirei-lhe a mão com amor e firmeza. Ela escondia. Eu fingia olhar para outro lado, ela estendia, eu olhava. E assim fomos até o Leme. Era uma espécie de galanteio que eu tinha inventado e que agradara a italiana (falava em patoá italiota com os rapazes). Já nas curvas, ela avançava mais do que eu. Dava-me encontrões. Preparei o *flirt* para o botequim, mas, aí chegando, o cioso irmão, percebendo, levou-a para longe. A minha covardia não permitiu que a seguisse, nem que a esperasse, de volta. Com isso, eu adquiri uma certeza: embora mulato, os meus olhares podem interessar as damas e desconfiar os irmãos delas.⁶⁸⁶

Chama atenção a descrição altamente poética e atenta que Lima faz da praia do Leme, como quem faz do diário um lugar de exercício para as belas descrições da natureza que inundam seus romances, para seus *belos experimentos* literários, como quem busca ressaltar e valorizar a beleza num contexto de modernização autoritária e excludente sob os moldes da Europa que ignorava as especificidades e a beleza das paisagens naturais cariocas⁶⁸⁷, ofuscando, ao dar destaque à natureza, as pessoas que eram vistas como

⁶⁸⁶ Ibid., p. 72-73.

⁶⁸⁷ Na crônica “O Jardim Botânico e as suas palmeiras”, de 1919, Lima Barreto critica a violação da natureza para construção de casas “ultramodernas” e “chiques” que, para ele, não passam de residências hediondas, feitas por e para uma burguesia “inepta”, a qual: “(...) Não tem gosto, não tem arte, não possui o mais elementar sentimento da natureza. Há nela pressa em tudo: no galgar posições, no construir, no amor, no ganhar dinheiro, etc. (...) É por isso que ela se está amontoando nas praias de fora da barra, construindo casas em cima de areias e restingas, sob o açoite de ventos fortes e implacáveis”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2004, p. 528.

emblemas de um Rio moderno e civilizado: as classes abastadas e ilustradas que moravam na região, gente que chama de “vulgar” e “simplória”. Lima pinta antes uma paisagem sonora da cena, mencionando o barulho das garrafas de cervejas que eram abertas nos “abarracamentos cheios de gente” e o “mugido” suave do mar, revelando talvez a exuberância e generosidade da natureza em contraste com a mediocridade da gente “vulgar dos piqueniques” ao oferecer um dia “meigo”, em que o sol não caustica, os ventos afagam, as ondas rebentam devagar, o céu está azulado. No entanto, além de um observador dessa paisagem e construtor de uma bela imagem dela, é importante ver o jovem Lima Barreto como parte dela, isto é, imaginar que seu corpo negro também estava sendo afagado pelos ventos, iluminado pelo sol, com seus olhos voltados para o mar. Para observar, é preciso estar presente e, em meio à gente “vulgar” e “simplória”, majoritariamente branca, estava ali um jovem negro escritor cheio de sonhos e desejos, que contemplava a paisagem.

Ao descrever sua ida até a praia do Leme, Lima lembra da “rapariga” que sentou ao seu lado no bonde, a quem passou a olhar, pois era seu dever “observar-lhe discretamente”. Mas era seu “dever” olhar para ela com discrição em sinal de respeito ou era seu “dever” – transformando ironicamente seu desejo em dever – olhar para ela? Diante dessa ambiguidade, o que parece ficar marcado é que, como homem afeito às mulheres, ele não podia deixar de observá-la. É a partir desse gesto que um flerte começa a se esboçar, numa política de olhares e disfarces recíprocos que desvelam uma atmosfera de jogo, timidez e sedução marcada pelo não dito. Completamente capturado pela moça, Lima não consegue parar de olhar para ela, mirando “a mão com amor e firmeza”, sem nenhuma palavra dirigir a ela. Quando revela que se trata de uma “italiana”, ou seja, uma mulher branca, a “espécie de galanteio” que tinha inventado naquele momento, um galanteio silencioso, parece fazer todo sentido, pois uma investida mais assertiva, sendo ele um homem negro, poderia lhe causar problemas com os rapazes, provavelmente brancos, que a acompanhavam, em especial o “cioso” irmão. Não à toa, ao perceber o interesse de Lima, o irmão a levou para longe e, por causa de sua “covardia”, não conseguiu ir atrás dela.⁶⁸⁸

⁶⁸⁸ Mas nem sempre Lima Barreto era “covarde” assim, como podemos ver no seguinte trecho do seu diário, de 6 de novembro de 1904, quando se sente atingido em sua virilidade, imaginando-se como amante da mulher de um homem branco que se sente superior a ele: “Na estação, passeava como que me desafiando o C. J. (puto, ladrão e burro) com a esposa ao lado. O idiota tocou-me na tecla sensível, não há como negá-lo. Ele dizia com certeza:

No entanto, é no espaço do diário que o autor evidencia a dimensão de um desejo que se insinua recíproco, de uma atração mútua, mas social e moralmente reprovada, arriscada e indesejada, que carrega o peso de um imaginário racial em que não parece possível uma relação horizontal: a de um homem negro com uma mulher branca. É, assim, apenas no campo das sutilezas das mãos, dos olhares, dos gestos tímidos, dos “encontrões” nas curvas que o bonde permitia que esse desejo pudesse ser vivido, embora Lima já estivesse preparado para o *flirt* no botequim, justamente um dos lugares em que ele se sentia mais à vontade, como se ali ela não pudesse escapar de sua investida. Reconhecendo sua “covardia” de não ir atrás – o que se afigura mais como uma cautela num contexto em que homens negros eram vistos como uma ameaça à integridade das mulheres brancas –, o que ele destaca, ao final do trecho, é uma sensação de prazer por seu olhar “interessar as damas” e de revide por “desconfiar os irmãos delas” mesmo sendo “mulato”, como se a retribuição do olhar e o reconhecimento da sua presença, ainda que como uma ameaça, atestassem não apenas sua humanidade, mas também seu poder de atração. Nesse sentido, ganha força um Lima Barreto que, ciente da dinâmica racial nas relações afetivas e amorosas, ainda assim conta vantagem, com a certeza de que é um homem que deseja e que pode ser desejado, inclusive por uma mulher branca, símbolo de civilização, beleza e integridade.⁶⁸⁹

Em outro trecho, escrito quatro dias depois, Lima remonta o encontro com outra “rapariga” que lhe chamou atenção:

Hoje, no trem, vim com uma menina que me despertou a atenção. Ela não era bonita, antes feia e sardenta, porém, de corpo, apetitosa, era dessas que os franceses chamam *fausses maigres*. Cheia de carnes, redondinha, ela despertava facilmente o furor báquico. Vinha no trem, com pai e irmãos. Sentara em um banco afastado e, cobrindo-se de expressão dolorosa, repousava a cabeça sobre a mão, que, em começo, bonita, polpuda e abacial, acabava nas pontas de dedos feios, chatos. Mas o que me chamou atenção foi um detalhe da *toilette*. Evidentemente menina pobre – mesmo as mãos denunciavam, naquelas pontas de dedos feios, os estragos do trabalho manual –, pobre, pois, não tendo um vestido decotado e querendo sair com um assim, dobrara a gola

— Vê, “seu” negro, você me pode vencer nos concursos, mas nas mulheres, não. Poderás arranjar uma, mesmo branca como a minha, mas não desse talhe aristocrático.

Suportei o desafio e mirei-lhe a mulher de alto a baixo e, dentro de alguns anos, espero encontrar-me com ela em alguma casa de alugar cômodos por hora”, cf. BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 46.

⁶⁸⁹ Frantz Fanon, ao abordar a relação do homem negro com a mulher branca, incluindo a si próprio na análise, discute como o desejo pela mulher branca não está apartado de um anseio de ser branco, como se a relação com ela pudesse conferir uma dignidade e civilidade que parece impossível por si mesmo, cf. FANON, Op. Cit., 2020. No entanto, não é meu interesse julgar o desejo de Lima Barreto, mas pensar em *como* o desejo aparece em seu diário como um elemento que evidencia facetas suas pouco consideradas, como a de um sujeito negro que não estava fora do circuito de afetos e flertes da modernidade.

do casaco afogado para dentro na altura das espáduas. A coisa foi boa, porquanto as suas espáduas eram das melhores.⁶⁹⁰

Agora no trem e não no bonde, observando uma moça à certa distância, Lima não a descreve como alguém bonita – pois “feia e sardenta” –, mas como alguém atraente e “apetitosa” de corpo. Há um olhar um tanto objetificador ao ressaltar as suas “carnes” e ao fato de ser “redondinha”, mas o uso de uma linguagem requintada e sensível, empregando até mesmo termos franceses, parece também apontar para uma tentativa de elevar, no campo da linguagem, a existência *rebaixada* de uma menina pobre que desempenhava algum trabalho manual. A partir da observação crítica e delicada das mãos – assim como observou as mãos da rapariga italiana que ele não conseguia parar de olhar – Lima dá início a uma leitura da condição de classe da jovem, sem deixar de reconhecer a subjetividade dela ao captar, pela postura do seu corpo, uma “expressão dolorosa”, isto é, como uma menina que sofre – e não apenas trabalha. O que reforça sua observação de classe é a roupa – a *toilette* – da moça, a quem supõe não ter um vestido decotado e, por isso, “dobrara a gola do casaco afogado para dentro na altura das espáduas”, em que o imprevisto com a vestimenta pode dar a ver tanto um anseio de ser vista e desejada durante uma viagem no trem quanto de ter uma peça que desejava, mas talvez não tivesse dinheiro para comprar. Independentemente do motivo, “a coisa foi boa” na opinião de Lima Barreto, que desliza de uma crítica social a partir das mãos e do vestido para um olhar erótico para as espáduas da moça, que “eram das melhores”, isto é, para as costas, que não marcadas pelo trabalho duro. No entanto, cabe perguntar: que “coisa boa” foi essa que ele insinua no final? Como Lima poderia saber que as “espáduas eram das melhores”? Teria Lima se aproximado dessa jovem e ficado com ela, vendo seu corpo nu? Não sabemos, mas a declaração “a coisa foi boa” abre uma janela para imaginar Lima, tão capturado pelas imagens de ressentido, solitário, bêbado, celibatário, flertando com ela num botequim – onde estava preparado para o *flirt* – e beijando as espáduas, que “eram das melhores”, de uma jovem trabalhadora pobre que nem era bonita aos seus olhos, mas ainda assim digna de ser desejada.

Seus encontros fortuitos e breves com moças anônimas nas viagens de trem e bonde, que despertavam seu desejo, eram vividos sabendo que, provavelmente, numa cidade tão populosa e movimentada, nunca mais as encontraria de novo ou teria a sorte de sentar ao lado delas mais uma vez. Porém, no espaço do diário, esses encontros podem

⁶⁹⁰ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 78.

ser, em certa medida, eternizados e gravados no tempo, tornando-se parte do itinerário de afetos e desejos que ele criava em suas andanças diárias do centro ao subúrbio, do subúrbio ao centro. Sem ter tempo de saber o nome delas, muito menos quem elas são, esses trechos lembram a canção “Num samba curto”, de Paulinho da Viola, que faz durar na música uma experiência de encontro que, para o sambista, é fugaz e ilusória, que poderia ser a trilha sonora de um Lima Barreto suspirando enquanto volta para casa, pensando nas belas moças que encontrou:

Meu samba andou parado
 Até você aparecer
 Mudando tudo
 Lançando por terra o escudo
 Do meu coração
 Em repouso
 Ontem uma rocha fria
 Hoje assim exposto
 Deixando entrar sem medo a vida
 Aquilo que eu não via
 Só agora eu reparei
 Que não vi seu rosto
 E que você partiu
 Sem deixar seu nome
 Só me resta seguir
 Rumo ao futuro
 Certo de meu coração
 Mais puro
 Quem quiser que pense um pouco
 Eu não posso explicar meus encontros
 Ninguém pode explicar a vida
 Num samba curto⁶⁹¹

Em 1908, em outra passagem do seu diário, Lima apresenta comentários que muito diferem daqueles que vinham à público quando escrevia seus artigos de opinião e crônicas no jornal, criticando livros e peças que tinham lido e assistido⁶⁹², ao registrar uma de suas idas ao teatro e, mais especificamente, as atrizes que encontrou lá, sobretudo Guilhermina Rocha⁶⁹³:

As atrizes, seminuas, encostam-se a nós, mostram as espáduas, dizem coisas maliciosas, cantarolam canções do Catulo. Eu gostei da cousa. Houve uma delas que gostei muito. Tinha uma feminilidade de gato, olhos pisados, sob a *maquillage*. Bamboleava-se tôda, esfregava-se em nós, maxixava. Ela era portuguesa, mas já tinha tomado o sotaque e o ar de deboches nacionais, o nosso relaxamento, a nossa tristeza que quer ruído e aquêlo apelo para o erotismo truculento, que nem essas damas lascivas em que o ritmo da cópula domina e é motor. Havia costureiras. Oh! Coitadas! Velhas mulatas com a

⁶⁹¹ PAULINHO DA VIOLA. “Num samba curto”. In: *Paulinho da Viola*. EMI Music Brasil, 1971.

⁶⁹² A faceta de Lima Barreto como crítico de literatura e teatro pode ser encontrada, principalmente, no livro *Impressões de leituras e outros textos críticos*, organizado por Beatriz Resende, já citado neste capítulo.

⁶⁹³ Guilhermina Rocha (1884-1938) foi uma atriz bastante atuante em diferentes casas de espetáculo do Rio de Janeiro até 1922, quando encerrou a carreira dramática após se formar em Medicina. Mais informações em: <<https://www.muham.org.br/biografiasmedicas/biografia/1236>>. Acesso em 2 fev. 2023.

miséria no rosto, mal vestidas; algumas eram mimosas ainda, mas tôdas tinham um ar velhaco. Elas, na sua fealdade, na sua pobreza, olhavam a todos nós, *mirones* e atrizes, com uma infinita resignação.

“Nós nunca seremos como elas e não teremos esses cortejadores”, talvez pensassem.

Enfim, fui apresentado a Dona Guilhermina Rocha. É uma atriz de fama, fama feita antes pela sua beleza, que tanto sacode os jornalistas e os faz escachoar reclamos, do que mesmo pelos seus méritos. Ela é inteligente e caprichosa; mas o teatro não é o seu forte. Creio [que] teve um amante rico, que a fêz educar-se. Onde estaria êle? Que teria sido feito dêle? Oh! Êsses amantes ricos que educam suas amigas, são sempre obscuros...

De fato, ela é bonita e quase bela; falta-lhe, para a grande beleza, espáduas, ombros de deusa. Tem um perfil fino, pernas bem feitas; mas o busto não é correto e o colo é fraco.

O que mais gostei dela foi o olhar. Tem um olhar inteligente, móbil e sequioso, olhar que, com as asas das narinas móveis e finas, dá-lhe um grande acento de desejo, de fúria carnal, mais fúria que lascívia, mais lascívia que volúpia, mais volúpia que amor. Fedra e Safo, uma e outras coisas.

Falei-lhe. Ela me disse que me conhecia. De fato, ela morava na rua Rua das Marrecas e, por cima da sua casa, no sótão, o Nicolau Ciâncio. Fui lá muitas vezes e a vi com volumes de Racine, Marivaux, Beaumarchais. Ela, lembrou, estrear na *É fita*, uma revista, como tôdas as outras. “*C’est le triste retour des choses d’ici bas*”...

Devia ser deliciosa, essa Guilhermina.⁶⁹⁴

Nesta entrada de seu diário visualizamos Lima Barreto assistindo a um dos tantos espetáculos teatrais que assistia quando podia, sendo ele um atento observador do teatro e revelando-se mais uma vez um sujeito que não está apartado do pujante circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro, onde

Ao universo já rico de palcos e teatros, acresceram-se as possibilidades e promessas do cinematógrafo. Entre 1907 e 1911, a cidade do Rio de Janeiro chegou a ter nada menos do que cem cinemas. Com a eletrificação urbana, por volta de 1909, a vida noturna passou a prosperar como nunca. Bailes, chopes, cafês-cantantes e chás-dançantes, sambas e forrobodós pipocaram pelo Centro e se espalharam pela Cidade Nova e pelo bairro adjacente da Lapa, dando origem a uma cultura boêmia que se tornou lendária nos anos 1920 e 1930.⁶⁹⁵

No entanto, ele experimentava e consumia as novidades e produções artísticas desde a consciência de seu lugar racializado e das injustiças sociais e raciais de uma cidade que buscava se modernizar deixando a população negra para trás. O seu regozijo em relação às atrizes seminuas, especialmente a que tinha uma “feminilidade de gato”, que bamboleava e maxixava perto dele, com um “erotismo truculento” de “dramas lascivas” – rasurando a imagem das mulheres brancas como puras, recatadas e virginais –, é interrompido de modo dramático pelo reconhecimento da presença de costureiras “velhas mulatas com a miséria no rosto, mal vestidas”, de quem se compadece profundamente, escrevendo “Coitadas!”, como se fosse impossível continuar gozando

⁶⁹⁴ Ibid., p. 159-160.

⁶⁹⁵ CARDOSO, Op. Cit., 2022, p. 91.

daquele espetáculo protagonizado por mulheres brancas diante da “fealdade”, da “pobreza” e da “infinita resignação” que assomavam nos corpos de trabalhadoras negras braçais. A brevidade da afirmação – “Havia costureiras.” – dá força a uma constatação que não apenas interrompe o gozo, mas também o próprio pensamento. Essas costureiras, invisíveis, mas cujo trabalho é imprescindível para a atuação daquelas atrizes brancas, roubam a cena no registro de Lima Barreto, como se em seu diário o palco, pelo menos por um momento, fosse delas, a ponto de o autor imaginar uma fala que poderia sair da boca de alguma delas caso seu *negro drama* fosse encenado, olhando para todos nós: “Nós nunca seremos como elas e não teremos esses cortejadores”. Reconhecendo que algumas eram velhas, mas outras ainda eram “mimosas”, todas eram exemplos de “mulheres crescidas” que “exibiam sinais de uma infância arruinada – o olhar frio e duro de quem amadureceu cedo demais”.⁶⁹⁶

Em seguida, falando da grande estrela do espetáculo, Guilhermina Rocha, Lima reconhece a sua fama, mas aponta como ela é fruto mais de sua beleza – uma beleza que as costureiras negras jamais teriam – do que de seus “méritos”, escancarando como seu sucesso estava atrelado à existência de algum “amante rico” que talvez a educou, mas que ninguém nunca sabe quem é, pois esses amantes ricos são sempre “obscuros...”. Há, sem dúvidas, um viés machista em sua crítica, que atribui o êxito de uma mulher a alguma figura masculina; no entanto, é importante não perder de vista que a figura de Guilhermina é descrita em contraste com as costureiras negras, cujos talentos e méritos dificilmente seriam reconhecidos para além do trabalho doméstico, de maneira que o sucesso de mulheres como ela também era produzido por dinâmicas de raça, classe e gênero. Às costureiras negras cabiam, então, os bastidores, não o palco, que poderia permitir que uma mulher negra fosse “ninguém e todo mundo ao mesmo tempo”, capaz de “expressar toda a dor e fracasso e desejo, compartilhando-as com o mundo, mas sem se envergonhar de nada”⁶⁹⁷. Não à toa, o sucesso mundial da dançarina afro-americana Josephine Baker na década de 1920, conhecida como Vênus Negra, Cleópatra do Jazz, Rainha de Paris, que fascinava o público europeu com performances vanguardistas marcadas por sonoridades afro-diaspóricas, chegou a ser celebrado em parte da imprensa negra, assumindo uma feição quase mítica por significar “um ícone de mulher afrodescendente talentosa, genial, brilhante, que alcançou os píncaros do esplendor e da notoriedade”,

⁶⁹⁶ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 132.

⁶⁹⁷ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 223.

simbolizando “a vitória do conjunto dos descendentes de africanos enfeixados na diáspora atlântica”⁶⁹⁸ quando tantas mulheres negras eram invisibilizadas e desprezadas.

Assim, sem considerar Guilhermina lá muito talentosa, Lima mais uma vez se revela um sensível e detalhista observador das mulheres, notando que faltava a ela as “espáduas” e “ombros de deusa” da moça pobre que encontrou no trem – e que dificilmente ocuparia aquele palco –, em que o “busto não é correto” e o “o colo é fraco”, fazendo do espaço reservado do diário um lugar para comentar e julgar meticulosamente a beleza de uma mulher branca reconhecida e celebrada em sua época. De todo modo, é o olhar dela que mais chama sua atenção, considerando que ela olha para ele e diz que o conhece; afinal, trata-se de se sentir visto e reconhecido por uma mulher branca de notoriedade, o que toca na sua vaidade. A partir desse olhar, a escrita de Lima volta a ganhar uma feição erótica, em que os olhos de Guilhermina dão um acento de “desejo, de fúria carnal, mais fúria que lascívia, mais lascívia que volúpia, mais volúpia que amor”, mobilizando atributos que sugerem uma sexualidade excessiva, incontrolável e furiosa que historicamente são associados às mulheres negras e pouco mobilizados para se referir às mulheres brancas. Por outro lado, momentos antes, ele repara no sofrimento, na miséria e na resignação de mulheres negras que eram reduzidas ao trabalho braçal, a um corpo feito para trabalhar como de Bertoleza em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Há, portanto, uma inversão de imagens que reposiciona mulheres negras e mulheres brancas, vistas por meio de lentes distintas, que desafiam, ainda que sem a perda de um viés sexista, os lugares, expectativas e papéis a que são submetidas. As costureiras negras são reconhecidas como mulheres que sofrem, cujo corpo documenta um sofrimento largamente invisibilizado; as mulheres brancas, como sensuais, nada ingênuas e puras. E, mais uma vez, a despeito de toda análise e criticidade de Lima, a dimensão do desejo irrompe de novo, afirmando que “Devia ser silenciosa, essa Guilhermina”, imaginando, no campo do diário, o que parecia ser impossível e era censurado no campo do vivido e

⁶⁹⁸ DOMINGUES, Petrônio. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. In: DOMINGUES, Petrônio; BUTLER, Kim D. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020, p. 184. Neste artigo, Domingues demonstra como próprios membros da imprensa negra se viam como “negros modernos”, indo além de posturas nacionalistas, sobretudo ao perceberem como as práticas modernistas se inspiravam nas culturas afrodiáspóricas. Nesse sentido, “o intercâmbio com a “vanguarda europeia” não foi uma exclusividade dos modernistas brancos. Os “negros modernos” – como bem designou Jayme de Aguiar – estavam conectados ao que havia de mais inovador, lídimo e sofisticado no mundo artístico-cultural do Ocidente e, aproveitando-se do espaço da imprensa dos “homens de cor”, estabeleceram uma interlocução com as vanguardas europeias”, cf. *Ibid.*, p. 188.

da sua própria literatura, destituída de cenas e momentos eróticos, o que não significa que sua vida íntima também o era, reduzida a flertes que não davam em nada.

É o que mostra uma passagem de seu diário, na qual ele expõe o seu envolvimento com uma mulher casada, ou seja, ocupando o lugar de amante⁶⁹⁹. Em 21 de janeiro de 1918, ele escreve:

Eu beijei por uma ou duas vezes E., cunhada do H. M. Isto foi há dias, e eu estava esquentado. Se aquela ocasião fosse propícia, talvez consumássemos o ato. Ela é casada com um demônio de um inferior da Marinha, estúpido a roçar na idiotice. Tem todas as manifestações de compressão militar, em que o puseram desde a meninice. Tem dous filhos.

A E. não é uma beleza, mas é farta de carnes e tem aquele capitoso de caboclas, quando moças. Foi sempre ela quem me provocou. Naquele dia eu fui adiante...

O G. a ronda também, mas penso que não chegou tão longe...

O que eu queria dizer é que, agora, quase um mês passado, eu não tenho nenhum interesse em continuar a aventura. Não lhe tenho amor, não me sinto atraído por ela, por isso não encontro justificativa em mim mesmo para arrastá-la, como se diz, a um mau passo. Havemos de ver...⁷⁰⁰

Neste trecho, o “mulato”, o “negro”, que se sentia desafiado nas ruas por homens brancos que andavam como se ostentassem mulheres que ele nunca teria, parece se vingar entre quatro paredes daqueles que diminuía sua virilidade, tomando parte numa disputa sexista e patriarcal com o homem branco que ele nunca poderia ganhar, pois estava longe de ser um modelo de esposo e pai de família. Ao fazer referência ao seu envolvimento com uma das amantes, ele não perde a oportunidade de detratar o marido dela como um demônio estúpido e burro, nem de supor que ele conseguiu ir mais longe do que G, o que evidencia como a esfera da intimidade é também um lugar em que ele tenta se firmar como homem – e um homem sedutor e desejado. De olho em E., sentindo-se provocado por ela, que pode ter percebido o seu olhar esquadrinhando suas “carnes”, Lima toma partido e a beija, num desejo ardente e incontrolável que o deixa mais “esquentado” por estar beijando a mulher de um homem branco numa ocasião que não era propícia para o sexo – possivelmente por estarem na casa dela –, mas nem por isso não podia ser vivida, entregando-se a um prazer proibido que suspendia por alguns momentos a sua dura e solitária experiência. Ao beijar E., sentindo-a entregue em seus braços ou o toque delicado

⁶⁹⁹ Em janeiro de 1919, ou seja, um ano depois, ele descreve outro envolvimento com uma mulher casada, expondo certo desconforto com sua presunção, que aparentemente prefere ir à Petrópolis em vez de visitar as belas paisagens da cidade do Rio: “A mulher do H., com quem estive em avançadas intimidades, narrou-me há tempos que o pai gastava razoáveis dinheiros para levar toda a família a Petrópolis. Falando-me em passear com ela, lembrei-lhe a Tijuca, o Jardim, o Pão de Açúcar, as Paineiras, o Corcovado. O pai é fiel da Armada e se tem em grande conta. Eles e ela saíram todos assim”, cf. BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 205.

⁷⁰⁰ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 197.

das mãos dela em seu rosto, ser amante podia ser também um experimento de liberdade quando a vida já tanto exigia de si, permitindo-se viver o desejo sem ter que exercer o papel de marido, para o qual nunca seria suficiente. Porém, vivendo numa sociedade em que homens matavam mulheres por causa de traição, alegando defesa da honra, Lima sabia dos limites e dos riscos de ser amante, escrevendo, mesmo no diário, ao qual ninguém teria acesso com facilidade, apenas as iniciais dos envolvidos e abrindo mão da aventura por não ter amor, num gesto de quem quer preservar não apenas a própria vida – uma vez que poderia ser agredido ou morto diante da afronta, para um homem branco, de ver *um negro* como amante da esposa –, mas também a de E. O que importa é que naquele dia ele foi adiante, tomando parte na revolução íntima da vida negra no pós-abolição, em que os desejos eram também vividos fora da lei, desprezando normas sociais e o matrimônio enquanto instituição. Definitivamente, Lima Barreto era um amante das mulheres.

Por fim, há uma longa passagem de seu diário que merece atenção e ajuda a pensar as diferentes dimensões das análises feitas até aqui. Trata-se de uma reconstituição da visita que tinha feito a um conhecido, não identificado, que mora com uma mulher que se prostituía chamada Cecília, no dia 2 de janeiro de 1908:

No dia 2, fui à casa do M... A... Êle vive amancebado com uma rapariga portuguesa, de vinte e quatro anos, por aí. Tenho ido lá várias 283lores, sempre cheio de suspeitas que me queiram armar alguma cilada. É bêsta e infantil tal suposição. Eu não compreendo a ligação dos dous. Êle quase não dorme lá, passa dias sem lá ir; Corre que tem outra amante; suspeito que tem um sócio na mulher. Eu julgo que êle não dorme em casa, para deixar o outro dormir; entretanto, pelas conversas dos dous, há noites em que dorme. Ela não o ama; ela o quer para descansar da vida fatigante, aborrecida, trabalhosa, de mulher pública. (...)

Fui lá, dizia, entrei para a sala de jantar, sentei-me e ela veio ao meu encontro: - M... não está.

Tinha ido a um jantar, disse-me ela. Tinha esquecido o rendez-vous etc. etc.

Em 283lores, tive uma alegria de devasso – quem sabe? – que passou depressa e felizmente. Ela sentou-se na minha frente, fumei desesperadamente e conversei. Nunca estive tão bem. Tenho vinte e seis anos e, até hoje, ainda não me encontrei com uma mulher de qualquer espécie de maneira tão íntima, de maneira tão perfeitamente a sós; mesmo quando a cerveja, a infame cerveja, me embriaga e faz procurar fêmeas, é um encontro instantâneo, rápido, de que saio perfeitamente aborrecido e com a bebedeira diminuída pelo abatimento.

A Cecília, tal é o seu nome, é pequena, dá-me pelo peito; é pálida, com aquela palidez *mate* das prostitutas um tanto diminuída; simples de inteligência, não tem quatro idéias 283lore o mundo, aceita o seu estado, acha-o natural, não deita arrependimentos, tem vontade de empregar as elegâncias que aprendeu com as francesas dos grandes bórdeis em que andou (Valery, Richard, etc., etc.). Para mim, apesar da sua maneira de apertar a mão com a ponta dos dedos, ela me fica sendo sempre uma cachopa dos arredores do Pôrto, meiga, simples, ignorante e um tanto obstruída de inteligência, que um vendaval de miséria trouxe para esta África disfarçada, diminuindo em sua mãe o sentimento de família, aproveitada essa diminuição pela concupiscência dos patrícios que lhe

atiraram à grande prostituição, acenando-lhe com a riqueza e a fortuna que ela não alcançou, talvez porque 284lore profundamente boa. Eu a tenho observado muito e, com grande medo da minha inexperiência, eu a quero boa, doce, sem arrependimento, mas a desejar um casamento que a nobilite e eleve. Quando saio de sua casam depois de sua ingenuidade, depois de sentir que a prostituição lhe roçou de leve, posso dizer com M. de Vogué, a respeito da *Casa dos Mortos*, de Doistoévski: fico contente em ver que a nossa humanidade é melhor. Sinto por ela que há um cristal de pureza inalterável como núcleo eterno da pessoa humana e que raramente êle se desagrega, mesmo sob o império das mais baixas degradações por que possamos passar. Essa rapariga, que viu bordéis, ladrões, estelionatários, rufiões e jogadores; que se metem em orgias; que certamente se atirou a desvios da sexualidade, aparece-me cândida, ingênua e até piedosa. Estou a ver daqui os seus cabelos castanhos, os seus olhos de um azul desmaiado, e não sei porque me lembram Maria Madalena. Há não sei que separação entre o seu passado e presente e a sua alma verdadeira, que tenho um delicioso bem-estar em vê-la. É como se ela e trouxesse “uma redoma de alabastro cheia de bálsamo”. Nessa tarde, eu, com vinte e seis anos, e ela, com vinte e quatro, ainda muito lembrada da vida antiga, conversamos, das seis e meia às dez horas, inocentemente, e creio que saí com os pés unidos de nardo, mal enxugados pelos seus lindos cabelos. Eu a olhava com o meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela, de quando em quando, e ela sempre, constantemente, me envolvia com seu olhar azul, macio e sereno, que lhe iluminava o sorriso de afeto, eterno e constante, espécie de riso da natureza fecunda e amável por uma manhã límpida e suave de maio, quando as 284lores desabrocham para frutos futuros.

Nunca mais hei de esquecer desta sua frase:

- Senhor Barreto, M... não está. O senhor janta e depois vai se embora, não é? Esse “depois vai se embora” foi dito com tal singeleza, com tal espontaneidade, como se pronunciasse uma donzela ou uma senhora casada. E quantas destas seriam capazes de dizer isso com tanta candura?!!

Por que razão o destino tê-la-ia prostituído e atravessado no caminho da minha vida?

No jantar, nunca foi tão cordial a nossa palestra.

- Não faça cerimônia, Senhor Barreto. Gosta de feijão?

- Muito, e a senhora?

- Muito também.

- Admira...

- Os portugueses gostam...

- O feijão tem uma cousa; disse eu, é feio...

- Mas é gostoso, acrescentou ela alegre, e como muita gente feia, mas gostosa.

Depois do jantar, conversamos longamente; não vi como a conversa começou e resvalou para coisas de 284lor, de mulheres.

Ela bebeu mais que de hábito, e houve um instante que ela me disse, ao tomar um copo de vinho, cheia daquela espontaneidade que dominou a entrevista 284lor:

- Eu não posso viver sem gostar de alguém.

É de tarde, chove, embora assim olho a janela, para ver se dou no céu com um pouco daqueles seus olhos de azul límpido, com aquêle seu sorriso de florescimento da natureza... É feia a tarde, névoa cerrada, moinha de carvão no ar...

Como a prostituição me parece sagrada; se não 284lor ela, esta minha mocidade, órfã de amor, de carinho de mulher, não teria recebido êsse raio louro de um sorriso e de um olhar, para me recordar êsse misterioso Amor que se sofre, quando se o tem, e se padece, quando se não o tem.

Abro o Cântico dos Cânticos, leio um versículo a êsmo:

“Apareceram as 284lores na nossa terra, chegou o tempo da poda: ouviu-se na nossa terra a voz da rôla”...

Chove... Vou para a cadeira de balanço. Vou fumar e sonhar...⁷⁰¹

De todas as entradas do *Diário íntimo* em que se destacam a esfera do desejo, com a escrita de Lima Barreto assumindo uma feição erótica, esta é a passagem mais longa. A narração do que foi vivido parece tensionar os limites do gênero diário, aproximando-o do romance ou de um conto, ao apresentar Cecília como se fosse uma personagem, a protagonista de uma história, desvelando e imaginando facetas da sua vida, além de se valer de um recurso literário ausente nas passagens analisadas anteriormente: o discurso direto, isto é, a presença de diálogos. Marcado pela construção de uma atmosfera erótica que vai se tornando mais intensa, a ponto de pairar uma tensão sexual crescente – com seu ápice no momento em que Cecília declara que o feijão, apesar de feio, é gostoso, assim como muita gente feia, o que é muito sugestivo se considerarmos que Lima, sendo negro, não era visto como um homem bonito –, esse trecho apresenta o encontro íntimo entre duas pessoas que eram cidadãos de segunda classe, mas cujo envolvimento esbarrava em uma série de interditos sociais e raciais: um homem negro e uma mulher branca que trabalhava na prostituição.

Chama atenção o modo como desde início Lima demonstra uma preocupação com a condição de Cecília e como esse zelo – depois se misturando ao desejo – se reflete na linguagem que emprega para falar dela, descrevendo-a como uma mulher em situação de prostituição, sem se referir a ela como “prostituta” ou utilizando algum termo vulgar. Além disso, ele a chama pelo nome e imagina quais foram os desatinos e desenganos de sua vida que a levaram para aquele lugar de aparente solidão e desamparo de uma “vida fatigante, aborrecida, trabalhosa, de mulher pública”, num movimento de fabulação, compaixão e desejo que passa pelo reconhecimento da subjetividade de Cecília, algo ausente no modo como conta seu encontro com Guilhermina Rocha. No entanto, é importante pensar como o desejo e a preocupação de Lima são atravessados por uma dimensão racial na medida em que Cecília é uma jovem em situação de prostituição, branca e portuguesa, de “olhos de azul límpido, com aquele seu sorriso de florescimento da natureza...”, isto é, uma representação idealizada e ilibada da feminilidade branca em um contexto de sujeição e exploração comum às mulheres negras e pobres⁷⁰². Sua

⁷⁰¹ BARRETO, Op. Cit., 1956, pp. 126-129.

⁷⁰² Isso não quer dizer que Lima Barreto retrate as mulheres negras a partir de um ponto de vista degradante e desumanizante. Pelo contrário, o que se torna visível é uma compaixão pela sua condição vulnerável e precária, evidenciando seu lugar de vítima na sociedade, sem, no entanto, enaltecer sua beleza, como se os efeitos deletérios do racismo e sexismo precisassem ser denunciados a partir de uma aparência brutalizada pela violência racial e pela pobreza. Um exemplo disso é a maneira como o narrador descreve o encontro

distinção é ainda mais enfatizada quando pondera sobre o “vendaval de miséria” que a deve ter trazido para “esta África disfarçada”, o que revela a presença de uma população eminentemente negra-africana na cidade do Rio de Janeiro, que seria também um lugar de degradação e corrupção onde ela não alcançou fortuna “talvez porque fôsse fundamentalmente boa” em uma sociedade repleta de pessoas arrivistas, interesseiros, oportunistas, medíocres que ele via prosperar mais do que àqueles que procuravam trilhar um caminho íntegro e honesto.

É curioso que, justamente ao falar de Cecília, Lima desnude aspectos de sua existência inconfessados nos trechos anteriores e que pareciam impensáveis diante de um imaginário colonial que hipersexualizou o corpo dos homens negros: a insegurança e um “grande medo” de sua inexperiência – e vale destacar que esse relato é feito dez anos antes de relatar no diário suas relações como amante –, pois, com exceção dos momentos em que estava alcoolizado e buscava “fêmeas”, nunca teria tido uma relação íntima com nenhuma mulher. Desde sua mocidade, ele era órfão “de amor” e de carinho de mulher”, apontando a profunda vulnerabilidade e solidão de sua condição e, em especial, uma certa ingenuidade. Nesse cenário, apesar de dizer que a deseja “boa, doce, sem arrependimento”, ele deseja a ela “um casamento que a nobilite e a eleve”, o que um casamento com um homem negro, ainda mais em suas condições, jamais ofereceria, de maneira que até mesmo uma mulher em situação de prostituição, por ser branca, parece inatingível e inalcançável para ele.

A sua escrita ganha, assim, um tom misto de desejo e renúncia, idealização e realidade, sonho e desilusão, em que seu “olhar pardo” contrasta com os de uma mulher que tem “olhos de um azul desmaiado” e parece “cândida, ingênua e até piedosa”, aproximando-a da figura de Maria Madalena. Não é por acaso que bell hooks, no ensaio “Coisa de homem: além da performance sexual”, afirma que “Um homem negro livre, em casa, em seu corpo, capaz de sentir o seu desejo sexual e agir com afirmação de vida é o fora-da-lei radical que esta nação tanto teme”⁷⁰³, um pertencimento afirmativo difícil

casual de Inês, uma mulher negra que foi vítima de Cassi em *Clara dos Anjos*, tornando-se alcoólatra e indo parar na prostituição, com seu algoz: “De dentro da taverna, com passo apressado, veio ao seu encontro uma negra suja, carapinha desgrenhada, com um caco de pente atravessado no alto da cabeça, calçando umas remendadas chinelas de tapete. Estava meio embriagada”. Após Inês amaldiçoá-lo e xingá-lo por tudo que fez com ela, o narrador se compadece: “E a pobre negra abaixou-se para apanhar a barra da saia enlameada, a fim de enxugar as lágrimas com que chorava o seu triste destino, talvez mais que o dela, o do seu miserável filho, que, antes dos dez anos, já travara conhecimento com a Casa de Detenção...”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2021, p. 161 e p. 163.

⁷⁰³ hooks, Op. Cit., 2022, p. 159.

diante do racismo, que produz insegurança, frustração, medo, muitas vezes rebatidos por meio da introjeção da hipersexualização ou de uma masculinidade violenta, por exemplo⁷⁰⁴. Porém, mais do que frisar as dinâmicas raciais que parecem inviabilizar o encontro afetivo-sexual, é importante pensar como Lima reconstitui o tempo que passou com Cecília como um encontro em que não havia apenas aparentemente um desejo mútuo, mas também uma vulnerabilidade compartilhada, ainda que de lugares raciais bastante distintos. Cecília ser “simples de inteligência” e “não ter quatro ideias sobre o mundo” não importa ao escritor que tanto criticava a mediocridade, pois enxerga nela – como enxerga em todos as personagens pobres e humildes que aparecem em seus contos e romances –, uma pessoa que sofre, que possui um “núcleo eterno da pessoa humana” que é indestrutível, “mesmo sob o império das mais baixas degradações por que possamos passar” e que não ceifa por completo a dimensão do desejo.

Por isso, muito além de considerar os interditos ou problematizar o desejo de Lima Barreto por mulheres brancas, é fundamental reconhecer que o diário dá a ver uma esfera do erótico e da intimidade de uma figura invisível e invisibilizada na trama dos seus afetos. Mesmo ele sendo um escritor que escreve explicitamente sobre sua intimidade, a dimensão íntima e erótica de sua vida é obliterada ou podada pelos porres e porradas da vida, que se tornam uma espécie de metonímia de sua existência, de maneira que parece difícil dar atenção, para quem tem dificuldade de pensar a vida negra além da resistência e da violência, à beleza e ao erotismo que também a anima e é expressa na arte, como no trecho: “Eu a olhava com meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela, de quando em quando, e ela sempre, constantemente, me envolvia com seu olhar azul, macio e sereno, que lhe iluminava o sorriso de afeto, eterno e constante espécie de riso da natureza fecunda (...)”, dando vazão, com grande liberdade, a um belo experimento *erótico*.

Uma vida abundante, extravagante e bela

Se a vida ainda lhe oferecia muito pouco, restando-lhe “fumar e sonhar...”, é com o diário que Lima Barreto cultiva e expressa a delicadeza da vida interior de um homem negro, valendo-se de um gênero que confere espaço e protagonismo ao que era

⁷⁰⁴ Deivison (Nkosi) Mendes Faustino afirma que o homem negro tem um pênis sem falo, isto é, destituído da legitimidade e do poder que o homem branco tem e, ao mesmo tempo, é alvo de projeções e fantasias racistas que hipersexualizam e animalizam o seu corpo, jamais correspondendo aos ideais hegemônicos de masculinidade, cf. FAUSTINO, Deivison (Nkosi) Mendes. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman (Org.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

constantemente interdito, invadido, patologizado no que diz respeito à população negra: a intimidade, que se torna um mecanismo em que outras definições de si podem emergir, mas ganhando ressonâncias coletivas ao suscitar a possibilidade de imaginar como outros homens negros eram também agentes de seu tempo e empreendiam seus belos experimentos. Em 31 de janeiro de 1905, por exemplo, ele escreve:

Último dia do mês em que, com certa regularidade, venho tomando notas diárias da minha vida, que a quero nobre, plena de força e elevação. É um modo do meu “bovarismo” que, para realizá-lo, sobra-me a crítica e tenho alguma energia. Levá-la-ei ao fim, movido por esse ideal interessado e, se as circunstâncias exteriores não me forem adversas, tenho em mim que cumprirme-ei.⁷⁰⁵

Numa referência explícita ao gesto de escrever o que poderia chamar de diário, Lima Barreto marca mais uma vez seu anseio por uma vida grandiosa, atribuindo o desejo ao seu “bovarismo”, teoria sobre a qual discorre no diário, com base em suas impressões de leitura do livro *Le Bovarism*, do filósofo francês Jules Gaultier⁷⁰⁶, afirmando que se trata do “poder partilhado no homem de se conceber outro que não é”, ou seja, a criação de uma imagem irreal e idealizada de si que se choca com seu “ser real”⁷⁰⁷. Num contexto marcado por teorias raciais que propagavam a noção de uma inferioridade negra e pela marginalização da população negra em trabalhos mal pagos, braçais e insalubres, um homem como Lima, ao tentar escapar do horizonte de sujeição e morte e sonhar uma vida plena para si, só podia ser então um grande exemplo de bovarismo. Entretanto, não se trata “de se conceber outro que não é”; trata-se de ser o que o outro não acredita ou é incapaz de lidar: um escritor. Desejando fundamentalmente ser lido e até mesmo criticado, isto é, ser reconhecido por sua arte, conquistando a glória que tantos outros escritores conseguiram, os anseios que poderiam ser vistos como normais e esperados em escritores brancos e de elite se tornam anseios de grandeza, meras veleidades, no caso de Lima Barreto. Porém, é a ideia de bovarismo que lhe permite, de certa forma, nomear sua

⁷⁰⁵ BARRETO, Op. Cit., 1956, 96.

⁷⁰⁶ Segundo Andrea Saad Hossne em sua tese de doutorado, em que um dos focos foi pensar a relação entre Lima Barreto e o bovarismo, Gaultier “concebe o ser humano como aquele que possui uma tendência hereditária, uma disposição natural que define a direção de sua energia e de seu empenho. Ao mesmo tempo, trata-se de um ser que cria imagens de si e do mundo, a partir do ambiente e das circunstâncias exteriores (exemplos, educação etc.). Havendo uma coincidência entre essas duas linhas de força – a hereditária e ambiental – o homem dirige sua energia para uma ação produtiva. Quando a convergência não ocorre, tem-se uma discrepância, na qual o impulso externo, a imagem, tende a ser mais forte. O índice bovárico mede essa diferença existente, no indivíduo, entre o imaginário e o real”, cf. HOSSNE, Andrea Saad. *A angústia da forma e o bovarismo: Lima Barreto, romancista*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p. 185-186.

⁷⁰⁷ BARRETO, Op. Cit., 2010, p. 93-94.

luta pela glória literária quando quase diariamente passava por episódios de discriminação e era lembrado do seu lugar de negro, como ao ser “confundido” com o contínuo no seu trabalho na Secretaria de Guerra. De todo modo, ao escrever tantas notas diárias sobre sua vida, indo das ações mais banais e ordinárias às impressões de leituras e grandes comentários sobre questões do seu tempo, quando a vida dos homens negros nada valia – como nada vale ainda hoje –, ele já mostrava uma “vida nobre, plena de força e elevação”.

Nesse sentido, seu diário é uma janela para outras visadas sobre os homens negros no pós-abolição e suas relações, na direção da concepção do que acredita ser o papel da literatura: “a comunhão dos homens de todas as raças e classes, fazendo que todos se compreendam, na infinita dor de serem homens, e se entendam sob o açoitado da vida, para maior glória e perfeição da humanidade”⁷⁰⁸, de modo que a literatura pode se tornar uma forma de cuidado de si e do outro, pois, como afirma bell hooks, “qualquer homem negro que ousa cuidar de sua vida interior, de sua alma, já está recusando a ser uma vítima”⁷⁰⁹. Nesse aspecto, pouco importa saber o que é real e o que é invenção; o que o diário registra, em sua potência e liberdade, é o que ainda precisa ser imaginado num mundo antinegro, como o cuidado e o amor de um filho em relação ao pai adoecido e endividado, a quem quer honrar ainda em vida, pintando os pequenos gestos de sobrevivência e afeto de uma vida *abundante, bela e extravagante*, que não deixa de desejar e de pedir a Deus o que merece:

Hoje vou pagar ao J... P... o último dinheiro que meu pai lhe deve. Procedeu conosco como um carrasco. Aborreceu-me e acirrou-me com um agiota. Graças a Deus vou pagar-lhe e que Deus me dê felicidade suficiente para pagar tudo que meu pai deve. E se eu isso fizer e se conseguir cercar-lhe o resto da vida da abundância que ele tem direito, eu só peço três coisas:
Um amor
Um belo livro
E uma viagem pela Europa e pela Ásia.⁷¹⁰

E, tivesse Lima Barreto conseguido realizar o sonho de sua viagem à Europa, uma viagem “bem sentimental, bem vagabunda e saborosa, como a última refeição de um condenado à morte”⁷¹¹, e vivido bem mais do que 41 anos, quem sabe ele, Du Bois e

⁷⁰⁸ BARRETO, Op. Cit., 2010, p. 58.

⁷⁰⁹ hooks, Op. Cit., 2022, p. 250.

⁷¹⁰ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 96.

⁷¹¹ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 171. Trecho de uma entrada de seu diário de 20 de abril de 1914, quando afirma, num profundo desalento, “Já prescindindo da glória, mas não queria morrer sem uma viagem à Europa, bem sentimental e intelectual, bem vagabunda e saborosa, como a última refeição de um condenado à morte”. Voltaremos a essa passagem no último capítulo.

Fanon não se encontrariam em algum bar de Paris e, juntos, beberiam e tramariam a tão sonhada liberdade negra.

Entre sonhos, desejos e flertes: os belos experimentos de Carolina Maria de Jesus

Ser escritora, ser artista

*O perigo é que Carolina Maria de Jesus queira se tornar escritora.*⁷¹²

A “busca da glória” era um “traço de sua personalidade”, dotada de “fascínio pelo brilho”⁷¹³, desejosa de uma “vida de fantasia, de Cinderela”⁷¹⁴. “Inebriada com o sucesso”⁷¹⁵, mostrando um “quinhão de vaidade” visto como “inegável” e “perturbador”⁷¹⁶, ela se “maquiava exageradamente, usando delineadores, vestindo-se com sedas finas, sapatos caros e acessórios extravagantes”.⁷¹⁷ Havia quem contasse “casos exagerados ou pitorescos que contribuíam para a caricatura de uma ex-favelada pretenciosa e que apesar de ‘rica’ não se adaptava aos padrões exigidos pela ética social”⁷¹⁸. Havia, definitivamente, uma “rebeldia daquela negra que, parecendo *não*

⁷¹² Palavras de uma crítica anônima à escritora e ao *Quarto de despejo*, publicada no jornal *A voz de São Paulo* no dia 26 de agosto de 1960, assinada com o pseudônimo Casmurro de Assis. O trecho em que essa passagem se situa é o seguinte: “O livro é singelo... Carolina não tem reivindicações. Ela é uma criatura como muitas outras e sabe que tudo acontece porque tem que acontecer... É mesmo uma marginal da favela do Canindé. Escreve o seu diário como se estivesse escrevendo uma carta para outra marginal sua comadre da Favela do Esqueleto. Sem qualquer intenção. Sem objetivo. Sem literatura... O perigo é que Carolina Maria de Jesus queira se tornar escritora. Que aconteça com ela o que está acontecendo com esses negros que Marcel Camus recolheu nos morros e colocou no filme Orfeu do Carnaval e que andam por aí agora com banca de artistas. *Quarto de despejo* merece ser lido e discutido”. Cf. SILVA, Mário Augusto Medeiros da. A descoberta do insólito: Carolina Maria de Jesus e a imprensa brasileira (1960-77). *Afro-Hispanic Review*, v. 29, n. 2, pp. 109–126, 2010, p. 114.

⁷¹³ Palavras de Audálio Dantas, editor de *Quarto de despejo* e *Casa de Alvenaria*, em depoimento sobre a escritora, cf. LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 120. Neste parágrafo, reúno trechos de diferentes autores que compõem a obra *Cinderela negra*, originalmente de 1994, que procura contribuir ao resgate da sua obra por meio da reconstituição de sua trajetória a partir de depoimentos e ensaios de pesquisadores, filhos, vizinhos e alguns textos inéditos dela. Também cito uma expressão utilizada por Audálio Dantas em seu prefácio à primeira edição de *Casa de alvenaria*. Nestes trechos, é destacado, num tom de julgamento, o caráter extravagante, vaidoso e insubordinado de Carolina, que teria contribuído para sua derrocada, mas aqui são vistos como indícios de uma mulher negra disposta a ter uma vida bela.

⁷¹⁴ Palavras de Paulo Dantas, cf. LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 185.

⁷¹⁵ DANTAS, Audálio. Casa de alvenaria – história de uma ascensão social. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Editora Francisco Alves, 1961, p. 7.

⁷¹⁶ LEVINE, Robert M. Um olhar norte-americano. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 240.

⁷¹⁷ LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom. Uma história para Carolina. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 33.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

conhecer o seu lugar, não aceitou nenhum dos papéis que lhe reservava o mundo da cultura letrada branca”⁷¹⁹. Baseando-se no depoimento de pessoas que a conheceram, diz um de seus obituários, escrito após sua morte precoce aos 63 anos de idade no dia 13 de fevereiro em 1977, em seu sítio em Parelheiros, no extremo sul da cidade de São Paulo, em quase completo ostracismo e esquecida pelos intelectuais, escritores e jornalistas que a aplaudiram dezessete anos atrás com o sucesso de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*:

(...) Todos foram unânimes em afirmar que ela já não era mais a mesma, que gastava muito, comprava qualquer coisa que visse. Não estava preparada para o sucesso, diziam uns. Como se pudesse um *indigente* estar preparado para alguma outra forma de vida, observavam outros.⁷²⁰

Descrita até mesmo depois da morte pelo que julgavam como “excessos” e “exageros” de uma mulher negra que parecia eternamente confinada ao lugar de ex-favelada e de indigente, despreparada para alguma outra forma de vida que não fosse marcada pela miséria, Carolina foi, em grande medida, culpada pela sua própria derrocada, ao querer aparecer e se mostrar *demais* não apenas como escritora, mas também como artista. Como Lima Barreto, ela também desejava a glória, que somente a arte parecia capaz de lhe conferir, sobretudo quando sua vida já tinha sido tão atravessada pelo horror, pelo silenciamento e pela violência, como vários acontecimentos traumáticos rememorados em *Diário de Bitita*, seu livro de memórias, ilustram tão bem⁷²¹.

Sua pele retinta a marcava como alguém que deveria servir os outros como trabalhadora doméstica, afinal, como dizia um ditado colonial racista “preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”⁷²², de maneira que Carolina já estava desclassificada para qualquer candidatura a uma vaga que exigisse “boa aparência” – isto é, ser branca –, pois seu lugar era no fundo das casas e cozinhas alheias. As roupas puídas, sujas e velhas de tantas mulheres negras como ela não escandalizavam a sociedade como

⁷¹⁹ LAJOLO, Marisa. Posfácio. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 273, destaques no original.

⁷²⁰ BEUTEMULLER, Alberto. Carolina Maria de Jesus: a morte longe da casa de alvenaria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1977, grifos meus.

⁷²¹ Dentre eles, destaca-se, por exemplo, ter testemunhado a prisão arbitrária da mãe, dona Cota, enquanto lavava roupas, e ter sido ela mesma presa, anos depois, sob a acusação de feitiçaria, ao ser vista lendo um dicionário que foi *confundido* com o livro de São Cipriano. Sua mãe, ao tentar defendê-la, também foi presa. Além disso, ambas foram espancadas na cela, cf. JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Tratarei dessas cenas de violência no último capítulo desta tese.

⁷²² GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: LIMA, Marcia; RIOS, Flavia (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 59.

suas joias, vestidos de seda, casacos de linho, elementos que denunciavam uma *negra* que estava querendo *demais*. Ao se vestir com glamour, ela só podia estar imitando suas ex-patroas, parecendo uma “senhora da alta sociedade” por usar um “*tailleur* de veludo, muito elegante”, “colar de pérolas e bolsa fina”⁷²³. O que podia ser normal para as mulheres brancas era, quando se tratava dela, uma extravagância. Sua nova condição material de vida, por mais real que fosse, era vista como uma fantasia, de uma Cinderela que, mais do que voltar para casa antes da meia-noite, sequer deveria ter adentrado o baile do mundo das letras e existido nele – na verdade, ela estava muito mais para Dandara de Palmares, Luiza Mahin, Tereza de Benguela e outras figuras femininas negras históricas do que para uma referência literária branca e ocidental como a Cinderela, à espera de um príncipe encantado.

A profusão de discursos e imagens que foram produzidos em torno de Carolina entre 1958, quando saiu a primeira reportagem no jornal *Folha da Noite* sobre sua vida na favela do Canindé e sobre o que se tornaria o livro *Quarto de despejo*, feita por Audálio Dantas, e 1977, ano de sua morte, marcada pelas palavras *negra*, *favelada* e *catadora*, que se tornaram uma espécie de segundo nome, contribuiu para um retrato reducionista da autora, embora só tenha vivido por uma década e meia na favela do Canindé. Por isso, é importante se agarrar às palavras de José Carlos de Jesus, seu filho do meio, em depoimento póstumo sobre a mãe, para aguçar nossas vistas para o que por tanto tempo ficou ofuscado:

Uma das maiores carnavalescas que conheci foi minha mãe. Os cinco dias de folia eram mais que sagrados para ela. Era bonito de ver o samba no pé de Carolina. A avenida dos desfiles, lotada, a música esquentando, e a Carolina no samba... Todos os anos ela vestia sua fantasia de penas de galinha carijó e arripiava até o sol raiar. Compunha letras de música, cantava, dançava. O amor pelo carnaval era tanto que, logo depois de publicar *Quarto de despejo*, ela versificou o livro e gravou como disco, junto com os Titulares do Ritmo. Interpretou as tristes histórias do Canindé na melodia alegre do samba.

Como todo artista, minha mãe adorava se mostrar: cantando, declamando um poema, dançando no carnaval. Vaidosa, ela sabia se tratar, cuidar da saúde e, nos bailes, sempre aparecia bem arrumada. (...)

Se chegasse um circo pelas redondezas, o diretor logo recebia uma visita dela se oferecendo para atuar. Várias vezes assistimos ao espetáculo de graça porque ela participava.⁷²⁴

⁷²³ Cf. LEVINE, Op. Cit., 2015, p. 239. Segundo Roberto M. Levine, o modo da escritora se vestir e se portar chamava atenção para o seu “caráter dócil e imitativo”. Ao que tudo indica, sua autenticidade residia apenas no seu lugar como (ex) favelada. Vestir-se bem, de forma elegante, era um atributo aparentemente restrito às mulheres brancas, afinal, “as mulheres brancas eram respeitáveis em relação e em oposição à degradação das mulheres negras”, cf. HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 71.

⁷²⁴ JESUS, José Carlos de. Minha mãe realizou um sonho. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 104.

Como todo artista, ela queria ser vista, ouvida, lida; porém, à Carolina parecia escapar, mais ainda do que a Lima Barreto, os atributos que alguém deveria ter para ser reconhecida como artista, afinal, ela era uma mulher negra retinta, mãe solo, pobre, com instrução primária incompleta, migrante, que deveria se dar por contente – e grata – ao conseguir sair da favela por meio do sucesso de *Quarto de despejo* e ser aclamada em tantos programas, eventos e palestras, viajando para cidades como Buenos Aires, Montevideú, Porto Alegre, Recife, Curitiba. Como essa mulher ousava não apenas querer ser vista – e gostando muito de “aparecer” –, como também *fazia* o que estivesse ao seu alcance para se mostrar e ser vista? Este desejo existia antes de se tornar conhecida, pois entre as suas duras andanças e peregrinações por cidades do interior de Minas Gerais e São Paulo e pela capital paulista, em busca de moradia, trabalho e dignidade, ela inventou na arte – e não apenas na literatura – um lugar no mundo para si⁷²⁵, um lugar que poderia acolher, ampliar, celebrar uma vida que, no espaço da criação, poderia se tornar mais digna de ser vivida, acenando para ela um universo de possibilidades que eram então distantes, quiçá impossíveis para mulheres negras como ela.

Ao se descobrir e se reconhecer como artista, é a partir desse lugar que Carolina procurou viver, um lugar no qual aproveitar o carnaval com sua fantasia de penas, atuar em circos, compor sambas e dançar era ser parte de um ruído negro que revelava como a capacidade de sobreviver estava atrelada à capacidade de celebrar talvez não essa vida, mas outra vida possível, esboçada nesses instantes de alegria. O carnaval, a tal “festa da carne”, é a festa da *carne negra que precisa ser amada*, vista, celebrada e que canta, dança, deseja em um mundo antinegro. É nesse momento que Carolina, como a Maria Tristeza que aparece no famoso samba homônimo de dona Jovelina Pérola Negra, pode sair de seu “humilde barracão” e de sua “imensa solidão”: Assim, “Maria Tristeza chorava, Maria Tristeza sorria / Trocando a sua tristeza / Por uns momentos de alegria /

⁷²⁵ Como afirma a arquiteta urbanista Gabriela Leandro Pereira, em sua premiada tese de doutorado: “Enquanto mulher, negra, pobre, moradora de favela, a escritora Carolina Maria de Jesus poderia ter sido mais uma dentre os tantos indivíduos invisibilizados que de tão “desqualificados” pela sociedade sequer poderiam ser “considerados” cidadãos. Um corpo-sujeito tão “ilegal” quanto o território que habitava. Pois Carolina escapa e *inventa um outro lugar*. Essa invenção se expressa pela construção de um discurso que, redigido como diário e publicado em fragmentos - ao qual se segue uma produção ainda pouco conhecida –, provoca um deslocamento no enunciante e nos enunciados sobre o urbano produzidos até então”, cf. PEREIRA, Gabriela Leandro. *Corpo, discurso e território: a cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: ANPUR E PPGAU-UFBA, 2019, p. 25. Além disso, a pesquisadora contabiliza entre 1914 e o fim da década de 1930, com base no *Diário de Bitita*, vinte e três movimentos de mudança da escritora, até se fixar na cidade de São Paulo, de maneira que na escrita ela não apenas inventa um lugar, mas também, segundo a pesquisadora, produz uma cartografia de sua experiência.

Esqueceu de tudo / Se entregou ao carnaval”⁷²⁶, nutrindo na festa sua capacidade de sobreviver. Ainda que depois voltasse ao seu cotidiano de pobreza e solidão, ela havia vislumbrado um futuro em que a alegria poderia perdurar por mais tempo e, sem dúvidas, um futuro em que fosse possível viver da sua arte, assim como muitas mulheres negras, sobretudo em tempos de carnaval, ansiavam em não lavar mais roupa *pra fora*, trabalhar em *casas de família*, *esquentar a barriga no fogão* e poder um dia viver da sua música.⁷²⁷

Filha de um músico boêmio, tendo crescido em meio às congadas mineiras, ouvido tangos, boleros, valsas, sambas e marchinhas no rádio, acompanhado as “batucadas” dos seus vizinhos na favela e sabendo tocar violão, Carolina não queria cantar só por cantar. Com sua voz se destacando do ruído da multidão de negros anônimos que tomava conta não só da favela do Canindé, mas também do Bexiga, Bela Vista, Barra Funda e Baixada do Glicério⁷²⁸ e de tantos outros pontos da cidade, cujas histórias, nomes e sobrenomes pouco importavam para a sociedade, ela vê também a oportunidade de se tornar uma artista da música, chegando a gravar um álbum autoral – do qual falarei mais adiante –, de maneira que o gênero diário era mais um entre outros gêneros que ela escolheu para se expressar. Uma multiartista, afinal, que queria ser ouvida de todas as formas⁷²⁹. Se desejar ser escritora já era uma extravagância perturbadora e incômoda, sobretudo quando se definia como uma poetisa negra, por que não tentar ser tudo que poderia e desejava ser? Se todas as portas já pareciam fechadas de antemão, por que não tentar abrir todas elas? O que se tem a perder quando se está só “para testemunhar a ruína

⁷²⁶ JOVELINA PÉROLA NEGRA. “Maria Tristeza”. *Jovelina Pérola Negra*. Som Livre, 1986. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=YOTwAm6Yz_U >. Acesso em 6 mai. 2023.

⁷²⁷ Em seu importante estudo sobre mulheres negras, samba e cultura midiática, Jurema Werneck discute a invisibilidade e o silenciamento que perdurou por muito tempo em torno do papel das mulheres negras na história da música popular brasileira, o que também se explicava pelos incipientes estudos centrados na experiência feminina negra à época. Além disso, o racismo, o sexismo e a pobreza se interpunham como grandes barreiras para a construção de uma carreira musical, como exemplifica a partir das trajetórias de Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra (1944-1998). Esta última, antes de se tornar uma cantora de sucesso, em 1985, atuou por muito tempo como trabalhadora doméstica – assim como Clementina de Jesus, que ganharia os palcos e se dedicaria exclusivamente à música somente depois dos 60 anos, cf. WERNECK, Jurema. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. São Paulo: Hucitec, 2020.

⁷²⁸ Estes são os lugares que podem ser definidos como redutos negros do samba na primeira metade do século XX, com grande presença de famílias e trabalhadores negros, de onde surgiram importantes cordões carnavalescos. Não muito distante da favela do Canindé, muito menos do centro da cidade, onde Carolina transitava com certa frequência, é possível que a escritora tenha tido algum contato com os cordões, integrando-se ao “carnaval negro” da cidade, cf. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano 1914-1988*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

⁷²⁹ É essa Carolina que a exposição *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*, apresentada no Instituto Moreira Salles entre setembro de 2021 e abril de 2022, sob curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto, procurou mostrar, estabelecendo um diálogo com a arte contemporânea negra brasileira. Para mais informações, ver o catálogo da exposição, cf. MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.

do mundo”, quando já perdeu “todos que ela já amou” e se vê “obrigada a continuar, a persistir na sua ausência?”⁷³⁰. O que se tem a perder em uma experiência em que o pior já aconteceu, para a qual não há reparação possível para suas perdas, traumas e humilhações?

As perdas e dificuldades de Carolina Maria de Jesus, que pesaram sobremaneira sobre sua vida, ainda podem facilmente dominar o nosso olhar, ofuscando facetas outras de sua existência que podem ser encontradas não apenas nas palavras de José Carlos, mas justamente em seus próprios diários. Essas facetas abrem espaço para uma Carolina que deseja, ama e sonha, conciliando os desafios da maternidade solo com a busca pela realização dos seus anseios, valendo-se do que a escritora afro-americana Toni Morrison chamava de “propriedades ancestrais” das mulheres negras⁷³¹. Segundo ela, essas propriedades envolvem a capacidade tanto de nutrir e cuidar dos filhos quanto de realizar seus próprios desejos e sonhos, de modo que temos aprendido, ao longo da história, como ser um ser humano completo. Para Morrison, ser mãe potencializa a busca por uma vida plena, livre e digna, entendendo, assim, a maternidade como um lócus de poder e libertação para as mulheres negras – ainda que possa ter consequências terríveis, como tem para Sethe, protagonista de seu romance *Amada* –, em que a luta pela maternidade encarna também uma luta por liberdade⁷³². Sem ignorar ou minimizar o lugar da maternidade na experiência de Carolina, trata-se, neste capítulo, de pensar também no sentido contrário: como a busca insistente e audaciosa de Carolina por ser uma artista e viver da arte, reivindicando sua independência e autonomia, sem abdicar de seus desejos e amores, não estava apartada de uma luta por oferecer melhores condições de vida para João José, José Carlos e Vera Eunice. Não depositando as esperanças de um “futuro melhor” apenas nos filhos, legando a eles a possibilidade de realizar os sonhos que ela não pôde, a escritora insiste e aposta também em si mesma, com o desejo de que os filhos possam se realizar na vida sem precisar lutar como ela: “Quero preparar um futuro sem

⁷³⁰ HARTMAN, Saidiya. Litany for Grieving Sisters. *Representations*, v. 158, n. 1, p. 39–44, 1 maio 2022e, p. 40.

⁷³¹ O'REILLY, Andrea. *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart*. Albany: State University of New York Press, 2004.

⁷³² Durante a escravidão brasileira, muitas mulheres escravizadas e libertas recorreram à justiça para recuperar a guarda dos filhos de quem foram apartadas, especialmente diante do “dilatado não reconhecimento e deslegitimação dos vínculos maternos entre mulheres subalternas e seus filhos”, tornando a experiência da maternidade “uma vertigem dolorosamente impermanente”, cf. ARIZA, Marília B. A. *Mães infames, filhos venturosos: trabalho, pobreza, escravidão e emancipação no cotidiano de São Paulo (século XIX)*. São Paulo: Alameda, 2020, p. 45.

luta para os filhos. Eu não quero que eles levem uma vida sacrificada”⁷³³. Como apontam Hélio Menezes e Raquel Barreto,

a maternidade foi, apesar de todas as privações materiais, um espaço de afeto e cuidado. A rotina pesada, contudo, não deixava lacuna para a romantização: o “ser mãe”, para Carolina, é também apresentado como um lugar de conflito subjetivo, de interrupções constantes de sua escrita (o que possivelmente contribuiu para a estrutura frasal fragmentada de seus textos, sobretudo os escritos na forma diário), mas também de enunciação da mãe como um sujeito político detentor de demandas próprias e de ação direta na realidade, a partir da qual procurou garantir o bem-estar material de seus filhos.⁷³⁴

Antes de adentrar algumas passagens dos seus diários, é importante considerar que, diferentemente de Lima Barreto, que nasce na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, com pais letrados e um padrinho abastado que lhe abre portas para estudar em boas instituições⁷³⁵, tendo acesso à cultura letrada e aprendido inglês, francês e latim, chegando a estudar na Escola Politécnica e a trabalhar como servidor público na Secretaria de Guerra, Carolina Maria de Jesus nasceu e cresceu no interior de Minas Gerais, em Sacramento, filha de pais analfabetos, numa família extremamente pobre, explorada e humilhada nas fazendas, num território onde a sobrevivência era palpável. Lá a possibilidade de estudar estava distante do alcance da maioria da população negra e, quando se tornava realidade, podia ser interrompida pelas urgências da sobrevivência, que exigia deslocamentos e peregrinações para outros lugares, o que efetivamente aconteceu com Carolina.⁷³⁶

Nesse sentido, vale a pena observar como a própria Carolina narra sua chegada à cidade de São Paulo em 1937, aos 23 anos, ainda sem filhos, mas já sem notícias da família, já sem a mãe, que havia falecido, num momento em que a metrópole estava em

⁷³³ JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – v. 2: Santana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 94.

⁷³⁴ MENEZES; BARRETO, Op. Cit., 2023, p. 31.

⁷³⁵ Seu padrinho foi Afonso Celso de Assis Figueiredo, o Visconde de Ouro Preto, que custeou a educação do afilhado. À época, era comum escolher homens poderosos como padrinho para os filhos, na esperança de que isso poderia lhes favorecer no futuro. No início da vida adulta, escritor rompeu com o padrinho.

⁷³⁶ Carolina estudou por dois anos no Colégio Espírita Allan Kardec e teve que abandonar a escola em função da necessidade de sua família de se mudar em busca de melhores oportunidades de trabalho. Na nova edição de *Casa de alvenaria*, há um trecho em que ela lembra com saudade de sua professora: “A minha saudosa professora era preta. Dona Lanita Salvina. Ela não permitia que os alunos faltassem. Quando um aluno não comparecia ela ia na residência do aluno saber o motivo e levava as lições. Ela dizia: - Quando você não tiver o que fazer em vez de ficar nas esquinas procuram um livro para ler. Em vez de dançar lêia. Você lucra mais. A leitura nos favorece na vida. Eu obedecia a minha professora”, cf. JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – Volume 1: Osasco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. Chega a ser comumente pensar que, por trás dos tantos escritos que Carolina deixou, há uma professora negra, numa cidade onde tantas pessoas negras eram analfabetas, que a alfabetizou quando criança, inspirando-a a ler mesmo quando não frequentava mais a educação formal. Não à toa, ela faz questão de destacar que sua professora era *negra*.

franco desenvolvimento e passava a se tornar cada vez mais um símbolo de progresso e modernidade⁷³⁷, tempo em que

A capital paulista assume o caráter de ponto de fuga, capaz de lhe proporcionar a possibilidade de escapar a um destino predeterminado, rumando ao encontro do que se denominou por ideologia do progresso, como analisado por Florestan Fernandes, acerca da mitificação da capital. A cidade é o espaço social dos direitos, da permissão de fala e da denúncia. Será onde o grupo social negro organizado e, particularmente, De Jesus poderão se realizar de alguma maneira, individual e/ou coletivamente, num projeto.⁷³⁸

Carolina vê São Paulo, então, como “a sucursal do paraíso”⁷³⁹ ao testemunhar tantas amigas indo para lá e não voltando mais. É assim que ela narra sua chegada:

E este dia chegou: dia 31 de janeiro de 1937, eu deixava Franca com destino a São Paulo. Estava preocupada pensando: “como será que vai ser a minha vida aqui?” Será que São Paulo é apropriada para os pobres, ou é um recanto destinado somente para os ricos? Porque todo tem a impressão que os ricos são ditosos? Que quando nascem já são vacinados com a felicidade? Viagei com uns patrões descentes e ajustadíssimos para conversar. Não havia ofensas mútuas. Ela era professora. D. Romélia. Ele era dentista: o senhor Luiz. Devo reconhecer que fui péssima empregada. Mas o meu agradecimento a d. Romélia que me deu a oportunidade de vir conhecer a capital do estado de São Paulo.

Quando chegamos o dia estava despontando e estava chovendo. Fiquei atônita com a afluência das pessoas na estação da Luz.

Nunca havia visto tantas pessoas reunidas. Pensei: “será que hoje é dia de festa?” Fiquei preocupada com o corre-corre dos paulistanos. Olhares ansiosos inquietos a espera das conduções. Uns empurrando os outros e ninguém reclamava aquilo seria normal?

Um espetáculo fabuloso, é o amanhecer em São Paulo.

Nos dá a impressão, que o povo não tem educação. Quando um empurra, o outro não pede desculpas. É semelhante a uma colmeia humana. Uns correm para cima outras correm para baixo. Em todas as direções que se olha, alguém está correndo.

Tinha a impressão de estar transferindo-me de um planeta para outro.

Não senti a sensação almejada. Contemplava tudo com indiferença, sentia profundo pavor da cidade industrial. Porque? Não sei.

Olhava aquele povo bem vestido: “será que todos eles são ricos?”

Olhava os brancos: estavam bem vestidos; olhava os pretos: estavam bem vestidos.

Os que falavam, tinham dentes na boca e sorriam.

E se o povo está sorrindo então a cidade é boa. Aquela tristeza que senti foi desaparecendo aos poucos. Só no interior eu era tranquila; mas percebi que meu pensamento ia modificando-se. Era uma transição que não me era possível

⁷³⁷ Nesse período, a cidade passava por uma série de reformas urbanas. Durante a gestão de Prestes Maia (1938-1945), teve início, de acordo com Gabriela Leandro Pereira, “a canalização do rio Tietê e a execução de terraplanagem das avenidas marginais, possibilitando a expansão da cidade para além dos limites impostos pelo rio.”, cf. PEREIRA, Gabriela Leandro. Quarto de despejo: um gesto reflexivo e urgente sobre a cidade. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 179.

⁷³⁸ SILVA, Op. Cit., 2013, p. 343.

⁷³⁹ JESUS, Carolina Maria de. “Minha vida...”. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015, p. 213.

domina-la. Que desordem mental tremenda. Sentia ideias que eu desconhecia como se fosse alguém ditando algo na minha mente.

Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever: escrevi. (...)

Desde êsse dia eu comecei a fazer versos. É que as pessoas que residem em São Paulo, pensam com mais intensidade. Por isso é que meu cérebro, desenvolveu-se.⁷⁴⁰

Desembarcando na principal estação de trem de São Paulo, localizada no centro da cidade, Carolina é mais uma entre milhares de migrantes negras que saem do interior rumo à “cidade grande”, tomando o “trem da modernidade” em busca de traçar um destino outro e desembarcando “tão desesperadas para encontrar uma rota de fuga da servidão quanto sedentas por novas formas de vida”⁷⁴¹. No seu caso, a ida a São Paulo depende da aparente benevolência de seus patrões, a quem os adjetivos “descentes” e “ajustadíssimos” parecem marcar atributos pouco comuns para descrever os patrões e patroas que teve até ali, sugerindo a existência de empregadores indecentes e desajustados, cujas ofensas representavam o padrão de tratamento. De todo modo, talvez fosse a hora de se livrar de uma *pessima empregada*, que não queria passar a vida limpando casas alheias – quem quer? –, para ver se ela sobreviveria à cidade grande. Em seu relato, as especulações iniciais sobre a cidade de São Paulo como um lugar de felicidade para os ricos e de sofrimento para os pobres parecem perguntas cujas respostas, no fundo, já se sabe, mas ainda assim valeria a pena tentar encontrar outra resposta a partir da experiência vivida.

Atônita com a multidão que encontra na Estação da Luz, onde hoje mais de 250 mil pessoas passam todos os dias, Carolina se vê não apenas diante de uma cidade grande, mas também de um outro modo de vida, que se choca com os parâmetros, valores e referências que tinha, oriundos de sua experiência em cidades interioranas. Não por acaso, perguntar, ao ver a estação lotada, se era dia de festa, se relaciona ao fato de que era em dia de baile que ela via pessoas negras bem-vestidas, alvoroçadas, apressadas, animadas. Era a impressão de festa e não de trabalho que São Paulo lhe causou à primeira vista, algo que vai se desfazendo conforme observa a falta de educação e a agressividade das pessoas para embarcar e desembarcar, a ponto de se sentir em outro planeta. O que o futuro guardava para essa jovem negra recém-chegada a uma cidade que a apavorava e a deslumbrava? Parada, ela observava o movimento incessante com um olhar ambivalente,

⁷⁴⁰ Ibid., p. 213-215.

⁷⁴¹ Cf. HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 44. É assim que, no capítulo “Uma história íntima de escravidão e liberdade”, de *Vidas rebeldes, belos experimentos*, que Saidiya Hartman descreve as jovens mulheres negras que, fugindo de cidades Sul dos Estados Unidos, desembarcam, nas primeiras décadas do século XX, em cidades como Nova York e Filadélfia com a “(...) crença de que seguir em frente era a única forma de construir uma vida melhor, de que a fuga era a precursora da liberdade”, cf. Ibid. p. 65.

que se regozija e se assusta com o desconhecido e se detém num aspecto que talvez em seu âmago confirmasse que outra vida poderia ser, sim, possível ali: tanto os brancos quanto os pretos estavam bem vestidos. Se a boa vestimenta era, em Sacramento, um sinal de posses, onde ter um vestido de chita era um luxo e tanto para jovens pobres e negras como ela, por que não seria em São Paulo? E, se os pretos estavam bem vestidos assim como os brancos, seria este um indício de que ali seu destino poderia ser outro que não a pobreza? Entre o fascínio e o horror, os dentes na boca e os sorrisos que chamam sua atenção talvez insinuassem uma cidade onde ela também poderia sorrir. Sua chegada na metrópole representava, assim, a possibilidade de uma dignidade de roupa boa e dente na boca, isto é, uma dignidade palpável, tangível, material.

Mas roupa boa e dente na boca não eram o bastante para uma jovem negra que, apesar de não ter dinheiro nem profissão, tampouco algum contato que pudesse lhe abrir caminhos, chega a São Paulo sabendo ler e escrever, habilidades que, naquele tempo, um número significativo de pessoas negras não tinha. Ler, quando ainda estava em Sacramento, já ampliava os sentidos do seu mundo e alargava os horizontes de uma experiência que se desejava reduzida à labuta e a miséria, anunciando à menina Carolina que havia outras coisas acontecendo e outras vidas pulsando em outros territórios. Como ela escreve em *Casa de alvenaria*, ao visitar a Argentina e avistar o Rio da Prata,

Quando chegamos ao aeroporto através do vidro eu ia fitando o fabuloso Rio Lá Plata. O rio é navegável. Pensei: o rio que eu lia na geografia e agora estou vendo-o. Eu lembro, quando eu era menina, eu disse a minha mãe, o livro diz que o mundo é grande. Eu pensava que o mundo era só o Sacramento. A minha terra. Ou então até onde a nossa vista alcançava.⁷⁴²

Em Sacramento, Carolina, ainda criança, descobre num livro que o mundo é grande. Embora confinada a uma terra onde o trabalho duro a aguardava, labutando em plantações cujos frutos nunca seriam dela, trabalhando em casas alheias sem perspectiva de ter a sua própria, dentro de si, em seu coração, talvez sempre buscasse se lembrar: “o mundo não é só Sacramento”, ajudando a aguentar mais um dia. O mundo era grande e ela queria ter o seu lugar nele. Ao chegar à Estação da Luz, Carolina desembarca numa experiência de modernidade em que o turbilhão de acontecimentos, o fluxo contínuo de pessoas e mercadorias, o senso constante de novidade, a aceleração do tempo, o cinema, o teatro e, principalmente, a sensação de liberdade, tomam conta de si, abrindo espaço para a expressão de ideias e pensamentos que talvez não fossem possíveis para ela antes,

⁷⁴² JESUS, Op. Cit., vol. Santana, 2021, p. 402-403.

sobretudo no interior de São Paulo e de Minas Gerais, onde era difícil respirar numa atmosfera de terror racial latente, motivada pelo temor do ruído negro e pela necessidade de assegurar vantagens e privilégios⁷⁴³. Nesse sentido, a maneira como narra o “despertar” da sua escrita parece reverberar o movimento caótico e incessante de São Paulo, *sentindo* ideias que desconhecia, em que o ato de escrever aparece como uma espécie de arrebatamento, como se ela, de repente e rapidamente, se autorizasse a fazer o que mais precisava, mas o que menos esperavam dela: escrever. Tamanha transgressão só podia, então, ser revelada como uma rápida confissão – “Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever: escrevi” –, de quem começou a fazer versos e encontrou na cidade grande um lugar na poesia. Chegando em São Paulo com aspirações que não eram distantes das que marcariam uma geração de escritores negros na década de 1950, que partem do interior rumo a São Paulo, “querendo saber o que seria possível ser na vida, apesar dela e de seus começos, marcados pela discriminação racial, humilhações de ordens distintas, tragédias familiares e ambientes de destinos enfadonhos de tão conhecidos e brutais”⁷⁴⁴, é na Estação da Luz que talvez essa jovem negra, fascinada e

⁷⁴³ Em seu estudo sobre casos de linchamentos raciais no Oeste Paulista no pós-abolição, Karl Monsma aponta que, apesar de não ter ocorrido linchamentos na mesma proporção que nos Estados Unidos, estes não eram insignificantes na medida em que revelavam a intenção de intimidar e manter as pessoas negras em seu “lugar”. Com uma massiva presença de pessoas brancas nas cidades do interior de São Paulo como consequência do incentivo à imigração europeia, “muitos brancos pobres, especialmente os imigrantes, se sentiam ameaçados pelas exigências de igualdade plena por parte de indivíduos negros, e às vezes reagiam violenta e coletivamente para defender a predominância branca”, cf. MONSMA, Karl. *Linchamentos raciais no pós-abolição: análise de alguns casos excepcionais no Oeste Paulista. 6o Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <<https://labhstc.paginas.ufsc.br/files/2013/04/Karl-Martin-Monsma-texto.pdf>>. Além disso, como a abolição da escravidão não foi acompanhada pelo desmantelamento de estruturas escravistas, muitos fazendeiros e elites locais conseguiram manter sua posição de poder, ainda que sob o medo de insubordinações e transgressões negras. Sem direitos nem proteções, constantemente coagida, vigiada e criminalizada e tornando-se minoria em cidades do interior, a população negra vivia sob uma atmosfera de terror asfixiante no pós-abolição que, embora nem sempre culminasse em cenas explícitas de violência, era parte naturalizada de um cotidiano em que a cidadania branca dependia da degradação negra, o que é visível na rememoração de Carolina em *Diário de Bitita* em relação à sua vida antes de chegar à cidade de São Paulo. Essa dimensão do terror racial no interior paulista também se faz presente na autobiografia do escritor e jornalista Oswaldo de Camargo (1936-), um dos baluartes da literatura negra, que cresceu em Bragança Paulista, onde, segundo ele, “boa porção do povo preto apenas se disfarçava de gente”. Em outra passagem, diz: “Desbravava, sim, a cidade, ninguém me detinha porque, afinal, eu não existia e, consequência, ninguém me notava. Mas já conhecia o medo, mesmo o terror”, cf. CAMARGO, Oswaldo de. *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015, p. 50 e p. 63. Não quero dizer que a cidade de São Paulo seja menos violenta e aterrorizante, mas refletir sobre os sentidos e efeitos que a chegada a uma cidade como São Paulo, com pretensões cosmopolitas, propagando-se como um lugar para todos, em plena modernização e desenvolvimento, têm sobre Carolina em face de suas experiências progressas.

⁷⁴⁴ Nesse processo o trem se destacava como símbolo de modernidade, segundo Silva: “Ainda o trem, como metáfora da modernidade negra. Neste itinerário, todos os caminhos que ele percorre se encontram na região central de São Paulo ou em suas cercanias, em meados dos anos 1950, ao menos para aqueles homens e mulheres negros com aspirações literárias, de matizes variados, querendo saber o que seria ser possível ser na vida, apesar dela e de seus começos, marcados pela discriminação racial, humilhações de ordens

horrorizada com a turba, pensou em algum momento que as luzes da cidade também poderiam brilhar para ela, iluminando o drama e a beleza de sua vida. Há quase 50 anos da abolição da escravidão, Carolina vislumbrava em São Paulo outra forma de ser livre.

Com o seu “pensamento poético” a florado, a escrita que um dia se apoderou dela se torna parte do seu cotidiano, passando a escrever diariamente. Dando vazão às suas ideias literárias, a jovem Carolina se diz incentivada por um rapaz chamado Luiz, que a via escrevendo constantemente, a procurar um jornalista para mostrar suas criações poéticas. Morando em cortiços, tentando sobreviver por meio de qualquer trabalho que aparecia pela frente e sem filhos, Carolina, ainda entendendo o que eram os versos que escrevia, mas sabendo que ali havia algo de valor, talvez uma passagem de ida, sem volta, para o mundo das pessoas bem-vestidas e com posses, ousa ir em redações de jornal da cidade apresentar seus poemas, muitas vezes sem sequer ser recebida em função da constante discriminação racial de que era vítima. No entanto, no dia 5 de fevereiro de 1940, aos 26 anos, ela foi na redação do jornal *Folha da Manhã* – atual *Folha de S. Paulo* – onde encontrou o jornalista Willy Aureli, que se dispôs a conhecer seu trabalho e a ouvi-la declamar o poema “O colono e o fazendeiro”. Segundo Aureli descreve em matéria do jornal, fascinado e surpreendido com a aparição de Carolina,

(...) Eu vinha entrando nesse momento, e o secretário, que estava de saída, com um sorriso demasiadamente camarada interpelou-me:

— Você quer atender uma senhora?

— Pois não...

A senhora foi introduzida. Dois olhos rutilando nas órbitas brancas, duas genuínas jabuticabas irrequietas a nadar no leite dos bulbos. Mais abaixo, dentro de um negror profundo, um sorriso alvar, um traço claro numa noite escura: os dentes níveos numa boca jovem.

Em suma, um belo espécime de mulher negra. Boa estatura, elegante mesmo, porte rainha Sabá, assim como a descreve Haggard...

— Sou poetisa...

— Sente-se, por favor...

— Faço versos... Ninguém, porém, me leva a sério!

— Como assim?

— Ando pelas redações, e quando sabem que sou preta mandam dizer que não estão... (...) ⁷⁴⁵

distintas, tragédias familiares e ambientes de destinos enfadonhos de tão conhecidos e brutais, para pessoas sem pele branca”, cf. SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Modernidade negra, literaturas e experiências sociais em São Paulo(1914-2007)*. Tese de Livre-Docência (Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022, p. 191. Deixo aqui meus agradecimentos ao prof. Mário por ter compartilhado sua tese de livre-docência comigo e, numa conversa informal no início do meu doutorado, ter me aconselhado a analisar a chegada de Carolina Maria de Jesus na Estação da Luz.

⁷⁴⁵ MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel. Carolina e a imprensa (1940-1977). In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, pp. 72-73.

Sem encontrar em Carolina, como escreve na matéria, a “menor fanfarronice ou gabolice, tão próprias dos pretos pernósticos”, pois “diz tudo com a maior franqueza e ingenuidade”⁷⁴⁶, Willy Aureli julgou que ela merecia ser ouvida e estampar uma das páginas do jornal *Folha da Manhã*, além de ter um de seus poemas enfim publicados⁷⁴⁷. Capturado pela aparência e vestimenta humildes de uma mulher que, ao fim e ao cabo, não deixava de ser uma trabalhadora negra, pobre e migrante, Aureli talvez fosse incapaz de perceber que ela era, sim, uma preta *fanfarrona e pernóstica*, como todos os pretos que ousavam desafiar as expectativas e discursos racistas ao pleitearem um lugar de cidadão, de artista e, sobretudo, de gente que também sonha e cria. Afinal, como ela responderia anos depois às críticas à sua vaidade e orgulho supostamente excessivos: “Que orgulho eu posso ter? Eu procuro só o que é humilde para fazer. Fui empregada doméstica, catava papel, moro na favela. Você não vai querer mais humildade do que isso”⁷⁴⁸. Como esperar mais humildade de alguém que já era tão humilhada pela realidade? Curiosamente, a descrição física que Aureli apresenta de Carolina pinta o quadro de uma mulher que, por mais “humilde” que fosse, portava-se como quem tem senso da própria dignidade, como quem descende de uma rainha africana. Ao mesmo tempo, sua matéria revela um olhar ansioso por traços que remetessem à brancura naquela mulher de um “negror profundo”, como as “órbitas brancas” dos seus olhos, o “sorriso alvar” e “os dentes níveos”, em que o reconhecimento da sua beleza como mulher negra não está desvinculado de uma ótica racista na medida em que parece depender de uma aproximação com a brancura. Ainda assim, ela estava, pela primeira vez, sendo vista e reconhecida pelo meio letrado, saindo num caderno da *Folha da Manhã* e não num noticiário policial, o principal lugar que parecia reservado à população negra. Com o título “Carolina Maria, poetiza preta”, ela viu, no dia 25 de fevereiro de 1940, uma foto sua estampada num jornal.⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ A matéria também pode ser lida na íntegra aqui: <<https://medium.com/@sergiobximenes/a-entrevista-prof%C3%A9tica-de-willy-aureli-com-carolina-maria-de-jesus-em-1940-142d9264f3e3>>. Acesso em 8 mai. 2023.

⁷⁴⁷ O poema foi publicado na sua antologia de poemas, publicada postumamente, cf. JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Org. José Carlos Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp. 147-149. Também pode ser lido aqui: <<https://guatafoz.com.br/o-colono-e-o-fazendeiro-poema-de-carolina-de-jesus>>. Acesso em 8 mai. 2023.

⁷⁴⁸ JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961, p. 31-32.

⁷⁴⁹ Ela conseguiria feito semelhante em 1942, 1950 e 1952, mas aqui escolho dar destaque à sua primeira aparição. Em outra matéria, publicada no jornal carioca *A noite*, em 1942, a manchete é a seguinte: “POESIA, FOGÕES E PANELOS... Queimou a feijoada por causa de um verso – Com a cabeça cheia de borboletas! – Tem o “vício da poesia” – Uma palestra pitoresca com a “poetisa negra”, cf. MENEZES; BARRETO, Op. Cit., 2023, p. 74.

Versos que falam ao coração dos humildes — Ninguém a leva a sério .



Figura 11 - Willy Aureli e Carolina Maria de Jesus na redação do jornal *Folha da Manhã*, em 1940.
Fonte: Menezes & Barreto, 2023, p. 72-73.

Naquilo que seria a primeira de inúmeras fotos suas que estampariam jornais e revistas de todo o país após o lançamento de *Quarto de despejo*, Carolina aparece com um grande sorriso e um brilho no olhar que dão a ver uma jovem mulher negra cheia de sonhos e desejos na cidade grande, uma imagem que parece ter se perdido quando o início da sua produção literária é atrelada à escrita do que se tornaria o *Quarto de despejo* e, principalmente, à figura de Audálio Dantas. Ele teria *descoberto*, ali na favela do Canindé, uma escritora, uma “descoberta” que envolveu uma produção iconográfica que reitera a sujeição racial ao retratá-la às margens do Rio Tietê e no seu barraco de madeira com suas roupas velhas e puídas e um pano na cabeça, pois “a imagem de uma escritora negra não constitui um tropo na tradição fotográfica; já a pobreza negra é familiar, para firmar o mínimo”⁷⁵⁰. Nesse sentido, é nesta mulher da foto, é nesse sorriso e olhos resplandecentes que este capítulo deseja lançar um olhar demorado e cuidadoso, procurando encontrar não a “favelada”, a “exótica”, a “negra”, a “catadora”, mas a Carolina em seus próprios termos, a Carolina que, tomando de empréstimo e adaptando os versos iniciais do rap “A vida é desafio”, também faixa do álbum *Nada como um dia após outro dia*, dos Racionais MCs, *sempre foi sonhadora. Era isso que a mantinha viva*. Muito antes, Carolina já havia se descoberto como escritora, buscando chamar atenção para si, indo a redações de jornal não para limpar a sujeira alheia, mas para mostrar seus versos, embora quase ninguém a levasse

⁷⁵⁰ BITTENCOURT, Renata. Retratos de Carolina. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 223.

a sério, mas com a fé de que em algum momento sua hora ia chegar. Não à toa, Willy profetizaria sem saber ao fim de sua matéria: “É possível que ainda se torne célebre...”

Na perspectiva de Carolina, seu encontro com o jornalista é descrito assim:

Falei com o distinto jornalista sr. Vili Aureli.
Mostrei-lhe os meus escritos e perguntei o que era aquilo que eu escrevia. Ele olhou-me minuciosamente, sorriu e respondeu-me:
- Carolina, você é poetisa! – Levei um susto, mas não demonstrei. O meu coração acelerou-se, como se eu fosse um cavalo de corrida. Pensei: – ele disse que eu sou poetisa, que doença será esta. Será que isto tem cura? Será que vou gastar muito dinheiro para curar esta enfermidade? – Pensei: circula um boato que os poetas são inteligentíssimos, por isso eu fiquei com vergonha de perguntar ao senhor vili Aureli o que é ser poetisa. Saí da redação impressionada com as maneiras corretas do sr. Vili Aureli. (...)
Ele leu os meus versos e deu preferência ao colono e ao fazendeiro. Dirigi à praça da sé e tomei o bonde, Bresser. Ao meu lado ia um senhor lendo a fôlha da manhã.
Perguntei-lhe: – o que quer dizer poetisa? – É mulher que tem o pensamento poético. Porque, pergunta, a senhora é poetisa? O jornalista disse-me que sim. Então os meus parabéns.
E a senhora pretende escrever alguns livros?
Fiquei orrorizada interiormente e o meu coração acelerou-se.
Então a poetisa tem que escrever livros? Eu não tenho condição para ser escritora. Não estudei! Silenciei com receio de dizer banalidades.
O homem olhou-me nos olhos e eu transpirei por saber que eu era poetisa e não tinha cultura e era semi-alfabetizada. (...)
Aprendi escrever atabalhoadamente. Eu já estava aborrecendo-me de ter vindo para São Paulo. Lá no interior eu era mais feliz, tinha paz mental, gozava a vida e não tinha nenhuma enfermidade. E aqui em São Paulo, eu sou poetisa!
Eu hei de saber o que é ser poetisa e quais são as vantagens que existem para um poeta. (...) ⁷⁵¹

Diferentemente do relato de Willy Aureli, na lembrança de Carolina em torno desse episódio ela não chega se anunciando como poetisa, pois ela ainda não sabia o que essa palavra significava, tampouco a conhecia. Sem colocar em questão a veracidade do episódio, tentando desvendar qual seria a versão mais fidedigna do acontecido, o que é interessante é pensar que a versão de Aureli, um jornalista branco, pode ser contrastada pela versão de Carolina, uma mulher negra. Mais do que um contraste, podemos, na verdade, nos atentar ao que estava em jogo *para* ela e o que *a* levou até ali, o que tem implicações no modo como ela reconstitui esse acontecimento: descobrir o significado do que ela escrevia. Ao ouvir, com entusiasmo, que era poetisa, Carolina, diante de um termo cujo significado lhe é desconhecido, pensa, de imediato, numa doença – afinal, há tantas doenças com nomes estranhos. Ao mesmo tempo, ao lembrar que tinha ouvido falar que os poetas eram muito inteligentes, ela se recusa a fazer uma pergunta – o que era poetisa?

⁷⁵¹ JESUS, Op. Cit., 2015, pp. 216-217.

– que poderia revelar sua ignorância, pois, se ela era poetisa, então também era *intelligentíssima*.

Numa busca por encontrar sentido ao que escrevia a partir do olhar do outro, especialmente daqueles que eram mais letrados do que ela, Carolina empreende uma descoberta de si mesma ⁷⁵² como escritora ao andar por uma cidade que, intensa, veloz e em franca transformação, parecia ter as respostas que ela precisava e procurava, embora também escancarasse a distância entre ser uma escritora e conseguir efetivamente publicar um livro, a ponto de se horrorizar com essa possibilidade e confessar: “Eu não tenho condição para ser escritora. Não estudei!”. De maneira ambivalente, a cidade de São Paulo acenava para ela um sonho e a esbofeteava com a realidade: ela seria vista como alguém sem cultura e semianalfabeta para ser escritora. Ainda assim, mesmo saindo atordoada com essa nova faceta de si, a palavra “poetisa”, para além da definição mais corriqueira, parecia inaugurar um outro universo para ela, desvelando uma trilha desconhecida, misteriosa e nova quando os caminhos que antes se anunciavam para ela desembocavam, muitas vezes, no trabalho doméstico, já suficientemente conhecido por ela e pelas mulheres da sua família. Por que, então, não se enveredar pelos caminhos que podiam levar a uma vida diferente da que ela tinha? O que estava em jogo não era só não ser *mais uma* preta fodida, mas também poder ser alguém que ela gostaria de ser – um desejo aparentemente simples, mas cuja realização é ainda um obstáculo para tantas de nós. Como afirma a escritora Conceição Evaristo,

Escrever parece ter sido para Carolina Maria de Jesus uma pulsão de vida. O movimento vital de luta contra a morte. A luta para poder *ser*. Escrever talvez fosse o fio de prumo de sua vida, como é para grande parte de quem tem no ofício da palavra o caminho de se pensar e pensar o mundo. Escrever era uma necessidade tão visceral para a escritora que é possível contabilizar mais de 70 vezes a menção ao gesto de escrever ou ler, como algo feito, desejado e

⁷⁵² Antes de sua primeira aparição no jornal, Carolina chegou a ter contato com alguns intelectuais e militantes negros, segundo lembra José Correia Leite (1900-1989). Ele recorda que, certo dia, por volta de 1937 ou 1938, um poeta negro chamado Emilio Silvia Araújo visitou a sua casa ao lado de Carolina, dizendo “Está aqui uma poetisa que descobri. Eu encontrei com ela na porta da igreja da Consolação e trouxe pra cá, para vocês ficarem conhecendo o trabalho dela”, passando a tarde a declamar poemas, cf. SILVA, Mário Augusto Medeiros da. “Agora eu sei que a terra me pertence”: Carolina Maria de Jesus, o associativismo negro de seu tempo e além”. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 256. Nesse sentido, é possível pensar que, a essa altura, ela já sabia que ela era uma “poetisa”, mas esse encontro não é rememorado por ela em nenhum de seus escritos conhecidos até então. Se ela já se sabia poetisa ou se sua aparente ignorância perante o jornalista foi estratégica, o que chama atenção é como parece decisivo o reconhecimento por parte de um homem branco letrado e como esse reconhecimento ganha ares de uma revelação quase divina.

também impedido, em várias passagens do texto que compõe *Quarto de despejo*. A fome de Carolina era também pela escrita.⁷⁵³

A vedete da literatura

Um ano após o sucesso retumbante de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, que levou Carolina Maria de Jesus a visitar países da América Latina e outras cidades do Brasil, aparecer em programas de TV e rádio, falar em palestras, conferências, mesas de debate, comparecer a bailes, festas, cerimônias em Assembleias e Câmaras promovidas por associações e clubes negros⁷⁵⁴, participar de jantares com a elite paulistana, além de enfim morar numa casa de alvenaria, em Santana, deixando para trás a favela do Canindé, ela resolveu gravar um LP homônimo chamado *Quarto de despejo: Carolina cantando suas composições*, com 12 canções autorais, que foi produzido pela RCA Victor⁷⁵⁵ e tinha sambas, marchinhas e valsas. Era, então, outra faceta artística que ela queria exibir ao mundo, gravando, enfim, os sambas que cantarolava com os filhos “na melodia alegre de samba”, como relata José Carlos em seu depoimento, e que compunha em seus cadernos. Esse disco era, para ela, uma forma de homenagear o Carnaval, uma de suas grandes paixões. Afinal, além da escrita do diário, era também a música que nutria seu viver em meio à precariedade, sendo parte do seu cotidiano, especialmente quando estava feliz. Não bastava cantar canções que já existiam; era preciso compor como quem deixa sua assinatura no mundo também por meio da voz, como vemos na entrada de 8 de setembro de 1958, quando residia na favela do Canindé:

Hoje eu estou alegre. Estou rindo sem motivo. Quando eu canto, eu componho uns versos. Eu canto até aborrecer da canção. Hoje eu fiz esta canção:

*Te mandaram uma macumba e eu já sei quem mandou
Foi a Mariazinha
Aquele que você amou
Ela disse que te amava*

⁷⁵³ Cf. EVARISTO, Conceição. Carolina Maria de Jesus: solo fértil para uma tradição diversa. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 292.

⁷⁵⁴ Entre eles, destacam-se a Associação Cultural do Negro (ACN) e o Club 220. A escritora chegou a receber o título de Cidadã Paulistana graças a uma iniciativa do Club 220 e a sair na capa de um jornal mensal chamado *Níger – Publicação a Serviço da Coletividade Negra*. Sobre a relação de Carolina com o meio intelectual e militante negro, ver SILVA, “Agora eu sei que a terra me pertence”: Carolina Maria de Jesus, o associativismo negro de seu tempo e além”. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.

⁷⁵⁵ Este álbum foi recentemente regravado e lançado pelo Selo Sesc, com produção de Sthe Araújo e participação de artistas como Nega Duda, sob o título *Bitita – As composições de Carolina Maria de Jesus*, e pode ser ouvido em qualquer plataforma de *streaming*. Já o álbum original, na voz de Carolina, pode ser ouvido aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo&t=14s>>.

*Você não acreditou.*⁷⁵⁶

O diário é um pouco seu caderno de composições – assim como de poemas –, evidenciando seu caráter multiforme. Entre os sambas de seu disco, a segunda faixa, com o título “Vedete da favela”, chama bastante atenção:

Salve ela, salve ela
Salve ela, a vedete da favela
Salve ela, salve ela
Salve ela, a vedete da favela
Conhece a Maria Rosa
Ela pensa que é a tal
Ficou muito vaidosa
Saiu seu retrato no jornal

Salve ela, salve ela
Salve ela, a vedete da favela

Maria conta vantagem
Que comprou muitos vestidos
Preparando sua bagagem
Vai lá pros Estados Unidos

Salve ela, salve ela
Salve ela, a vedete da favela

Considerando a trajetória de Carolina Maria de Jesus e a glória, ainda que breve, alcançada após o lançamento de *Quarto de despejo*, é difícil, num primeiro momento, não pensar em Maria Rosa como uma representação irônica da própria compositora. No entanto, por mais inspirada em sua vida que fosse, Carolina *escolhe* criar uma personagem, alçando uma mulher comum, moradora da favela, ao lugar de “vedete”, um papel que, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX, era limitado a mulheres europeias que chegavam ao Brasil e estrelavam espetáculos do teatro de revista na posição de destaque como “belas cantoras-dançarinas”⁷⁵⁷. Com movimentos, passos, gestos e vestimentas extravagantes, as vedetes tinham que ter “beleza, boa voz, sensualidade, interpretação maliciosa e talento”⁷⁵⁸ e, no caso do Brasil, precisavam ter um bom requebrado e gingado. Nesse sentido,

Vedetes eram atrações, pela sua natureza sensual, pela liberação dos desejos escondidos atrás do correto comportamento social. Sob o figurino do glamour, eram livres para provocar, parodiar, denunciar.

Ser vedete era mais que personagem, ou tipo, ou função. Ser vedete era um estado muito especial de se achar dona da cena, bonita, sensual, poderosa, leve,

⁷⁵⁶ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 112. Essa composição é uma das faixas do álbum, com o título de “Macumba”.

⁷⁵⁷ Na França, o termo era utilizado para “designar aquele que fica no posto mais alto para chamar atenção. Foi dessa forma que, rapidamente, o mundo do espetáculo passou a usar a expressão *mettre en vedette*, significando colocar o nome do autor ou da atriz no alto dos cartazes, acima dos outros, em destaque. Cf. VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. *Repertório*, Salvador. v. 14, n. 17, p. 58–70, 2011, p. 59.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

bem-humorada, inteligente. Seu objetivo era fazer com que o público daquele dia nunca mais a esquecesse.

E o que uma vedete fazia? Transmitia alegria luxuriante: a sensação de que a vida vale a pena ser vivida. Era, portanto, uma profissional da alegria.⁷⁵⁹

O que poderia significar ser uma vedete da favela, de um lugar concebido como desprovido de beleza, de afeto, de desejo, de qualquer glamour? Investindo num papel então marcado por mulheres brancas, que podiam até mesmo interpretar o estereótipo de “mulata” nos palcos dos teatros brasileiros, Carolina, apoiando-se no poder da criação, ousa imaginar o que era impossível naquela época, assim como a sua ascensão como escritora também parecia inimaginável: uma vedete negra, com seus paetês, penas, perucas, acessórios, maquiagens, enfim, com todo glamour, sensualidade e abundância, na favela, tão marcada pela escassez. Se um “mundo cego aos seus dons, seu intelecto, seus talentos”⁷⁶⁰ – como acontece com as trabalhadoras negras –, não a aplaudia, pelo menos ali aquela vedete poderia ser exaltada. Pensando a vedete como uma figura que rouba a cena e chama inevitavelmente a atenção, o “vestido elétrico”⁷⁶¹ que Carolina montou e que ela menciona várias vezes em *Casa de Alvenaria*, com lâmpadas que acendem, fazendo-a brilhar enquanto anda, era também uma forma de tornar o seu próprio corpo não só visível, mas também luminoso, de maneira que, se as luzes da cidade não brilhassem para ela, ela mesma se iluminaria e brilharia sozinha, tornando impossível não olhar para ela. Como resume Saidiya Hartman, ao refletir sobre a extravagância de uma jovem negra e seu gosto pelo luxo,

O desejo pela beleza expresso em ‘roupas disparatadas’ ou num ‘chapéu enorme com sua selvageria de penas esfarrapadas’ era a forma pela qual a jovem pobre anunciava para o mundo: Eu estou aqui. Ela ‘demandava atenção ao fato da sua existência; estava pronta para viver, para tomar seu lugar no mundo’.⁷⁶²

Maria Rosa, que ficou muito vaidosa e pensa que é a tal por ter saído no jornal – assim como Carolina –, parece representar, no fim das contas, a vaidade, a beleza, o erotismo que anima as mulheres que vivem em um ambiente que, mesmo tomado pela pobreza, pela fome, pela miséria, não deixa de ser um espaço onde é possível imaginar e

⁷⁵⁹ Ibid., p. 69.

⁷⁶⁰ Cf. HARTMAN, Saidiya. O ventre do mundo: uma nota sobre os trabalhos das mulheres negras. In: *A sedução e as artimanhas do poder e O ventre do mundo: dois ensaios de Saidiya Hartman*. Trad. Marcelo R. S. Ribeiro; Stephanie Borges; Fernanda Silva e Sousa. São Paulo: Crocodilo, 2022c, p. 139.

⁷⁶¹ Escreve Carolina no dia 26 de fevereiro de 1961: “Chegou umas pretas que vieram convidar-me para tomar parte na festa dos negros em maio e setembro. Vou usar o vestido elétrico no palco e declamar as “Noivas de maio”, cf. JESUS, Op. Cit., 2021, vol. *Santana*, p. 191.

⁷⁶² HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 135.

sonhar uma outra vida, por mais distante que esteja⁷⁶³, afinal, como ela afirma, “Nós os que catamos algo do lixo para viver temos os nossos sonhos”⁷⁶⁴. É o que exemplifica a entrada de *Quarto de despejo* no dia 12 de junho de 1958:

Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas miserias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que residio num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama.

As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários.⁷⁶⁵

Antes, em entrada anterior, três anos atrás, no dia 15 de maio de 1955, escreve:

[...] A noite está tepida. O céu já salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido. Começo ouvir uns brados. Saio para a rua. É o Ramiro que quer dar no senhor Binidito. Mal entendido. Caiu uma ripa no fio da luz e apagou a luz da casa do Ramiro. Por isso o Ramiro queria bater no senhor Binidito.⁷⁶⁶

No ambiente asfíxiante e aterrador da favela, Carolina encontra no diário um lugar para a imaginação de uma vida em que, além de ter suas necessidades materiais satisfeitas, mereceria ter beleza. Imaginar que residia em um castelo de ouro reluzente, com janelas de prata e luzes de brilhantes, o que pode ser visto como uma ambição desmedida e um luxo desnecessário, parece antes responder à escassez – de terra, de dignidade, de comida – de séculos, quando somente a abundância e o requinte seriam páreos para a brutalidade da pobreza e da miséria de seu barraco de madeira e de sua vida pregressa. Na sua imaginação, é um castelo cor de ouro que ela pode desejar – ouro que, durante o século XVIII, foi continuamente escavado por mãos negras escravizadas em Minas Gerais, seu

⁷⁶³ Contemporaneamente, a favela tem sido afirmada como um espaço onde se pode, por exemplo, ser uma rainha que não deve nada a ninguém, que exalta a si própria em primeira pessoa, como a música “Rainha da favela”, de 2020, da cantora pop Ludmilla. A favela de que fala Ludmilla é, sem dúvidas, muito distinta da favela de que fala Carolina, sobretudo do ponto de vista da construção de um vínculo afetivo, político e identitário com o território, reforçado pelas produções e movimentações culturais e artísticas que surgem no seio das comunidades como modo de enfrentamento das assimetrias de raça, gênero e classe. Entretanto, é possível reconhecer na dicção assertiva, orgulhosa e audaciosa da escritora – a ser aprofundada ao longo deste capítulo –, em uma época em que às mulheres negras só cabia o lugar de exóticas ou domésticas, contornos de uma dicção feminina negra igualmente assertiva, audaciosa e orgulhosa que ganhará força nas letras de funk e rap em que o *negro drama* é narrado e cantado sob a ótica de mulheres negras – uma dimensão na qual não tenho condições de me aprofundar nesta pesquisa, mas que aponta para possíveis trabalhos futuros.

⁷⁶⁴ JESUS, Op. Cit., 2021, vol. Osasco, p. 116.

⁷⁶⁵ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 59-60.

⁷⁶⁶ Ibid., p. 37.

estado natal –, com vista para um jardim e para flores de todas as qualidades, pois na natureza também residia seu anseio por beleza.

Criando um “ambiente de fantasia”, Carolina sobrevivia à realidade, apoiando-se no que suas andanças pelos espaços nobres da cidade e nas leituras literárias que fazia revelavam sobre vidas que não eram massacradas pela pobreza. Rodeada pela miséria, mas com o olhar livre para contemplar o céu salpicado de estrelas, para a estrela Dalva em uma noite tépida, nesses breves instantes de imaginação e contemplação, Carolina podia realizar seus experimentos de beleza, quando um pedaço do céu podia virar um vestido para quem deseja se irmanar, se não com a realidade, pelo menos com a natureza. Pisando na lama ou ouvindo brados de mais um quebra-pau na favela, esse ambiente de fantasia criado no diário facilmente se dissipa em sua escrita, interrompida pelos duros e palpáveis fatos do cotidiano, mas continua pairando sobre suas palavras, como a lembrar que viver no quarto de despejo não era e não podia ser tudo que a aguardava nessa vida, não podia ser o lugar onde ela viveria até o fim da sua existência. Eis, então, o sonho pelo *palco*. Ela queria brilhar.

A vida como palco, a vida como arte

Uma das passagens mais citadas e celebradas de *Quarto de despejo* é aquela em que Carolina Maria de Jesus afirma seu orgulho de ser negra depois de lidar com mais uma porta fechada às suas pretensões artísticas. Ela escreve no dia 13 de junho de 1958:

[...] Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

- É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até o acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta.⁷⁶⁷

É interessante pensar que, diante dessa irredutível afirmação de orgulho negro e de amor por sua própria negritude, não há, para Carolina, nenhuma oposição ou contradição entre ser artista e ser preta⁷⁶⁸. Sua cor não era um limite para ela, mas para os

⁷⁶⁷ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 64.

⁷⁶⁸ Assim como nunca houve para muitas artistas negras, que tiveram que enfrentar muitos obstáculos para construir suas carreiras. Vale a pena citar o livro *Damas negras: sucesso, lutas, discriminação*, de Sandra Almada, que reúne entrevistas com quatro grandes atrizes negras: Chica Xavier (1932-2020), Léa Garcia (1933-2023), Ruth de Souza (1921-2019) e Zezé Motta (1944-), as quais, a despeito do talento e de sua formação – diferentemente de Carolina, que nunca estudou formalmente nenhuma linguagem artística –, foram subestimadas e discriminadas, tendo pouco espaço como protagonistas. Ruth, em um tocante desabafo, diz: “Eu também descobri que adolescente negro sofre muito com a passagem da fase de criança

brancos, de maneira que a fina ironia da autora ao dizer “esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra”, parece sinalizar que, no fundo, eles sabem que a *audácia* de procurar diretores de circo para apresentar suas peças revela uma grande estima por si própria e por seu trabalho; revela uma mulher negra que, definitivamente, se enxerga como artista e se vê no direito de pleitear esse lugar. Nesse sentido, chama atenção o uso do pretérito imperfeito – “escrevia” e “apresentava” – para descrever uma ação que não era pontual, em que escrever peças era acompanhado pelo desejo – algo normal para qualquer artista, mas aparentemente um problema quando se trata dela – de ver suas peças sendo encenadas no palco, onde ela, indesculpavelmente negra, também queria estar. Ao viver na casa de alvenaria depois do êxito de *Quarto de despejo*, mesmo lidando com o racismo das elites e com a exotização da sua figura, mergulhando num universo branco, Carolina continuava manifestando grande apreço por si mesma e pela sua beleza, como a entrada do dia 14 de abril de 1961 revela:

As vezes eu ia ao espêlho. Fitava o meu rôsto negro e os meus dentes nivios. Achava o meu rôsto bonito! A minha cor preta. E ficava alegre de ser preta. Pensava: o melhor presente que Deus deu-me. A minha pele escura. Como é bom ser preta.⁷⁶⁹

Vendo-se como uma mulher bela, admirando-se no espelho e, principalmente, sendo uma artista, como não desejar que o mundo olhasse para a sua beleza e os seus talentos? As roupas puídas, velhas e muitas vezes sujas por não ter sabão que usava enquanto estava na favela do Canindé não a impediam de desejar ser vista; pelo contrário, a possibilidade de ser artista era também de viver outras vidas, era despir-se do papel, no imaginário social, de “negra suja da favela”⁷⁷⁰, para encarnar outros papéis, vestir outras roupas e ser celebrada, reconhecida e aplaudida como quem tem direito de ocupar o mundo. Para Carolina, a vida se confundia com a arte, não sendo incomum a aproximação entre a prática de viver e a encenação, como na passagem de 9 de setembro de 1960, quase um mês depois do lançamento de *Quarto de despejo*:

para vida adulta. E que criança e adolescente negros sofrem duas vezes mais, porque têm os mesmos sonhos, os mesmos desejos que os demais, mas não têm tudo o que querem. Quando eu dizia, por exemplo, que queria aprender a tocar piano, respondiam: ‘Que absurdo! Como a filha da lavadeira quer aprender piano?’. Eu gostava de música, também adorava cinema e queria ser artista. Então, diziam: ‘Imagine, querer ser artista. Não tem artista preto’. E, naquela época, não tinha mesmo. Nos filmes que tenho aqui em casa, produzidos nas décadas de 30 e 40, os negros não participavam de quase nada, a não ser como serviçais”, cf. ALMADA, Sandra. *Damas negras: sucesso, lutas, discriminação - Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995, p. 142.

⁷⁶⁹ JESUS, Op. Cit., 2021, vol. Santana, p. 282.

⁷⁷⁰ “Pensei no reporter, o homem que emparelhou-se comigo na hora mais critica da minha vida. Agora eu falo e sou ouvida. Não sou mais a negra suja da favela”, cf. JESUS, Op. Cit., 1961, p. 17.

Ela [Vera Eunice] diz: agora, nós somos ricos porque temos o que comer, ate encher a barriga. E da risada. Vendo-a sorrir eu fico contente e penso em Deus, ele escreveu outra peça para eu representa-lá no palco da vida. Aquela peça de morar na favela e ouvir aquela canção que o custo de vida compôs. Eu estou com fome!⁷⁷¹

Outra concepção da vida como um palco aparece na entrada do dia 13 de março de 1961 após ter se apresentado e cantado num programa da TV Record, no qual cantou uma composição autoral, “Quem assim me ver cantando”:

(...) Anunciaram o nosso programa. Eu fui para o palco. Sentamos nas mesinhas. Eu havia ensaiado para cantar – Eu cantei no programa. O Osvaldo disse que ia lançar-me como cantora. Fez uma apresentação do jornal O Ebano. Fui aplaudida. Cantava pensando na confusão da minha vida – Hontem eu chorava. Hoje estou cantando. E o amanhã? O que estará reservado para mim? Talvez a campa silente e fria. A vida é um palco e as cenas variam com o decorrer da existência.⁷⁷²

Ao compreender a vida como uma arte, Carolina definitivamente nunca quis encenar o papel de “catadora”, “babá”, “empregada doméstica”, “favelada”, papéis destinados a tantas mulheres negras, vivendo um drama que não foi escrito por elas e cujo protagonismo no palco da miséria não levava a nenhum aplauso, embora, no caso da escritora, “*seu sucesso depende de sua miséria, e esta determina o ritmo de sua vida, quase inviabilizando-a*”⁷⁷³. Nesse drama que parece incontornável, só Deus mesmo, uma figura divina, para escrever outra peça para ela, uma peça que suplanta a canção composta pelo “custo de vida”, que não suportava mais ouvir. Porém, o palco não era apenas uma metáfora para Carolina; era também um lugar físico idealizado e desejado, sem medir esforços para ocupá-lo a partir de suas próprias criações, dos seus próprios dramas, isto é, interpretando as suas peças e cantando suas canções, pois, ao estar no palco, ela sabia, assim como Mabel, outra jovem negra rebelde descrita por Saidiya Hartman, mais uma doméstica fugitiva que busca refúgio nas artes e acredita que pode viver uma vida bela,

que adentraria outro arranjo do possível, o figurino de uma outra existência, habitaria um corpo diferente daquele que foi violado em um depósito de carvão. Essa outra persona poderia lhe permitir viver com mais intensidade no mundo, habitá-lo sem ser machucada, ou ao menos ser capaz de suportá-lo. Quando as luzes da plateia diminuíram, Mabel se deleitou nessa outra existência, que não era ela de jeito nenhum, como se o palco tivesse a capacidade de transformar seu cálculo pessoal, ampliar a noção básica de quem ela era de modo que todas as partes somavam para formar alguém muito maior do que ela jamais fora.⁷⁷⁴

⁷⁷¹ Ibid p. 48.

⁷⁷² JESUS, Op. Cit., 2021, vol. *Santana*, p. 227.

⁷⁷³ SILVA, Op. Cit., 2013, p. 396, grifos no original. Não por acaso, *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, lançado em 1961, sequer chegou perto de fazer o mesmo sucesso que *Quarto de despejo*.

⁷⁷⁴ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 318.

Entretanto, cantar em rede nacional, por sua vez, não parece deslumbrá-la por completo na medida em que lembra que, um ano antes, estava na favela do Canindé, encenando a peça da fome. Não era possível apostar tanto numa sensação de completude e transformação fugaz e efêmera como a do palco, mas ainda assim valia a pena. É curiosa a oposição que ela estabelece entre “ontem eu *chorava*” e “hoje estou *cantando*” (e não “sorrindo”), em que uma ação frequente no passado é contrastada com uma ação contínua no presente, mas que não torna o futuro menos incerto e arriscado. Experienciando o negro drama, levando uma vida “entre o sucesso e a lama”, Carolina, entre as possibilidades que especula para si, pensa na “campa silente e fria”, isto é, na morte, em que os aplausos cessam e sua voz silencia para todo sempre. Se a vida é um palco, ela parece desejar viver todas as cenas possíveis e ser protagonista de todas elas, especialmente as cenas que não alimentam o trauma para não ser *mais uma* preta fodida.

Mas isso era demais para ela, segundo Audálio Dantas e tantos outros. Ela estava perdendo a humildade com o “deslumbramento das luzes da cidade”⁷⁷⁵ e “andou fazendo bobagens, como aparecer no carnaval com roupas excêntricas, querer frequentar certos meios que ela não tinha condições... E homens que ela começou a encontrar”⁷⁷⁶. Como ela desabafa em duas diferentes passagens de *Casa de alvenaria*, uma de 28 de junho e outra de 27 de julho de 1960:

O reporter saiu, chegou o reporter Ronaldo. Ficamos conversando. Eu disse-lhe que ia pedir emprego na radio para ser dramaturga. O Ronaldo acha que não. Que eu devo escrever. Eu queria ir para o radio, pra cantar. Fiquei furiosa com a autoridade do Audálio, reprovando tudo, anulando os meus projetos. Dá impressão que eu sou sua escrava. Tem dia que eu adoro o Audálio, tem dia que eu xingo-o de tudo. Carrasco, dominador, etc. (...) Xingava o Audálio. Ele

⁷⁷⁵ Escreve Audálio Dantas, no último parágrafo do seu prefácio à *Casa de alvenaria*: “Finalmente, uma palavrinha a Carolina, **revolucionária** que saiu do monturo, veio para o meio da **gente de alvenaria**: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do **quarto de despejo**. Agora você está na **sala de visitas** e continua a contribuir com êste novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas “poesias”, aquêles “contos” e aquêles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina. Carolina, ex-favelada do Canindé, minha irmã lá e minha irmã aqui”, cf. JESUS, Op. Cit., 1961, grifos no original.

⁷⁷⁶ Palavras de José Correia Leite, quando diz que Audálio Dantas chegou a procurá-lo pedindo que aconselhasse Carolina, pois estaria deixando o sucesso subir à cabeça. Ele completa: “Uma mulher sofrida que se vê, de repente, numa situação daquela, se não tiver muita força de vontade, vai fazer das suas mesmo, vai querer passar pelo que não é. Ela quis passar por uma favelada superior e as pessoas da favela onde ela viveu ficaram com raiva dela, que andou dizendo que eles eram mal elementos e uma série de coisas”, cf. CUTI, Luiz Silva.... *E disse o velho militante José Correia Leite: depoimentos e artigos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 182. Percebe-se um visível viés machista em sua crítica, marcado por uma tentativa de controlar e moralizar o comportamento de Carolina, que inclusive lembra o modo como Lima Barreto manifesta sua preocupação com a irmã e a Paulina por saber da sua condição vulnerável como mulheres negras.

não me dá liberdade para nada. Eu posso cantar. Posso incluir-me no rádio como dramaturga e ele não deixa.⁷⁷⁷

Eu mostrei os sambas que estou compondo e queria gravá-los. Mas o reporter disse-me que escritor não pode cantar. Que as profissões são divididas – cantor é cantor, escritor é escritor. Eu queria ir para a rádio.⁷⁷⁸

Carolina registra no diário a força de um desejo que, por mais que não parecesse possível de se realizar, precisava ser ao menos manifestado ali, num gênero intimista, espaço em que ninguém, num primeiro momento, pode controlar a sua voz e os seus ímpetos. Se escrever diários foi a forma pela qual ela conseguiu sair da favela, não era apenas com os diários que ela queria tecer os fios da sua arte. Se o seu anseio era ser vista e ouvida, encenando outras vidas, inventando outros mundos, cantando histórias, não era o diário que proporcionaria isso. Cansada de ter que expor a própria vida, Carolina queria ser dramaturga e cantar no rádio, além de escrever romances e poesias. Se tantas pessoas se interessaram pelo seu diário, por que não se interessariam pela sua dramaturgia e música? Se ela tinha realizado um feito inigualável na época, por que ela não poderia ser ainda mais audaciosa? Ela sabia, no entanto, que seu desejo não era suficiente; talvez, por isso mesmo, fizesse questão de enfatizar sua vontade de ser livre e a consciência de sua capacidade. Como escreve no dia 9 de fevereiro de 1961, “Porque o meu sonho é cantar. Sou livre. Tenho capacidade. Tenho oportunidade. Devo aproveitá-la”⁷⁷⁹. Para Carolina nunca existiu essa espécie de “regra” (“cantor é cantor, escritor é escritor”) – uma regra que, suspeito, nunca existiria para Caetano Veloso e Chico Buarque tempos depois, ao escreverem seus livros. Sua liberdade – sem adjetivos nem orações explicativas – deveria bastar, uma vez que, como a presunçosa e bela Paulina que aparece em *Diário íntimo*, de Lima Barreto, “Era claro que seus próprios desejos não importavam a ninguém além dela. Se ela não decidisse como queria viver, então o mundo o faria e sempre a destinaria à margem”, agindo, então, “como se fosse livre, o que, aos olhos do mundo, equivalia a agir como uma bárbara”.⁷⁸⁰

Porém, Carolina tinha consciência do quanto seus desejos e sonhos desafiavam o que o mundo projetava para as mulheres negras e, principalmente, para uma mulher negra pobre e com pouco estudo. Ela escreve ela em *Casa de alvenaria* no dia 3 de janeiro de 1961:

⁷⁷⁷ JESUS, Op. Cit., 1961, p. 27.

⁷⁷⁸ Ibid., p. 31.

⁷⁷⁹ JESUS, Op. Cit., 2021, v. *Santana*, p. 146.

⁷⁸⁰ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 83.

Dêsde quando publiquei o meu livro, não mais tive sossego! Parece que ha alguém com inveja do meu triunfo! Eu lia os livros do lixo, não aprendi ofício porque era muito pobre. Os meus sonhos eram altos. Não estavam ao alcance de uma mulher de pele negra! Para melhorar a minha vida, tive que recorrer aos meus dois anos de grupo.⁷⁸¹

Triunfo. Eis a forma como Carolina nomeia o sucesso retumbante de *Quarto de despejo*, uma palavra que, segundo o dicionário *Priberam*, significa “vitória brilhante; grande êxito”, “ovação estrondosa”, “superioridade obtida na demanda, na disputa, etc”, “prazer, regozijo, júbilo”. Ao conquistar o que parecia inalcançável a uma “mulher de pele negra”, atingindo números históricos para a época, de que nem mesmo escritores brancos, com exceção de Jorge Amado, se aproximavam, Carolina se refere a seu sucesso como um feito triunfal. Entretanto, o que parece ser um feito fortuito ou produzido pelo outro – no caso, Audálio Dantas –, aos olhos de muitos, é, na verdade, fruto de um esforço constante e consciente de transformar a própria vida a partir da literatura, apostando naquilo que, no interior de famílias negras e pobres, é visto como algo que nada nem ninguém pode nos tirar: a educação. Se os seus sonhos eram altos demais em uma sociedade racista, conseguir realizar parte deles é um triunfo que despertaria a *inveja* do outro, enxergando-se, assim, como uma mulher invejável. Porém, ao destacar as dificuldades que enfrentou depois de especular sobre a inveja alheia, Carolina revela as facetas de uma vida que ninguém inveja ou idealiza, mas que ela teve que viver antes de chegar aonde chegou, como se esse *não* fosse o caminho que alguém deveria passar para ter sucesso. Não há, assim, nenhum tom de exaltação ou romantização da superação, mas, antes, uma profunda consciência da distância que existia entre os seus sonhos e a realidade a ponto de utilizar exclamação para exacerbar esse fato, o que não é contraditório com a estima e orgulho que nutre por si própria.

Menos de seis meses antes, é com imenso orgulho e emoção que Carolina registra, no dia 14 de agosto de 1960, dias antes do lançamento, o momento em que viu a edição de *Quarto de despejo* pronta, com seu nome na capa:

O reporter desembrolhou os livros e deu-me um. Fiquei alegre olhando o livro e disse:

- O que eu sempre invejei nos livros foi o nome do autor.

E li o meu nome na capa do livro.

Carolina Maria de Jesus.

Diario de uma favelada.

QUARTO DE DESPEJO

Fiquei emocionada. O reporter sorria:

- Tudo bem, não é, Carolina?

- Oh! Sim. Tudo bem.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 60.

É preciso gostar de livros para sentir o que eu senti. O professor Faé disse:
 - Hoje é dia 13, dia de sorte.
 ... Eu fui na lagoa buscar as roupas, porque queria ler o meu livro. Os filhos abluuiu-se e deitaram-se. Fiquei lendo o meu livro “Quarto de despejo” até as 3 da manhã. Quando terminei a leitura eu disse:
 - Deus ajude o reporter!
 Fiquei tão emocionada que não dormi.⁷⁸²

Enquanto um cartaz na livraria Francisco Alves estampava uma foto dela nas margens do Rio Tietê, com um olhar cabisbaixo, o conhecido lenço na cabeça e uma roupa simples, com os dizeres “ESTA FAVELADA, carolina maria de jesus, ESCREVEU UM LIVRO”, circunscrevendo sua existência à identidade de “favelada”, Carolina escreve, em seu diário, seu nome com as iniciais em letra maiúscula, destacando a emoção de ver o seu nome na capa, um nome de *autora* e não de “favelada”. A poetisa negra que, em 1940, conseguiu sair em uma matéria de jornal pela primeira vez depois de idas e vindas em redações, a compositora de sambas e marchinhas, a mulher que desejava ser dramaturga, cantora, deixava, enfim, sua primeira assinatura no mundo a partir da arte, inscrevendo seu nome no terreno da literatura. Era um nome que, ao ser grafado na capa de um livro, se transformava num luxo diante da marginalização social e da invisibilidade que acometia tantas mulheres negras pobres como ela, que morriam no mais completo anonimato e indigência e, principalmente, de uma história em que suas figuras foram pintadas, fotografadas, registradas, sem autorização e sem identificação, mas que deixam a certeza de que elas tiveram um nome e uma vida que ia além da captura pelo olhar do outro⁷⁸³. Carolina Maria de Jesus, um nome dado pela mãe, chamada Maria Carolina, se impõe e levanta o véu sobre o rosto que palavras como *negrinha*, *macaca*, *crioula* interditavam que fosse visto. Ter sempre invejado o nome do autor quando olhava para os livros, objetos que podem circular de mãos em mãos e por diferentes lugares, parece evidenciar seu anseio de ter sua existência vista e reconhecida, de ser uma vida que importa, de ter um nome que evoca uma história.

No entanto, a alegria e a emoção de Carolina com a publicação de seu primeiro livro poderiam ser facilmente ofuscadas pelas acusações de vaidade, arrogância e deslumbramento ou pela ênfase na ascensão social que o lançamento do livro lhe permitiu, saindo da favela do Canindé, o que parece contraditório com o registro dessa

⁷⁸² JESUS, Op. Cit., 1961, p. 33.

⁷⁸³ Refletindo sobre a foto de uma menina negra não identificada, fotografada seminua em um estúdio onde posa como uma odalisca, Saidiya Hartman escreve: “Sem um nome, há o risco de que ela nunca escape do esquecimento que é o destino de vidas secundárias e de que seja condenada àquela pose pelo resto da sua existência, permanecendo como uma figura insignificante anexada à história de um grande homem, relegada ao item número 308”, cf. HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 35.

experiência marcante em sua vida no interior de um gênero intimista. É tamanha sua alegria face ao que parecia impensável e impossível que ela se torna, em certo sentido, indizível e indescritível, recorrendo à ideia de que é preciso gostar de livros para sentir o que ela sentiu, sem estabelecer qualquer marcador de raça, classe e gênero – como se fosse preciso ser da favela, mulher negra e/ou pobre –, o que acena para uma possibilidade de identificação de qualquer pessoa com sua figura que não é mediada pela violência ou pela pobreza, mas pela felicidade, realização e prazer. Não se trata, aliás, de *entender* o que ela sentiu, mas *sentir* o que ela sentiu, convidando os/as leitores/as a uma aproximação com a subjetividade de uma mulher negra.

Sem descrever exatamente seus sentimentos e sensações, suas ações parecem traduzir o misto de ansiedade, euforia, orgulho que tomou conta de si, indo logo buscar as roupas, cuidar dos filhos – o que continuou fazendo mesmo após sair da favela do Canindé, quando muitas vezes a leitura e a escrita ficavam para a noite ou para a madrugada – para poder se deleitar com as próprias palavras, agora não num caderno usado, mas no formato de um livro, até às 3h da manhã. Na madrugada do dia 15 de agosto de 1960, em seu pequeno barraco na favela do Canindé, talvez abraçada ao seu livro, com lágrimas copiosamente escorrendo pelo rosto e seus dentes níveos reluzentes num sorriso aberto, Carolina imaginava que *Quarto de despejo* seria não apenas a porta de saída da favela, mas também a porta de entrada para a “sala de visitas” – expressão sobre a qual discorreremos mais na próxima seção – e, principalmente, para o palco do mundo que se via digna de ocupar.

Pensando na interpretação que a pesquisadora afro-americana Farah Jasmine Griffin desenvolve sobre a cantora afro-americana Billie Holiday (1915-1959), em sua biografia sobre a artista, tantas vezes retratada com tons trágicos, Carolina também oferece

um modelo de um tipo de mulher que é simplesmente muito complexa para ser contida por uma narrativa trágica de vítima, que tem predominado até mesmo em algumas das representações mais sofisticadas de sua vida. Às vezes ela era uma vítima; às vezes, não. Ela era sempre uma mulher comprometida com seu ofício. Seu maior legado para todos, mas particularmente para mulheres negras, é o alerta que ela nos faz sobre as armadilhas que nos aguardam e uma visão de possibilidade apesar dos obstáculos que buscam nos limitar e, em alguns casos, nos destruir.⁷⁸⁴

⁷⁸⁴ GRIFFIN, Farah Jasmine. *If You Can't Be Free, Be a Mystery: In Search of Billie Holiday*. New York: One World, 2002, p. 7. Na introdução da obra, ela diz que uma das razões que a levou a escrevê-la foi a seguinte: “eu precisava de uma Lady que não era sempre, e certamente não era apenas, uma vítima”, enxergando em Holiday uma mulher que fez escolhas – umas boas, outras ruins – e que “insistiu em viver

Revide e audácia

A mudança de Carolina Maria de Jesus para a “sala de visitas”, deixando seu barraco na favela do Canindé para morar numa casa de alvenaria, significou, sobretudo, uma mudança material e simbólica em sua vida, pois, subjetivamente, ela parecia mais do que preparada para ter, enfim, uma vida digna. Afinal, como ela mesma escreve no dia 5 de dezembro de 1960,

As casas de alvenaria, para os favelados, são palácios das histórias encantadas! Todos favelados ambicionam uma casa de alvenaria porque ninguém nasce sem ideal. O ideal é a roupa da alma! E o meu ideal era residir numa casa de alvenaria com todo conforto! Sonhava em tomar banho num banheiro. Lavar minhas roupas num tanque. Ter luz elétrica! Eu nasci com alma aristocrática! Não adaptava-me no lodo.⁷⁸⁵

Desestabilizando discursos racistas e classistas que confinavam as pessoas pobres, em sua maioria negras, a uma espécie de anomia social, acostumados à miséria, sem grandes ambições na vida, Carolina afirma como *todos têm um ideal*, o qual, assim como outros substantivos abstratos, ganham contornos concretos na escrita dela, que o vê como uma “roupa da alma”. Todos têm um ideal e, portanto, um “mundo interior” não necessariamente verbalizado por meio da escrita, mas vivo e pulsante, como numa batucada com latas, panelas e frigideiras. No caso, o que ela chama de ideal são, na verdade, direitos historicamente negados a vastas parcelas da sociedade brasileira, como o direito à moradia, mas que se transformaram em privilégios. Mais do que isso, ao elencar seus desejos, como tomar banho num banheiro, lavar roupas num tanque, ter luz elétrica, Carolina revela como a população pobre e negra habitava um tempo em que as luzes, tecnologias e benesses da modernidade não havia chegado direito, sendo assombrada pela sobrevida da escravidão, vivendo num mundo noturno. Não à toa, ela se vê como dotada de uma “alma aristocrática” por não se habituar à pobreza, ou melhor, por não se adaptar ao “lodo”, sugerindo, com uma linguagem elegante, que ela nunca quis ser favelada, muito menos andar suja e com roupas velhas, ansiando pela vida digna que a “sala de visitas” representava. Nesse sentido, sua autodefinição confirma como os direitos eram efetivamente privilégios no contexto em que vivia, assumindo e ostentando ela própria um lugar de distinção social ao adentrar a “sala de visitas”.

sua vida à sua própria maneira, que gostava de se divertir e tentava ser o mais livre possível em um mundo que procurava negar a ela até mesmo uma modesta liberdade” (p. 5). Em outro momento, ela lança uma pergunta importante, que me acompanhou enquanto eu escrevia este capítulo: “Como nós sabemos o que achamos que sabemos sobre Billie Holiday?”, cf. *Ibid.*, p. 36.

⁷⁸⁵ JESUS, Op. Cit., 2021, v. *Osasco*, p. 179.

A “sala de visitas” é, por uma vez, uma expressão cara e emblemática para compreender a experiência e a visão de mundo de Carolina, aparecendo pela primeira vez em *Quarto de despejo*, ou seja, antes de acessar à “sala de visitas” pela porta da frente, no dia 19 de maio de 1958:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.⁷⁸⁶

A “sala de visita” aparece em contraposição ao “quarto de despejo”, constituindo uma leitura da divisão socioespacial do espaço urbano ancorada em metáforas domésticas, isto é, apoiada na divisão de ambientes de uma casa, mas não de qualquer casa: de uma casa burguesa, onde havia não apenas a “sala de visita” e o “quarto de despejo”, mas também o tal “quartinho de empregada”⁷⁸⁷. Este era, aliás, o espaço que ela deve ter ficado quando trabalhou como doméstica, mas sem deixar de acessar a sala de visita e a outros cômodos da casa, reparando em seus luxos e detalhes, enquanto limpava sonhando em ter outra vida. É importante, então, considerar que, nesse contexto,

A estrutura básica de uma habitação comum brasileira é formada por três áreas distintas: a de estar (social), a de repouso (íntima) e a de comer (serviço) – a tripartição burguesa. Em casas e apartamentos, essas três áreas são geralmente bem determinadas e subdivididas em cômodos com funções específicas. Atualmente, a dependência de empregado (quarto e banheiro) encontra-se na área de serviço, junto à cozinha, à lavanderia, à despensa e à entrada de serviço.⁷⁸⁸

Nessa divisão espacial da casa de classe média, o “quarto de empregada” está, em geral, junto à área conhecida como “área de serviço”, sendo um lugar voltado ao trabalho braçal, ao atendimento das necessidades alheias, onde é preciso estar sempre disponível para o outro. É, portanto, um lugar de serviço e de subalternidade, que se opõe à “sala de visita” enquanto um espaço de sociabilidade e prazer que, por ser designado à recepção do outro, precisa estar sempre bem asseado, organizado e belo, num asseio que dependeu, historicamente, da exploração de trabalhadores e trabalhadoras negras, pois

⁷⁸⁶ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 41. Voltarei a este trecho no último capítulo para me deter na noção de “quarto de despejo” e pensar nessa divisão socioespacial como uma expressão da sobrevivência da escravidão.

⁷⁸⁷ Este, por sua vez, passa, com a conquista de direitos de trabalhadoras domésticas, as mudanças nos padrões de vida e as novas tecnologias domésticas, a ser um lugar “ocupado por quinquilharias”, de coisas que, portanto, são passíveis de serem descartadas, como no quarto de despejo, cf. VIANA, Máira Boratto Xavier; TREVISAN, Ricardo Do. O “quartinho de empregada” e seu lugar na morada brasileira. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 25 a 29 de julho, Porto Alegre, 2016, p. 3.

⁷⁸⁸ Ibid., p. 12.

como as palavras do arquiteto Lúcio Costa explicitam, com uma linguagem carregada por um tom que mais reforça do que põe em xeque essa divisão como uma divisão colonial,

a máquina brasileira de morar, ao tempo da colônia e do império, dependia dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o escravo. *Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente.* Era ele que fazia a casa funcionar: havia negro para tudo – desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá. O negro era esgoto, era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador.⁷⁸⁹

Com a ausência do negro, os casarões passam, literalmente, a ruir. As estruturas da casa-grande se abalam. Carolina, ao não apenas se ausentar da área de serviço, mas também entrar na sala de visita como escritora, parece desmoronar o edifício das letras que, por muito tempo, foi dominado pela presença de escritores brancos e oriundos de classes abastadas. A “negra” da cozinha estava na sala de visita e ainda escrevendo, cantando, dançando e compondo, querendo tomar parte num lugar que também julgava seu por direito, reivindicando para si a “alma aristocrática”. Dessa maneira, ela, que cartografou as divisões de classe e raça a partir de metáforas domésticas, empregando as expressões “sala de visita” e “quarto de despejo”, bagunça espaços que foram pensados para estabelecer uma “clara distinção social entre patrões e empregados”⁷⁹⁰ que é, em alguma medida, também uma divisão entre senhores e escravos. Depois de Carolina, “a máquina brasileira de morar” nunca mais funcionaria da mesma forma, com a entrada cada vez maior de filhos e filhas de trabalhadoras domésticas nas universidades públicas brasileiras, cujas mães tanto tempo passaram limpando a sala de visita, como a minha.

Amante do samba e do carnaval, ouvinte de tangos e valsas, leitora voraz de clássicos da literatura brasileira e de dicionários, acompanhando com assiduidade as notícias dos jornais sobre o país e o mundo, Carolina chega, então, à sala de visita com a “alma aristocrática” de quem, ao conseguir suprir necessidades básicas de conforto e asseio, passa a desejar, sem pedir muita licença, cada vez mais da vida. Ela sente que seus sonhos tão altos podiam agora ser alcançados e que poderia, de igual para igual, disputar seu lugar na sociedade com homens e mulheres brancas da classe média e da elite, que

⁷⁸⁹ Cf. VIANA; TREVISAN, Op. Cit., 2016, p. 7, grifos meus. Segundo ele, em texto original de 1962 chamado “Depoimento de um arquiteto carioca”, a abolição da escravidão foi um dos grandes fatores que contribuíram para as transformações nas técnicas construtivas e na expressão arquitetônica, de modo que o trecho citado seria um exemplo do cenário que foi profundamente afetado pelo fim da escravatura, cf. COSTA, Lúcio. Depoimento de um arquiteto carioca. In: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962.

⁷⁹⁰ Ibid., p. 12.

jamais enfrentaram os desafios e agruras que ela teve que enfrentar. Nesse sentido, na contramão de uma interpretação de Carolina como alguém que se perdeu na “sala de visitas”, foi engolida, usurpada e explorada pelos brancos ou que caiu no ostracismo e entrou em decadência por sua própria culpa, é fundamental observar como a escritora mineira não apenas buscou resistir ao racismo e ao sexismo, mas também procurou aproveitar – ao não ser mais tão premida pelas urgências da sobrevivência – a vida, com sua “alma aristocrática”, no mundo dos brancos, insurgindo-se de diferentes maneiras contra o que esperavam e desejavam dela.

Diante das dificuldades encontradas na sala de visitas, onde ia para diferentes lugares de prestígio e conhecia pessoas da alta classe, o que não significa que ela era necessariamente ouvida, o diário parece ser o lugar em que ela não só pode registrar episódios de racismo, mas também suas táticas e reações. A resposta a uma violência impossível de ser respondida à altura pode, na escrita, ter vez, assumindo, portanto, um lugar de *revide*. Sem conseguir uma cadeira para sentar na sala de visitas⁷⁹¹, assim como não se sentia pertencente ao ambiente da favela, muito menos vista e ouvida, o diário, mesmo a contragosto, era o lugar em que ela podia afirmar sua história, suas ideias e sua liberdade, ousando ser irônica, assertiva, debochada, como quem fala de uma posição que não é inferior a ninguém. Nesse sentido, o diário entrava em tensão com a “sala de visitas”. É o que podemos ver no seguinte trecho de 19 de outubro de 1960:

Alguns críticos dizem que sou pernóstica quando escrevo — os filhos abluíram-se — sera que o preconceito existe até na literatura? O negro não tem o direito de pronunciar o clássico? Quando eu era empregada doméstica as patrões despedia-me por que eu falava o clássico, e continuo falando. Resolvi não ligar com o que falam de minha pessoa.⁷⁹²

Respondendo a uma das críticas que recebia, Carolina, ao interrogar sobre o direito que o negro teria de “pronunciar” o clássico, faz esse questionamento valendo-se justamente de uma linguagem que, para os críticos, só podia ser “pernóstica” para uma mulher negra, em que a repetição da construção frasal – “os filhos abluíram-se” – parece ser também um gesto de mostrar, mais uma vez, seu conhecimento sobre a ênclise. Nesse caso, vale a pena conferir o significado de “pernóstico” no dicionário:

1. Que ou quem mostra excessiva confiança ou orgulho exagerado em si próprio (ex.: tom pernóstico; conversa de pernóstico). = PEDANTE, PRESUMIDO
2. Que ou o que responde ou recalitra, quando censurado.

⁷⁹¹ “... Eu ainda não habituei com este povo da sala de visita – uma sala que estou procurando um lugar para sentar”, cf. JESUS, Op. Cit., 1961, p. 66.

⁷⁹² JESUS, Op. Cit., 2021, vol. *Osasco*, p. 69.

3. Que ou quem gosta de usar palavras ou expressões difíceis ou pouco usuais e cujo significado, geralmente, não conhece bem.⁷⁹³

Ser chamada de “pernóstica” era mais uma forma de marcar os “excessos” de alguém cujo conhecimento, repertório e exercício criativo representavam pretensões de quem fingia ser inteligente e ocupava um lugar que não era dela e para ela, como a literatura. Suas palavras difíceis e sofisticadas eram impróprias para quem, no limite, não deveria sequer falar o que pensa, que dirá escrever. É interessante pensar que, se ela utilizasse uma linguagem popular, repleta de expressões coloquiais, até mesmo termos considerados de baixo calão, talvez os críticos dissessem que ela se expressa de forma “vulgar”, “chula” e “grosseira”, o que não provocaria tanto incômodo à medida que corresponderia ao linguajar esperado de uma “negra favelada”. Assim, há um certo tom de ironia quando pergunta se o preconceito existe “até” na literatura que, logo em seguida, a leva à concepção sobre o negro ter *direito* de pronunciar o clássico, um direito que ela não deixa de exercer. É curioso que a noção de direito – não de liberdade ou de permissão – seja empregada, como se a possibilidade de escrever com uma linguagem clássica também envolvesse a afirmação do negro como cidadão na medida em que viver em condições precárias e aviltantes, como as condições em que ela e seus filhos viviam na favela do Canindé, não era incompatível com belos experimentos de linguagem. Os filhos, ao tomarem banho de caneca, com a água que foi carregada no alvorecer do dia num balde, não se lavavam, mas se *abluíam*, conferindo, ao menos no plano literário, certa dignidade que não havia em vida – o sambista Cartola (1908-1980), anos depois, também seria “pernóstico” em suas composições, cantando seus belos experimentos sobre o morro e gente pobre e negra, como em “Alvorada”: “Alvorada lá no morro, que beleza / Ninguém chora / não há tristeza / Ninguém sente dissabor / ‘O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo”⁷⁹⁴.

Nesse sentido, *pronunciar* o clássico, mais do que a mera adoção de uma linguagem marcada por uma hipercorreção gramatical, distante de um registro coloquial, se configura como mais um gesto afirmativo de uma mulher negra que, mesmo quando era trabalhadora doméstica, manejava a palavra não apenas como um escudo para um imaginário racista que a via como ignorante e burra, mas também como um exercício

⁷⁹³ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pern%C3%B3stico>. Acesso em set. 2023.

⁷⁹⁴ Cartola, que cursou apenas o primário, era um grande leitor de Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Guerra Junqueira, poetas que influenciaram suas composições, marcadas por um refinamento melódico e vocabular, cf. SILVA, Marília T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. De. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

estético que abria infinitas possibilidades, diferente das tantas portas fechadas e estreitos caminhos que se anunciavam na sua vida. *Pronunciar* é, além disso, articular o som ou sequências de sons através da boca, em alto e bom som, de maneira que *pronunciar o clássico* assume também o caráter de uma linguagem encarnada, que ultrapassa a materialidade da escrita no papel, permitindo-nos imaginá-la, ativa e elegante, falando palavras sofisticadas. Entendendo a literatura como um direito, Carolina emprega uma linguagem elevada para se referir a si mesma e aos filhos, alçando a vida negra a um registro *clássico*, do ponto de vista literário, que parecia confinado à representação da branquira. Como afirma Conceição Evaristo, juntamente com Vera Eunice, no prefácio à nova edição de *Casa de alvenaria*, uma leitura cuidadosa

mostra um sujeito de criação consciente de que escrever é um exercício de linguagem, motivo pelo qual a autora se empenhava em fazer a escolha das palavras com tanto afinco. Ela arquitetou seu estilo a partir de um material linguístico variado, buscando os registros oferecidos pelos compêndios gramaticais da língua portuguesa, lendo os poetas parnasianos, deixando-se seduzir por expressões raras e algumas até arcaicas, como “abluir”, “nívea”, “promanar”, “inciente” e outras. (...)

Resulta disso sua escrita em movência, com laivos de clássica, desusada, apurada, adornada, exuberante, simples, direta, esquecida das peias gramaticais, crua, irônica, poética. Tudo em movência, nada fixo, nada que caiba nos contornos de uma classificação fechada, definida.⁷⁹⁵

Em outra passagem, do dia 3 de novembro de 1960, Carolina demonstra mais uma vez uma grande consciência sobre seus méritos, sem aparentar qualquer sentimento de inferioridade:

Falavam que eu tenho sorte. Eu disse-lhes que eu tenho audácia. Eu tenho dois anos de grupo. Mas se eu sei escrever igual ao doutor eu procuro competir com o doutor. Conteí as dificuldades que encontrei para editar o meu livro, que enviei o meu livro aos Estados Unidos para ver se havia possibilidade de ser impresso lá. Que a vida é cheia de confusões.⁷⁹⁶

Destacando novamente o pouco de tempo de estudo e os seus esforços para conseguir ser publicada, a escritora mineira rejeita a noção de *sorte* – que atribuiria seu sucesso a uma obra do acaso e não a uma busca constante, em prol da noção de *audácia* –, sobrepondo a sua perspectiva em relação a dos outros. É como ela enxerga sua conquista que importa. A sua audácia não é um problema para ela, mas justamente um valor, uma qualidade, um atributo que a levou a acreditar e apostar na sua obra, contrariando as expectativas da época e os imensos obstáculos que se interpunham no

⁷⁹⁵ EVARISTO, Conceição; JESUS, Vera Eunice. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – Volume 1: Osasco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 14-15.

⁷⁹⁶ JESUS, Op. Cit., 2021, vol. *Osasco*, p. 109.

caminho de escritores/as negros/as, ainda mais com apenas dois anos de estudo. Num mundo antinegro, a disposição e a coragem de realizar desejos e anseios que seriam vistos como naturais às pessoas brancas se transfiguram numa espécie de audácia que tornam seus feitos ainda mais superlativos e extraordinários, sendo, por isso, associados à ordem do acaso e da sorte. Orgulhosamente audaciosa, Carolina se vê como alguém capaz de competir com o “doutor” por também saber escrever, desestabilizando a superstição em torno dessa figura que Lima Barreto tanto repudiava e questionando a hierarquia entre saberes acadêmicos e populares. A escrita seria, então, um campo de batalha em que ela pode lutar pelo seu valor. Ainda que não tivesse títulos nem diplomas, ela sabia pronunciar o clássico e tinha *audácia*, que se configura como um contraponto à palavra “doutor” que, por si só, já simboliza uma figura de autoridade e saber que historicamente nunca teve a cara das mulheres negras.

Quase dois anos depois, já esgotada e desgostosa com os rumos da sua vida em um universo em que parecia estar interdita a carreira como artista, lidando com o ostracismo após o êxito de *Quarto de despejo*, sem conseguir chegar perto de conquistar a mesma atenção com *Casa de alvenaria*, Carolina escreve no dia 20 de setembro de 1962, depois de voltar a escrever em seu diário após uma pausa de quase um ano:

Volto a escrever o meu Diário novamente. Depois que deixei a favela, que confusão na minha vida. Quantas atribulações. Viagens, visitas e ter que falar com gatos e cachorros. O pior em tudo isto, são os aborrecimentos. (...) Com a fusão de falar com cultos e incultos a minha dição está aperfeiçoando-se. Faz dois anos que deixei de ser lixeira para ser escritora. Eu me considero exótica. Tem pessoas que saem das universidades para ser escritora. E eu saí da favela. Saí do lixo. Saí do quarto de despejo. E o meu nome corre mundo. Com as traduções do meu livro. Fui favorecida por uma classe de brancos nobres e bons. E fui prejudicada por uma classe de brancos incultos, medíocres e oportunistas. Que pensaram que Carolina Maria de Jesus, é uma idiota. Mas... Eu dei uma lição de honestidade nestes crapulas. Eu levo um minuto para esquentar e levo cem para esfriar.⁷⁹⁷

Apesar do crescente desinteresse da imprensa e da classe intelectual e política em relação a sua obra, tendo uma aparição midiática mais anedótica e sensacionalista, em que suas atitudes, denúncias, queixas passavam a ganhar mais atenção do que seus textos, Carolina não parou de escrever e de nutrir sua “ vaidade de cultura”. Nesse intervalo de tempo sem escrever o diário, ela se dedicou a outros gêneros, que ela considerava mais elevados e próprios ao seu lugar de escritora do que o diário, com o qual nutria uma

⁷⁹⁷ JESUS, Op. Cit., 2021, vol. *Santana*, p. 423.

relação bastante tensa e contraditória, sobretudo por se sentir escrava desse gênero⁷⁹⁸. Nesse processo, as interações com brancos e negros, ricos e pobres, intelectuais e trabalhadores, isto é, “cultos” e “incultos”, na sua percepção, levaram ao aperfeiçoamento da sua “dicção”, pois, ao falar com diferentes públicos, ela também precisou manejar a língua de diferentes formas, adaptando-se ao contexto interativo, reconhecendo a habilidade que estava adquirindo quando, para muitos, ela não passaria de uma negra ignorante, eternamente confinada aos epítetos de catadora e (ex) favelada. No diário, é do lugar de escritora que ela se posiciona, evidenciando que *saiu* da favela e do lixo, de maneira que, embora tenha sido “lixreira”, ela não se afirma como ex-lixreira ou ex-favelada. Na verdade, seu passado na favela nunca é negado ou esquecido; é, antes, mencionado como uma espécie de lembrete da grandiosidade do seu feito e, por isso mesmo, do seu direito de existir e ser escritora, com um *nome* que corre o mundo e que ela está disposta a defender a ponto de deslocar o seu discurso para a terceira pessoa e escrever seu nome inteiro como quem deseja lembrar de sua força e singularidade.

Ao se considerar *exótica* num universo em que tantos escritores tinham nível superior e vinham de famílias abastadas, Carolina parece reconhecer o seu valor na diferença radical em relação à classe literária e intelectual da época, mesmo que parte dela, como “brancos nobres e bons”, a tenham favorecido. Porém, é no diário que ela pode, livre do imperativo de performar gratidão ou benevolência em público, dar vazão à raiva de homens a quem sua *audácia* não tinha, em termos estruturais, poder de vencer: brancos incultos, medíocres e oportunistas, mas ainda assim homens brancos com o poder da caneta. Ainda que possa não ter dado uma “lição de honestidade” nenhuma nesses homens, que podem nada ter aprendido com sua conduta, é escrevendo que Carolina pode não apenas se defender, mas sobretudo dizer quem ela é. É na escrita que o enaltecimento de si, a gratidão aos brancos e a raiva em relação a eles podem ter lugar ao mesmo tempo, revelando, mais uma vez, uma mulher negra que luta pela sua própria humanidade e faz da própria raiva um escudo contra um mundo sempre pronto a destruí-la, pois, como declara a poeta Audre Lorde, “Mulheres que reagem ao racismo são mulheres que reagem à raiva; a raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais,

⁷⁹⁸ A relação conflituosa de Carolina com o gênero diário será abordada no último capítulo, sobretudo considerando sua sensação de ser *escravizada* não apenas pelo gênero, mas também pelas pessoas brancas.

do silêncio, dos maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e da cooptação”.⁷⁹⁹

Uma amante dos homens

Nem tudo era sobre se defender ou responder aos brancos incultos, medíocres e oportunistas ou respondê-los. Por trás de suas táticas e respostas, havia a reivindicação radical de Carolina Maria de Jesus do direito de viver livremente, que incluía a liberdade de ser uma artista como desejava ser, ainda que, para mulheres negras, tal anseio envolvesse uma caminhada árdua, solitária e angustiante, com um reconhecimento muitas vezes tardio. Sair do quarto de despejo para a casa de alvenaria significou não apenas a possibilidade de se dedicar mais à escrita, como também de desfrutar dimensões outras da vida sem ser assombrada pela pobreza e pela fome, abrindo ainda mais espaço para uma mulher que *deseja*. Muito além do atendimento às necessidades básicas de subsistência, viver na sala de visita amplia o universo do que é possível para ela, vivendo experiências da modernidade em curso que pareciam impossíveis para ela – e ainda parecem inatingíveis para boa parte dos brasileiros –, como andar de avião. Mas, para uma mulher cheia de vontades e de anseios por liberdade como ela, andar de avião não era suficiente. Ela queria aprender a dirigir; fazer o seu próprio caminho pela cidade. Eis, então, o que ela registra no dia 21 setembro de 1962, um dia depois de escrever que Carolina Maria de Jesus não é uma idiota:

(...) Os filhos foram a escola eu fui guiar. Estou aprendendo a dirigir. Quero ver se compro um carro. Quero residir lá em Parelheiros. Estou na Auto Escola Santana. Já estou gostando de dirigir. Já conheço vários bairros. Quem escreve necessita ter um auto. Estou conhecendo a cidade. Os pretos ficam habismado quando me vê guiando. Exclamam:
- Olha a negra que vae comprar um carro.
Se o negro no Brasil ainda não desinvolveu-se é porque tem muito complexo. E os que ganham muito dinheiro não sabe organizar-se. Eu não tenho complexo.⁸⁰⁰

Para quem caminhou longas distâncias por diferentes pontos da metrópole paulista com um saco pesado de papel nas costas e, algumas vezes, com Vera Eunice nos braços, aprender a dirigir não era simplesmente uma outra forma de se locomover pelas ruas da cidade. Era também se locomover por meio de um dos maiores símbolos da sala de visitas de uma cidade cada vez mais moderna, num contexto em que o carro era um artigo de

⁷⁹⁹ LORDE, Audre. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider: Ensaios e conferências*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019, p. 155.

⁸⁰⁰ JESUS, Op. Cit., 2021, vol. Santana, p. 427.

luxo que encarnava ideias de progresso, aventura, desafio e velocidade⁸⁰¹, que não comportavam a população negra que, por sua vez, encarnava o atraso e a ignorância. Sem encontrar, como escreve, uma cadeira para sentar na sala de visitas, talvez o carro tenha sido um lugar em que ela pôde alcançar uma sensação de liberdade que ainda não tinha alcançado em vida, que marca sua entrada no mundo da sala de visita, ocupando um lugar nele que é guiado por ela própria. “Guiar” pelas ruas de São Paulo, andando num automóvel quando por tanto tempo andou nelas com seus pés descalços, sem precisar mais olhar as latas de lixo, era traçar um itinerário pela cidade que não era movido pela sobrevivência, mas pelo prazer e pelo conforto proporcionado por um dos grandes símbolos da modernidade, jamais pensado para ela, mas do qual ela se via no direito de desfrutar, assim como as pessoas da sala de visitas.

Criando suas próprias regras e valores, Carolina avalia que “quem escreve necessita ter um auto”, transformando um objeto de consumo, um artigo de luxo na época, em uma necessidade para ela, uma mulher negra que busca agir a partir de seus desejos. É dirigindo que ela pode, então, *conhecer* melhor a cidade de São Paulo – “Estou conhecendo a cidade” –, não tentando sobreviver dentro dela, mas fazendo seu próprio caminho num lugar em que a população negra lutava para definir os rumos de suas vidas. Nesse sentido, suas aulas de direção parecem ser um *acontecimento* não só para ela, mas também para outras pessoas negras, que ficavam abismadas, pois a imagem de uma mulher negra dirigindo, em plena década de 1960, só podia ser uma espécie de assombro, visão, devaneio, que paralisa o tempo em que a sobrevida da escravidão ainda paira no ar e projeta um outro presente possível.

Carolina, por sua vez, além de não se sentir inferior ao branco, como nos trechos aqui destacados, reconstrói esse momento a partir de um gesto comum em muitas passagens de seus diários: o de marcar um sentido de diferença radical em relação a outras pessoas negras, buscando mostrar-se em alguns momentos como superior e responsabilizando-os pela sua situação de precariedade, como se esforços individuais fossem suficiente para transformar sua condição. No entanto, o que parece estar em jogo também é a introjeção de um *complexo* que os impediria, limitaria ou desencorajaria de ao menos tentar realizar desejos impensáveis e aparentemente impossíveis numa

⁸⁰¹ MELO, Victor Andrade De. O automóvel, o automobilismo e a modernidade no Brasil (1891-1908). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 30, n. 1, 12 set. 2008.

sociedade racista, o que Carolina afirma não ter neste e em outros trechos de seu diário. “Olha a negra que *vae comprar* um carro”, uma fala que, dita ou inventada por ela, aponta para um futuro em que o carro não seria uma miragem, mas um objeto de posse de uma mulher negra num sistema capitalista cuja acumulação e consolidação dependeu da transformação de vidas negras em mercadorias, anunciando um mundo em que as pessoas negras, não sendo propriedade de ninguém, também podem *ter* o que querem.

Porém, o desejo por *algo a mais* transcende a dimensão material e tangível de uma sociedade cada vez mais moderna e da qual Carolina Maria de Jesus queria ser parte. Apoiada nessa construção de uma autoimagem de mulher negra sem “complexo” e que gosta de ser negra, é possível encontrar uma Carolina que, vivendo os dilemas e obstáculos de uma maternidade solo, tenta encontrar espaço não só para escrever, mas também para viver amores e paixões não confinados à lei e não sancionados, isto é, arranjos afetivos que se davam fora do casamento e de relacionamentos estáveis – como Lima Barreto –, na contramão de um ideal de respeitabilidade negra⁸⁰², calcado num regramento moral e cívico de homens e mulheres negras, difundido, por exemplo, em jornais da imprensa negra⁸⁰³, como uma das formas de alcançar reconhecimento social e lutar por cidadania. Talvez consciente do “fracasso da mulher negra em realizar as aspirações de feminilidade ou alcançar o marco da humanidade”⁸⁰⁴, Carolina não almejava ser esposa. Sem jamais ter sido casada e com três filhos de pais diferentes, Carolina estava ainda mais longe de atender a uma ideal de feminilidade, o que parece abrir caminhos para outras maneiras de viver a intimidade com alguém, ainda que não apartadas de uma condição de vulnerabilidade e solidão, especialmente como uma mulher negra. Em diferentes momentos de seus diários, ela deixa claro que não quer se casar por entender que o casamento atrapalharia sua dedicação à literatura, como registra no dia 2 de junho de 1958:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois um homem não há de gostar de

⁸⁰² Em *Vidas rebeldes, belos experimentos*, Saidiya Hartman apresenta vários exemplos de paixões e amores igualmente rebeldes e belos.

⁸⁰³ Segundo estudo de Bianca Amorim sobre a presença das mulheres negras na imprensa negra paulistana, “As aparições das mulheres como mães e esposas eram mais frequentes, consonante com o “novo modelo” de feminilidade, a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família, e a família percebida como “riqueza em potencial da nação”. A defesa do matrimônio legal, mais do que uma mera reprodução de papéis de gênero hegemônicos, buscava ser “uma forma de proteger a imagem e reputação das mulheres negras, mobilizando um repertório de ideias socialmente aceitas”, cf. AMORIM, Bianca. *As presenças de mulheres negras na Imprensa Negra Paulistana (1907-1929)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022, p. 43 e p. 47.

⁸⁰⁴ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 189.

uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal.⁸⁰⁵

Apesar da segurança e da estabilidade que o casamento poderia lhe proporcionar, pois, para pessoas pobres, o matrimônio é também a possibilidade de construir um patrimônio juntos, Carolina não quer abdicar do prazer e da liberdade de ler e escrever para se tornar uma *esposa*, mesmo de um dos poucos homens que apreciava na favela do Canindé, como o sr. Manoel, que vez ou outra a ajudava em suas dificuldades. Ela queria ser escritora e ver seu nome, livre, estampado numa capa de livro. São o lápis e o papel, em meio à sua solidão, os seus companheiros simbólicos para conferir sentido ao vivido e sonhar outra vida. Ela era uma mulher que não levantaria para preparar o café do marido – se preparasse – antes de escrever, demarcando a posição de alguém que não se submeteria aos caprichos masculinos. Nesse sentido, é curioso pensar na ambiguidade que o uso de “só” na última frase deste trecho pode ter: “só” no sentido de “apenas” e “só” no sentido de “sozinha”; em todo caso, o que se destaca é a dimensão de uma escolha consciente e racional, representada pelo “preferir”, que corrobora, mais uma vez, a figura de uma mulher negra que está longe de ser uma vítima.

Entretanto, não querer casar não significava não estar aberta aos encontros e afetos com outros homens, mesmo que fora dos arranjos tradicionais. Sem caber em qualquer modelo, sem ser a esposa ideal, sem ser a dona do lar, sem ser a mãe ideal, sem ser uma trabalhadora exemplar, sem ser vista como uma escritora de verdade, Carolina fez da falta de predicados que acompanha tantas mulheres negras a possibilidade de viver seus desejos como quem não tem nada a perder, descortinando a beleza da vida íntima de mulheres que tentaram não deixar que o trabalho duro e as obrigações da maternidade definissem suas vidas, entregando-se a experiências de prazer, por mais provisórias que fossem. É essa entrega, complexa, densa, intensa, que vemos, por exemplo, no trecho do dia 8 de novembro de 1958:

[...] Eu estava chingando o senhor Manoel quando ele chegou. Deu-me boa noite. Disse-lhe:

- Eu estava te chingando. O senhor ouviu?

- Eu estava dizendo aos filhos que eu desejava ser preta.

- E você não é preta?

- Eu sou. Mas eu queria ser destas negras escandalosas para bater e rasgar as tuas roupas.

[...] Quando ele passa uns dias sem vir aqui, eu fico lhe chingando. Falo: quando ele chegar eu quero expandir-lhe e lhe jogar água. Quando ele chega eu fico sem ação.

⁸⁰⁵ JESUS, Op. Cit., 2021, p. 52.

Ele disse-me que quer casar-se comigo. Olho e penso: este homem não serve para mim. Parece um ator que vai entrar em cena. Eu gosto dos homens que pregam pregos, concertam algo em casa. Mas quando eu estou deitada com ele, acho que ele me serve.⁸⁰⁶

Reconstituindo seu encontro amoroso após provavelmente mais um árduo dia de trabalho, Carolina inicia dizendo que estava xingando o sr. Manoel *quando* ele chegou. Ao vê-lo chegar e ao escutar o seu “boa noite”, os xingamentos cessam e as batidas do seu coração talvez se aceleram – afinal, ela fica sem ação toda vez que o vê –, mas a escritora tenta manter a pose de brava confessando que o estava xingando e que desejava ser *preta*, daquelas “negras escandalosas” que batem e rasgam as roupas dos homens. É curioso que ser preta parece corresponder a um comportamento irascível, inflexível e impetuoso que não demonstra qualquer vulnerabilidade, tampouco a possibilidade de ceder e se entregar a uma paixão, fruto de um imaginário que concebe as mulheres negras como difíceis e agressivas, a quem não cabem os dilemas, contradições, indecisões do coração que, por mais que existam, muitas vezes não são explicitamente assumidos, parte de uma estratégia de defesa às violações e desrespeitos que parecem estar sempre à espreita. Lutando entre o que ela gostaria de ser e o que o seu corpo sente diante do sr. Manoel, Carolina desfaz sua pose no próprio diário, mostrando a impossibilidade de seguir completamente um papel que, no fim das contas, a desumaniza, e assim abraça a complexidade dos seus sentimentos pelo sr. Manoel. Neste registro, é ele quem “parece um ator que vai entrar em cena” por ser alguém que, como descreve em outro trecho, “fala baixinho e anda muito bem vestido”, com “sapatos reluzentes”, enquanto ela falha em atuar como uma *negra escandalosa* que, na verdade, não existe – é só mais uma forma de se defender um mundo sempre pronto para destruí-la –, o que leva a pensar também na reprodução de um imaginário sexista em que o homem é uma figura moderada, bem comportada e racional, enquanto a mulher, especialmente a mulher negra, seria descontrolada, irracional e excessiva.

Nesse sentido, vendo-o como um ator prestes a entrar em cena, Carolina Maria de Jesus talvez entendesse seu desejo de casar com ela como parte de sua performance, a que assiste e *pensa*, atenta, que esse homem não serve para ela, declarando que gosta de homens que fazem e não que falam (demais). Ao assumir-se como protagonista e dona do seu desejo, Carolina inverte os papéis de gênero e, nessa passagem, é ela, uma mulher negra, que avalia se um homem serve ou não para ela casar com base, a princípio, em

⁸⁰⁶ JESUS, Op. Cit., 2021, p. 125-126.

critérios morais, desvelando um desejo por um homem que seja trabalhador. Em outras palavras, é ela que decide se um homem, no caso o sr. Manoel, serve ou não para casar. No entanto, não servir para casar não significa que não sirva para nada, pois sua experiência afetivo-sexual não se limita aos confins dos arranjos tradicionais legitimados pelo Estado, tampouco deixa de ter lugar na sua vida em função da reprovação moral alheia, que nada sabe de seus desejos⁸⁰⁷. Na cama e não no casamento, então, é onde o sr. Manoel parece lhe servir, vivendo um enlace em que estar nos braços dele, no seu minúsculo barraco, em meio à sujeira e miséria da favela, era sentir que também existia prazer para ela nesse mundo. Deitada com ele, a noite podia ser não apenas menos solitária, mas também *deliciosa*.

Carolina também escreve sobre um “cigano” chamado Raimundo, oriundo da Bahia, com quem se envolveu após se conder com sua situação precária de migrante, descortinando outras facetas suas, como de uma mulher intensa e apaixonada que, assim como não pode passar sem ler e escrever, também age a partir da atração, beleza e papo de certos homens, que lhe despertam desejos e nutrem sua imaginação romântica e literária. Vale a pena observar como Raimundo aparece em diferentes passagens do seu diário, como nos dois trechos a seguir, dos dias 31 de dezembro de 1958 e 11 de janeiro de 1959, respectivamente:

Quando a noite surgiu, ele veio. Disse que quer estabelecer, porque quer por os filhos na escola. Que ele é viuvo e gosta muito de mim. Se eu quero viver ou casar com ele.

Abraçou-me e beijou-me. Contemplei a sua boca adornada de ouro e platina. Trocamos presentes. Eu dei-lhe doces e roupas para os seus filhos e ele deu-me pimenta e perfumes. A nossa palestra foi sobre arte e musica.

Disse-me que se eu casar com ele que retira-me da favela. Disse-lhe que não me adapto a andar nas caravanas. Ele disse-me que é poetica a existência andarilha.

⁸⁰⁷ A seguinte passagem evidencia que há uma tentativa de moralização e controle do seu relacionamento com o sr. Manoel por uma senhora chamada Dona Adelaide. Carolina não cede, passando mais uma noite com ele: “A dona Adelaide veio trazer a minha blusa de lã e ficou admirada vendo o senhor Manoel dentro de casa. (...) Ela me olhava e olhava ele. Ele com seus sapatos reluzentes. E eu suja parecendo uma marginal de rua. Ela ficou horrorizada porque eu durmo com ele. Ela me olhou com repugnancia quando eu disse que ele vai me dar uma maquina de costura e um radio.

- O senhor é solteiro?

- Sou.

- Para a senhora ele está bem, porque ele é solteiro e a senhora também.

... Percebi que a sua intenção era diminuir-me aos olhos dele. Mas ela chegou tarde demais, porque a nossa **amizade** é igual uma raiz que segura uma planta na terra. Já esta firme.

Dormi com ele. E a noite foi deliciosa.”, Ibid., p. 156, grifo meu.

Este é outro trecho a que caberia uma análise, mas, nos limites deste capítulo, que já está muito longo, não será analisado. É importante destacar como ela nomeia seu relacionamento com o sr. Manoel como *amizade*, o que sugere formas outras de viver relações íntimas, que extrapolam o vocabulário normalmente empregado e, sobretudo uma forma de relação que, mesmo fora de arranjos tradicionais, comporta uma espécie de parceria e cumplicidade. Manoel era um *amigo* com quem ela dormia.

Ele disse-me que o amor de cigano é imenso igual o mar. É quente igual o sol. Era só o que me faltava. Depois de velha virar cigana. Entre eu e o cigarro existe uma atração espiritual. Ele não queria sair do meu barraco. E se eu pudesse não lhe deixava sair. Convidei-lhe para vir ouvir o rádio. Ele perguntou-me se sou sozinha. Respondi-lhe que eu tenho uma vida confusa igual um quebra-cabeça. Ele gosta de ler. Dei-lhe livros para ele ler.⁸⁰⁸

[...] Não estou gostando do meu estado espiritual. Não gosto da minha mente inquieta. O cigano está perturbando-me. Mas eu vou dominar esta simpatia. Já percebi que ele quando me vê fica alegre. E eu também. Eu tenho a impressão que eu sou um pé de sapato e que só agora é que encontrei o outro pé. Ouvi falar varias coisas dos ciganos. E ele não tem as más qualidades que propalam. Parece que este cigano quer hospedar-se no meu coração. No inicio receei a sua amizade. E agora, se ela medrar para mim será um prazer. Se regridir, eu vou sofrer. Se eu pudesse ligar-me a ele! Ele tem dois filhos. O menino acompanha-me sempre. Se eu vou lavar roupas, ele vai comigo, senta ao meu lado. Os meninos da favela tem inveja quando me vê agradando o menino. Agradando o filho, hei de conseguir o pai. O nome do cigano é Raimundo. Nasceu na capital da Bahia. Mas não usa peixeira. Ele parece o Castro Alves. Suas sobranceiras unem-se.⁸⁰⁹

Raimundo aparece no barraco de Carolina à noite após ter pedido para ele passar lá, pois lhe doaria duas camas. Como quem esperava, ansiosa, pela vinda do rapaz, ela escreve: “Quando a noite surgiu, ele veio”, relatando o que ele disse e suas promessas amorosas, sem comentar nada do que *ela* respondeu – se respondeu – para ele. Ainda que sem oferecer detalhes, pinta-se uma atmosfera erótica em que o aparente silêncio de Carolina diante das falas de Raimundo abre espaço para que ele a abrace e a beije e ela contemple – isto é, olhe com encanto e admiração – sua “boca adornada de ouro e platina”, passando depois a ter uma “palestra” sobre arte e música. Fazendo uso de uma linguagem elegante e de grande influência romântica, Carolina embeleza seu encontro com Raimundo por meio da palavra, deslocando-o do ordinário da favela, como se eles estivessem em outro lugar, onde a troca de presentes e objetos não parece atender às necessidades da sobrevivência, mas aos anseios de uma vida bela e confortável, suspendendo, assim, o real – ainda mais quando se trata de um amante que parece com Castro Alves.

Não à toa, embora não se deixe levar pelas suas promessas, Carolina parece tocada por uma outra existência poética como a dela na medida em que as palavras de Raimundo são também carregadas de metáforas transcendentais, que contribuem para o que ela chama de “atração espiritual”. Nessa atmosfera erótica e espiritual, eles conversam – ou melhor, “palestram” –, se conhecem mais e ouvem rádio e, ao saber que ele gostava de ler – talvez algo mais importante e decisivo do que pregar pregos e fazer concertos

⁸⁰⁸ JESUS, Op. Cit., 2021, p. 138.

⁸⁰⁹ Ibid., p. 141-142.

domésticos, especialmente em uma favela onde predominava o analfabetismo –, ela lhe dá livros. Se sua vida era confusa como um quebra-cabeça, algumas peças talvez se juntassem ao estar com ele, e ela sentisse que encontrou o pé de sapato que faltava quando por tanto tempo andou, literalmente, descalça. Porém, diante de tudo que já havia vivido e de relações que geraram filhos que criava sozinha, como não pensar nessa paixão pelo cigano como uma perturbação que precisava ser dominada? Contando moedas e notas todos os dias para garantir comida na mesa e cuidar dos filhos, fazendo a matemática da subsistência, como viver uma paixão nessas circunstâncias tão desafiadoras? Apesar do seu barraco ser minúsculo, seu coração era grande e batia forte não só pelos filhos e pela literatura, mas também por homens que, direta ou indiretamente, a lembravam que ela era, sim, uma mulher e que podia ser desejada⁸¹⁰. Mais do que isso, ela era também uma mulher que sofria por amor e, tal qual uma poeta romântica, lamenta “Se eu pudesse ligar-me a ele!”, ao mesmo tempo em que calcula o que precisa fazer para conquistá-lo: agradar o filho para conseguir o pai.⁸¹¹

Em *Casa de Alvenaria*, por sua vez, quando Carolina se encontra na sala de visitas e já não se vê tão premida pelas necessidades de subsistência, o desejo, a paixão, o encantamento têm lugar ainda maior em sua vida. Entre os vários homens bonitos que chamam sua atenção em seu trânsito pela cidade agora como uma escritora de sucesso, destaca-se a figura misteriosa do “predileto”, que aparece pela primeira vez em seu diário no dia 3 de abril de 1961, quando escreve: “Estou com saudade do meu predileto”. No registro do dia seguinte, ela fala mais sobre ele:

Levantei as 5 horas. Escrevi um pouco. Quando o dia despontou-se fui preparar os filhos. O predileto esteve aqui. Que homem bonito. É culto, e agradável. Ele, é nortista. Eu disse-lhe que os nortistas são severos.
- Tem exceção Carolina. No Norte tem homens rudes. Mas, também tem homens amáveis e bom.

⁸¹⁰ Aqui lembro do histórico e mítico discurso de Sojourner Truth, uma ex-escravizada e abolicionista afro-americana, na Convenção de Direitos das Mulheres, em Ohio, em 1851: “Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher?”. Trad. Osmunho Pinho. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth>>

⁸¹¹ Com o passar do tempo, Carolina se decepciona e se revolta com Raimundo, desconfiando de sua índole ao saber que ele se envolvia com uma menor de idade e que ele iludia outras mulheres com seus discursos. Sua paixão se dissipa pouco a pouco, descrevendo-o como um “rosto de anjo com alma de diabo” (p. 145) e cogitando denunciá-lo à polícia. Ainda que seja o foco aqui jogar luz para o modo como Carolina se permite viver seus desejos afetivo-sexuais, desafiando expectativas e padrões sexistas e racistas, é importante marcar que suas paixões não se sobrepujam a valores que julgava inegociáveis.

Eu disse-lhe que vou a Curitiba dia 7. Ele disse-me que vae voltar dia 11. Terça-fêira. Vou sentir saudades porque... já estou gostando d'ele. Ele é sergipano. Mas é inteligentissimo.

É um homem normal. Não fuma, não bebe. Está estudando. Se ele ducidir a escrever, sera ótimo escritor – preparei almoço para ele. Se ele chega e não encontra-me fica esperando-me ouvindo radio. Gosto de dormir com ele! Eu gostaria que a nôite prolongasse quarenta e oito horas para eu ficar dormindo com ele para mim não ha coisa melhor no mundo, do que o homem. Ele é limpinho.

É na Groelandia que as nôites são interminaveis se eu pudesse passar uma temporada por lá com ele... Mas, nem tudo que se pensa realisa.

Eu não posso revelar o seu nome. A minha vida é assim mesmo. Não posso revelar, os nomes dos prediletos.

(...) O predileto dormiu comigo. Que homem maravilhoso! Gosto de bêijá-lo.⁸¹²

Na entrada seguinte, a escritora chega a pedir para Argentina, trabalhadora doméstica que cuidava da sua casa, dar o seguinte aviso a Audálio Dantas: “eu não vou mais na redação porque estou ocupada com o predileto”⁸¹³ – redação, no caso, da *Folha da Noite*, onde Audálio trabalhava. Ocupada demais com o “predileto”, Carolina prioriza, nesse momento, o seu próprio prazer em detrimento de suas obrigações e tarefas profissionais, insinuando, inclusive, a possível existência de outros amores e parceiros, afinal, trata-se daquele que é o seu *predileto*. Mais uma vez, agente do seu desejo, Carolina afirma suas preferências e se coloca como uma mulher que pode escolher, valendo-se de seus critérios pessoais, que podem, no entanto, reproduzir preconceitos, como o pensamento de que nordestinos não são inteligentes. Sem poder revelar o nome do predileto, mas revelando que ela tem *prediletos* (no plural), o sigilo parece se justificar não só pela consciência de que seus escritos seriam publicados, mas também como uma estratégia de não deixar que um predileto soubesse do outro. O sigilo talvez pudesse ser justificado também como uma estratégia para que ninguém colocasse os olhos em *seus* prediletos, sobretudo ao expor o desejo tão intenso de estar com um de seus prediletos por 48 horas para ficar dormindo com ele e passar uma temporada de noites intermináveis na Groenlândia, insinuando uma Carolina desejosa de viver intensamente essa paixão. Apaixonada e romântica, um homem “normal” se torna maravilhoso, e ela cozinha para ele, entregando-se a uma experiência de prazer que parece ser revivida pelo ato da escrita ao destacar o quanto gosta de dormir com ele e beijá-lo, o que confessa numa espécie de êxtase, reverberando a noite com o predileto – e quem sabe esse registro não tenha sido

⁸¹² JESUS, Op. Cit., 2021, v. *Santana*, p. 254-255.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 255.

feito enquanto ele dormia ao lado dela, afinal, ela dormia com lápis e papel debaixo do travesseiro – que “para mim não ha coisa melhor no mundo, do que o homem”.

A literatura, então, parece não ter vez e perder o posto de “coisa melhor no mundo” para os seus prediletos. No entanto, tanto a relação com a escrita quanto a relação com os homens são movidas por um desejo de liberdade, em que se deseja tanto escrever quanto amar livremente, sem limites e qualquer tipo de controle. A escrita se torna um lugar em que desejo, lembrança, imaginação se encontram e se potencializam, que pode ser realizada na cama – sendo alguém que não deita sem um lápis debaixo do travesseiro – assim como os momentos de intimidade com outro homem. A sua literatura transborda para a paixão, com toda sua capacidade criativa e poder imaginativo, como ao se imaginar na Groelândia com seu predileto, ou ao tecer uma relação com Raimundo por meio do gosto pela leitura e pelos livros, quando a possibilidade de ter alguém com quem conversar sobre literatura intensifica o seu desejo.

Trata-se, porém, de uma mulher negra que busca afirmar a sua liberdade em primeiro lugar. Talvez por isso mesmo nunca tenha aceitado se casar, consciente de como o casamento poderia arruinar seu plano de ser livre ao se tornar esposa de um homem. Como diz em uma conversa com um “pretinho de cavanhaque” em 31 de outubro de 1961: “O pretinho disse que os branco querem dominar os pretos. Eu disse-lhe que não admito que um branco domina-me. Não dêixo ninguém me por sela, nem frêio. Quero ser livre igual o sol”⁸¹⁴. Desejando ser livre como um sol, Carolina parece saber que ela era a melhor coisa que existe, o que Sethe, a protagonista de *Amada*, descobre sobre si mesma diante de uma vida rasgada por perdas irreparáveis causadas pela escravidão, por meio das palavras de Paul D:

“Sethe”, diz ele, “eu e você, nós temos mais passado que qualquer um. Precisamos de algum tipo de amanhã.
Ele se inclina e pega sua mão. Com a outra, toca seu rosto. “Você é a melhor coisa que existe, Sethe. Você é”. Seus dedos seguraram os dela.
“Eu? Eu?”⁸¹⁵

A melhor coisa que existe. Carolina age a partir de uma profunda consciência de seu valor, de sua história, de seu potencial e, sobretudo, de sua arte de escrever e de viver, em que “desejos, expectativas e frustrações são confidenciados em algumas passagens que expõem, para além da exaustiva tarefa de relatar a vida ou problematizar assuntos de

⁸¹⁴ Ibid., p. 360.

⁸¹⁵ MORRISON, Op. Cit., 2014, p. 385.

enorme grandeza, fagulhas daquilo que constitui intimamente a existência e que move a vida”⁸¹⁶. Depois de todo o horror que já havia encarado, de todo o passado que pesava sobre sua vida, ela escreveu diários em que falar do ontem ou de hoje era investido de uma aposta em “algum tipo de amanhã” diferente para si e para os filhos *amados*, que também a lembravam que ela era *amada*. Carolina era sua predileta, afinal.

⁸¹⁶ PEREIRA, Op. Cit., 2019, p. 96.

CAPÍTULO 5 - *O drama da cadeia e favela / tumulto, sangue / sirene, choros e velas* – No porão do navio: notas de cuidado contra a violência racial nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus

Eu sou bem pior do que você tá vendo.
- Racionais MCs, “Capítulo 4, Versículo 3”

Uma história para Antonia

Em novembro de 1894, seis anos depois da abolição da escravidão, nascia Antonia de Pires de Arruda, filha de Antonio Pires de Arruda e Bemvinda Maria da Conceição e Silva, em Sorocaba, interior de São Paulo⁸¹⁷. Viúva e com um filho do primeiro casamento, a união de Bemvinda com Antonio foi conturbada e marcada por divergências, uma vez que Bemvinda queria casar na Igreja, pois só a Igreja poderia, na sua visão, legitimar o casamento, enquanto Antonio, *por motivo de crença*, se recusava a casar no religioso. Em um contexto em que suas vidas pouco ou nada importavam, casar não era qualquer coisa; afinal, legitimava uma relação aos olhos do Estado e, conseqüentemente, sua existência, ainda que indesejável, no mundo. Assim, mesmo discordando, casaram no civil sabendo que as alianças trocadas e as assinaturas no papel

⁸¹⁷ Antonia de Pires de Arruda é uma das internas que aparece no estudo pioneiro *O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo*, de 1986, da historiadora Maria Clementina Pereira Cunha, a respeito do Hospital Psiquiátrico do Juquery, localizado em Franco da Rocha (SP). Também conhecido como Hospício do Juquery, por muito tempo foi considerado um modelo de hospício na psiquiatria brasileira. Em sua pesquisa, Cunha mostra como o surgimento e a consolidação do hospício enquanto espaço de confinamento daqueles que eram vistos como loucos se basearam num processo de medicalização da loucura que caminhou lado a lado com práticas higienistas e racistas na medida em que servia ao propósito de retirar do espaço público que se modernizava as figuras que estavam na contramão do modelo de trabalhador disciplinado, moralizado e dócil que o Estado visava criar. Nesse sentido, ela apresenta os prontuários de alguns internos, atentando-se à singularidade de cada indivíduo ali confinado, pois acredita que é necessário “olhar o rosto e ouvir a fala dos internos, conhecer suas histórias de vida e as razões de seu internamento, perceber como se articulam e se dividem dentro da vida asilar, identificar quais elementos são utilizados na configuração psiquiátrica dos casos individuais, registros que os prontuários clínicos se encarregaram de preservar”, cf. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo*. Campinas, SP: Unicamp, IFCH, CECULT, 2022, p. 175. Entre os prontuários analisados, consta o de Antonia, cuja história, como pontua a historiadora numa pequena nota de rodapé, havia até mesmo saído no jornal *Estado de S. Paulo*. Fascinada pela sua história, busquei no acervo do *Estadão* a reportagem sobre Antonia e descobri que havia, na verdade, duas reportagens sobre ela, uma de 24 de outubro de 1915 e outra de 28 de outubro de 1915, que acessei gratuitamente no acervo digital do jornal enquanto escrevia essa parte, mas que agora é material restrito para assinantes. Me baseando nessas duas fontes e no pequeno trecho do prontuário que Cunha cita em sua pesquisa, me permito fabular e imaginar uma história para Antonia com base no que consegui encontrar, uma vez que, em contato por e-mail com a historiadora, soube que ela não tinha mais informações sobre Antonia. Tentei, então, acessar seu prontuário no Arquivo Público do Estado de São Paulo, pois hoje os prontuários do Juquery estão sob seu domínio, mas fui informada que os documentos ainda não estão disponíveis para o público. Os trechos e expressões em itálico correspondem a citações das reportagens.

não aplacariam o desejo de Bemvinda de casar na Igreja. Tantas foram as brigas por causa de um casamento sem as bênçãos da Igreja, na concepção de Bemvinda, que o nascimento de Antonia não impediu a separação do casal quando ela ainda era um bebê. Seu pai, farmacêutico, muito conhecido na “arte de curar”, assumiu o cuidado da filha, com quem morou até falecer em março de 1914, quando Antonia tinha 20 anos, deixando-lhe um testamento que a designava como a única herdeira de todos os bens que conseguiu acumular em vida.

Antonia, porém, ainda era menor de idade segundo a legislação de sua época. Seu irmão por parte de mãe, Francisco Bemvindo, foi nomeado seu tutor e ficou responsável por administrar os bens até Antonia completar 21 anos. *Foi quando começou a odisseia de sofrimento da desventurada moça.* Bens, imóveis, cláusulas, heranças... O tamanho e a dor da sua perda pareciam se dissipar em meio à linguagem do cartório e do direito que a tudo capturava. Ela tinha perdido o pai, talvez o seu maior bem, cujo valor inventário nenhum daria conta de estimar. Sem poder escolher, foi morar com o irmão e depois com a mãe, a quem não suportava, refugiando-se na casa de outra família até ser encontrada pelo irmão, com quem passou a ter mais e mais desavenças. Indignado, ele a levou para a capital e a deixou na pensão de Justina Proença Smith, *prometendo voltar [em] breve.* Francisco não voltou mais, tampouco respondeu as cartas enviadas pela dona da pensão e pela própria irmã pedindo dinheiro – dinheiro que era dela por direito. Ao recorrer a um advogado, que constatou o abandono de Antonia pelo irmão, ela foi emancipada aos 20 anos e seis meses de idade, passando a responder legalmente por si mesma.

Já sem depender do irmão, que não a tinha ajudado em nada, Antonia era agora uma jovem negra de 20 anos vivendo sozinha na cidade grande. Não só: ela era também uma jovem negra enlutada, mas cujo luto pelo pai não tinha lugar numa cidade onde sua própria vida não importava, como não importavam suas perdas. Emancipada, Antonia talvez tenha levado ainda mais a sério a própria liberdade, por mais precária que pudesse ser, por mais que desaguasse num copo de álcool ou *praticando desatinos* pela rua. *A desventurada moça vivia como se não tivesse ninguém por si.* E ela realmente não tinha mais ninguém, mas por vinte anos teve o pai. Enquanto se preocupavam com os bens e o dinheiro do pai quando ele faleceu, Antonia resolveu, sem ninguém perceber, pegar um dos seus ternos e guardar com ela, um terno que poderia ainda ter o cheiro do corpo do pai, um cheiro que ainda não tinha virado só memória e se esvaído no tempo. Quando

arrumava sua mala, o terno do pai estava sempre ali, entre suas roupas, como um rastro da presença de alguém que, nesse mundo brutal, a amou.

Um dia, num arroubo de saudade do pai, Antonia decidiu experimentar o terno, muito maior do que ela, como a dor da perda, que nunca cabe num corpo. Ou, então, um dia, num arroubo de coragem, ela decidiu experimentar o terno que sempre tivera vontade de usar, mas que seu pai jamais deixaria, pois ela era uma *moça*. Não se sabe. O que se sabe é que Antonia vestiu o terno do pai morto e, ao se olhar no espelho, talvez tenha encontrado não o reflexo exato de sua imagem, mas um pequeno e fugaz vislumbre de uma outra possibilidade de estar no mundo⁸¹⁸. Ela se sentiu bem. Por que não ir para a rua vestida com o terno do pai, que seria não apenas sua armadura contra o assédio, a prostituição, a violência que aguardava tantas jovens negras e desamparadas como ela⁸¹⁹, mas também um novo jeito de afirmar sua existência perante um mundo em que ser homem ou mulher nunca a faria escapar da violência antinegro? Afinal, como reflete Saidiya Hartman com base em Mabel, uma jovem negra que desafiava os papéis de gênero, vestia-se com trajas masculinos e amava outras mulheres,

O que se esperava que uma mulher negra fosse? Se tinham cabelo chanel ou não, se vestiam calças ou vestidos, se tinham ou não marido, nada disso parecia importar; todas elas sentiam que se encontravam entre uma categoria e outra ou que falhavam em se adequar a elas. Não havia nada que o mundo não faria a uma mulher de cor. Tudo o que faziam aos homens negros era feito às mulheres negras.⁸²⁰

⁸¹⁸ C. Riley Snorton, levantando casos de pessoas negras que durante a escravidão e o pós-abolição nos Estados Unidos faziam *cross-dressing*, isto é, se vestiam de maneira tradicionalmente associada ao sexo oposto ao designado no nascimento, afirma que, diante da redução de homens e mulheres negras à própria carne, sem nunca atender plenamente aos papéis de gênero, há uma apropriação fugitiva, mutável e flexiva da ideia de gênero. Nesse sentido, uma negritude “desgenerificada” abre caminhos para performances por liberdade e se torna o lugar de manobras fugitivas onde designações dicotômicas e colapsadas de macho-homem-masculino e fêmea-mulher-feminino permanecem abertas – isto é, fungíveis – “e a capacidade figurativa negra de mudar de forma como ser mercadoria produz fluidez”. Nesse sentido, *trans* se tornou um “modo de ser no mundo onde gênero – mesmo biologizado – não era fixo, mas fungível, ou seja, revisável no interior da negritude, como condição de possibilidade”. Não à toa, Snorton entende que “trans” é mais sobre um movimento sem uma origem clara nem ponto de chegada, sendo, principalmente, um movimento fugitivo em um contexto de violência e morte, cf. SNORTON, C. Riley. *Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, p. 58-59.

⁸¹⁹ Ao trazer a história de Alice, uma menina negra de 12 anos, empregada doméstica, descrita como “vagabunda e alcoolista” por um alienista e internada no hospício em 25 de dezembro de 1920, Cunha escreve: “Como Alice, muitos jovens e crianças vagavam pelas ruas da capital. (...) No caso das jovens do sexo feminino, como o citado, há outros indícios que as conduzem ao hospício como alternativa mais ‘adequada’: o uso da bebida e o afastamento da família (que, aliás, por sua história de vida, mal conhecera) são comportamentos incompatíveis com a condição e a natureza femininas, indícios certos de loucura. Além do mais, desprovida de ‘docilidade’ e ‘boa vontade’, rebelde demais para uma mulher, era ‘indolente’ e ‘preguiçosa’, características impróprias às pessoas pardas e de sua condição social e que, sobretudo, constituíam traços marcantes da personalidade atavicamente degenerada que a psiquiatria e a criminologia lombrosianas atribuíam à prostituição”, cf. Cunha, Op. Cit., 2022, p. 229.

⁸²⁰ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 354.

Sem saber bem para onde ir, Antonia colocou o chapéu, os sapatos e o terno do pai e, no dia 22 de novembro de 1915, desembarcou na estação do Tietê, em São Paulo, um local abarrotado de gente, onde embarcava e desembarcava um grande fluxo de pessoas diariamente, talvez pensando em desaparecer em meio à multidão, sendo apenas mais uma passante. Porém, um corpo negro no mundo sempre pode ser suspeito. Nem um terno, nem qualquer outro escudo, pode salvá-lo. Antonia, com os trajés largos do pai, *despertou logo a atenção dos curiosos que, examinando nos mínimos detalhes o melancólico rapazinho, suspeitaram logo tratar-se de algum malandrão que ali aportara; acoitado talvez por alguma perseguição*. Sua tentativa de andar livremente pela cidade se tornava, então, seu maior crime, sobretudo ao ter nas *vestes manchadas sanguíneas* – Antonia estava menstruada naquele dia –, *para a polícia que se achava na estação local, que julgava tratar-se de indivíduo suspeito*. Num tempo assombrado pela sobrevida da escravidão, sua aparição era como a de um escravo fugido que precisa voltar para o seu senhor. Ela foi, então, encaminhada para a delegacia mais próxima.

Na delegacia, ao examinarem Antonia com atenção *desconfiando o delegado da existência de um crime* por causa do sangue na roupa, a melancolia ali percebida não poderia ser apenas sinal de vulnerabilidade, tristeza ou desamparo quando sua própria existência rebelde já era criminalizada. Não era um jovem perdido, desorientado, confuso, à procura de ajuda, mas certamente um *malandrão* que deveria parar atrás das grades num momento em que era preciso tirar da vista aqueles que perturbavam a construção de uma cidade moderna e “civilizada”. Foi feito então o exame de corpo de delito, por meio do qual foi verificado *tratar-se de uma donzela*. Antes, no caminho até a delegacia, sabendo que seria impossível não concluírem que ela era uma mulher, talvez tenha decidido e pensado o seguinte: “Eles não vão saber quem eu sou. Vou inventar uma história”.

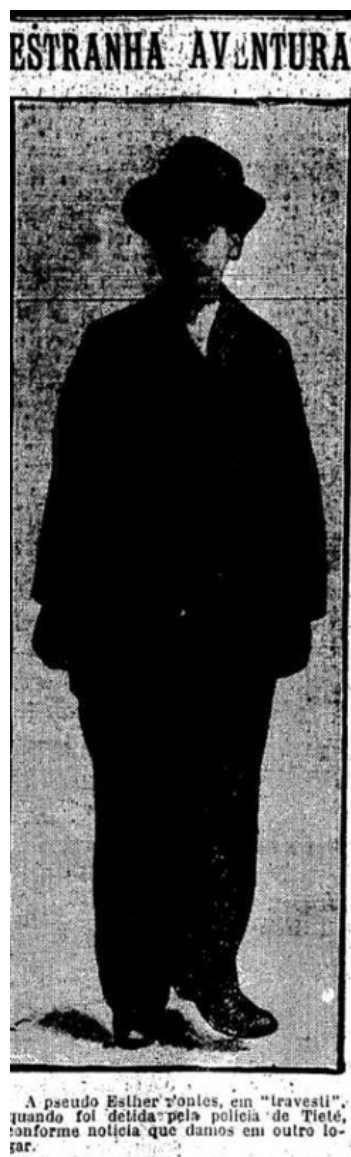


Figura 12 - Antonia trajada com o terno do pai.

Fonte: Estado de S. Paulo, 28 out. 1915.

Revelando muita timidez nos primeiros momentos, Antonia confirmou que era uma mulher e explicou por que estava usando aquela roupa. À polícia, disse:

Era mulher, sendo o seu nome Esther Fontes, de 18 annos, natural de Santos, filha de João Fontes e Maria Fontes. Ficara orphan de tenra idade, sendo então caridosamente criada pelo preto Juliano Magalhães e sua mulher Carolina Magalhães, ambos moradores nesta capital, à avenida Celso Garcia n. 154. E, assim, junto do casal de pretos, cresceu, occupando-se ultimamente em levar roupa, engomar e outros misteres domésticos para auxiliar os seus benfeitores.

Agora, com outros conhecimentos da luta pela vida e convencida de que como homem mais facilmente poderia ganhar dinheiro, pois lhe era insufficiente o que conseguia, cerca de 40\$000 mensaes, deliberava usar os trajes masculinos e ir aquella cidade, onde havia muito trabalho, segundo lhe disseram.

Sem nada a perder, Antonia criou uma ficção sobre si mesma para uma das instituições do Estado mais preocupadas em esquadrihar, capturar e controlar a vida

negra: a polícia. Descoberta, ela não quis contar o seu passado, mas inventar um que pudesse oferecer algum horizonte de futuro e salvá-la da prisão, apresentando-se como uma humilde jovem negra e órfã que fazia pequenos trabalhos domésticos para sobreviver e não como uma herdeira recém-órfã que, até o momento, nunca havia trabalhado como doméstica e que saía por aí a beber e se divertir. Era preciso tentar atenuar o perigo e a audácia da sua existência aos olhos de um mundo pronto para destruí-la, apostando no imaginário de abnegação, passividade e inocência em torno das trabalhadoras domésticas negras. Mesmo nessa nova versão, seu passado continuava irremediável, marcado pela perda dos pais desde nova, mas tendo o amparo e o cuidado de um casal de pretos que talvez nunca tenha sentido em sua vida, uma vez que seus pais se separaram quando era criança. Nesse passado inventado, caracterizado pelo cuidado, seu futuro talvez pudesse ser diferente. E, nessa possibilidade de um futuro outro, vivendo como um homem, ela não seria mais Antonia, esquecendo-se que, mesmo apostando numa identidade masculina, ela jamais seria propriamente um homem, mas um homem *negro*. Não à toa, aos olhos da polícia, a sua aparição, inusitada e extravagante não é vista como a aparição propriamente de um *homem*, mas de um *malandro*. Depois que descobriram que não era um malandro, ela também não se tornou exatamente uma *mulher* negra, mas uma *doente*, que queria se passar por homem e que

pelos modos e pela expressão com que as vezes respondia, deixava transparecer muito claramente o seu estado doentio, de uma verdadeira desequilibrada. É uma criatura muito franzina, sem nenhum desenvolvimento e com traços bem característicos de uma sofredora.

Falando pouco ou muito, o diagnóstico de sua doença mental já estava decretado. Nela, tudo era sintoma; nada era sinal de vulnerabilidade, delicadeza, sofrimento ou desejo de construir outra identidade. Ao descobrirem sua verdadeira identidade e que suas declarações *não eram mais do que uma fantasia*, pois *não se tratava de uma orphan, sem nenhum arrimo como ella fazia suppor, mas sim de uma desventurada, sem raciocínio, inexperiente, cruelmente abandonada por quem devia cuidar dos seus interesses, dos seus bens, porque ella não é uma desherdada da fortuna*, só cabia um lugar para a existência transgressora e perigosa de Antonia: o hospício do Juquery, em Franco da Rocha (SP), para onde foi três anos depois⁸²¹. Seus anseios de liberdade, ou o luto não

⁸²¹ O prontuário citado pela historiadora Maria Clementina Pereira Cunha assinala que ela foi internada em 22 de junho de 1918, ou seja, quase três anos depois de sua aparição no jornal. Há, portanto, um hiato entre sua passagem pela polícia e sua internação no hospício. Em contato por e-mail com a historiadora, ela me sugeriu buscar a documentação da polícia e explicou que as delegacias costumavam ter um livro de ocorrências organizado por ordem cronológica, em que constam o ocorrido, as razões da abordagem policial

elaborado da perda do pai, foram transformados em loucura. Antonia só podia ser louca num cenário em que:

Na base da pirâmide, ocupando a posição de mais radical aniquilamento, estão as mulheres negras. Portadoras desta dupla condição, são vistas e tratadas pela medicina alienista como portadoras de uma dupla inferioridade que as torna mais próximas da natureza que da condição humana. “Estigmas físicos de degeneração muito acentuados: é um perfeito tipo de símio”, afirma o alienista, condensando nesta frase um diagnóstico que equivale a uma condenação perpétua.

Neste contexto, maiores explicações parecem desnecessárias: a degeneração e a loucura são inerentes à visão animalizada das negras, tornando sua presença no hospício uma contingência quase natural.⁸²²

O prontuário clínico produzido por Antonia vai nessa direção:

Frequentou o colégio, onde aprendeu a ler e escrever. Não consta que houvesse padecido de moléstias graves. Foi sempre um pouco débil de constituição, como de regra sucede com os mestiços entre nós. Por morte de seu progenitor é que começa a sua história mental propriamente dita. Usufruindo um pequeno rendimento de herança, entregue a si mesma, começou a revelar-se incapaz de gerir seus bens, que dissipava sem conta [...]. Um pouco mais tarde, sua conduta entrou a manifestar singularidades. Certa vez, comprou trajes masculinos e saiu a viajar neste estado. Foi reconhecida como mulher e presa pela polícia [...]. Achamos, pelo exposto, que se trata de uma degenerada fraca de espírito em que se vai instalando pouco a pouco a demência.⁸²³

No discurso psiquiátrico, a morte do pai marca o início de seu adoecimento mental, já previsto e esperado por se tratar de uma mulher negra mestiça, de “débil constituição”, num contexto em que há uma “ênfase nos estigmas físicos e psíquicos como indícios inequívocos da degeneração – e, por extensão, da doença mental de um modo geral”⁸²⁴. Tentar ser livre era ser degenerada, mais uma manifestação das

e o destino dado ao detido. Essa documentação, segundo ela, se encontra no Arquivo Público do Estado de São Paulo, mas considerando os fins dessa pesquisa, o tempo exíguo que me restava e a falta de *expertise* de historiadora, não foi possível consultar ainda essa documentação. De todo modo, diante desse hiato temporal entre a abordagem policial e sua internação no hospício, penso que, mesmo após ter sido abordada, Antonia talvez tenha continuado a se vestir com trajes masculinos, uma vez que ela aparece com o paletó em sua foto de identificação, como veremos adiante. Afinal, como explica Cunha, “Vestir-se de homem, viajar só. Recusar o casamento, a maternidade, a família. Manifestar uma independência essencialmente estranha àquela sociedade. No caso da loucura feminina, a transgressão não atinge apenas as normas sociais, senão a própria natureza, que a destinara ao papel de mãe e esposa”, cf. CUNHA, Op. Cit., 2022, p. 222. Aproveito para agradecer à professora Maria Clementina pela resposta gentil e generosa ao meu e-mail.

⁸²² Ibid., p. 191.

⁸²³ Ibid., p. 220. Os cortes na citação foram feitos pela própria historiadora. Neste trecho, Antonia teria relatado ao médico que “comprou trajes masculinos e saiu a viajar pelo Estado”, o que poderia me levar a desistir de imaginar que ela pegou um terno de seu falecido pai ao tomar sua declaração como verdadeira, assumindo um outro rumo para a minha narrativa, em que a morte do pai significa, enfim, liberdade para desafiar os papéis de gênero e se vestir como queria. Porém, se Antonia fabula a respeito de sua história, mostrando-se uma narradora nada confiável sobre sua própria vida, entendo que múltiplas versões podem ser elaboradas para pensar os gestos de liberdade que animam sua existência no pós-abolição que, ainda assim, permaneceria insondável.

⁸²⁴ ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001, p. 161.

“transgressões aparentemente irracionais onde o delírio não está em causa e que partem de indivíduos cuja situação doentia parece ser um estado permanente, indicando uma espécie de doença congênita e incurável”⁸²⁵. O impacto da perda do pai não importa; o que interessa é a produção discursiva da doença mental a partir de práticas e atitudes que insinuavam formas e tentativas de viver livremente depois da perda, usufruindo de uma herança que lhe era de direito e que deveria poder gastar como quisesse. *Entregue a si mesma*, Antonia talvez estivesse vivendo demais para si própria e seus próprios prazeres, deleitando-se, bebendo, saindo, dançando, quando tanto desejavam confiná-la à submissão e à pobreza, como outras jovens negras, o que exigia a intervenção da polícia como forma de prevenção em relação à ameaça que representavam, na medida em que o poder psiquiátrico passava a se basear na ideia de sujeitos “à caminho da loucura” – *demi-fou*, em francês – cujos sinais só poderiam ser reconhecidos e compreendidos pelos alienistas. Nesse sentido, não só aqueles que já eram vistos como loucos e degenerados⁸²⁶ -- estes, em especial, sob risco de “regressão” a uma espécie de estágio primitivo, subvertendo a nova ordem do progresso –, que paravam no hospício, mas também aqueles que estavam destinados a enlouquecer e prejudicar o bem-estar social⁸²⁷. De acordo com Cunha,

Nessa categoria, tão eficaz quanto imprecisa, foi possível incluir diferentes segmentos sociais sob suspeita, tanto quanto deter e controlar indivíduos tidos como problemáticos, cujo grau de perturbação só poderia ser avaliado no interior da instituição asilar, sob os olhos competentes do alienista. Dentro desta percepção do social, e em busca de *demi-fous* e degenerados, o alienismo inicia um processo exaustivo de reconhecimento da multidão, decompondo seu universo de ameaças: criminosos e delinquentes, prostitutas, vagabundos, jogadores, alcoólatras, negros, anarquistas, imigrantes – todos se tornam

⁸²⁵ Cf. CARRARA, Sérgio. *Crime e loucura: o aparecimento do manicômio judiciário na passagem do século*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 81.

⁸²⁶ A teoria da degeneração emergiu na segunda metade do século XIX enquanto tentativa de explicar as causas das doenças que acometiam o corpo, baseando-se numa ideia de predisposição do indivíduo a contrair determinadas enfermidades e delineando, assim, um vasto perfil de “degenerados”. Estes “eram indivíduos que, desde o nascimento, caracterizavam-se por um comportamento imoral, bizarro, irracional, insano ou singular; por uma constituição física débil ou defeituosa. No nível mental, tal condição inalterável ou incurável podia ser percebida tanto sob as manifestações bastante visíveis da idiotia, da imbecilidade ou da debilidade mental, quanto sob as manifestações bem mais sutis e quase imperceptíveis dos tiques, das manias, dos vícios”, cf. CARRARA, Sérgio. *Tributo a vênus: a luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996, p. 56.

⁸²⁷ Segundo Carrara, “para além de um estado mórbido transitório e de reversão possível através de uma terapêutica individualizada, a doença mental começa a se referir também a um sujeito (ainda mal definido nesse momento) da própria natureza do sujeito. Como curar algo que já se delineia como fruto de um processo mórbido congênito ou hereditariamente adquirido, que já é muito mais uma condição anormal que uma situação doentia?”, cf. CARRARA, Op. Cit., 1998, p. 77. À luz disso, é possível pensar que a degeneração só acentuava a impossibilidade de redenção ou cura para uma população que não era reconhecida propriamente como humana, como é o caso da população negra. Antonia, então, não teria “salvação”.

objetos de um saber que se constrói a partir da observação dos loucos, assim como da população da cidade.⁸²⁸

Há, portanto, um processo de retirada do espaço público de todos aqueles que figuravam como uma ameaça antes mesmo de manifestarem qualquer traço de loucura, isto é, seres condenados de antemão, ainda que tivessem vínculos familiares e amizades. Eles eram destituídos de suas relações, afetos e territórios de uma forma que parece lembrar a captura de corpos negros na costa africana, jogados no porão de um navio negreiro, onde ninguém, exceto seus captores, poderia vê-los. O que está em jogo, além disso, é a preservação de vidas que fariam falta, diferentemente daquelas que, retiradas de modo arbitrário do espaço público, não fariam falta a ninguém, pois são vidas que ninguém reclamaria ou lamentaria, não chegando a contar como perdas ou ausências⁸²⁹. Nesse sentido,

A inofensividade dos loucos seria, pois, apenas aparente. Imperceptível aos leigos, o caráter imprevisível da loucura transformava-a num “perigo” que deveria ser eliminado das ruas da cidade por meio da reclusão dos loucos no hospício. Entregues a si mesmos e convivendo cotidianamente com a população sadia, esses loucos não representavam somente uma ameaça à integridade física das outras pessoas, mas também um exemplo pernicioso em termos morais e sociais. Embora, como se viu, a maioria desses personagens tivessem algum tipo de vínculo familiar ou estivessem integrados em relações de vizinhança e de solidariedade, sob a visão médica apareciam como indivíduos completamente sós e abandonados que sobreviviam mediante atividades consideradas inúteis ao progresso da sociedade, devendo, portanto, ser recolhidos ao hospício para preservar aqueles que, em oposição, fariam falta não apenas às suas famílias, mas à própria sociedade.⁸³⁰

Jovem, sozinha e órfã de pai, Antonia era uma presa fácil, ainda mais como uma herdeira *negra* num período em que muitas pessoas negras não tinham posses e alguém que agia a partir de um anseio feroz e inegociável por liberdade que, embora ultrapassasse a dimensão material, vinha também da experiência de não ter se submetido, pelo menos enquanto o pai estava vivo, ao trabalho doméstico para sobreviver, tendo conseguido estudar. Para ela, a liberdade era como um direito absoluto, que envolvia, inclusive, não fazer nada de produtivo ou esperado socialmente, sobretudo depois que o pior já havia acontecido e ela estava só no mundo. E, enquanto tentavam mais e mais construir uma figura homogênea e genérica do negro, atribuindo-lhe uma série de características que seriam inatas, Antonia manifesta “singularidades” que a destacam de um coletivo negro anônimo e desumanizado, desestabilizando pressupostos e concepções racistas e sexistas

⁸²⁸ Ibid., p. 89.

⁸²⁹ No entanto, como veremos neste capítulo, essas perdas importavam e eram lamentadas e sentidas, justamente por aqueles que sabiam correr o risco de ter o mesmo destino.

⁸³⁰ ENGEL, Op. Cit., 2001, p. 197.

em torno das mulheres negras que sustentavam a criminalização e a medicalização de suas existências. Uma jovem negra de posses, herdeira, escolarizada, que sabia ler e escrever e, ainda por cima, ousava se vestir com trajes masculinos para tentar experimentar a cidade de São Paulo como homem, ultrapassava “os limites do tolerável”⁸³¹ de uma sociedade racista e patriarcal. Era mais fácil acreditar em (e aceitar) mais uma história triste de uma jovem negra pobre, órfã e trabalhadora doméstica, como aconteceu na delegacia. Os termos de sua existência estavam em desacordo com os rumos que se queria dar à nação. Era preciso produzir sua doença a partir de um diagnóstico que, no fundo, não era sobre a doença, mas sobre uma liberdade negra que não podia e não devia existir e, por isso, se transforma em “degeneração” e “fraqueza de espírito”. Afinal,

integrando o projeto médico de normalização do espaço urbano, de acordo com os padrões burgueses fundados sobre os mesmos valores de civilização e de progresso, a proliferação dos hospícios poderia representar importante estratégia de controle dos homens e mulheres pobres ou miseráveis, livres, libertos ou escravos, cuja presença crescente nas ruas e becos da cidade, criando e recriando estratégias alternativas de sobrevivência, estabelecendo e reproduzindo laços de solidariedade, enfim, vivenciando e difundindo crenças e valores produzidos num universo cultural extremamente rico, complexo e diferenciado, tornavam-se, aos olhos dos segmentos sociais privilegiados, a cada dia uma ameaça mais assustadora, inspirando-lhes medo e pavor. Nesse sentido, cabe recordar que por mais parciais e ambíguas que tenham sido as primeiras conquistas dos alienistas brasileiros, elas estiveram pautadas, desde o início, na ampliação do significado da moléstia mental que, ultrapassando em muito os limites da loucura associada ao delírio, procurava legitimar a reclusão de indivíduos que manifestassem os mais diversos comportamentos considerados moral e/ou socialmente perigosos, ao mesmo tempo em que viabilizava as perspectivas de ampliação do poder do alienista.⁸³²

Era preciso silenciar, a todo custo, o ruído negro que tomava cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Sem ter sua voz registrada na forma de discurso direto na notícia de jornal em 1915, tampouco em seu prontuário clínico, não se tem acesso a uma narrativa de Antonia contada por ela mesma, mas sim uma narrativa sempre mediada pelo discurso policial e pelo discurso médico, uma vez que “pouco importa a postura assumida pelo indivíduo ao ser internado num hospício, pois seja ela qual for, será sempre um sintoma da doença mental”⁸³³. Ainda assim, tanto as notícias quanto o prontuário oferecem pistas que sugerem uma mulher obstinada em recusar o *script* de sujeição designado para ela, inclusive no interior do próprio hospício e sob tutela do Estado, porque “o único roteiro

⁸³¹ Ibid., p. 230. Aqui pego de empréstimo a expressão que Cunha utiliza para se referir a Alice: “Projeto de mulher-da-vida, Alice ultrapassou os limites do tolerável: o hospício surgia assim mais uma vez como uma instância preventiva de ‘defesa social’.”

⁸³² ENGEL, Op. Cit., 2021, p. 331.

⁸³³ Ibid., p. 94.

que tinha de seguir era aquele que ela mesma havia criado”⁸³⁴. É o que podemos imaginar ao nos depararmos com a foto de sua ficha de internação no Hospício do Juquery, em 1918, aos 22 anos, vestida novamente com um terno, que escolho apresentar neste capítulo consciente de que estou reproduzindo uma cena de sujeição, constituída por uma violência que, no entanto, nem sempre é reconhecida, na medida em que ver o negro “pobre, preso ou morto já é cultural”, como diz um dos versos de “Negro drama”. Correndo o risco de reiterar a violência, que é incontornável num retrato tirado num hospício, o desafio é não reivindicar a humanidade de Antonia, como se fosse possível atenuar o caráter violento de seu confinamento, mas pensar que, diferentemente dos daguerreótipos de Louis Agassiz ou de pinturas de pessoas negras no Brasil escravista⁸³⁵, que ilustrariam formas explícitas de violência contra corpos negros, há uma maior dificuldade de reconhecer as fotos de identificação de mulheres negras e homens negros em hospícios e prisões como uma expressão da brutal violência racial. Como afirma Saidiya Hartman, “as formas mais invasivas da violência da escravidão repousam não nessas exibições de sofrimento ‘extremo’ ou no que enxergamos, mas no que nós não enxergamos. Exibições chocantes facilmente ofuscam as formas mais mundanas e socialmente suportáveis de terror”⁸³⁶.

Trata-se de um gesto insistente, paciente e lento – que também será realizado aqui em relação a fotos de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus –, em que cada rosto importa, como se a atenção demorada e cuidadosa a vidas que foram historicamente violadas em nome da ciência, do progresso, da razão, fosse o mínimo. Ao mesmo tempo, é o que há de mais necessário, sobretudo quando as mortes de pessoas negras se acumulam no presente, envolvendo uma tentativa de se *demorar* naquilo que se deseja evitar, superar ou contornar por estar na contramão da vida negra que queremos – e precisamos – afirmar cotidianamente: a violência antinegro. Além disso, parto de um desejo de olhar com cuidado uma fotografia em que me encontro no olhar da fotografada e em suas transgressões das normas e papéis de gênero ao ser alguém que, hoje, pode andar de terno sem ser parada pela polícia e parar num hospício, mas, ao mesmo tempo,

⁸³⁴ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 354.

⁸³⁵ Como as que podem ser encontradas no estudo de Sandra Koutsoukos, que apresenta uma série de fotografias de homens e mulheres negros livres, libertos e escravizados, algumas bastante conhecidas, analisadas e replicadas, como a de uma babá negra com uma criança branca montada em suas costas, uma foto de Jorge Henrique Papf, cf. KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 2010.

⁸³⁶ HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 66.

alguém que sabe não está livre da violência. É Antonia, mas podia ser Fernanda. É Fernanda, mas podia ser Antonia. Por isso, ao olhar essa foto, me senti perseguida e profundamente tocada por ela, em que

Confirmar que uma vida foi, mesmo dentro da própria vida, é enfatizar que uma vida é uma vida passível de luto. Nesse sentido, a fotografia, por meio de sua relação com o futuro anterior, confere a qualidade de ser passível de luto. (...) Se não somos perseguidos, é porque não há perda, não houve uma vida que foi perdida. Mas se ficamos abalados ou somos “perseguidos” por uma fotografia, é porque ela atua sobre nós em parte sobrevivendo à vida que documenta; estabelece antecipadamente o tempo no qual essa perda será reconhecida como perda. A fotografia, portanto, está ligada pelo seu tempo à condição de uma vida passível de luto, antecipando e realizando essa condição. Desse modo, podemos ser perseguidos antecipadamente pelo sofrimento ou pela morte dos outros.⁸³⁷

Porém, quando se trata de fotos de identificação produzidas em instituições do Estado, marcadas pela institucionalização de corpos desviantes e rebeldes, em grande parte negros, é preciso se perguntar, como reflete Tina Campt:

Qual é o lugar neste arquivo para imagens assumidas apenas para registrar formas de contabilidade institucional ou de gestão estatal? Como podemos lidar com imagens que não pretendem retratar sujeitos negros, mas sim delinear formas diferenciais ou degradadas de personalidade ou sujeição – imagens produzidas com o propósito de rastrear, catalogar e restringir o movimento de negros dentro e fora da diáspora? Quais são as suas tecnologias de captura e quais são os desafios das formas de contabilidade que geraram esses arquivos?⁸³⁸

Justamente em razão da necessidade de cuidado com as vidas negras sempre em risco, como discutido no capítulo 1 desta tese, em que suas imagens em condições precárias e violentas circulam com facilidade, muitas vezes sem qualquer mediação, me recusei até aqui a reproduzir fotos de Lima Barreto ou Carolina Maria de Jesus nessas condições, inclusive por reconhecer a minha própria dificuldade de olhar para elas. Ainda assim, me sentia convocada por essas fotos, movida por um desejo de fazer alguma coisa e, ao me deparar com a fotografia de Antonia, tive a certeza de que era preciso encarar essas fotos e incorporá-las nesse capítulo. Tina Campt, em sua proposta contraintuitiva de escutar as imagens de pessoas negras – abordada no capítulo 1, quando analiso brevemente uma foto de Lima e outra de Carolina –, principalmente fotos de identificação criminal, proporcionou possibilidades de empreender essa tarefa ao propor

um método que abre possibilidades interpretativas radicais de imagens e arquivos do Estado que somos mais inclinados a negligenciar, ao engajar com

⁸³⁷ BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Lamarão; Arnaldo Marques Da Cunha. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 145.

⁸³⁸ CAMPT, Tina M. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press Books, 2017, p. 3.

a capacidade paradoxal de fotos de identificação romperem com os regimes que as criaram recusando os próprios termos da sujeição fotográfica que foram projetadas para produzir.⁸³⁹

É o que penso quando observo a foto de identificação de Antonia:

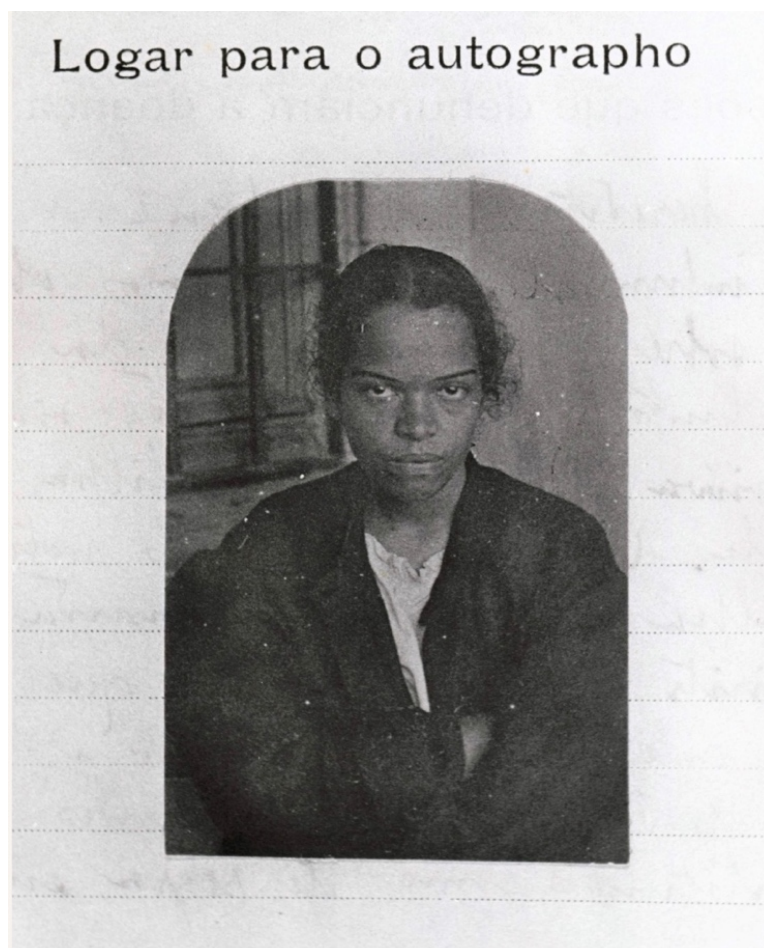


Figura 13 - Foto de identificação de Antonia no Hospício do Juquery.
Fonte: Cunha, 2022, p. 221.

Obrigada, como todo interno, a posar para uma foto de identificação que é parte do prontuário médico a ser produzido no momento da entrada no hospício⁸⁴⁰, Antonia

⁸³⁹ CAMPT, *Ibid.*, 2017, p. 5.

⁸⁴⁰ Essa fotografia aparece no trabalho de Maria Clementina Pereira Cunha junto a outras fotos de internos do hospício do Juquery. A historiadora nada comenta sobre a foto e apenas escreve na legenda: “Mulher internada por viajar só, vestida como homem, 1918”, cf. CUNHA, *Op. Cit.*, 2022, p. 221. Não era seu objetivo se deter nas fotografias, tampouco mergulhar na história de cada interno que encontrou na sua pesquisa, mas descortinar a história do hospício de Juquery a partir dos agentes ali envolvidos, embora fale sobre a importância de perceber a loucura “como um rosto da experiência histórica”, pois “suos pelo pó dos arquivos, os desvalidos, explorados e oprimidos têm nomes, rostos, histórias de vida e uma fala dilacerada expressa em textos, cartas e desenhos, que evidenciam processos que são em boa medida estritamente pessoais e intransferíveis. A qualidade da relação entre o historiador e suas fontes altera-se substancialmente: impossível não se identificar em muitas dessas histórias pessoais, não se comover a todo

cruza os braços e encara a lente da câmera com um ar de desafio, transformando sua descompostura em uma espécie de recusa em caber numa foto que também produzia sua sujeição. Descabelada, com um paletó largo, uma camisa branca puída, Antonia talvez não se importasse em aparentar ainda mais o que os médicos desejavam nela enxergar: loucura. Para que se arrumar, tirar o paletó, colocar um vestido, se mostrar uma mulher negra “feminina”, quando tentar atender o impossível ideal de feminilidade não lhe garantiria nada? Para que se arrumar para a própria destruição? Teria ela se debatido com enfermeiros e médicos – e, por isso, seu cabelo estava desgrenhado – para não usar vestes ditas femininas ou o uniforme da instituição? Não importa o que fizesse, o diagnóstico já estava dado, afinal, ela era mais uma negra degenerada que precisava ser internada e controlada. Sua liberdade era um grande sintoma. O que ela podia fazer então? Recusar, com o próprio corpo, os termos desse mundo que tentava minar sua existência. Ao cruzar os braços e olhar com aparente raiva, ela cria uma pose de *espera*, como quem desafia o outro e aguarda o que ele será capaz de fazer, numa espera sem medo e sem hesitação, como quem diz *vocês podem tentar me destruir, mas ainda estou aqui*. A rigidez do seu corpo é também uma resposta, pois “a tensão muscular constitui um estado de poder negro no meio da debilidade, uma forma de resistência expressa por meio de uma recusa a aceitar ou concordar com a derrota”⁸⁴¹. Diante de uma ciência que se arrogava na posição de definir sua natureza e declarar sua insanidade, há algo em sua postura que parece também dizer *vocês não me conhecem. Nem vão me conhecer*. Sem escuta para sua voz nos jornais, no hospício e sem lugar para sua vida rebelde nas ruas de São Paulo, a pose de Antonia é sua assinatura pessoal e radical em uma sociedade pronta para destruí-la e transformá-la em mera estatística, onde ela corre o risco de desaparecer pela sua obstinação em ser livre. É seu jeito de encarar o seu próprio tempo e afirmar *eu ainda estou aqui*, criando uma assinatura que pode, entretanto, nos fazer esquecer que se trata, no fim das contas, de uma jovem enlutada que talvez tenha encontrado no terno do finado pai um lugar para sua dor, uma forma de se proteger do mundo, mas acabou no hospício.

Enfrentando a violência que constitui essas fotos, a pesquisadora Tina Campt vê um potencial disruptivo na escuta de imagens de pessoas negras institucionalizadas – no caso do seu trabalho, de homens negros presos nos Estados Unidos e na África do Sul –, pois ainda que reconheça que “cada livro de registros silenciou os seus sujeitos, afogando-

momento, não se indignar quase sempre, não recortar a dimensão de miséria social e individual que o material de pesquisa testemunha”. Ibid., p. 27.

⁸⁴¹ SCOTT, 2010, apud CAMPT, 2017, p. 50.

os num excesso de dados e estatísticas e no conhecimento acumulado que os livros de registros compilaram tão implacavelmente”⁸⁴²,

eles transformam os seus sujeitos de mudos em sujeitos quietos, que recusam o silêncio que lhes é imposto com o esforço de reduzi-los a uma concatenação de estatísticas criminais. As imagens visualizam os rostos expressivos de homens que, nas listas e tabelas dos livros, aparecem apenas como uma agregação de dados. As fotos os tornam indivíduos carnisais com presença e afeto. (...) Ouvindo as frequências mais baixas dessas imagens, o que emerge não é uniformidade nem equivalência estatística. Mais do que uma massa agregada, a serialidade das fotos as individualiza e personifica. No processo, eles se tornam personificações animadas e improvisadas de prisioneiros.⁸⁴³

Cruzando os braços tentando não morrer e não enlouquecer

Por que começar este capítulo com a história de Antonia quando os próprios diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus já têm tanto a dizer sobre *o drama da cadeia e favela / tûmulo, sangue / sirenes, choro e vela*? Por que, mais uma vez, eu não começo pelos diários, mas por documentos que revelam a história de uma mulher negra anônima que não escreveu sua própria história em primeira pessoa – ou, se escreveu, esse documento não chegou até nós –, cujos rastros de sua existência se baseiam, por ora, em reportagens de jornal, uma foto e um prontuário? Porque a história de Antonia, assim como de tantas outras pessoas negras, também compõe o ruído negro que assombrava as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que nem sempre era música, dança, alegria. Gritos, choros, crises, delírios, porres, tombos, surtos, lutos, perdas, brigas de quem tenta sobreviver na *estrada venenosa e cheia de morteiro* do pós-abolição também compõe o ruído negro em que os experimentos cotidianos de beleza e formas de liberdade negra estavam sempre por um triz, e as dores do negro drama eram abafadas, silenciadas, distorcidas, patologizadas, criminalizadas, medicalizadas. Impossível, então, falar apenas do prazer e liberdade sem considerar o terror que era – e ainda é – enfrentado para viver esses momentos de beleza e gozo. Nesse processo, muito dessas dores paravam em páginas policiais, prontuários, processos criminais que, muitas vezes, são os únicos rastros e registros da existência que se tem de muitas dessas vidas.

No caso dos arquivos do hospício do Juquery, era comum, por exemplo, que os prontuários de internos negros se limitassem à data de entrada na instituição e ao falecimento, em que “a concisão extrema, no caso dos indigentes negros, fica ainda mais ressaltada pelo minucioso detalhamento de informações solicitadas pelo modelo do

⁸⁴² CAMPT, Op. Cit., 2017, p. 91.

⁸⁴³ Ibid., p. 91.

registro médico adotado”⁸⁴⁴, como se suas vidas nada interessassem aos médicos, o que, segundo um estudo sobre o atendimento de pessoas negras no Juquery entre 1898 e 1930, “reforça a hipótese de que a intenção de manter esses sujeitos no hospício não ocorria para a proposta de cuidado, e sim enquanto depósito da incurabilidade, dos que se encontravam fora da norma vigente, dos seres inutilizados pela sociedade, ‘a sala de espera dos cemitérios dos indigentes’”.⁸⁴⁵

Os parques e lacunares prontuários sobre as internações de pessoas negras se tornam ainda mais reveladores do completo desprezo às suas vidas quando 70% dos internos negros analisados tiveram uma longa permanência no hospício, de maneira que, para a maioria deles, “a vida se encerrou no cárcere e a liberdade extramuros capaz de resgatar e reconquistar a própria individualidade nunca chegou”⁸⁴⁶. Nesse contexto, a morte é tão indigna quanto a vida que foram levados a viver, a ponto de sequer ser investigada a causa do óbito, isto é, sem exame pelo médico. Descrevendo a alta taxa de mortalidade negra no hospício do Juquery, os autores parecem estar descrevendo as condições do porão de um navio negreiro, onde tantos morriam por motivos semelhantes e mal tinham suas mortes registradas:

Os indivíduos que tiveram suas vidas atravessadas pelo Hospício do Juquery não tiveram sequer suas mortes justificadas ou documentadas. Foram destituídos de suas vidas e mortes, que a partir da data de entrada não mais lhes pertenciam. (...)

Quando descrito o motivo das mortes, as por questões respiratórias eram mais frequentes e a tuberculose foi bastante citada. As mortes por questões gastrointestinais, como enterites, disenterias, diarreias, também se fazem muito presentes, seguidas pelas mortes por hemorragias, principalmente as cerebrais. (...)

Era comum os participantes falecerem sem avaliação do alienista. Outros faleciam em decorrência de mortes totalmente evitáveis, que retratam a negligência da assistência, como as por desnutrição, anemia, caquexia ou questões gastrointestinais. O mesmo vale para as que após autópsia demonstraram as infestações por parasitoses, em graus bastante avançados. Retrato cruel da desassistência.

É possível notar que os(as) negros(as) faleciam em proporções maiores e saíam curados(as) em proporções menores, comparativamente aos brancos. Entre essas pessoas que morreram, muitas eram bastante jovens. Destacamos altas

⁸⁴⁴ CUNHA, Op. Cit., 2022, p. 193.

⁸⁴⁵ Cf. AVEZANI, Amanda Carolina Franciscatto; MARCOLAN, João Fernando. A assistência ao negro na instituição asilar do Juquery de 1898 a 1930. *Rev. Saúde Pública*, v. 56, 7 out. 2022, p. 9. No artigo, os autores observam, com base no levantamento de 6.300 prontuários, dos quais 1400 eram de pessoas negras, que estas são minoria na instituição, mas que é preciso “considerar que parte dos negros não chegava ao Hospício do Juquery, era levada ao sistema prisional da época (cadeias públicas, polícia central, prisão, instituição militar) e ao Recolhimento, local de aguardo de vaga para internação. Na análise da procedência desses internos do Juquery, verificamos que a maioria vinha de instituições de controle e repressão. O Hospício do Juquery e o sistema prisional formaram a base para a exclusão social dos(as) negros(as)” (Ibid., p. 6).

⁸⁴⁶ Ibid., p. 8.

taxas de mortes entre os(as) negros(as) para uma instituição considerada modelar. O fato de muitos prontuários não possuírem diversos dados retrata o grau de importância social dessas pessoas sob a ótica do alienista.

A desassistência foi marcada por racismo, poder médico, negligência, punição, descaso e múltiplas violências institucionais.⁸⁴⁷

Os pesquisadores concluem dizendo que, “no caso da população negra, as relações de subserviência e escravidão foram apenas transferidas das senzalas aos pavilhões do hospício, dos senhores de escravos aos alienistas”⁸⁴⁸. Essa conclusão contrasta com o importante trabalho da jornalista Daniela Arbex sobre a Colônia de Barbacena, em Minas Gerais, para onde “desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos”⁸⁴⁹ eram levados de trem. Essas pessoas muitas vezes nunca mais voltavam de um lugar onde morreram, entre 1903 e 1980, mais de 60 mil pessoas, das quais restavam, no momento da escrita do livro, apenas 200 sobreviventes. Embora a maioria dos internos fosse de pessoas negras, como é evidenciada pelas fotografias que acompanham o livro e pelo documentário homônimo⁸⁵⁰, Arbex, frente ao enorme número de mortos e as condições degradantes em que morreram – muito similares às descritas sobre o Juquery –, aproxima esse evento de longa duração ao holocausto nazista, chamando-o, como intitula o seu livro, de *holocausto brasileiro*. A escravidão, por outro lado, só aparece duas vezes em seu texto, as duas desatreladas da escravidão enquanto um evento histórico: em uma alusão à reforma psiquiátrica no Brasil como “abolição da escravidão do doente mental”⁸⁵¹ e na história de um sobrevivente chamado Luiz que, “em Barbacena, experimentou a covardia e a escravidão”⁸⁵². No prefácio ao livro, escrito pela jornalista Eliane Brum, essa aproximação é endossada e realçada:

As palavras sofrem com a banalização. Quando abusadas pelo nosso despudor, são roubadas de sentido. Holocausto é uma palavra assim. Em geral, soa como exagero quando aplicada a algo além do assassinato em massa dos judeus pelos nazistas na Segunda Guerra. Neste livro, porém, seu uso é preciso. Terrivelmente preciso. Pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do Colônia. Tinham sido, a maioria, enfiadas nos vagões de um trem,

⁸⁴⁷ Ibid., p. 10-11.

⁸⁴⁸ Ibid., p. 11.

⁸⁴⁹ ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019, p. 25.

⁸⁵⁰ Lançando em 2016, o documentário foi dirigido por Armando Mendz e por Daniela Arbex. Na minutagem 01:04:16 um dos fotógrafos que fizeram registros no hospício, ao manusear as fotos de internos negros que tirou na época em que visitou lá, comenta: “Uma coisa interessante é que a maioria era negro. A cor negra já era uma discriminação”. Este é o único momento em todo o documentário, que é marcado por uma abundância de imagens e pequenos cortes de vídeos de uma maioria de homens e mulheres negras, em que há menção à dimensão racial. Mesmo hipervisível, o sofrimento negro permanece ilegível, como argumentarei. O documentário está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=jlenfTu8nc4>>.

⁸⁵¹ ARBEX, Op. Cit., 2019, p. 240.

⁸⁵² Ibid., p. 137.

internadas à força. Quando elas chegaram ao Colônia, suas cabeças foram raspadas, e as roupas, arrancadas. Perderam o nome, foram rebatizadas pelos funcionários, começaram e terminaram ali.⁸⁵³

Ao final, Brum afirma: “Neste livro, Daniela Arbex salvou do esquecimento um capítulo da história do Brasil. Agora, é preciso lembrar. Porque a história não pode ser esquecida. Porque o holocausto ainda não acabou”⁸⁵⁴. Mais uma vez, as palavras utilizadas para descrever a violência no hospício poderiam também descrever a violência destinada aos antepassados escravizados daqueles que foram confinados no Colônia, enfiados, à força, num navio negreiro, mas não é o passado da escravidão que Brum reivindica para ler esse genocídio. Nas páginas finais da obra, depois de contar as histórias de vários sobreviventes do hospício de Barbacena, além de ter entrevistado ex-funcionários e jornalistas que conheceram a instituição, Arbex escreve:

Compartilhar o sofrimento de Conceição Machado, Sueli Rezende, Silvio Savat, Sônia Maria da Costa, Luiz Pereira de Melo, Elza Maria do Carmo, Antônio Gomes da Silva e outros tantos brasileiros que resistiram ao nosso holocausto é uma maneira de manter o passado vivo. Tragédias como a do Colônia nos colocam frente a frente com a intolerância social que continua a produzir massacres: Carandiru, Candelária, Vigário Geral, Favela da Chatuba são apenas novos nomes para velhas formas de extermínio. *Ontem foram os judeus e os loucos, hoje os indesejáveis são os pobres, os negros*, os dependentes químicos, e, com eles, temos o retorno das internações compulsórias temporárias. Será a reedição dos abusos sob a forma de política de saúde pública?⁸⁵⁵

Mencionando outros eventos violentos na história do Brasil, cujas vítimas eram também uma maioria negra e fazendo uma conexão com um passado que, como afirma Brum, em seu prefácio, não acabou, Arbex lembra dos judeus e dos loucos de *ontem*, mas não dos escravos, que figuram como o impensável⁸⁵⁶, como se nunca tivessem existido ou estivessem confinados a uma temporalidade apartada da história do país, além de não considerar a convergência entre loucura e negritude. Nesse sentido, desaparecidos os escravos, *hoje* são os negros que são vítimas, o que reforça uma espécie de ilegibilidade do sofrimento negro no hospício, pois os loucos a que ela se refere em seu livro eram, em

⁸⁵³ BRUM, Eliane. Os loucos somos nós (Prefácio). In: ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019, p. 13-14.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵⁵ ARBEX, Op. Cit., 2019, p. 269, grifos meus.

⁸⁵⁶ Numa entrevista ao teórico afropessimista Frank Wilderson III, Hartman, ao responder uma pergunta sobre seu primeiro livro, *Scenes of Subjection*, afirma que o escravo ocupa a posição do impensável: “De muitas maneiras, o que eu estava tentando fazer como uma historiadora cultural era narrar uma certa impossibilidade, iluminar essas práticas que vão até os limites da maioria das narrativas disponíveis para explicar a posição dos escravizados. Por um lado, o escravo é a fundação da ordem nacional e, por outro lado, o escravo ocupa a posição do impensável”, cf. HARTMAN, Saidiya V.; WILDERSON, Frank B. The Position of the Unthought. *Qui Parle*, v. 13, n. 2, p. 183–201, 2003, p. 184-185.

grande medida, negros, mas ela não parece conseguir enxergar ou reconhecê-los, criando uma fronteira entre o passado e o presente que não se sustenta quando se trata de massacres, incluindo o de Barbacena, que miraram principalmente corpos negros e que são efeitos de diferentes formas de atualização da violência do porão do navio negreiro no pós-abolição. Como questiona Rachel Gouveia Passos num artigo em que defende a necessidade de racializar a história da loucura e a luta antimanicomial, dando destaque para o trabalho de Frantz Fanon e suas contribuições à psiquiatria:

Por que comparamos o genocídio coletivo do maior hospício do Brasil, que foi a Colônia de Barbacena, em Minas Gerais (MG), com mais de 60 mil mortos, com o Holocausto Nazista? Ao elaborarmos essa pergunta desejamos questionar que a atualização das práticas manicomiais, hoje expressas nas múltiplas ações do Estado, estão atreladas muito mais ao colonialismo do que ao holocausto. O debate aqui não é medir o grau de atrocidade e de violação de direitos humanos, e, sim de reconhecer os fundamentos estruturantes da nossa realidade. No livro de Daniela Arbex (2013), *Holocausto Brasileiro*, que apresenta os reflexos do manicômio na vida não só dos sobreviventes da Colônia de Barbacena (MG), mas também de seus familiares, podemos identificar através das fotografias contidas no livro que as pessoas que lá estiveram internadas possuíam determinada cor/raça. Logo, torna-se fundamental racializarmos a história da loucura no Brasil.⁸⁵⁷

Ao pensar um pouco mais sobre a escolha do holocausto e não da escravidão como marco, Passos apresenta um argumento bastante cirúrgico: “o reconhecimento da nossa própria atrocidade é muito mais difícil do que a do outro”⁸⁵⁸. Não associar o genocídio do hospício de Barbacena à escravidão, ou, mais especificamente, ao porão do navio negreiro, seria mais um modo de não reconhecer a violência escravista como estruturante do país, estabelecendo um paralelo com um evento distante no espaço, como se o horror e o terror que dizimaram milhões de judeus não pudessem ser encontrados na própria história do país que mais recebeu escravizados nas Américas. Como afirma o intelectual e poeta martinicano Aimé Césaire, o que scandalizou o mundo não foi o crime de Hitler contra o ser humano e a humilhação que ele promoveu, mas o crime contra o homem branco e a humilhação do branco, realizando na Europa o que os países europeus tinham

⁸⁵⁷ PASSOS, Rachel Gouveia. “Holocausto ou Navio Nегreiro?”: inquietações para a Reforma Psiquiátrica brasileira. *Argumentum*, v. 10, n. 3, p. 10–23, 23 dez. 2018, p. 16-17. Apresentando uma série de dados que atestam a vulnerabilidade social das pessoas negras, vítimas de diferentes formas de uma violência estrutural racista, a maioria atendida nos Centros de Atenção Psicossocial e nos presídios, Passos argumenta que o modelo manicomial ainda persiste: “A naturalização da violência institucional sobre os corpos negros compõe o modelo manicomial. O manicômio estrutura-se para além de uma edificação, pois mesmo com o fim do hospital psiquiátrico, ainda experimentamos inúmeros formatos e formas de apartheid social, expressas pela via de medicalização e patologização da vida, pela internação compulsória, pela esterilização coercitiva, pela higienização urbana e demais fenômenos, ou seja, o manicômio é social, uma vez que ele está introjetado e reproduzido nas relações sociais”. *Ibid.*, p. 13.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

feito, ao longo do colonialismo, na África, na Argélia e na Índia⁸⁵⁹. Na aproximação entre as vítimas da Colônia de Barbacena e as vítimas do holocausto nazista – e não entre as vítimas do manicômio mineiro e os escravos –, o que parece estar em jogo é que o reconhecimento da violência contra corpos em sua maioria negros depende de um paralelo com a violência contra corpos brancos, como se o enquadramento do genocídio de Barbacena nos moldes de um evento histórico largamente reconhecido no mundo como um crime contra a humanidade, inclusive no Brasil, conferisse o horror, a comoção e a indignação que, por si só, a escravidão não conseguiria causar. Nesse sentido, é de se pensar se essas vidas perdidas são reconhecidas porque elas sofreram algo análogo ao que os judeus sofreram no holocausto ou porque elas sofreram uma violência que poderia ser vista como abominável e irreparável em si mesma, pois dificilmente o paralelo com a escravidão poderia ajudar nesta tarefa; na verdade, talvez acentuaria a indiferença com o sofrimento negro. O holocausto parece, então, ser o pior evento conhecido pela humanidade.

Refletindo durante sua experiência em Gana sobre as milhares de mortes que ocorreram durante o tráfico de escravizados, quando muitos morreram durante a captura na costa africana ou a travessia no Atlântico, Saidiya Hartman escreve:

Impossível é aceitar que todas essas mortes tenham sido incidentais para a aquisição do lucro e a ascensão do capitalismo. Hoje poderíamos descrevê-las como danos colaterais. As inevitáveis perdas criadas na busca de um objetivo maior. A morte não era o objetivo em si, mas apenas o subproduto de um comércio, que teve o efeito duradouro de tornar desprezíveis milhões de vidas perdidas. A morte incidental ocorre quando a vida não tem valor normativo, quando não há humanos envolvidos, quando a população é vista, na verdade, como já morta. Diferentemente dos campos de concentração, os *gulags* e os matadouros humanos, que tinham como fim desejado o extermínio de uma população, o tráfico atlântico criou milhões de cadáveres, tendo a morte como corolário dessa produção de mercadorias. A meu ver, a falta de intenção não diminui o crime da escravização, mas, do ponto de vista de juizes, júris e segurados, ela absolvía os agentes culpados. Com efeito, isso tornou mais fácil para um negociante aceitar outro corpo negro morto, ou para um capitão de navio lançar sua carga de cativos no mar, a fim de receber o seguro, uma vez que não era possível matar uma carga ou assassinar algo que já não era considerado vivo. A morte era simplesmente parte do funcionamento do tráfico.⁸⁶⁰

⁸⁵⁹ CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. In: CÉSAIRE, Aimé. *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude*. Org. José Fernando Peixoto Azevedo. Trad. Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

⁸⁶⁰ Cf. HARTMAN, Op. Cit., 2021, p. 43. Nessa passagem, ao se referir a um capitão de navio que lança sua carga no mar, Hartman está fazendo uma alusão ao massacre do navio negreiro inglês chamado *Zong*, marcado por uma alta taxa de adoecimento e morte por causa de superlotação e das condições insalubres. Com 442 africanos a bordo, o dobro do que o navio suportava, muitos foram morrendo ao longo da viagem e tantos outros adoeceram, de maneira que o capitão, ao perceber que teria prejuízo, decidiu lançar 132 escravos vivos no mar para ter direito ao pagamento do seguro, pois eles valiam, naquelas circunstâncias, mais mortos do que vivos.

No contexto do pós-abolição brasileiro, frente ao objetivo maior de “imprimir à jovem ‘nação’ recém-emancipada do jugo colonial uma feição ‘moderna’ e ‘civilizada’”⁸⁶¹, não importava que aqueles que não correspondiam ao ideal de cidadão e não estavam nos planos de futuro do país morressem ou passassem a vida confinados em instituições como o hospício ou a prisão. Na verdade, até a morte poderia ser lucrativa, como no caso da Colônia de Barbacena, onde mais de 1850 cadáveres de internos foram vendidos para dezessete faculdades de medicina entre 1969 e 1980, segundo Arbex. Cada corpo foi vendido por cerca de cinquenta cruzeiros, o que equivale a R\$ 200,00 na moeda corrente, e um lote com quarenta e cinco cadáveres chegava a ser vendido por mais de 8 mil reais. Em dez anos, a venda de cadáveres atingiu quase R\$ 600 mil e, quando não tinham mais utilidade para as faculdades “abarrotadas de cadáveres, eles eram descompostos em ácido, na frente dos pacientes, dentro de tonéis que ficavam no pátio do Colônia”, pois o objetivo era comercializar as ossadas. Nesse caso, estamos falando de vidas perdidas que não apenas não foram lamentadas, mas também de corpos que sequer foram enterrados em covas rasas ou jogados numa pilha de cadáveres, como usualmente acontecia com os corpos dos internos – o que já parecia ser suficientemente indigno e humilhante. Não há nem restos, que “encarnam tudo o que foi tornado invisível, periférico ou prescindível para a História com H maiúsculo, ou seja, a história que fala de homens, impérios e nações importantes” e “são o que sobrou de todas as vidas que estão à margem da História”⁸⁶². O escravo se metamorfoseia, assim, no louco.

Ao olhar para a lista de nomes catalogados no livro de registros do Colônia, com a data da venda dos corpos e a procedência das “peças anatômicas”, é difícil não lembrar dos diários de bordo e dos livros de registros dos navios negreiros, nos quais os escravizados também eram tratados como peças e mercadorias. Transformadas em cifras e depois decompostas por ácidos, essas vidas interrompidas, diferentemente dos tantos escravizados anônimos que Saidiya Hartman se defronta em Gana, têm nomes e sobrenomes que imprimem nas páginas os rastros de existências que, ao serem nomeadas, podem ser lamentadas em sua singularidade perdida no tempo:

⁸⁶¹ Cf. ENGEL, Op. Cit, 2021, p. 330.

⁸⁶² HARTMAN, Op. Cit., 2021, p. 147.

POBRECEMENTOS DE PEÇAS ANATÔMICAS EM FACULDADES ANO DE 1946
MINISTÉRIO ESTADÍSTICO

VALSUNAS:		
Agosto.....	28	R\$ 1.100,00
Setembro.....	11	R\$ 950,00
Outubro.....	8	R\$ 800,00
Novembro.....	11	R\$ 950,00
Dezembro.....	5	R\$ 850,00
Total.....	63	R\$ 5.150,00

VALÇA:		
Outubro.....	22	R\$ 1.100,00
Novembro.....	17	R\$ 850,00
Dezembro.....	11	R\$ 700,00
Total.....	75	R\$ 5.150,00

U.F.M.G:		
Dezembro.....	4	R\$ 200,00
Total.....	4	R\$ 200,00

TOTAL GERAL:
Total de Peças fornecidas 112
Total em Cruziros R\$ 7.100,00

JULHO-1946

Nº	Nome	Procedência
01	Antônio Soares	

AGOSTO-46

01	Maurício Gomes Lima	Osório
02	Maria Lúcia de Jesus	Osório
03	Angélica Dias Nunes	

SETEMBRO-46

1	Luís Antônio de Oliveira	Rubim
2	Maria Madalena	Juiz de
3	Aluísio de Matos	Juiz de
4	Jorge Amélia de Jesus	Juiz de
5	Maria Jo Constância	Osório

ABRIL-1977

01	Paulo da Silva	Osório
02	Sebastião de Oliveira	Rubim

Fevereiro - 1970 U.F.M.G.

Piemsa	Nomes	Procedência
16.2.70 1	Dewaldo Nunes de Souza	Osório
16.2.70 2	Stela Ferreira Guimarães	Juiz de
16.2.70 3	José Rogério de Sales	Osório
16.2.70 4	Virgílio da Costa Silva	Osório
16.2.70 5	Francisca Perussimo	Osório
Total em peças		5
Total em Cruziros		R\$ 250,00

Figura 14 - Livro de registros de vendas dos corpos no Hospício de Barbacena, obtido pela jornalista Daniela Arbex.

Fonte: ARBEX, 2019, p. 80.

Porém, essas vidas nomeadas, ao serem vendidas e depois descartadas, são esvaziadas, como as vidas de pessoas desaparecidas, “de tal forma que caem fora do campo das significações, como se não pudessem ser mais designados cadáveres” e são convertidas em uma “existência espectral”⁸⁶³, como acontece com os indigentes e desaparecidos. Não há corpos para serem reclamados e, portanto, eles “não serão lamentados, não terão uma sepultura na qual seus próximos poderão deles se lembrar, nem terão seus nomes em obituários. A dessubjetivação dos mortos implica a recusa da possibilidade de serem pranteados”⁸⁶⁴, como Fábio Luís Franco argumenta ao escrever sobre a produção de indigentes e desaparecidos no Brasil pela necropolítica, isto é, uma política assassina do Estado que se baseia no direito de matar a partir da construção

⁸⁶³ FRANCO, Fábio Luis. *Governar os mortos: Necropolíticas, desaparecimento e subjetividade*. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p. 110.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 110-111.

ficcional de um inimigo, em que a vida é subjugada pelo poder da morte, segundo Achille Mbembe, com a criação de “mundos de morte”⁸⁶⁵. Apesar de focado nas ocupações coloniais do século XX e XXI, é possível pensar que os hospícios também figuravam como “mundos de morte”, onde centenas de milhares de pessoas foram “submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de ‘mortos vivos’”⁸⁶⁶. Os hospícios foram também um lugar de massacre, especialmente de vidas negras, que muito dialoga com o que Mbembe escreve pensando em genocídios como o de Ruanda:

As maneiras de matar não variam muito. No caso particular dos massacres, corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos. Sua morfologia doravante os inscreve no registro de generalidade indiferenciada: simples relíquias de uma dor inexaurível, corporeidades vazias, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em estupor cruel. No caso do genocídio de Ruanda – em que um grande número de esqueletos foi preservado em estado visível, senão exumados – o surpreendente é a tensão entre a petrificação dos ossos, sua frieza (coolness) estranha, por um lado, e por outro lado, seu desejo persistente de ter sentido, de significar algo.⁸⁶⁷

No fim das contas, a descrição de transações comerciais, como reflete Saidiya Hartman sobre os escravizados que ficaram pelo caminho na travessia, é o mais próximo que conseguimos chegar desses ex-internos, pois

Em cada linha e item, eu via um túmulo. Mercadorias, cargas e coisas não se prestam à representação, pelo menos não facilmente. O arquivo dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas sobre pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa de pastas e fólios. Ler o arquivo é adentrar um necrotério, que permite uma visão final e um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão de escravos.⁸⁶⁸

Todos esses registros, dos prontuários extremamente concisos de internos negros à catalogação dos seus cadáveres como mercadorias lucrativas, parecem dizer que não há, portanto, uma vida a ser narrada, subtraída de suas dimensões mais ordinárias. Como afirma Judith Butler ao pensar na vulnerabilidade e na precariedade não reconhecidas de vítimas de guerra, estas são vidas que “não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas, ou melhor, nunca ‘foram’, e elas devem ser assassinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte”⁸⁶⁹. Nesse sentido, a impossibilidade do luto engendra também uma impossibilidade narrativa que

⁸⁶⁵ MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Arte & Ensaios*, v. 2, n. 32, p. 123–151, 2016, p. 146. Trad. Renata Santini.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁶⁸ HARTMAN, Op. Cit., 2021, p. 26.

⁸⁶⁹ BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 54.

muitas vezes se manifesta na transformação dessas vidas em abstração, isto é, em cifras ou estatísticas que nada dizem sobre suas existências, uma vez que

Sem condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, “há uma vida que nunca terá sido vivida”, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida. A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária.⁸⁷⁰

Nesse processo, há uma diferença, segundo a pesquisadora e artista Castiel Vitorino Brasileiro, entre morte e aniquilação na vida da população negra, em que a primeira corresponderia a “um acontecimento de transfiguração da matéria” e “transmutação da memória”, “à inevitabilidade do nosso encontro com a mudança”⁸⁷¹, que seria libertador, enquanto a aniquilação seria um ato colonial, que

interrompe histórias pessoais e coletivas, e anuncia a morte como um portal para o esquecimento. Nesse sentido, a modernidade assassina com a promessa (e com o trabalho para) que aquela vida será esquecida, assim como seus feitos. Com isso, o luto torna-se um sofrimento que impede a percepção da presença de vidas que passaram pela morte, porque o luto torna-se um processo emocional amparado pelo pensamento temporal, aquele linear e fragmentado, ou seja, a vida que passou pela morte deixa de existir.⁸⁷²

O filósofo wanderson flor do nascimento, por sua vez, em diálogo com o conceito de necropolítica, propõe, inspirado na cosmovisão dos povos de terreiro, sobretudo de base iorubá, a ideia de Ikupolítica, que envolveria a promoção de modos de morrer em que a morte de alguém possa ser celebrada por ter vivido uma vida boa, que não se foi antes da hora, mas na hora determinada por *Iku*. Esta, para os iorubás, é uma divindade “encarregada de desvencilhar o corpo das pessoas que habitam uma comunidade do restante daquilo que as faz ser pessoas, para que elas possam seguir na comunidade como ancestrais”⁸⁷³. À luz disso, “*Iku*, a morte, não é entendida como um processo que rompe nossa pertença à comunidade. Ela a transforma. Passamos da condição de vivos à condição de ancestrais mortos-viventes que pertencem à comunidade, vivendo na memória das pessoas e também no espaço comunitário, no qual, como ancestrais, nos comunicamos (...)”⁸⁷⁴, que contrasta com a aniquilação que move a necropolítica, pois

⁸⁷⁰ Ibid., p. 33.

⁸⁷¹ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n-1 edições, 2022, p. 51.

⁸⁷² Ibid., p. 52.

⁸⁷³ nascimento, wanderson flor do. Da necropolítica à ikupolítica. *Revista Cult*, v. 23, n. 254, 2020, p. 30.

⁸⁷⁴ Ibid., p. 30-31.

Iku não é a morte que assola, destroça e que participa de uma existência sofrida. Ela não é, em si, violenta. Diferentemente da “morte” (*thánatos*) experimentadas nos regimes necropolíticos baseados em matar (*nekróu*) ou em expor a essa “morte”, *Iku* não é um resultado do peso de viver que, em vez de ser experimentado como potência, é vivenciado como maldição para alguém que pode ver esse sujeito vivo como um inimigo, como parte de um *Eles*.

A “morte”, no contexto necropolítico – seja autoimposta ou imposta por alguém – é sempre rodeada de violência ou crueldade: uma espécie de resolução de uma *vida sofrida*, e não de uma *vida vivida*, tal como acontece quando nos *Iku* nos toca. Dizendo de outro modo, para os terreiros, o problema não é morrer pelo toque de *Iku*, mas ser morto por elementos violentos que nos retirem da comunidade, em vez de nos manter nela. (...) Não somos tocados por *Iku*, mas por outro tipo de “morte”, por esse *nekrós* que nos alcança solitariamente, tanto como essa vida que sofreu, em vez de se ter vivido.

(...) Mortes violentas, tristes, cruéis tendem a lançar os mortos no esquecimento para que nos protejamos da dor de reviver o momento trágico da morte cruel de alguém que amávamos. E, assim, o morto deixa de habitar a comunidade à qual pertencia.⁸⁷⁵

Uma vida sofrida, que nunca terá sido vivida, que não foi tocada por *Iku*, mas pelo necropoder, é uma vida que não precisa ser narrada, de modo que “jamais conheceremos a imagem, o nome, a história, de cuja vida nunca teremos um fragmento testemunhal, alguma coisa para ver, tocar, conhecer”⁸⁷⁶. No caso da vida negra, há o que o teórico afropessimista Frank Wilderson III chama, em seu livro *Afropessimismo*, baseando-se na categoria que Orlando Patterson cunhou para caracterizar a posição do escravo em diferentes momentos e espaços no mundo, indo além da escravidão transatlântica de africanos⁸⁷⁷, de “morte social”. Esta seria marcada por uma violência gratuita, arbitrária e necessária contra o negro que é fundamental para a construção da modernidade, em que o antagonismo não é entre o negro e o branco, mas entre o negro e o mundo, o negro e o humano, apoiado na impossibilidade de pensar a negritude fora do contexto que a inventou: a escravidão. A negritude seria, assim, a própria morte social que, por outro lado, nutre a manutenção da vida e o senso de integridade daqueles que não são negros, em contraste com “uma espécie de seres sencientes que não podem ser machucados ou mortos, para todos os efeitos, porque estamos mortos para o mundo”⁸⁷⁸. Dada a gratuidade da violência antinegro, que não precisa de uma transgressão ou violação da lei para se manifestar, estamos diante de “uma situação que resiste a ser contada, pelo simples

⁸⁷⁵ Ibid., p. 31.

⁸⁷⁶ BUTLER, Op. Cit., 2017, p. 66.

⁸⁷⁷ Segundo Patterson, o escravo pode ser definido como “alguém socialmente morto” que, “afastado de todos os direitos ou reivindicações de nascimento, deixava de pertencer por seu próprio direito a qualquer ordem social legítima. Todos os escravos vivenciaram, por menor que seja, uma excomunhão secular”. Nesse contexto, o escravo é uma “não-pessoa”, uma vez que não tinha uma existência socialmente reconhecida fora do domínio de seu senhor, que tinha direito sobre essa vida”. PATTERSON, Orlando. *Escravidão e morte social: um estudo comparativo*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 24.

⁸⁷⁸ WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. Trad. Rogerio W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2021, p. 227.

motivo de que o princípio causal da narrativa, o fantasma da máquina a que chamamos lógica causal (ou princípio básico) da história, não está lá”: o motivo da violência está além da compreensão da razão”⁸⁷⁹. Nessa perspectiva, há não apenas uma dificuldade de narrar a vida negra, que estaria apartada do tempo e do espaço do humano ao ser confinada à escravidão enquanto posição paradigmática, mas também a impossibilidade de fazer da narrativa uma forma de redenção na medida em que a própria ideia de redenção depende da existência de seres que não podem ser redimidos, pois “sem o negro, ninguém seria capaz de saber como é um mundo sem redenção – e se não é possível conceber a ausência de redenção, então a redenção também seria inconcebível”⁸⁸⁰. Fora do tempo ocidental, constantemente violado e sem possibilidade de redenção, a loucura é, desse ponto de vista, parte da vida negra, pois “você só pode enlouquecer se for são. O tempo da sanidade não é uma temporalidade que o escravizado tenha conhecido um dia”⁸⁸¹, de maneira que aquilo que caracterizaria a loucura seria também o que caracterizaria a experiência do negro. Desse modo, a luta não é para não enlouquecer, mas para não enlouquecer e ter uma morte sem sentido, isto é, uma morte negra e desgraçada.

Em uma tese que se dedica a pensar nas possibilidades, experimentos e sentidos que emergem do gesto de narrar a vida negra em diferentes suportes, linguagens e gêneros, mas, sobretudo, no gênero diário, pensar numa espécie de falência ou esgotamento narrativo em função da violência antinegro se coloca na contramão das tantas histórias trazidas até aqui, em que a minha própria forma de teorizar é também, em vários momentos, uma tentativa de narrar o negro drama. Porém, diante do que foi levantado até aqui neste capítulo, é necessário considerar que estamos falando de “uma condição de sofrimento para a qual não existe estratégia imaginável de reparação”⁸⁸², um sofrimento que tentamos evitar falar ou nos demorar por muito tempo, como ilustra um dos diálogos de Frank Wilderson III com sua mãe, uma figura bastante presente em seu livro. Em *Afropessimismo*, a teoria emerge de sua própria experiência de vida, recontada a partir de um lugar que não está além ou aquém da violência que teoriza, vivendo

⁸⁷⁹ Ibid., p. 106.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 257.

⁸⁸¹ Ibid., p. 351. O início do livro de Wilderson é, inclusive, marcado pela narração de um episódio de surto psicótico que acometeu o autor quando era aluno de pós-graduação: “Um surto psicótico não é brincadeira, especialmente se você sabe que não pode chamar aquilo de loucura porque a loucura presume uma mudança de clima, uma temporada de sanidade”. Ibid., p. 11.

⁸⁸² Ibid., p. 25.

inevitavelmente no interior dela. Numa conversa sobre afropessimismo com a mãe, Wilderson diz que as pessoas se sentem “roubadas” pelo afropessimismo:

“É por isso que a maior parte das pessoas não para tempo suficiente para entender do que se trata”, eu disse. “Excesso de medo.”

Ela zombou. “Medo do quê?”

“Medo de um problema em que todos são cúmplices e para o qual não se pode escrever uma única frase que possa explicar como remediar isso. A maior parte das pessoas, mãe, mesmo intelectuais profundos como você e o pai e a Alice, e eu, se for franco, é emocionalmente incapaz de chafurdar num problema que não tem solução. O sofrimento negro é esse problema. E um sofrimento sem solução é algo difícil de suportar, especialmente se esse sofrimento é o combustível da saúde psíquica do resto do mundo. Mas é isso que significa ser um escravo, ser o hospedeiro daquele parasita chamado humano.”⁸⁸³

E, em uma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, Frank Wilderson III, no contexto de lançamento da tradução de *Afropessimismo* no Brasil, afirma que: “Esse é o desafio de ler o afropessimismo. Saidiya Hartman dizia para mim: por quanto tempo você consegue sentar no casco do navio dos escravos? É o que o meu livro está perguntando: por quanto tempo você consegue sentar com esse problema sem ter que perguntar como escapar dele?”⁸⁸⁴

Este último capítulo é, nesse sentido, uma tentativa de permanecer no porão do navio negreiro, que se transfigura, no pós-abolição, na favela, no hospício, na cadeia enquanto espaços de marginalização, violência e genocídio da população negra. Quero terminar a longa travessia que é esta tese ao lado dos mortos, escrevendo também desde o lugar do cemitério, onde tantas vidas negras, ainda com muito a viver, foram enterradas – quando foram –, como a do próprio Lima Barreto, aos 41 anos, e a de Carolina Maria de Jesus, aos 63 anos, mas que se estende também aos vivos, como a expressão *cemitério dos vivos*, cunhada pelo escritor carioca para se referir ao hospício, simboliza tão bem, uma metafórica tradução da ideia de morte social.

Retomando o porão do navio e o cemitério como lugares inaugurais da experiência negra no Brasil, como abordado no capítulo 4 a partir da reflexão de Edimilson de Almeida Pereira, é importante também considerar a noção de “cativeiro”. Esta é uma expressão que, como observa Osmundo Pinho, aparece em vários sambas, ladainhas de capoeira e pontos de macumba como “forma popular, tradicional, êmica, com que

⁸⁸³ Ibid., p. 369.

⁸⁸⁴ “Negros não são vistos como humanos, mas objetos, diz autor de 'Afropessimismo'” (Entrevista com Ana Luiza Albuquerque). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/negros-nao-sao-vistos-como-humanos-mas-objetos-diz-autor-de-afropessimismo.shtml>>. Acesso em set. 2023.

escravizados e seus descendentes se referem à instituição escravista e mais especificamente à experiência sob a escravidão”⁸⁸⁵. Por isso, o que busco é também um alinhamento com a noção de cativo enquanto “condição, mediada pela passagem do meio e pela transposição atlântica no porão do navio negreiro, a que foram conduzidos sujeitos e saberes africanos e ancestrais”⁸⁸⁶, pensando que os experimentos de beleza e liberdade de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, realizados e registrados em seus diários, são movimentos fugitivos de quem, ainda assim, não escapou da institucionalização e encarceramento dos seus corpos, como veremos ao abordar a prisão de Carolina e sua mãe em Sacramento e a internação compulsória de Lima no hospício.

Trata-se de enxergá-los num contexto em que a luta pela sobrevivência no pós-abolição é marcada por uma desqualificação racista de homens e mulheres negras no mercado de trabalho, com poucas oportunidades dignas, em um nível em que a ameaça da miséria e da loucura os assombram. Era difícil escapar do adoecimento físico e mental em cidades em pleno processo de urbanização e modernização, para onde se deslocavam grandes contingentes de pessoas com esperanças de maiores oportunidades e onde não havia trabalho nem espaço para todos, muito menos para a população negra que, como já dito, não deveria fazer parte do projeto de nação em curso. Nesse processo, cabe às próprias pessoas negras encontrarem formas de serem livres e tentarem, a todo custo, serem tratadas como cidadãs, sem qualquer apoio do Estado, o que produz uma forma de subjetividade que Saidiya Hartman, refletindo sobre o pós-abolição nos Estados Unidos, vai chamar de “individualidade sobrecarregada”. Esta é caracterizada por muitos deveres e responsabilidades, mas poucos direitos, no contexto de uma ideologia liberal que dependia da sujeição negra, em que “a branquura era um valor e uma propriedade essencial à integridade do sujeito-cidadão e à exemplar posse de si do indivíduo liberal”⁸⁸⁷. Os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus também escancaram, então, “o abismo entre a grande narrativa da emancipação e a circunscrita arena de possibilidade”.⁸⁸⁸

Nesse sentido, narrar a história de Antonia Pires de Arruda no início deste capítulo, imaginando o que escapa dos documentos, é uma forma também de sublinhar a importância que os diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus assumem como extraordinárias narrativas em primeira pessoa do pós-abolição que revelam que, mesmo

⁸⁸⁵ PINHO, Osmundo. *Cativeiro: antinegitude e ancestralidade*. Salvador: Segundo Selo, 2021, p. 25.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁸⁷ HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 209.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 225.

vivendo a sujeição, não viviam “em sujeição nem como pessoas sujeitadas *simplesmente* ou *apenas*”⁸⁸⁹. Nos diários não há uma narração asséptica, desumana e pontual de suas vidas, abstraídas em diagnósticos, números, códigos, mas múltipla, opaca, dinâmica e ordinária. As suas dores, traumas, perdas, tristezas encontram lugar de elaboração e não de patologização, pois são situadas na narrativa de uma vida que tenta vislumbrar outro futuro, mesmo quando o passado parece sempre se repetir. Além disso, a história de Antonia ilustra os perigos que aguardavam a população negra no pós-abolição, que se transformava numa arena de luta pela vida diante de um horizonte em que a tentativa e o desejo de ser livre podiam ser capturados pela loucura, pela prisão, pela miséria ou pela morte, ou seja, pelo *drama da cadeia e favela / túmulo, sangue / sirene, choros e vela*. Esses perigos, que se materializam de diferentes formas nas trajetórias de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, também têm lugar em seus escritos e ganham centralidade neste capítulo a partir de episódios violentos e dolorosos narrados por eles.

Tento, me localizando dentro do porão, do cemitério, do cativo junto com eles, escrever uma pequena “nota de cuidado” como um “antídoto à violência”⁸⁹⁰ que, ainda assim, é irreparável, assumindo o desafio de não apenas apreender, mas também me engajar com a precariedade de suas vidas, “em sua necessidade de amparo” e de uma resposta afetiva ao seu sofrimento⁸⁹¹. Na verdade, não se trata de conferir lugar propriamente à violência, mas à dor, ao desespero, ao medo, à tristeza que ela provocou em suas vidas, fazendo deste capítulo um lugar de escuta como forma de cuidado, num esforço de terminar essa travessia sem esquecer que “essa gunga de preto não bambeia”⁸⁹². E, nessa travessia, muitas pessoas negras como Antonia, Lima Barreto e

⁸⁸⁹ SHARPE, Christina. *No vestígio: Negridade e existência*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p. 15.

⁸⁹⁰ Em seu novo livro, intitulado *Ordinary Notes*, Christina Sharpe escreve 248 notas, que vão de comentários críticos sobre questões como violência racial a memórias pessoais, mas todas atravessadas por um caráter ordinário e fragmentado, pondo ainda mais em prática o trabalho de cuidado que defende em *No Vestígio*. Ao falar da mãe, que se tornou sua ancestral há muitos anos atrás, ela escreve, retomando uma lembrança em que sua mãe confessou ter tido uma infância estranha e solitária: “Talvez ela não acreditasse que sua vida poderia soar com uma nota de cuidado. É esse o estrago que a antinegitude, a violência doméstica e estatal e outros abusos podem causar no eu”. Nesse sentido, ela diz que escreve “essas coisas ordinárias para detalhar os vocabulários sônicos e táteis de viver a vida sob esses regimes brutais”, cf. SHARPE, Christina. *Ordinary Notes*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2023, p. 136 e p. 342.

⁸⁹¹ BUTLER, Op. Cit., 2017, p. 82.

⁸⁹² Verso de um cântico do Reinado que Leda Maria Martins entoou no encontro do coletivo Practicing Refusal, cujos membros Tina Campt, Cameron Rowland, Saidiya Hartman, Arthur Jafa e Zakiyyah Iman Jackson, pesquisadores negros dos Estados Unidos, fizeram com pesquisadoras e artistas negras brasileiras, em Salvador, em setembro de 2023. Em diferentes momentos do encontro, dona Leda, que é Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, pedia a atenção de todos os presentes para cantarmos e batermos o pé junto com ela. Em um dos cânticos, ela avisou: “Agora vamos fazer a travessia no mar”, lembrando do navio negreiro, e entoou esse verso que me emocionou. Lembrei

Carolina Maria de Jesus também, à sua própria maneira, cruzaram os braços, encararam o seu próprio tempo e disseram: *Eu ainda estou aqui*.

Lampejos de força e vulnerabilidade nos olhos de um homem ainda de pé

Na noite de Natal de 1919, Lima Barreto resolveu sair de casa e andar noite adentro pela cidade, já sob os efeitos do álcool. Não havia o que celebrar. Vivendo da parca aposentadoria, do dinheiro que levantava escrevendo crônicas e artigos para jornais e que pegava emprestado de amigos e colegas, boa parte gasto para cuidar do pai e ajudar em casa, com cada vez menos perspectivas grandiosas para o futuro, restavam as ruas como um lugar onde podia deixar de ouvir os gritos e delírios do pai que tanto amava e ouvir os seus próprios pensamentos e desejos. Como suas responsabilidades consumiam (e exigiam) quase toda sua sobriedade que, somada ao seu talento e educação, não lhe renderam grandes coisas na vida ou proporcionaram o reconhecimento literário com que tanto sonhava, ele bebia o que sobrava de si mesmo. Naquele 25 de dezembro de 1919 viver não era menos insuportável só porque era Natal. Cansado, ele passou a delirar, a gritar, a se debater com figuras invisíveis que exigiam “coisas absurdas” dele⁸⁹³, como se tivesse chegado ao seu limite, exaurido pela insistência, quase em vão, de viver uma outra vida. Melhor, então, fazer uma das coisas de que mais gostava: andar por aí pela cidade do Rio de Janeiro, quando “andar por aí não acumulava nada ou causava qualquer inversão de poder, mas incansavelmente se sustentava no irrealizável – ser livre – ao temporariamente eliminar as restrições da ordem”⁸⁹⁴. Porém, para o Estado e para a cidade, era um corpo negro perturbando a cidade em pleno Natal, num momento em que

Vaguear pelas ruas tornava-se, cada vez mais, um sinal que evidenciava e legitimava a internação no hospício. Em abril de 1916, os jornais cariocas noticiavam o encaminhamento para o HNA de uma mulher que fora encontrada pelo delegado do 23º distrito, Dr. Abelardo Luz, vagando noite e dia pelas ruas de Madureira.⁸⁹⁵

Andar por aí, uma das fugazes e simbólicas formas de liberdade negra no pós-abolição, era também um crime. Carlindo, irmão de Lima Barreto, talvez querendo se anteciper à violência que o aguardava, chama ele mesmo a polícia em vez de esperar que alguém denunciasse o irmão. Carlindo era mais alguém que, como critica Lima Barreto,

que ainda estamos aqui e cantando, ou, melhor dizendo, que conseguimos chegar até aqui, sem bambear, porque cantamos, escrevemos, dançamos.

⁸⁹³ A noite de sua internação é descrita no *Diário do Hospício*. Me dedicarei a ela mais adiante neste capítulo.

⁸⁹⁴ HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 225.

⁸⁹⁵ ENGEL, Op. Cit., 2001, p. 18.

tinha “fé na onipotência da ciência e credence no hospício”⁸⁹⁶, numa época em que havia uma série de discursos e práticas que incentivava as famílias a deixarem seus parentes adoecidos sob os “cuidados” de um hospital psiquiátrico⁸⁹⁷. A polícia atende, então, prontamente ao chamado, joga o escritor num carro-forte e o conduz pela segunda vez ao Hospício Nacional de Alienados, onde fica, inicialmente, na Seção Pinel, pátio destinado aos indigentes e onde “o negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz ela que as outras coisas se ofusquem no nosso pensamento”, como o narrador de *Cemitério dos Vivos* descreve⁸⁹⁸. Uma semana depois, ele foi transferido para a Seção Cameil, destinada aos pensionistas – voltaremos a esse ponto mais adiante –, fazendo as anotações que seriam parte do *Diário do hospício* e inspirariam o romance inacabado *Cemitério dos Vivos*, tentando compor uma narrativa fora da loucura e na contramão do prontuário clínico produzido sobre ele um dia depois de sua internação compulsória:

É um indivíduo precocemente envelhecido, de olhar amortecido; fâcies de bebedor, regularmente nutrido.

Perfeitamente orientado no tempo, lugar e meio, confessa desde logo fazer uso, em larga escala, de parati; compreende ser um vício muito prejudicial, porém, apesar de enormes esforços; não consegue deixar a bebida.

Por este abuso já passou certa vez três meses no Pavilhão, o que, entretanto, nada adiantou, voltando desde a saída a embriagar-se. Informa que suas perturbações quando aparecem são em forma de delírios, sempre consequentes a um abuso mais forte e mais demorado.

Foi o que sucedeu desta vez, alarmando um seu irmão, que julgou conveniente a sua internação, *apesar de seus protestos*.

Indivíduo de cultura intelectual, diz-se escritor, tendo já quatro romances editados, e é atual colaborador da Careta.

Fala em seus últimos delírios, reconhecendo perfeitamente o fundo doentio deles, e diz-se certo que tal só sucedeu graças às suas perturbações mentais.

Estes delírios que são facilmente descritos pelo paciente são de caráter terrífico, perseguidor, etc.

Geralmente a amnésia em relação às fases de embriaguez é completa, porém estes últimos delírios, segundo o próprio, passaram-se sem que estivesse em completo etilismo, motivo por que é capaz de descrevê-los.

Mãe falecida tuberculosa. Pai vivo, aposentado no serviço de administração das Colônias de Assistência a Alienados; há 18 anos não sai de casa, preso de psicastenia ou lipemania, como informa o examinado.

⁸⁹⁶ BARRETO, Lima. *Diário do hospício & O cemitério dos vivos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 37.

⁸⁹⁷ Segundo Engel, “os loucos mantidos sob a responsabilidade de suas famílias eram uma ‘vizinhança incômoda, e às vezes insuportável’, caracterizando-se, em certa medida, como elementos de perturbação da tranquilidade pública. Pelos cuidados que exigiam e pelos problemas que podiam criar, esses loucos tornavam-se ‘um fardo penoso’ para suas famílias. O hospício era, assim, colocado como uma alternativa para as famílias que quisessem se livrar desse ônus”, cf. ENGEL, Op. Cit., 2001, p. 196. Isso torna ainda mais impressionante o empenho – e o drama – de Lima Barreto de cuidar do pai em sua própria casa até o fim da sua vida, sem jamais deixá-lo sob as mãos de um hospício, lugar do qual, no entanto, ele mesmo não escapou.

⁸⁹⁸ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 168.

São notáveis os tremores fibrilares da língua e das extremidades digitais apresentados pelo paciente, bem como abalos e tremores dos músculos da face, mormente quando fala. Palavra algo arrastada e meio enrolada, certas vezes. Teve blenorragia e cancro mole, icterícia e febres palustres.⁸⁹⁹

Marcado pelo discurso indireto e pelo uso da voz passiva, o prontuário constrói um perfil clínico e psicológico do autor em que o adoecimento, sobretudo a dependência alcoólica, é abstraído de uma realidade social e considerada unicamente com base em uma ótica individual. É interessante que, tal qual um réu acusado de um crime, Lima, segundo o prontuário, *confessa* seu largo uso do álcool, confirmando as suspeitas que, de antemão, se projetam sobre os homens negros como homens desregrados, desequilibrados e bêbados. Apesar de “perfeitamente orientado no tempo, no lugar e no meio”, demonstrando bastante clareza e consciência sobre seus atos, além de “indivíduo de cultura intelectual”, o que interessa é a patologização de mais um corpo negro desvirtuado e indesejável, que já depõe contra si mesmo num período em que se produz uma imagem do negro como degenerado e perigoso. O prontuário se torna uma narrativa em que a vida do sujeito é solapada por sintomas, acontecimentos e indícios que reiteram o seu adoecimento e são desvinculados do drama de uma vida. Compulsoriamente internado, Lima não buscou acompanhamento médico; antes, foi examinado à força e obrigado a responder perguntas sobre si. Baseando-se em uma ideologia positivista, que se pretende neutra e objetiva, o prontuário, escrito em terceira pessoa, paira sobre o escritor como um registro burocrático e protocolar que tenta estabelecer uma coerência narrativa e científica para um homem que está em paulatino declínio e não melhora, o que faz parte da própria dinâmica da linguagem do prontuário, em que

a narrativa construída pelo profissional, à primeira escuta, não ecoa como uma história. A tradução médica da experiência real de adoecimento contada pelo paciente não se assemelha a uma fração da vida de uma pessoa. Habitualmente, tem o formato de um registro burocrático, cujo narrador é um observador neutro e objetivo dos fatos narrados.⁹⁰⁰

Com mãe falecida por tuberculose e o pai com transtornos mentais, o luto pela mãe e as dificuldades de cuidar de um pai adoecido há quase 20 anos não são considerados como parte de seu sofrimento, mas como a genealogia de uma vida que não poderia *não* ser degenerada, débil, fraca. É curioso como a reconstituição lúcida e consciente que Lima faz da sua relação com o álcool e dos efeitos que a embriaguez provoca nele, mostrando-

⁸⁹⁹ Prontuário disponível como anexo na biografia sobre o autor escrita por Francisco de Assis Barbosa, cf. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 349-350.

⁹⁰⁰ GROSSMAN, Eloisa; CARDOSO, Maria Helena C. A. A narrativa como ferramenta da educação médica. *Revista Hupe*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, 2014, p. 35.

se “perfeitamente orientado”, contrasta com a descrição do prontuário, para o qual ele fala de forma “arrastada” e “meio enrolada”, uma observação que é feita logo em seguida à menção aos “notáveis tremores fibrilares da língua e das extremidades digitais” e aos “abalos e “tremores dos músculos da face”, pintando ainda mais o quadro de uma pessoa doente que é também descrita por doenças venéreas progressas, bastante estigmatizadas e associadas à população negra⁹⁰¹, numa narrativa médica que reitera a produção do negro como uma figura execrável e degenerada. Mesmo se esforçando, ao ser examinado e interrogado, para demonstrar lucidez, evidenciando como protestou contra sua internação, o prontuário não produz o retrato de um homem que tenta resistir e sobreviver com sobriedade ao terror, mas de um homem que sucumbe, se degrada e fracassa. Há, assim, uma “exclusão das percepções, do significado atribuído, da compreensão do paciente a respeito de sua doença e dos seus efeitos na vida cotidiana” que “aponta para uma postura que desconsidera os medos, as dúvidas e o sofrimento”.⁹⁰²

A importante e pioneira biografia que Francisco Assis Barbosa escreveu, chamada *A vida de Lima Barreto*, também apresenta, quando trata do alcoolismo do autor, um gesto similar ao do prontuário, construindo um retrato do adoecimento em que a linguagem empregada exacerba e reitera a degradação física do autor, o que faz sua vida ser, mais uma vez, capturada pela ótica da doença:

O uso imoderado do álcool não tardaria a se manifestar de modo desastroso na saúde de Lima Barreto. Alimentando-se mal, passando dias inteiros sem comer, a perambular pelos bares e botequins da cidade, cumprindo a via-sacra dos boêmios, ia sucumbindo aos poucos no desregramento da vida boêmia. As maçãs do rosto, antes rosadas, do adolescente acostumado aos exercícios de remo e natação da Ilha do Governador, tinham adquirido, no homem de trinta e poucos anos, a coloração baça comum aos alcoólatras. Desaparecera por completo o viço da juventude. Era ele, agora, um mulato gordo e vermelhão, tresandando a cachaça.⁹⁰³

É de se perguntar como um adolescente saudável e atlético, que remava e nadava na Ilha do Governador, sendo, inclusive, um exímio nadador⁹⁰⁴, passa, em tão pouco

⁹⁰¹ De acordo com Carrara, a luta antivenérea se tornaria parte de uma luta mais ampla contra a degeneração. Assim, “é como causa da degeneração que a sífilis deixaria de ser uma doença de indivíduos para ser uma doença da raça ou espécie”. Por se tratar de uma infecção sexualmente transmissível e aos africanos e seus africanos terem sido imputadas ideias de promiscuidade, sujeira e depravação sexual, havia uma associação entre a difusão da sífilis e a população negra. Nesse processo, o alcoolismo e a miscigenação eram vistos como fontes da degeneração promovida pela infecção, cf. CARRARA, Op. Cit., 1996, p. 61.

⁹⁰² Cf. GROSSMAN; CARDOSO, Op. Cit., 2014, p. 36.

⁹⁰³ BARBOSA, Op. Cit., 2017, p. 219.

⁹⁰⁴ Falando sobre as atividades esportivas dos jovens estudantes do Rio de Janeiro, Barrosa comenta sobre o autor: “(...) Lima Barreto, ao contrário de muitos colegas, não gostava de regatas. Era porém nadador exímio. Na Ilha do Governador, com os irmãos, praticava também o remo, mais isso em família. Seria

tempo, a ser um “mulato gordo e vermelhão, tresandando a cachaça”. Chama atenção a explícita racialização nesse momento, que não acontece quando se refere à sua juventude sadia. Lima não é um *homem* gordo, mas um *mulato*, reproduzindo um discurso em que a cor se torna uma espécie de elemento patológico e degenerativo que, junto ao álcool, degrada aquele jovem que tinha as maçãs do rosto “rosadas”, ou seja, um atributo mais próximo da brancura, associada, então, ao ideal de corpo sadio e higiênico. Entre a adolescência saudável e a vida adulta adoecida, o álcool seria o grande responsável pela transformação do autor, que foi perdendo o “viço da juventude” e adquiriu a “coloração baça comum aos alcoólatras”, como se o paulatino adoecimento físico e psíquico não fosse revelador do poder que o mundo antinegro tem de destruir um homem e, em anos, envelhecer décadas, sob o fardo de uma liberdade assombrada por séculos de escravidão. Ter sido um exímio nadador e remado nas águas do Rio de Janeiro é um dado da sua vida que facilmente se dissipa e que parece não ter força para se instalar em nosso imaginário como a de um homem negro que cheira à cachaça –no fim das contas, é isso que Francisco de Assis Barbosa está dizendo. Num contexto em que os corpos negros deviam ser domesticados, controlados, disciplinados, o “desregramento da vida boêmia” não podia ser, em nenhum momento, uma forma de tentar gozar a vida, se divertir e socializar, mas apenas o caminho para sua própria autodestruição e enlouquecimento. Impossível, assim, vislumbrar a beleza de Lima Barreto nadando no mar.

Por isso, tamanho é o desafio de olhar para sua foto de identificação de 1919 na sua segunda internação no hospício, o último registro fotográfico do autor, tirada três anos antes de sua morte, quando podemos facilmente enxergar apenas o retrato que o biógrafo fez dele neste trecho ou as palavras do prontuário médico. Antes desse registro, há também a foto de identificação de sua entrada no hospício em 1914, mais jovem e muito reproduzida na internet em homenagens e até mesmo como capa da edição mais recente da obra pela Companhia das Letras⁹⁰⁵, sem qualquer mediação e reflexão ética sobre o contexto de sujeição em que esse retrato compulsório foi realizado e sobre os limites de sua contínua reprodução. Como *Diário do hospício* se baseia, fundamentalmente, na sua segunda experiência de internação, escolho reproduzir nesse capítulo apenas a fotografia de 1919, com o desejo de cuidar da foto, tentando ver mais do que a destruição e o abatimento, mas, ao mesmo tempo, encarando a inevitável vulnerabilidade do seu rosto e

incapaz de aparecer em público, em roupa de meia, com pernas e braços de fora, como tantos dos seus companheiros de colégio ou faculdade”, cf. *Ibid.*, p. 85.

⁹⁰⁵ Que é a edição que utilizo nesta tese.

pensando que essas fotos de identificação “nos dão a chance de ter a medida desses homens e mulheres no próprio calor da batalha, e talvez avaliar a nós mesmos respondendo a seus olhares”⁹⁰⁶. Podemos agora olhar e escutar a foto de Lima Barreto.



Figura 15 - Foto de identificação de Lima Barreto no Hospital Nacional dos Alienados, em 1919.

Fonte: Birman, 2014, p. 32.⁹⁰⁷

Anexada ao prontuário, a fotografia de Lima Barreto vem logo abaixo do diagnóstico que assinala sua doença por meio de uma bela caligrafia: alcoolismo. Com

⁹⁰⁶ CAMPT, Op. Cit., 2017, p. 94.

⁹⁰⁷ BIRMAN, Daniela. O visto, o dito e o contradito: dos registros médicos de Lima Barreto ao seu testemunho literário sobre o hospício. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 24, n. 2, p. 31–47, 2014.

quatro romances e muitos textos publicados na imprensa àquela altura, o autor que, em 1903, abre seu *Diário Íntimo* a partir de atributos que o engrandecem e orgulham e vai revelando seu compromisso com a literatura, tem seu adoecimento definido por uma palavra que, ao ser associada aos homens negros, torna-se uma espécie de metonímia de suas existências, em que “agora ele não passa de um número de prontuário, de uma unidade numa instituição de internamento coletivo forçado”, de “um fragmento de uma desumanizada estrutura burocrática; transformou-se numa ficha, numa pasta, numa soma de papéis, pareceres e assinaturas”⁹⁰⁸. Mas seu negro drama era muito maior do que isso. Beber talvez fosse um jeito de não enlouquecer entre *o sucesso e a lama, dinheiro, problemas, invejas, luxo, fama*, mas que, tragicamente, só poderia levá-lo ao hospício. Ainda desprovido de papel e caneta nesse momento, destituído da precária autonomia sobre o próprio corpo, Lima, assim como Antonia, tinha que posar para a ciência sedenta para definir, controlar e prender vidas negras rebeldes que desafiavam sua limitada compreensão. Ele tinha que posar para sua própria destruição, não muito depois de chegar ao hospício como indigente pelas mãos da polícia. A imagem dele como um terno um tanto surrado e desalinhado, com um colete apertado, mas ainda um terno, de sua foto em estúdio, tirada em 1910, analisada no capítulo 1, perde lugar para a imagem dele com uma velha camisa branca que todos os internos devem usar após terem que se despir de suas roupas e ficarem nus, pois ser admitido num hospício é também perder posse de objetos de si, num processo de desfiguração e mortificação do eu, em que tudo pode ser negado ou tirado do interno⁹⁰⁹.

O que resta a Lima Barreto diante de uma cena de sujeição da qual não pode escapar nem tomar parte com sua própria voz, depois de toda uma vida protestando contra as injustiças⁹¹⁰? Apesar de dizer que não se cansava nunca de protestar, ele já estava tão cansado. Tão exausto. Mas, por isso mesmo, sentindo que talvez este pudesse ser o seu

⁹⁰⁸ Estas são as palavras que o sociólogo José de Souza Martins utiliza para se referir a Aparecido Galdino Jacinto, um homem sertanejo internado no Manicômio Judiciário do Estado de São Paulo como medida de segurança, a quem entrevista, procurando entendê-lo menos pelas palavras e mais por seus gestos e mãos. Segundo ele, “É esse o Aparecido que os médicos conhecem – o Aparecido reduzido às categorias elementares da burocracia pública, uma pasta arquivada, um homem confinado, privado de seu legítimo direito à liberdade”, cf. MARTINS, José de Souza. *Linguagem sertaneja: as mãos e os gestos de Galdino*. In: *Uma sociologia da vida cotidiana*. São Paulo: Editora Contexto, 2014, p. 196.

⁹⁰⁹ Cf. GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira Leite. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

⁹¹⁰ Assim Lima Barreto inicia a crônica “Padres e frades”, de 1918, em que protesta contra o uso de navios do Exército brasileiro por padres brasileiros, que teriam prerrogativas e privilégios que pessoas de outros credos não tinham: “Eu não me canso nunca de protestar. Minha vida há de ser um protesto eterno contra todas as injustiças”, cf. BARRETO, Lima. *Padres e frades*. In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 326.

último registro fotográfico, afinal, se fosse voltar para o hospício de novo, dizia que era melhor morrer, ele precisava posar com algo do orgulho e da altivez que ousou ter em vida e ainda restava nele. A sua pose, em contraste com o diagnóstico que o igualava a tantos outros homens capturados pelo discurso psiquiátrico e presos no hospício, imprime sua assinatura precária e, ao mesmo tempo, perturbadora na medida em que escancara a vulnerabilidade de um rosto magro, com olheiras profundas e manchas, de um corpo em adoecimento, mas que ainda está vivo e sobrevivendo à morte que o espreita, olhando de cima quem o vê por baixo, como quem diz: *Vocês ainda não me destruíram*. Ele ainda não estava tão *arruinado*⁹¹¹. Os olhos semicerrados, um tanto caídos e sem brilho, mas ainda penetrantes e enigmáticos, guardam o drama e a delicadeza de uma vida que assombra por ainda existir e sem ter vergonha de encarar a ciência que buscava comprovar que ele era responsável pelo seu fracasso e destruição. Porém, quando escreve em *Diário do hospício*: “Os outros deliram em redor de mim e, se não choro, é para não me julgarem totalmente louco. Imagino que essa convicção se enraíze nos médicos e me faça ficar aqui o resto da vida”⁹¹², não consigo pensar nesta fotografia como exemplo de resistência, mas como retrato da quietude de um homem que, minutos antes de posar para a própria destruição, talvez tenha engolido o choro ou secado as lágrimas disfarçadamente, o retrato de um homem que, ao não poder chorar, precisa resistir, revelando, no entanto, sua vulnerabilidade.

A loucura de uma audácia sem lugar de uma eterna *ex-favelada*

Carolina Maria de Jesus nunca foi internada no hospício como Lima Barreto, mas a sociedade, especialmente a imprensa, se encarregou de escrever seu prontuário, diagnosticando seus “excessos”, “extravagâncias” e “ilusões” ao querer ser uma artista e, sobretudo, uma escritora. Não podia ser normal uma mulher negra que, saindo da pobreza, se via e agia como alguém que tem direito a escrever, cantar e dançar e ainda conseguia notoriedade internacional. Contrastando com as ambições, anseios e projetos delineados em seus diários, muitos dos textos que saíam na imprensa – dos quais sempre buscava estar a par – a seu respeito pareciam tentar colocá-la de volta no lugar de onde tinha saído ao se referir constantemente a ela como *ex-favelada* ou *ex-catadora*, perseguida por um passado que se queria deixar para trás, como os homens e mulheres negras libertos no

⁹¹¹ Humberto Gotuzzo, um dos médicos que o examinou depois, teria dito que não o achou muito arruinado: “Não me achou muito arruinado e, muito polidamente, deu-me conselhos para reagir contra o meu vício. Oh! Meu deus!”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 46.

⁹¹² BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 78.

pós-abolição que pareciam para sempre confinados ao lugar de ex-escravos⁹¹³. Nesse sentido, mais do que noticiar seu sucesso, refletido nas inúmeras aparições no rádio, na TV, em eventos, lançamentos, confraternizações e nas várias viagens pelo país e pela América Latina, comentários e reportagens na imprensa tentavam pôr limites àquela mulher negra que estava indo longe demais e definir a sua limitada natureza, sem disfarçar seu assombro e incômodo com uma figura que deveria estar ainda confinada ao trabalho doméstico, esquecida, invisível, presa ou morta e não escrevendo literatura e se afirmando como escritora⁹¹⁴. Sem nenhum tipo de vício ou doença aparente em que se apoiar para produzir o diagnóstico de sua loucura e degradação, como no caso de Lima Barreto, pois, pelo contrário, havia em seus textos até mesmo uma condenação moral do alcoolismo⁹¹⁵, o que sobrava era sua entrega desavergonhada aos palcos de um país que não desejava vê-la fora do lugar de favelada e que só podia beirar o ridículo, como evidencia a nota anônima que saiu na seção “Mundo em TV” de uma das edições de 1961 da revista carioca *Mundo Ilustrado*:

O canto da Carolina

Das cenas mais tristes e lamentáveis apresentadas pela televisão nestes últimos tempos, foi a ex-favelada Carolina Maria de Jesus cantando no programa Noite de Gala. Parece chegado o momento de pôr a termo a exploração da ignorância da pobre Carolina, mulher rude e de viver penoso, pelo golpe de mágica de um repórter ladino transformada em escritora de sucesso. Os apontamentos da miséria da ex-favelada do Canindé, hoje best-seller correndo mundos em edições sucessivas, jamais se repetirão. Carolina está ganhando muito dinheiro,

⁹¹³ Segundo a historiadora Hebe Mattos, em estudo sobre o Sudeste pós-emancipação no século XIX, ser negro ainda era visto como sinônimo de escravo. Muitos libertos e livres optavam por não declarar o dado cor/raça, caracterizando o que ela chama de “cor inexistente”, em que “Negar-se como negro (liberto), não implicava, como não implicou na maioria dos casos, assumir uma perspectiva valorativa do branqueamento. Quem não se reconhece diferente dos ‘brancos’ não move processo por ter sido chamado de ‘negro’, nem manda que os brancos trabalhem no eito. Negar-se como negro (liberto) significou, fundamentalmente, rejeitar que o estigma da escravidão fosse transformado em estigma racial para mantê-los libertos, ao invés de livres”, cf. CASTRO, Hebe Maria Mattos Dede. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista: Brasil, século XIX*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2013, p. 361.

⁹¹⁴ Carolina lia com frequência os jornais, fazendo menções a notícias que vira nos jornais em *Casa de alvenaria*. Nesse processo, ela também se atentava ao que saía sobre ela, tendo contato com algumas críticas que detravam seu trabalho e as respondendo no próprio diário, como exemplifica a entrada do dia 19 de janeiro de 1961, cinco meses após o lançamento de *Quarto de despejo*: “Hoje eu não vou sair, passei o dia em casa, lavando as roupas dos filhos. Li o artigo que a Dona Helena Silveira de Queiroz escreveu referindo-se ao meu livro. Ela disse que não viu nada no meu livro para ser classificado Best Seller. Os semi intelectuaes não vê nada que ocorre no seu país, vão a China inspirar-se. Escrevem livros que fica ignorados do publico e acabam nas latas de lixo”, cf. JESUS, Op. Cit., v. *Santana*, 2021, p. 111.

⁹¹⁵ Como podemos ver em diversas passagens de *Quarto de despejo*, quando critica duramente os vizinhos que ficam embriagados na favela do Canindé. No entanto, ela parece reconhecer o caráter tentador e sedutor do álcool em uma realidade tão desesperadora, afirmando que “bebem porque estão alegres. E bebem porque estão tristes. A bebida aqui é o paliativo. Nas epocas funestas e nas alegrias”. A obrigação com os filhos figura como uma espécie de alerta para não se tornar alcoólatra, reconhecendo como ela mesma não está imune ao vício: “Hoje não saí para catar papel. Vou deitar. Não estou cansada e não tenho sono. Hontem eu bebi uma cerveja. Hoje estou com vontade de beber outra vez. Mas, não vou beber. Não quero viciar. Tenho responsabilidade. E o dinheiro gasto em cerveja faz falta para o escencial”, cf. JESUS, Op. Cit., 2022, p. 129 e p. 27.

mora em casa própria de todo o conforto, hospeda-se em um hotel de luxo e tudo que fizer doravante terá o destino do breve olvido porque lhe faltará autenticidade e o sabor das coisas originais. Puseram minhocas na cabeça da Carolina e a Carolina, entusiasmada com o êxito de *Quarto de despejo*, se deu a cantar. Quem a viu na televisão afogada em babados e pedrarias (linha couve-flor) esganiçando-se indiferente ao acompanhamento da orquestra há de ter sentido profunda pena da pobre Carolina. A canção de sua autoria, desprovida de qualquer mérito, poderia ter sido assinada pelo sr. Adelino Moreira. E a sua voz é de uma taquara rachada apregoando guloseimas na camelotagem das ruas. Vamos respeitar essa mulher e dizer-lhe a realidade de um mundo que positivamente não é o seu por mais que o tentem em contrário os industriais de suas limitações.⁹¹⁶

Num contexto em que ocorriam desastres ambientais, guerras, escândalos e a própria Carolina havia descortinado o outro lado de um país que se modernizava, trazendo à tona a miséria em que muitos brasileiros viviam, chama atenção que sua aparição cantando num programa de TV seja considerada uma das cenas mais tristes e lamentáveis apresentadas até então. Sua performance só podia ser, ao que parece, uma tragédia, em que mesmo os babados e pedrarias não dão conta de rasurar o ~~ex-favelada~~ e permitir que seja vista para além da pobreza. Não há figurino que pareça capaz de desfazer sua aparição como uma mulher negra pobre, indesejável, desprezível e ignorante; não há luxo que faça esquecer que se trata de uma ex-favelada descendente de escravos tentando gozar a vida livremente, sem estar sob o jugo do chicote, quando o gozo branco tanto dependeu durante a escravidão do terror contra o corpo negro, obrigado tantas vezes a dançar, cantar e tocar algum instrumento para o deleite de seus senhores⁹¹⁷.

Mesmo com seus babados e pedrarias, alegre por estar cantando na TV, num dos palcos em que desejava estar, seu momento de prazer precisava ser capturado pela gramática do sofrimento, retratando-a como uma *mulher rude e de viver penoso*, ainda que suas vestimentas e sua voz projetassem uma mulher vaidosa e de “viver” muito além de penoso. Diagnosticando o que Carolina já tinha, como dinheiro, casa própria e

⁹¹⁶ O canto de Carolina. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, n. 192, 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/119601/24685>. Acesso em set. 2023.

⁹¹⁷ Como afirma Saidiya Hartman, “A constituição da negritude como uma condição abjeta e degradada e o fascínio com o gozo do outro andavam de mãos dadas. Na lógica de um mundo escravocrata, negros eram fundamentalmente imaginados como veículos para o gozo branco, em todas as suas diversas e indizíveis expressões; isso era tanto uma consequência do status de bem móvel do cativo quanto do excesso de gozo imputado ao outro, pois aqueles que eram forçados a dançar no convés do navio negreiro ao atravessarem a Passagem do Meio, apresentar-se com vigor no leilão de escravos, cantar e tocar violino como se sua vida dependesse disso, divertir o senhor e suas companhias eram vistas como fornecedoras do prazer”, cf. HARTMAN, Op. Cit., 2022b, p. 31. O testemunho de Vovó Tereza, trazido no capítulo 2, ilustra esse aspecto: “Pra quem viu o cativo como eu vi... É triste. Olha... *se você não queria dançar, você tinha que levar couro. Se não queria fazer qualquer coisa, tinha que apanhar. Tinha tronco. (...) O Jongo era a festa dos pretos. Se era dos preto velho? Não. Era festa dos pretos. Pros brancos vê a gente dançar*”. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/entrevista-com-maria-teresa-ex-escrava-em-1973/>>. Acesso em: set. 2023.

conforto, além de atenção de toda parte, o que parece ser demais para ela, é preciso imaginar e predizer logo o futuro daquela cena trágica quando o seu presente de *glamour*, beleza e dignidade é tão insuportável aos olhos do/a autor/a do texto: tudo que ela fizer será esquecido. Enquanto ela não é esquecida, é necessário produzir a imagem de alguém que merece o esquecimento, subtraindo qualquer traço artístico digno de reconhecimento e a aproximando, como um dado que a rebaixa, das ganhadeiras da escravidão e das ambulantes negras do pós-abolição que, com sua voz de “taquara rachada”, saíam pelas ruas a vender doces e compunham o ruído negro que tanto incomodava. Eis aí, talvez, o âmagô do incômodo com sua aparição que se converteu em um gesto de violência em que se reivindica o respeito a Carolina desrespeitando-a: ao cantar no palco cheia de pedrarias e babados, ouviam-se também as vozes das trabalhadoras domésticas, das escravizadas, das ambulantes, das muitas mulheres negras anônimas que também não deixavam de acreditar que o mundo podia ser seu ou, ao menos, de seus filhos. Era, de fato, uma cantoria insuportável. A seção de opinião sobre a TV brasileira só poderia se transformar em uma cena de destruição.

Meses antes de morrer, o prontuário de Carolina continuou sendo escrito nas páginas de jornal. Já instalada em Parelheiros, extremo sul da cidade de São Paulo, havia alguns anos, onde cultivava uma pequena roça numa terra que, enfim, era sua, onde pôde voltar-se para suas reminiscências em Sacramento (MG), escrevendo as memórias que seriam publicadas em *Diário de Bitita*, Carolina estava vivendo a profecia autorrealizada de um mundo racista a que o comentário na revista *Mundo Ilustrado* de 1961 deu vazão: o esquecimento. Passando por dificuldades financeiras, solitária e triste depois das tentativas frustradas de se firmar como escritora e ser reconhecida para além de *Quarto de despejo*, Carolina talvez não visse mais na imprensa – como tinha visto na sua juventude – um caminho para realização dos seus intentos literários, mas entendesse que era possível construir uma narrativa em que o fracasso e o esquecimento não seriam culpa dela, tentando tomar parte no prontuário da sua derrocada. Assim, mesmo cansada e desgostosa, ela recebeu a jornalista da *Folha de S. Paulo*, Regina Penteado, em seu sítio em Parelheiros em novembro de 1976, respondendo as perguntas com a voz cansada, como se estivesse há cem anos no mundo⁹¹⁸. A repórter assim inicia sua reportagem:

⁹¹⁸ É assim que Carolina respondera uma jornalista do *Jornal do Brasil*, mais de quinze anos antes, em 7 de novembro de 1961, depois de uma notícia sensacionalista sobre ela no jornal *Última Hora*. Sem recursos para viajar para a Argentina, tendo gastado uma quantia significativa de dinheiro comprando uma casa nova e adquirindo outros bens, além de ter emprestado dinheiro para muitas pessoas que lhe pediam ajuda,

Estrada de Parelheiros, km 34, ao entardecer. Uma preta velha e humilde vem trazendo uma mulatinha clara de uns quatro anos pela mão. Quando o carro da reportagem para, ela também para e fica olhando. “Carolina, precisamos falar com você, pode ser?”. Ela diz que sim com um grunhido e um aceno de cabeça e continua a caminhar. “Não quer que a gente leve você?”. Não. Não quer. Vai andando.

Não se espanta de ser procurada por um jornalista. Não é a primeira vez que isto acontece. Agora, a demanda diminui muito, é verdade. Está quase reduzida a zero. Mas há exatamente 16 anos atrás, Carolina não só foi manchete de todos os jornais e revistas brasileiros como também de várias publicações estrangeiras. Servem como exemplo a página inteira que a revista “Life” lhe dedicou e algumas da francesa “Paris Match”. Há 16 anos atrás Carolina convivia com intelectuais. Convidada a representar o Brasil em um certame cultural realizado no Chile, apertou a mão do presidente da República. Os argentinos conferiram-lhe a jocosa Ordem do Parafuso, com a explicação: “Falta um parafuso a menos em quem alcança a fama” e uma inscrição: “A Carolina M. de Jesus que nos enseñó a soñar con las estrellas. Universidad Manoel N. Savio.”

A mulher que ensinou os argentinos a sonharem com as estrelas nos encontra no portão da sua pequena roça. Seu vestido cor-de-rosa de brim está sujo de pó que pode ser carvão. As pernas trazem umas meias ordinárias, de um bege claro opaco e os pés calçam um tênis branco e azul. Os cabelos estão escondidos por um pano estampado. O nariz da menininha está escorrendo. Eles seguem à nossa frente por um caminho feito de tábuas que vai até a casa pintada num cor-de-rosa bem forte. Em volta estão plantadas algumas flores, erva cidreira, mandioca, estas coisas. O terreiro está muito bem varrido, com exceção do pedaço onde uma folha de jornal, provavelmente arrastada pelo vento, caiu. Ela lembra a antiga “profissão” de Carolina: catadora de papel. O cômodo onde nos faz entrar, embora pobre e mal arrumado, também está muito limpo. Tem chão de cimento, uma pequena mesa ao centro e, numa das paredes, uma estante cheia de livros, na sua maioria bem velhos. Entre eles podem se ver “Os miseráveis”, de Victor Hugo, “Os sertões”, de Euclides da Cunha, e “Quincas Borba”, de Machado de Assis. Meio escondido pelos livros um retrato a óleo de Carolina, feito por um pintor chamado Salvador Santisteban olha para outro, feito a lápis, por Victor Alex.⁹¹⁹

Intitulada “Carolina, vítima ou louca?”, a repórter reconstitui o grande sucesso da escritora após a publicação de *Quarto de despejo*, indo do seu encontro com Audálio Dantas na favela do Canindé, às traduções para outras línguas, à adaptação para o teatro e o cinema e à agenda movimentada de Carolina à época. Com foco especial em *Quarto de despejo*, cujo impacto atribui à “autenticidade” da autora, pois “era o livro de uma

Carolina enviou uma carta para a redação do jornal *Última Hora* relatando sua situação e ameaçando cometer suicídio caso voltasse para a favela. O conteúdo de sua carta se transformou numa pequena notícia com o título: “Carolina (sem vintém) ameaça suicídio: não quer voltar à favela”. À época, esta foi também uma estratégia para chamar a atenção da imprensa novamente frente ao seu gradativo ostracismo, o que deu “certo”, uma vez que a jornalista do *Jornal Brasil* foi atrás dela. Ela assim respondeu à repórter:

“- É verdade tudo que a senhora publicou?
- É.

Respondo. Com a voz cansada como se eu estivesse a cem anos no mundo. Para mim o mundo é igual uma prisão, em que eu estou louca para sair e não há possibilidade. Devido as grades que so os meus filhos”, cf. JESUS, Op. Cit., v. *Santana*, 2021, p. 381.

⁹¹⁹ PENTEADO, Regina. Carolina, vítima ou louca? *Folha de S. Paulo*, 1º dez. 1976. Disponível em: <<https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=6051&anchor=4269735&pd=5d1ad3e63b8a85a71804652b6ab9a72f>>. Acesso em out. 2023.

catadora de papel que narrava o seu dia-a-dia num inferno chamado Favela do Canindé”, Penteadó cita trechos do livro, de *Casa de alvenaria* e comenta o lançamento de *Quarto de despejo* em edição de bolso naquele ano. Porém, o grande objetivo da reportagem é abordar a derrocada de Carolina, agora esquecida, tentando entender os motivos de seu fracasso a partir da sua perspectiva e a de Audálio Dantas que, segundo a jornalista,

Usando muito cuidado para escolher as palavras, ele começa dizendo que Carolina “é mesmo uma pessoa de altos e baixos”, para depois acabar concluindo ter percebido sempre que estas oscilações resultam de “um processo de loucura, de exacerbação mental, ocasionado por toda a miséria que ela passou.”

Carolina, por sua vez, “parece estar certa de que existe alguma trama por detrás dos seus cada vez mais minguados direitos autorais” e que ela, Audálio Dantas e Lélío de Castro são as pessoas que mais deveriam lucrar com a obra. Entretanto, sem querer se aprofundar muito nesse assunto, diz que ainda está escrevendo e que segue gostando muito de ler. Penteadó, ao fim da reportagem, escreve:

E na sua cabeça delirante, ao lado de um provérbio como aquele do governo concreto e abstrato, convivem frases assim: “Os governos anteriores deixavam nome, os de hoje deixam realizações. Eu acho que o Brasil vai para a frente. Só quem está fora vê isso.”
Quem quiser escolha onde está a loucura de Carolina.

A reportagem assim estampou as páginas da *Folha de S. Paulo* em 1 de dezembro de 1976:

TEXTO DE REGINA PENTEDO

Barrada de Paratiópolis, em 14 de novembro. Uma jovem vestida e barba em tom de um maldito... Carolina Maria de Jesus em 1961, em um momento de sua vida...

Carolina



Em 14 anos, Carolina deixou de ser estudante de pedagogia para ser moçoila notável e impressionante com seu livro "Quem de Deus?". Agora está fazendo um curso de letras. "Um voto de respeito de fora para dentro".

vítima ou louca?

Carolina Maria de Jesus não é uma mulher comum. Ela é uma mulher que viveu em uma das favelas mais pobres de São Paulo, a favela de Paratiópolis. Sua vida foi marcada por dificuldades e lutas. Ela escreveu o livro "Quem de Deus?" que se tornou um best-seller e foi traduzido para vários idiomas. Ela também escreveu "Favela em Flor" e "Cartas de Carolina".

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1919, em Paratiópolis, favela de Paratiópolis, São Paulo. Ela cresceu em uma família pobre e teve que trabalhar desde cedo para ajudar a sustentar a família. Ela se interessou pela literatura e começou a escrever poemas e contos. Seu livro "Quem de Deus?" foi publicado em 1967 e se tornou um sucesso imediato. Ela continuou a escrever e publicar livros até sua morte em 1977.

Carolina Maria de Jesus foi uma escritora brasileira conhecida por seus livros "Quem de Deus?", "Favela em Flor" e "Cartas de Carolina". Ela nasceu em 1919, em Paratiópolis, favela de Paratiópolis, São Paulo. Ela cresceu em uma família pobre e teve que trabalhar desde cedo para ajudar a sustentar a família. Ela se interessou pela literatura e começou a escrever poemas e contos. Seu livro "Quem de Deus?" foi publicado em 1967 e se tornou um sucesso imediato. Ela continuou a escrever e publicar livros até sua morte em 1977.

Carolina Maria de Jesus não é uma mulher comum. Ela é uma mulher que viveu em uma das favelas mais pobres de São Paulo, a favela de Paratiópolis. Sua vida foi marcada por dificuldades e lutas. Ela escreveu o livro "Quem de Deus?" que se tornou um best-seller e foi traduzido para vários idiomas. Ela também escreveu "Favela em Flor" e "Cartas de Carolina".

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1919, em Paratiópolis, favela de Paratiópolis, São Paulo. Ela cresceu em uma família pobre e teve que trabalhar desde cedo para ajudar a sustentar a família. Ela se interessou pela literatura e começou a escrever poemas e contos. Seu livro "Quem de Deus?" foi publicado em 1967 e se tornou um sucesso imediato. Ela continuou a escrever e publicar livros até sua morte em 1977.

Carolina Maria de Jesus foi uma escritora brasileira conhecida por seus livros "Quem de Deus?", "Favela em Flor" e "Cartas de Carolina". Ela nasceu em 1919, em Paratiópolis, favela de Paratiópolis, São Paulo. Ela cresceu em uma família pobre e teve que trabalhar desde cedo para ajudar a sustentar a família. Ela se interessou pela literatura e começou a escrever poemas e contos. Seu livro "Quem de Deus?" foi publicado em 1967 e se tornou um sucesso imediato. Ela continuou a escrever e publicar livros até sua morte em 1977.

"A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daí é o diabo"

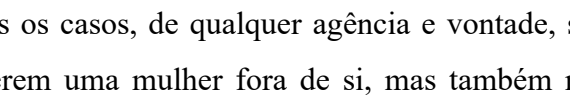
"A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daí é o diabo". Carolina Maria de Jesus escreveu esta frase em um de seus livros. Ela estava se referindo à vida na favela de Paratiópolis, onde ela cresceu. Ela descreveu a vida lá como uma luta constante por sobrevivência e dignidade. Ela também criticou a corrupção e a falta de serviços básicos na favela.

"Os brasileiros não têm condição de ser artistas. Eles relaxam muito"

"Os brasileiros não têm condição de ser artistas. Eles relaxam muito". Carolina Maria de Jesus escreveu esta frase em um de seus livros. Ela estava se referindo à vida na favela de Paratiópolis, onde ela cresceu. Ela descreveu a vida lá como uma luta constante por sobrevivência e dignidade. Ela também criticou a corrupção e a falta de serviços básicos na favela.

"Não devemos confundir a paciência do povo com a idiotice"

"Não devemos confundir a paciência do povo com a idiotice". Carolina Maria de Jesus escreveu esta frase em um de seus livros. Ela estava se referindo à vida na favela de Paratiópolis, onde ela cresceu. Ela descreveu a vida lá como uma luta constante por sobrevivência e dignidade. Ela também criticou a corrupção e a falta de serviços básicos na favela.



As fotos, de esquerda, e o texto da reportagem que se vê na página 31.

Figura 16 - Reportagem de Regina Pentedo sobre Carolina Maria de Jesus na Folha de S. Paulo. Fonte: Acervo Folha, fotografias de Evanir Rodrigues.

A pergunta que dá título à reportagem parece tentar ser respondida pelas próprias fotos de Carolina Maria de Jesus escolhidas para ilustrar a reportagem de Regina Pentedo. Os olhos arregalados e o semblante atônito da escritora, capturados em fotos que aparentemente não foram posadas, sendo pega de surpresa, atendem a uma imaginação da mulher negra como louca e desequilibrada. A pergunta, que por si só reduz a possibilidade de compreender a escritora a partir de um binarismo em que ou ela é vítima ou é louca, destituída, em ambos os casos, de qualquer agência e vontade, se dissipa não só pelas fotografias que sugerem uma mulher fora de si, mas também na própria reportagem.

Desde o início do texto, Carolina parece situada fora do tempo, fora da modernidade, descrita como “uma preta velha e humilde” que, com uma criança nos braços, recebe a jornalista em sua “pequena roça”, transfigurando-se na imagem da mãe preta benevolente e dócil, distante do retrato incômodo e indesejável da mulher de babados, sedas e joias que apareceu na TV.

Considerando os tantos lugares suntuosos que conheceu, os jantares que frequentou, as viagens que fez, as roupas que comprou, os luxos que, enfim, viveu, é como se o humilde sítio, onde recebe a jornalista com uma roupa simples, fosse tudo que sobrou de uma mulher que teve seus projetos e ambições artísticas devastados pelo *mundo dos brancos*⁹²⁰. O olhar da jornalista parece o de sociólogos, reformadores e higienistas que visitaram os cortiços e favelas nas primeiras décadas do século XX e “falham em discernir a beleza e veem apenas a desordem, sem captar todas as maneiras pelas quais as pessoas negras criam vida e transformam a mera necessidade em um terreno de elaboração”⁹²¹, exacerbando uma suposta miséria do ambiente ao descrever as meias ordinárias e o vestido sujo de carvão de Carolina, o nariz escorrendo da “mulatinha clara” e ao inspecionar o asseio, a organização e a qualidade do cômodo onde é recebida. Nesse sentido, a decadência da autora parece se confundir com a decadência do lugar onde vive. Seu mutismo inicial, em que responde “sim” à entrevista com um “grunhido”, aliado à recusa de entrar no carro, preferindo andar, se inscreve no texto como um aspecto que sublinha sua estranheza que, ao longo do texto, vai se transformar na loucura provocada “por toda a miséria que ela passou”, na sua “cabeça delirante”, não faltando possibilidades de escolher onde se encontra “a loucura de Carolina”.

Quando aquele carro com jornalistas brancos parou na estrada que dá para sua casa, Carolina talvez tenha lembrado da emoção e da alegria que sentiu quando estava aprendendo a dirigir e de como era bom não ser teleguiada por ninguém, traçando seu próprio caminho pela cidade. Para que entrar naquele carro? Ela não precisava ser levada por ninguém. É possível que, com a mesma mentalidade da minha mãe, que me ensinou desde cedo a “andar com as próprias pernas”, ela, no tempo que ainda lhe restava, queria continuar andando com suas próprias pernas, ainda mais na terra que era dela. Mais uma vez queriam saber das misérias que sofria, dos problemas com os editores, dos motivos de seu fracasso, não dos seus velhos livros na estante, dos seus sonhos, dos seus projetos

⁹²⁰ Mergulharemos nesse aspecto ao longo do capítulo.

⁹²¹ HARTMAN, Op. Cit., 2022a, p. 26.

literários ou da netinha em seus braços. Era quase sempre assim. Sem fazer questão de trocar de roupa ou de se arrumar para a entrevista, Carolina não estava mais preocupada em como iria aparecer. O lenço na cabeça, muito diferente do lenço velho e puído que usava na favela do Canindé, amarrado de forma elegante, era o suficiente naquele momento. No fim das contas, por mais que posasse para a foto, poderiam retratá-la como bem entendessem. Voltada ao seu próprio interior, seu retrato não é de louca nem de vítima, mas de uma quietude que permanece insondável através de olhos que não cedem à captura da câmera. Encarando o próprio tempo, Carolina talvez houvesse descoberto que sua vaidade nunca foi um escudo e, assim, seu corpo foi abatido pela constante interdição aos seus experimentos de beleza, atônito com tudo que foi sua vida, sem mais sorrir com seus dentes níveos, quem sabe lembrando das palavras de sua saudosa mãe quando contou para ela que seu ideal de vida era a literatura: “Deixa de ser louca minha filha. Tem certas coisas que nos proporciona so aborrecimentos. Um dia... você há de dar-me razão”⁹²². A sua existência, em si mesma, parecia ser o grande problema. Vítima? Ela teve audácia. E, para uma mulher negra como ela, essa audácia só podia se transformar em loucura. Três meses depois, no dia 13 de fevereiro de 1977, morre Carolina em função de uma crise de insuficiência respiratória. Já não dava mais para respirar. Agora nem vítima nem louca, mas morta.

Eles se dizem escritores: sonhos que se tornam loucura

Resistir era exaustivo. Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus estavam profundamente esgotados de tentar fazer de suas vidas uma arte em que pudessem ser admirados, reconhecidos, amados, respeitados e, acima de tudo, livres. Sobreviventes num mundo em que estavam sempre prestes a morrer – ou a se suicidar, como abordaremos neste capítulo –, a insistência em serem escritores era uma afronta ao anonimato e ao esquecimento que os aguardavam, como quem aposta numa segunda forma de vida, tornando seus diários uma espécie de memorial da sobrevivência de quem lutou e escreveu até o fim, ainda que sob o risco da loucura. Afinal, a figura de um escritor negro representava o impensável e o insólito, que precisava ser controlado, inferiorizado ou patologizado, um ofício que desafiava as tarefas braçais a que queriam confiná-los, juntando-se ao coro de vastos e múltiplos sujeitos negros que apostaram na escrita de si como uma escrita de liberdade, como as tantas autobiografias de ex-escravizados nos

⁹²² JESUS, Op. Cit., v. *Santana*, 2021, p. 225.

Estados Unidos evidenciam⁹²³. No entanto, trata-se de uma escrita sobre a qual muitas vezes pairaram dúvidas não apenas sobre a autenticidade do conteúdo, mas também sobre a autoria.

Não à toa foram levantados questionamentos quanto à autoria de *Quarto de despejo*, livro que seria, na verdade, do jornalista Audálio Dantas, como defende Wilson Martins em um artigo de 1993 no *Jornal do Brasil*. No contexto de lançamento de uma nova edição do primeiro diário de Carolina, ele afirma, após elencar uma série de expressões sofisticadas demais para serem da escritora mineira, que “tudo indica que a editoração de Audálio Dantas foi muito além da ‘excessiva presença’ que admite na preparação do texto. Cortes, seleções, vocabulário e até, penso eu, notações inteiras, sugerem que é tempo de lhe restituir a autoria do ‘diário de uma favelada’”. De acordo com Martins, sendo Carolina uma “semi-analfabeta” lutando pela sobrevivência, ela é a “última pessoa que imaginaríamos na literatura confidencial”⁹²⁴. Portanto, o livro só poderia ser de Audálio, pois uma mulher tão ocupada em sobreviver, que, apesar de dizer que gosta de muito ler, “jamais revela o título de nenhuma de suas leituras, o que seria natural, e até espontâneo, em referências dessa natureza”, não escreveria um diário.

Antes do êxito com a publicação de *Quarto de despejo*, quando ter um livro publicado ainda era um sonho distante, mas ainda assim um sonho pelo qual valia a pena viver, Carolina foi diversas vezes boicotada, ironizada, recebida com espanto ou asco, quando olhar para o seu corpo negro e ouvir seu desejo de ser escritora parecia algo impensável, incompreensível e, sobretudo, indesejável. O seu lugar era o trabalho doméstico e não a literatura, como ela retrata na entrada de 26 de outubro de 1960 de *Casa de alvenaria*, ao conversar com uma senhora desconhecida:

Ela queixou-se que ganha um salário regular, e luta para comer mais ou menos. Que ela tem dó dos operários. Eu disse-lhe que o meu sonho era escrever, suplicava os editores para publicar os meus livros. Eles recusavam e diziam que eu devia escrever no papel igienico. Eu [. *.] depôs entristecia porque meu sonho é escrever.⁹²⁵

⁹²³ Segundo o historiador Rafael Domingos de Oliveira, “A grande maioria dessas publicações foi escrita depois que seus autores já haviam conquistado a liberdade e, em alguns casos, tinha o intuito de assegurá-la – ‘liberdade’, nesse contexto, era tanto uma condição jurídica como uma realidade fluida, e publicar um livro de memórias era uma forma de lhe dar materialidade. Desse modo, aquilo que escreveram e também a razão para o terem feito são aspectos que não devem ser desconsiderados. A escrita de si, nesse contexto, significava, de diferentes formas, uma escrita de liberdade”, cf. OLIVEIRA, Op. Cit., 2022, p. 62.

⁹²⁴ MARTINS, Wilson. Mistificação literária. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 out. 1993. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/125959>. Acesso em set. 2023.

⁹²⁵ JESUS, Op. Cit., v. *Osasco*, 2021, p. 82.

Em trecho de um poema que faz referência ao seu sonho de escrever, Carolina, agora em versos, descreve outra recusa ao seu anseio, transformado em loucura:

Eu disse: O meu sonho é escrever!
 Responde o branco:
 ela é louca.
 O que as negras devem fazer...
 É ir pro tanque lavar roupa.⁹²⁶

Não basta a recusa ao desejo de ser escritora, é preciso lembrar a essa mulher negra qual seria o seu lugar na sociedade, criando uma espécie de incompatibilidade entre o seu sonho e a sua existência. Ao dizer que ela deveria escrever no papel higiênico, um papel cuja superfície e gramatura dificulta grafar qualquer palavra, que facilmente se rasga e cujo destino final é o lixo, sendo inclusive um tipo de lixo que desperta nojo, o que está em jogo é a interdição de uma escrita que é repulsiva, descartável e nada vale, circunscrevendo o gesto de escrever de Carolina a um papel que, não poucas vezes, ela teve que juntar e recolher nas casas alheias como trabalhadora doméstica. Escrever no papel higiênico era, assim, tornar sua escrita impossível e lembrar o estatuto descartável de uma mulher negra cuja literatura só poderia ser expressa num tipo de papel que não é feito para durar – como a vida de tantos de nós não dura –, mas para virar lixo, para parar no lixo, para deixar de existir.

Se o desejo de escrever, quando admitido, era circunscrito ao papel higiênico como suporte, quando não admitido, podia ser transformado, então, em loucura, como nos versos de seu poema. A declaração efusiva do sonho de escrever é respondida – ou interrompida? – com uma espécie de sentença do branco sobre sua insanidade e sobre o que deve fazer, que toma todo quase todo o poema e parece mimetizar o poder que vozes brancas teriam de definir os rumos da vida negra e de transformar sonhos em ecos distantes, quase impronunciáveis, na luta pela sobrevivência. Considerando a exclusão e marginalização do discurso do louco, com quem não é possível estabelecer um diálogo e a quem se ouve apenas para confirmar sua loucura, a sentença “ela é louca” interdita qualquer possibilidade de escuta de uma história que anima esse sonho, isto é, de ouvir e entender esse sonho na medida em que está fora de uma normatividade racista. Esse sonho só pode, então, se tornar de algum modo admissível como manifestação da loucura. O que chama a atenção é como a sentença da loucura a partir de um sonho individual de

⁹²⁶ JESUS, Carolina Maria de. *Carolina Maria de Jesus: antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 201.

uma negra se desloca para uma recomendação que inclui todas *as negras*, uma expressão em que não há histórias, nomes, anseios, mas apenas a objetificação de uma existência em prol da manutenção do conforto branco: ir para o tanque lavar roupa⁹²⁷.

Mas essas negras que lavavam roupas eram também as mesmas mulheres que, com suas mãos lavadeiras, como as mãos das tias e da mãe de Conceição Evaristo, trazidas no segundo capítulo da tese, buscam escrever outra história para gerações futuras que, diferentemente delas, poderiam um dia escrever não no papel higiênico, mas em papel sulfite e na universidade. Carolina, nesse poema em que a voz do branco parece se sobrepor ao seu desejo, ironiza a própria sentença na medida em que está realizando o que justamente é aconselhada a não fazer: escrever. E um poema ainda por cima. Seu sonho é escrever e ela está escrevendo. Na verdade, ela vai para o tanque lavar roupa e escreve – é isso que talvez seja ainda mais inaceitável e perturbador –, pois sobreviver à dura realidade nunca se opôs ao exercício da imaginação e da criatividade; pelo contrário, foi a aposta na arte que permitiu também outro futuro para ela.

No caso de Lima Barreto, seu lugar como escritor relativamente conhecido no meio literário e jornalístico da época, com quatro romances publicados e inúmeros artigos e crônicas em jornais, não o torna imune à suspeita em relação a suas credenciais literárias num espaço como o hospício, onde ele é mais um corpo negro entre tantos outros e, portanto, não importa muito saber quem ele é. Não por acaso, é de forma bastante lateral, colocando em dúvida a maneira como ele se vê, que aparece seu trabalho como escritor no prontuário: “Indivíduo de cultura intelectual, *diz-se escritor*, tendo já quatro romances editados, e é atual colaborador da Careta”. Ainda que tenha livros publicados, sua voz é suspeita. De dentro do hospício, ainda que buscando falar fora da loucura que o imputam, Lima só pode ser alguém que *se diz* – mas não é – escritor, afirmando-se, solitariamente, a partir de uma posição que o outro não reconhece. Nesse sentido, até a informação “tendo já quatro romances editados” parece ser, considerando o discurso do prontuário, que produz sua patologização, parte de uma fabulação sobre si mesmo e, sobretudo, de uma espécie de delírio, pois não se trata apenas de um negro que se arroga escritor, mas de um

⁹²⁷ Mesmo depois da consagração de *Quarto de despejo*, o trabalho doméstico não deixou de ser aventado pelo outro como um lugar possível e desejável para ela. Em seu processo cada vez maior de desilusão e frustração com a sala de visitas, notando que está caindo no esquecimento, ela desabafa no dia 10 de dezembro de 1963: “Eu não pedi ao Dantas para me comprar esta casa. Queria sítio. Retirar os meus filhos da favela e residir no campo. Num lugar simples. Mas o mundo ha de ser sempre negro, para o negro. O Dr. Lelio, respondeu-me que eu dêvo arranjar trabalho interno. Devo costurar etc. Depois que eles me cansaram é que o dr. Lelio quer que eu seja costureira”, cf. JESUS, Op. Cit., v. *Santana*, 2021, p. 490.

negro ainda por cima “alcoólatra”, abatido, com histórico de doenças venéreas, ou seja, um *degenerado*, que ali foi parar num carro de polícia, na condição inicial de indigente. Ele estava na contramão de qualquer definição possível e aceitável de escritor que, se não comportava bem um homem negro ilustrado como Machado de Assis, que teve sua imagem embranquecida⁹²⁸, tampouco comportaria um homem negro naquelas condições. Mas não era só no hospício que seu lugar como escritor era questionado, ironizado ou menosprezado. No dia 17 de janeiro de 1905, quase quinze anos antes da redação desse prontuário, Lima Barreto escreve no *Diário íntimo*:

Hoje, à noite, recebi um cartão-postal. Há nêle um macaco com uma alusão a mim e, embaixo, com falta de sintaxe, há o seguinte:
 “Néscios e burlescos *serão* aqueles que procuram acercar-se de prerrogativas que não *tem*. M.”
 O curioso é o que o cartão em si mesmo não me aborrece; o que me aborrece é lobrigar se, de qualquer maneira, o imbecil que tal escreveu tem razão.
 “Prerrogativas que não tenho”...
 Ah! Afonso! Não te dizia...
 Desgosto! Desgosto que me fará grande.⁹²⁹

O cartão-postal, geralmente endereçado a um destinatário por quem se nutre algum tipo de afeto ou se tem alguma relação, apresentando a imagem de algum ponto turístico, que se tornaria uma “assinatura da mobilidade na modernidade”⁹³⁰, é, nesse caso, desvirtuado para fins racistas. Uma figura anônima envia uma mensagem que, apesar de destituída de qualquer marcador racial e de não estar diretamente dirigida ao autor, com o uso da segunda pessoa do singular, se apoia no não dito, isto é, na imagem de um macaco, para reproduzir a violência antinegro e situar o escritor fora do domínio do humano, pois

A representação do negro como elo entre o macaco e o homem branco é uma das falas místicas mais significativas de uma visão que o reduz e cristaliza à instância biológica. Esta representação exclui a entrada do negro na cadeia dos

⁹²⁸ Como revela a conhecida carta de Joaquim Nabuco, na ocasião da morte do autor, ao crítico literário José Veríssimo, a quem critica por chamar Machado de Assis de “mulato” em um artigo de jornal: “Seu artigo no Jornal está bellissimo, mas esta frase causou-me arrepio: “Mulato, foi de fato um grego da melhor época”. Eu não o teria chamado mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. Rogo-lhe que tire isso, quando reduzir o artigo a páginas permanentes. A palavra não é literária e é pejorativa. O Machado para mim era branco, e creio que por tal se tomava: quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego”, cf. SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. Machado de Assis e o mulato de “alma grega”. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 229–239, dez. 2014, p. 238.

⁹²⁹ BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 88.

⁹³⁰ SIMPSON, Mark. Archiving Hate: Lynching Postcards at the Limit of Social Circulation. *ESC: English Studies in Canada*, v. 30, n. 1, p. 17–38, 2004, p. 19.

significantes, único lugar de onde é possível compartilhar do mundo simbólico e passar da biologia a história.⁹³¹

O afeto que poderia existir em algum grau no envio de um cartão-postal cede lugar para a violência que, mesmo escrita com “falta de sintaxe”, não deixa de causar sofrimento. Além de não ser escritor, arrogando-se de “prerrogativas que não tem”, Lima Barreto tampouco é um homem. Diante da imagem do macaco, os adjetivos “nécios” e “burlescos” antes parecem caracterizar o comportamento de um animal pouco levado a sério, risível e ridículo, do que propriamente de um homem. A extravagância de ser negro e escritor e, portanto, tentar ser um homem, é ridicularizada e diminuída.

Anônima, pouco importa o remetente da mensagem quando tantas pessoas, inclusive a ciência, acreditavam na sua inferioridade, que se buscava comprovar de diferentes maneiras e métodos. Nesse processo, as prerrogativas que pleiteia para si, como ser um escritor e intelectual que toma partida em seu tempo e se vê no direito de ser ouvido, num momento em que o branco era projetado como ideal de cidadão, tornam-se uma espécie de confirmação do seu desajustamento e disparate. Por mais crítico e consciente que Lima fosse das teorias racistas, esses discursos têm efeitos sobre sua existência, a ponto de considerar se não há algum fundo de verdade na mensagem que lhe foi enviada, pensando, em aparente desespero, consigo mesmo: “Ah! Afonso! Não te dizia...”. A declaração, para além da voz do próprio autor, parece ecoar as vozes de outras pessoas, talvez negras, que, nutrindo alguma afeição por ele, tenham o advertido sobre algo que parece indizível, mas que estará lá à sua espera como a própria atmosfera na qual tenta se fazer escritor no pós-abolição: a violência racial.

Frente à representação de si mesmo como macaco, Lima escreve um desabafo em que clama o próprio nome – e ainda o primeiro nome, tão comum no seio familiar, e não Lima Barreto –, como a lembrar de sua existência além de qualquer prerrogativa, como o menino e jovem Afonso que, mesmo se não fosse escritor, não deixaria de ser gente. É, então, a partir do profundo desgosto que ele prenuncia sua grandeza. O caminho do sucesso, a realização de um sonho, de uma vocação, passam necessariamente pelo enfrentamento quase diário de dores e violências irreparáveis, de maneira que uma narrativa de superação se transformaria em uma narrativa de um sobrevivente. Naquele dia, em 16 de janeiro de 1905, poderia Lima ter recebido um cartão-postal de algum lugar

⁹³¹ SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Kisimbi, 2020, p. 44.

do Sul dos Estados Unidos de um homem negro linchado, como era então tão comum, em que o cruel poder do ritual de linchamento residia na dimensão de espetáculo que transformava cenas indizíveis de violência em cenas visíveis por meio de um suporte barato e de fácil trânsito, largamente difundido⁹³². Mas o cartão-postal recebido por ele era tão diferente assim de um cartão-postal de linchamento? Vivo ou morto, a mensagem parece ser, no fundo, a mesma: não há lugar para você.⁹³³

As lágrimas atlânticas da terrível beleza do negro drama: cenas da sobrevivência da escravidão no pós-abolição

Que sentido ganha, então, o gesto de escrever um diário no pós-abolição, quando não faltavam dedos e vozes preparados para produzir sua loucura e condenar sua existência, para cercear e boicotar seus experimentos e tentativas de liberdade, que pudemos observar e nos quais mergulhamos no capítulo anterior? Além de ser o próprio gênero um experimento de liberdade, o diário é também uma expressão da terrível beleza cotidiana do negro drama, pois não podemos perder de vista o quanto se tenta construir vidas belas em meio – e não apesar de – a uma experiência de terror. Como se pergunta o filósofo e poeta Fred Moten, “Como podemos compreender uma vida social que tende à morte, que põe em prática uma forma de ser-em-direção-à-morte, e que, por tal tendência e atuação, mantém uma vitalidade terrivelmente bonita?”⁹³⁴

Nesse caso, é fundamental não deixar o *terrível* entre parênteses e pensar que, se o diário é um espaço de registro e encenação de possibilidades de ser livre, ele também testemunha os fracassos, dores, tristezas, desilusões, desgostos, medos, ódios, vícios que, fora do diário, podiam ser – e efetivamente foram – distorcidos, incompreendidos, patologizados, encontrando guarida num gênero onde, em tom menor e privado, sussurram e confessam o “drama da cadeia e favela / túmulo, sangue / sirenes, choros e vela” que os Racionais MCs poderiam, a plenos pulmões, gritar para a sociedade em 2002, no álbum *Nada como um dia após outro dia*, em que viver *um dia após outro dia* assinala uma vida ainda não interrompida, que insiste e resiste e, por isso mesmo, também pode

⁹³² Conforme Simpson, “Ao mercantilizar a brutalização de corpos negros, os cartões-postais de linchamento ajudavam a alimentar o mercado do ódio racial, tornando as exposições mais cruéis da supremacia branca totalmente promíscuas. E o horror que esses cartões podiam mostrar sublinha a volatilidade da mediação moderna – de como e para onde tais coisas poderiam se mover”, cf. *Ibid.*, p. 20.

⁹³³ No dia 31 de janeiro de 1905, Lima Barreto confessa: “Agita-me a vontade de escrever já, mas nessa secretaria de filisteus, em que me debocham por causa da minha pretensão literária, não me animo a fazê-lo. Fá-lo-ei em casa”, o que desnuda como no próprio ambiente de trabalho suas ambições literárias eram ridicularizadas, o que o feria a ponto de preferir escrever em casa, cf. BARRETO, *Op. Cit.*, 1956, p. 97.

⁹³⁴ MOTEN, Fred. The Case of Blackness. *Criticism*, v. 50, n. 2, p. 177–218, 2008, p. 188.

se cansar e sucumbir. Nesse sentido, há nos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus um outro texto, uma outra narrativa, uma outra legenda para as suas fotografias que abrem este capítulo, dando espaço para a vulnerabilidade de suas vidas que escapava de qualquer diagnóstico e situando seu sofrimento em uma narrativa em que o sonho de escrever é assombrado não apenas pelo desafio de não morrer, mas também de não enlouquecer em um mundo que a todo tempo duvidava de suas capacidades intelectuais e literárias, onde parecia ser necessário escolher “entre sonhar ou sobreviver”⁹³⁵. Mais do que isso, trata-se de viver num país assombrado, no pós-abolição, pela sobrevivência da escravidão, um passado que se buscava, a todo custo negar, mas que, ao mesmo tempo, era a base sob a qual se reproduziam e se atualizavam relações de violência e desigualdade, em que a figura do negro estava à mercê de ser vista e tratada de forma análoga ao escravizado.

Lima Barreto, por exemplo, ao comentar no *Diário íntimo* a repressão violenta à Revolta da Vacina, quando a população pobre e negra da cidade do Rio de Janeiro tomou as ruas contra as medidas autoritárias do governo, no contexto das reformas urbanas higienistas e da obrigatoriedade da aplicação da vacina contra a varíola, num protesto que era também uma grande rebelião popular e negra⁹³⁶, escreve:

Eis a narrativa do que se fez no sítio de 1904. A polícia arrepanhava a torto e a direito pessoas que encontrava na rua. Recolhia-se às delegacias, depois juntavam na Polícia Central. Aí, violentamente, humilhanamente, arrebatavam-lhes os cós das calças e as empurrava num grande pátio. Juntadas que fôssem algumas dezenas, remetia-as à ilha das Cobras, onde eram surradas desapidadamente. Eis o que foi o Terror do Alves; o do Floriano foi vermelho, o do Prudente branco; e o Alves, incolor, ou antes, de tronco e bacalhau.⁹³⁷ (p.

Mais adiante, ainda em referência à Revolta e confessando ter escondido seu diário, reflete:

Êste caderno esteve prudentemente escondido trinta dias. Não fui ameaçado, mas temo sobremodo os governos do Brasil. Trinta dias depois, o sítio é a mesma coisa. Toda a violência do governo se demonstra na ilha das Cobras. Inocentes, vagabundos são aí recolhidos, surrados e mandados para o Acre.

⁹³⁵ Cf. “A vida é desafio”, de Racionais MCs, faixa que também faz parte do álbum *Nada como um dia após outro dia*.

⁹³⁶ Como explica Nicolau Sevcenko, a Revolta da Vacina pode ser vista como a eclosão de um grande “basta” por parte da população pobre da cidade quanto às reformas urbanas em curso. Segundo ele, “A ação do governo não se fez somente contra os seus alojamentos: suas roupas, seus pertences, suas relações vicinais, seu cotidiano, seus hábitos, seus animais, suas formas de subsistência, sua cultura. Tudo, enfim, é atingido pela nova disciplina espacial, física, social, ética e cultural imposta pelo gesto reformador”. cf. SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 78.

⁹³⁷ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 49.

Um progresso! Até aqui se fazia isso sem ser preciso estado de sítio; o Brasil já estava habituado a essa história. Durante quatrocentos anos não se fêz outra cousa pelo Brasil. Creio que se modificará o nome: estado de sítio passará a ser estado de fazenda.

De sítio para fazenda, há sempre um aumento, pelo menos no número de escravos.⁹³⁸

A utilização de expressões comumente associadas à violência do período escravista parece ser muito mais do que metafórica e extrapola o marco temporal do qual se originam, constituindo uma leitura do abuso policial, da tortura e do espancamento no presente que não está apartada da violência da escravidão. Pelo contrário, é ela o substrato de formas de agressão, captura e aprisionamento que se atualizam no pós-abolição, em que o tronco e o bacalhau – um tipo de chicote utilizado para castigar os escravizados –, na ótica de Lima, fazem parte do Terror do então presidente Rodrigues Alves, mas que constitui o Brasil, afinal, “durante quatrocentos anos não se fêz outra cousa pelo Brasil”. Chama a atenção que a descrição que o autor faz da violência policial contra os manifestantes – em sua maioria pobres e negros – poderia ser, ao mesmo tempo, a descrição de muitas outras cenas de violência policial na história do Brasil e, mais recentemente, das “operações” na Cracolândia, em São Paulo, em que os advérbios de modo (*violentamente, humilhanamente, desapiadamente*) tentam dar conta de um horror que não foi testemunhado *in loco* pelo autor – afinal, ele chegou a esconder o seu caderno de anotações pessoais com medo do governo e se apoia no relato de terceiros ao escrever “Eis a narrativa do que se fêz no sítio de 1904”.

Entretanto, é um horror narrado por alguém que sabia que também poderia ter sido preso, humilhado, surrado e que se solidariza, sem fazer distinção, com os “inocentes” e os “vagabundos” que são retirados à força do espaço público e enviados, por meio de um navio que parece uma reedição do navio negreiro, para um lugar em que a morte os espera. Como descreve o historiador Nicolau Sevcenko,

Os banidos da Revolta da Vacina, na verdade os magotes pobres da cidade, eram embarcados nas famosas “presigangas”, espécie de navios-prisão onde se amontoavam de maneira bárbara, seminus, em condições precaríssimas de alimentação e respiração, sufocando, sob o calor, os excrementos, piolhos, ratos e a chibata. Muitos, é evidente, não resistiam a uma viagem tão longa e em tais condições.⁹³⁹

⁹³⁸ Ibid.

⁹³⁹ SEVCENKO, Op. Cit., 2018, p. 98. O próprio historiador reconhece o elo entre a repressão à revolta e a sobrevida da escravidão, embora não racialize a pobreza de uma cidade majoritariamente negra e com descendentes diretos de africanos, quando “Aos pobres em geral, nessa sociedade, não se atribuiu a identidade jurídica de cidadãos, inerente à República. Na prática, era reservado a eles um tratamento similar ao aplicado aos antigos escravos, controlados pelo terror, ameaças, humilhações e espancamentos, com o Estado assumindo as funções de gerente e de feitor. Nesse momento de transição brusca e traumática da sociedade senhorial para a burguesa, muitos dos elementos da primeira foram preservados, assimilados pela

Eram todos vítimas de um “estado de fazenda”, disfarçado sob uma fachada liberal, moderna e democrática que escamoteava a exploração e a marginalização da população negra, da qual, no entanto, dependiam para a manutenção de suas benesses e privilégios. A captura arbitrária e violenta nas ruas do Rio de Janeiro continuava a longa história de captura de corpos negros durante o tráfico transatlântico de escravizados, captura a que Lima não escaparia ao ser levado num carro-forte para o hospício anos depois, uma experiência traumática que seria ficcionalizada no conto “Como o homem chegou”, de 1914. No conto, um homem chamado Fernando, denunciado como um “louco” que deveria ser preso, é capturado pela polícia numa pacata cidade e carregado num carro-forte, descrito como uma “masmorra ambulante, pior do que masmorra, do que solitária”, um “carro feroz”, onde “é tudo ferro, há inexorável antipatia do ferro na cabeça, ferro nos pés”⁹⁴⁰. Dentro dela, em meio aos solavancos, “o doente, à míngua de não ter onde se agarrar, ia ao encontro de uma e outra parede de sua prisão couraçada”⁹⁴¹, onde não era alimentado, muito menos era retirado do veículo para tomar ar, o que o levou à morte, mas mesmo assim seu corpo só foi removido dali ao fim da viagem, que foi marcada pela presença de urubus atraídos pelo cheiro do corpo em decomposição. De fato, “todo camburão tem um pouco de navio negreiro”⁹⁴². No hospício, como quem está no porão do navio, escreve: “Aborrece-me este Hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade”⁹⁴³. Diante do imenso temor frente a uma rebelião popular e negra, era preciso reprimir com violência qualquer reivindicação de liberdade e dignidade. Tiros, socos, cassetetes, bombas, cavalos, tudo servia para silenciar o ruído negro ensurdecedor, de uma revolta que, nas tocantes palavras de Sevcenko, elencando tudo que os rebelados destruíram,

Não visava o poder, não pretendia vencer, não podia ganhar nada. Era somente um grito, uma convulsão de dor, uma vertigem de horror e indignação. Até que ponto um homem suporta ser espezinhado, desprezado e assustado? Quanto sofrimento é preciso para que um homem se atreva a encarar a morte sem medo? E quando a ousadia chega a esse ponto, ele é capaz de pressentir a presença do poder que o aflige nos seus menores sinais: na luz elétrica, nos jardins elegantes, nas estátuas, nas vitrines de cristal, nos bancos decorados dos parques, nos relógios públicos, nos bondes, nos carros, nas fachadas de mármore, nas delegacias, nas agências de correio e nos postos de vacinação,

segunda, sobretudo no que diz respeito à disciplina social. A vasta experiência no controle das massas subalternas da sociedade imperial não podia ser desperdiçada pela nova elite”, cf. *Ibid.*, p. 110.

⁹⁴⁰ BARRETO, Lima. Como o homem chegou. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 126.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁴² Título de música homônima do grupo O Rappa, de 1994, que pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=x_Tq34rysAc>. Acesso em out. 2023.

⁹⁴³ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 77.

nos uniformes, nos ministérios e nas placas de sinalização. Tudo que o constringe, o humilha, o subordina e lhe reduz a humanidade. Eis os seus alvos, eis o que desperta sua revolta, e o seu objetivo é assumir e afirmar, ainda que por um gesto radical, ainda que por uma só e última vez, a própria dignidade.⁹⁴⁴

Em outra passagem do seu diário, após uma visita ao município de São Gonçalo, no Rio de Janeiro, quando vai à casa de um colega da Secretaria de Guerra, em janeiro de 1908, Lima Barreto emprega o vocabulário da escravidão para refletir sobre a paisagem que lá observou:

Casas baixas, pintadas de azul, de oca; janelas quadradas; espessas escadas de tijolos e pedras, que dão acesso a portas baixas; fisionomias indolentes de homens pelas portas das vendas; mulheres: negras, brancas e mulatas – tristes de longos olhares, em que há desejos de volúpias e sonhos de festas, de bailes fantásticos, de envolventes agitações de todo o corpo, capazes de as fazerem esquecer e quebrar a monotonia daquela vida pobre e triste que levam, tão parecida ainda com a senzala, em que o chicote disciplinador de outrora ficou transformado na dureza, na pressão, na dificuldade do pão nosso de cada dia.⁹⁴⁵

Nesse caso, a sobrevida da escravidão se inscreve no presente não a partir da violência, mas da pobreza e da tristeza que nota numa população negra e pobre que precisa sobreviver sem direitos mínimos e necessidades básicas atendidas num “estado de fazenda”. Nesse estado o que vemos não é mais o “chicote disciplinador”, mas a devastação, o abandono, a sujeição que ele produziu. Os gritos sob o tronco ecoam nos lamentos de uma vida dura e sem grandes perspectivas que ainda lembra a senzala, trazendo à baila a consciência de um tempo em que a liberdade ainda não se concretizou e ainda é preciso lutar pelo pão de cada dia. Porém, num momento em que homens e mulheres negras eram vistos como uma grande massa incivilizada, amedrontadora e perturbadora, não passando de mais um negro ou mais uma negra, é em seus olhares que Lima se concentra e se demora, olhos que o fazem enxergar e imaginar o que a pobreza parece tirar de vista e subtrair por completo: “os desejos de volúpias e sonhos de festas, de bailes fantásticos, de envolventes agitações de todo o corpo”, fazendo dos olhos o narrador e o veículo de outras histórias possíveis que animam anseios por uma vida que não fosse reduzida ao cálculo da sobrevivência, como ele mesmo precisava calcular⁹⁴⁶.

⁹⁴⁴ Ibid., p. 88.

⁹⁴⁵ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 131.

⁹⁴⁶ Nas anotações que compõem o que se tornou o *Diário íntimo*, há uma anotação de 1904 em que Lima contabiliza todos os seus ganhos e despesas, sobrando, ao final, em relação aos seus rendimentos, apenas 7 réis por mês. Dividindo as despesas em categorias como Casa, Venda, Médico, M. de Oliveira, Café, é possível observar que, àquela altura, ele ganhava apenas o suficiente para sobreviver. Com o adoecimento do pai, passando a ser arrimo de família, Lima escreve mais e mais para jornais e revistas a fim de aumentar seus ganhos, mas que quase nunca eram suficientes para suas necessidades e desejos, ainda mais quando começou a ter problemas com o alcoolismo. Não à toa, ele vez ou outra recebia doações de roupas e sapatos

Olhando nos olhos daquelas mulheres tão desumanizadas e embrutecidas pela vida, muitas vezes desrespeitadas, humilhadas, discriminadas, Lima descreve não só o que vê, mas o que também talvez gostaria de ver: a vida negra em liberdade e em festa que, ao “quebrar a monotonia daquela vida pobre e triste”, também poderia instaurar um tempo outro que não o tempo da escravidão.

Carolina Maria de Jesus, por sua vez, no dia 13 de maio de 1958, data em que se comemora a abolição da escravidão, escreve em *Quarto de despejo*:

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia em que comemoramos a libertação dos escravos.
 [...] Nas prisões os negros eram os bodes expiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam felizes.
 Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair.
 Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:
 - Viva a mamãe!
 A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o hábito de sorrir. (...)
 [...] Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.
 E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!⁹⁴⁷

Neste trecho, é como se uma das mulheres negras e pobres, com “longos e tristes olhares”, que Lima Barreto descreve em seu diário, falasse, isto é, como se agora revisitássemos a cena a partir da perspectiva de quem aparece sem voz em seu texto, mas cujas angústias e anseios ele imagina por meio do olhar. Carolina, como vimos no capítulo anterior, tinha também “os desejos de volúpias e sonhos de festas, de bailes fantásticos, de envolvedoras agitações de todo o corpo”, mas muitos a viam apenas como mais uma “negra suja da favela”. Apesar de ser uma passagem escrita quase 50 anos depois da visita de Lima a São Gonçalo, podemos nos permitir imaginar o autor carioca a observando com sensibilidade e empatia na favela do Canindé, o que, infelizmente, também revela como a luta pelo pão de cada dia havia continuado. Literalmente, a luta por colocar “comida dentro de casa” se inscreve no diário de Carolina de tal forma que a escravidão se atualiza sob a forma do ronco do estômago num dia marcado pela libertação dos

de colegas e amigos e nunca teve condições financeiras de realizar sua sonhada viagem à Europa, como veremos neste capítulo.

⁹⁴⁷ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 35-36.

escravizados. Neste trecho, a data da abolição como um dia “simpático” para a autora, um dia para lembrar da libertação conquistada e pensar na violência escravista como um dado superado, se dissipa com o passar do dia, como um ar rarefeito, à medida que as condições desesperadoras e precárias de sua realidade material se impõem e vão borrando as fronteiras entre aquilo que ela situa num passado que não existe mais e o que ela enfrenta num presente que parece limar a possibilidade de um futuro a ponto de declarar que ela estava lutando contra a escravidão da fome – que, *em Casa de alvenaria*, vai descrever como sua “sinhá”⁹⁴⁸.

É interessante que, neste mesmo trecho, Carolina escreva que a felicidade do negro depende necessariamente da civilidade e da educação do branco, que precisa ser iluminado por Deus, o que sugere, muito além de um olhar benevolente ou paternalista, o quanto o racismo é um problema do branco, que depende da sujeição negra para manter o seu senso de integridade, afinal, “o mundo é como o branco quer”⁹⁴⁹. Há, assim, uma fina ironia da escritora sobre uma liberdade em que o negro ainda não pode ser feliz sem que os brancos o deixem em paz. A atmosfera chuvosa e fria de um dia em que não há nada para comemorar, tampouco para comer – e, quando chovia, não dava para ela sair e catar papel –, parece exacerbar uma experiência profunda de solidão, isolamento e abandono, de um frio que é também existencial na vida negra, afinal, *até num clima quente a minha gente sua frio*⁹⁵⁰. Escrava da fome, o diário não era seu alimento, mas era onde podia nutrir a esperança de um dia ser livre e voltar a sorrir e, mais do que isso, de registrar um inocente, alegre e espontâneo “Viva a mamãe!” em um mundo em que seus esforços nunca eram suficientes ou reconhecidos, mas que, nessas horas, podia ser suficiente, reconhecido e celebrado pelos filhos.

No dia 11 de agosto do mesmo ano a escritora mineira narra o seguinte episódio:

[...] Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa arvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que

⁹⁴⁸ Escreve ela no dia 29 de abril de 1961: “Ha de existir alguém que dirá – a Carolina escreve mencionando a fome para fazer sensacionalismo. Os que assim pensar, estaraõ enganados. A fome já foi minha sinhá. A pior sinhá que existe no mundo”, cf. JESUS, Op. Cit., v. *Santana*, p. 304.

⁹⁴⁹ No dia 23 de junho de 1958, Carolina anota em seu diário: “Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações”, cf. JESUS, Op. Cit., 2020, p. 69.

⁹⁵⁰ Como podemos ver na novela *A descoberta do frio*, de Oswaldo de Camargo, publicada originalmente em 1978, onde irrompe um frio insuportável que acomete somente a população negra. Diz o narrador: “Existia o frio? Muitos duvidavam; outros queriam provas. No geral, contudo, a maioria se mostrava indiferente ante essa pergunta. O frio, se existente, teria, quando muito, a importância da sarna que se pega nos bancos da escola primária. Coça um bocado, sim, mas não mata”, cf. CAMARGO, Oswaldo de. *A descoberta do frio*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2023, p. 19.

transforma preto em bode expiatorio. Quem sabe se guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata?⁹⁵¹

Em suas andanças pela cidade de São Paulo, Carolina não só saía em busca de catar papel, como também parava para conversar com outras pessoas sobre os acontecimentos noticiados nos jornais. Naquele dia, o “preto” que encontrou fez um breve desabafo sobre um grave caso de violência policial, em que um homem negro foi espancado e amarrado numa árvore, o que não parece chocar a escritora, que faz questão de racializar os envolvidos. Nesse caso, aquilo que aparece como um dado do passado no trecho anteriormente abordado, isto é, os negros serem bodes expiatórios dos brancos, se torna um dado de um presente em que a violência contra a população negra ainda não acabou; antes, ela se efetua em cenas de sujeição que dificultam a distinção entre escravidão e pós-abolição. Ao se perguntar, com um tom irônico, se o guarda civil não sabe que a escravidão já acabou, Carolina parece considerar e visualizar não só o corpo do homem negro espancado e amarrado numa árvore, mas também os de escravizados chicoteados no tronco, como se essas cenas estivessem justapostas e extrapolassem suas respectivas temporalidades. Se a escravidão é da fome, o regime é da chibata, conjugando, assim, a pobreza e a violência como elementos constituintes da vida negra. Ao mais uma vez dizer que o branco transforma o negro em bode expiatório, Carolina situa o quanto o negro como encarnação do mal e como ameaça é tanto uma criação quanto uma necessidade do branco.

Ao ficar sabendo desse episódio e não se chocar, Carolina Maria de Jesus talvez tenha se lembrado da violência policial que ela e sua mãe, a Dona Cota, sofreram em Sacramento (MG), conhecendo na própria pele o “regime da chibata” e a transformação de si em um bode expiatório ao serem presas de maneira injusta. Registrando em 6 de fevereiro de 1961 a conversa que teve com um “um preto bem vestido com uma fisionomia calma” que encontrou na Praça da República, em São Paulo, quando já estava morando na casa de alvenaria, ela relembra esse momento traumático de sua vida:

(...) Eu disse-lhe que não aliso os cabelos porque aprecio o que é natural. Despedi do preto pensando na nossa cor que foi e continua sendo sacrificada. O preto citou a época que o negro não podia ser funcionario publico. Que suplicio para o preto encontrar local para trabalhar. Ninguem preocupava em dar instruções aos negros. Quer é ignorante e inútil. Os pretos acreditavam em feitiços. Uns desconfiando dos outros e... O Binidito é feiticeiro. Eu recordo o fim desta crediçe. Quando eu morava em Sacramento era feiticeira porque eu lia um Dicionario prosódico de João de Deus e os incultos dizia que era livro de São Cipriano.

⁹⁵¹ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 110.

Fui presa e apanhei. A minha mãe foi defender-me um soldado deu-lhe uma caçêta e quebrou-lhe o braço. E eu jurei não mais voltar na minha terra. Eu estava com dezessete anos. Faz trinta anos que dêixei Sacramento.⁹⁵²

Esse episódio é também resgatado por ela em *Diário de Bitita*, quando conta com mais detalhes que foi presa sob acusação de feitiçaria:

Um dia estava lendo, passaram uns rapazes, pararam e pediram para ver o meu dicionário. Entreguei o livro para eles olharem. Olharam e disseram:
 - Ah! É mesmo o livro de São Cipriano. Como é pesado.
 Percebi que eles eram pernósticos e fiquei com dó, porque a leitura beneficia tanto o homem como a mulher. Queixei-me que o meu desejo era ter saúde para trabalhar. Que a enfermidade me transformava num farrapo humano.
 Quando eles saíram foram contar para o sargento que eu o havia xingado de farrapo, dizendo que eles prendiam somente os pobres. O sargento era compadre de minha prima Leonor, e deu ordem aos soldados para irem prender-me. (...)
 Assustei quando vi os policiais. Eles pararam na minha frente e deram ordem de prisão. Não perguntei por que estava sendo presa. Apenas obedeci. Minha mãe interferiu, dizendo que eu não estava fazendo nada de errado.
 - Cala a boca! E você também está presa.
 Seguimos na frente dos dois policiais.
 Minha mãe chorava dizendo: “Eu te disse para não vir nesta cidade. Por que não fica com os paulistas?” (...)
 Ficamos presas dois dias sem comer. No terceiro dia o sargento nos obrigou a carpir a frente da cadeia. O povo passava na rua sem nos ver.⁹⁵³

Ao acusá-la de portar o livro de São Cipriano⁹⁵⁴ e de “botar feitiço” nas pessoas, o sargento insinuou que ela ficava vadiando nas ruas da cidade:

- Dizem que a senhora sai à noite e fica vagando pela cidade.
 Minha mãe disse:
 - Ela não sai à noite.
 - Cala a boca, vagabunda!
 Voltamos para a cela.
 O sargento mandou um soldado preto nos espancar. Ele nos espancava com um cacete de borracha. Minha mãe queria proteger-me, colocou o braço na minha frente, recebendo as pancadas. O braço quebrou, ela desmaiou, eu fui ampará-la, o soldado continuou espancando-me. Cinco dias presas e sem comer.⁹⁵⁵

Se durante a escravidão o rebento seguia a condição da mãe segundo a expressão latina *partus sequitur ventrem*, isto é, se a mãe era escravizada, o filho também seria, nesse episódio violento descrito por Carolina, a mãe segue a condição da filha, sendo presa juntamente com ela ao ousar protegê-la e defendê-la em um contexto em que a sobrevida da escravidão ainda assombrava o exercício da maternidade de mulheres

⁹⁵² JESUS, Op. Cit., v. *Santana*, p. 131.

⁹⁵³ JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 179.

⁹⁵⁴ Visto como um livro que reúne feitiços, orações e magias supostamente maléficas. Em função do racismo, é muito associado às crenças e práticas religiosas da população negra. São Cipriano teria sido um feitiçeiro que se converteu ao cristianismo. Há, na minha família, o boato de que um dos meus bisavôs maternos tinha esse livro guardado num baú e sabia fazer orações que tinham o poder de “abrir portas”.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 180.

negras, vulneráveis e desamparadas, vivendo o risco constante de perder os filhos. No quadro de uma normatividade burguesa, que fomentou representações a respeito da “natureza feminina” em que as mulheres brancas seriam alçadas ao lugar de modelo como esposa-mãe, mulheres negras pobres eram vistas como mães impróprias, irresponsáveis e incapazes, tendo, nas últimas décadas do século XIX, que recorrer inclusive à justiça para ter seus filhos consigo, uma vez que

o estatuto de feminilidade destas mulheres era amplamente afetado pela ilegitimidade de seus filhos e a inconformidade de suas famílias aos modelos normativos vigentes; no limite, além de sua raça e pobreza, era a licenciosidade de suas relações e de sua vida íntima que, tolhendo-lhes as prerrogativas inerentes ao “dever feminino”, interrompia os vínculos de autoridade, subsistência e afeto que as ligavam aos filhos.⁹⁵⁶

Ao ter sido presa arbitrariamente tempos atrás – como veremos mais adiante –, dona Cota, num gesto de amor e desespero, tentou proteger a filha com tudo que tinha: sua voz e seu corpo. Primeiro, dizendo que Carolina não tinha feito nada de errado e respondendo à insinuação de que a filha vagava pela cidade à noite – o que também era uma forma de dizer que ela não cuidava direito da filha –; depois, pondo-se na frente da filha para protegê-la e apanhar no seu lugar. Em ambos os casos, suas tentativas foram em vão. Ela se tornou justamente a figura a que tentavam associar e detratar Carolina: uma “vagabunda”, como a filha, que não pode falar. Ao tentar contestar a violência, mais violência a aguardava como punição pelo “crime” de defender a filha que havia cometido o “crime” de ler um livro ao ar livre. Num mundo antinegro, não há momento ordinário ou banal que esteja imune à violência – dançando uma música da Beyoncé num posto de gasolina, passeando de carro com a família, esperando a esposa com uma guarda-chuva, indo comprar pão na padaria, brincando com um dinossauro de brinquedo numa praça.

Desprotegidas, cabia a um soldado negro, tal qual um capataz ou feitor, fazer o trabalho sujo de espancar mãe e filha, sentindo-se, quem sabe, protegido e superior pelo uso de uma farda, mas que estava, no fim das contas, cumprindo as ordens de um Estado racista. Sem saída, Dona Cota, como Sethe, talvez soubesse

Que qualquer branco podia pegar todo o seu ser para fazer qualquer coisa que lhe viesse à mente. Não apenas trabalhar, matar ou aleijar, mas sujar também. Sujar a tal ponto que não era possível mais gostar de si mesmo. Sujar a tal ponto que a pessoa esquecia quem era e não conseguia pensar nisso. E, embora ela e os outros tivessem sobrevivido e superado, nunca poderia permitir que aquilo acontecesse com os seus. O melhor dela era seus filhos. Os brancos

⁹⁵⁶ Cf. ARIZA, Marília B. A. *Mães infames, filhos venturosos: trabalho, pobreza, escravidão e emancipação no cotidiano de São Paulo (século XIX)*. São Paulo: Alameda, 2020, p. 101.

podiam sujar a ela, sim, mas não ao melhor dela, aquela coisa bela, mágica - a parte dela que era limpa.⁹⁵⁷

Carolina também podia ser sua parte mais bonita e mais limpa. Não poderia deixar que o mundo a sujasse, tampouco na sua frente. Àquela altura, já tinha apanhado tanto *da* e *na* vida, mas a filha (ainda) não. Não poderia deixar, não na sua frente. Ver as pancadas na filha talvez doesse mais do que as próprias pancadas no corpo: era o atestado da impotência do seu cuidado materno quando suas vidas são tão desprezadas e descartáveis. Era preciso fazer alguma coisa mesmo sabendo que não seria suficiente, mesmo que isso custasse um braço quebrado – e o que era um braço quebrado para uma vida desfigurada pelo racismo e pela pobreza? –, mesmo que desmaiasse e, ainda assim, o soldado espancasse a filha que tenta socorrer a mãe – uma cena sádica e cruel sobre a qual, sinceramente, não me sinto capaz de me demorar, imaginando apenas que, como as duas Vênus no navio *Recovery*, elas só tinham uma à outra e se deram as mãos nesse momento⁹⁵⁸. Talvez o que estivesse em jogo aí, na atitude de dona Cota, não era conseguir o impossível, isto é, impedir ou interromper a violência contra Carolina, mas mostrar à filha que ela tentou protegê-la, criar a lembrança de uma mãe tentando proteger a filha, de um gesto de cuidado em meio ao terror – como Carolina, muitas décadas depois, lembraria em seus escritos. É depois o conselho choroso da mãe, que diz para ela ir para São Paulo, que Carolina escuta, indo embora de Sacramento, junto com a mãe, para nunca mais voltar, como fugitivas de um lugar assombrado demais pela escravidão e com a esperança de uma outra vida. Por isso, quando se trata de uma mãe negra como Dona Cota e Carolina,

nunca devemos perder de vista as condições materiais da existência dela e o quanto tem sido exigido que ela forneça para a nossa sobrevivência. Aquelus entre nós que fomos “tocados pela mãe” precisamos reconhecer que a capacidade dela de prover cuidados, comida e abrigo muitas vezes a colocou em grande perigo e, acima de tudo, exigiu que ela desse sem nenhuma

⁹⁵⁷ MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 356.

⁹⁵⁸ Saidiya Hartman, diante da incontornável violência do arquivo da escravidão, materializada na história de uma menina negra escravizada chamada Vênus que morreu no navio inglês *Recovery*, reflete sobre os limites de imaginar um momento de conforto entre ela e outra companheira de travessia: “Se eu pudesse ter invocado mais do que um nome em uma acusação, se eu pudesse ter imaginado Vênus falando em sua própria voz, se eu pudesse ter detalhado as pequenas memórias banidas do livro de contabilidade, então teria sido possível que eu representasse a amizade que poderia ter florescido entre duas garotas assustadas e solitárias. Companheiras de navio. Então Vênus poderia ter assistido sua amiga moribunda, sussurrado conforto em seu ouvido, a embalado com promessas, a acalmado com “logo, logo” e desejado a ela um bom regresso.

Imagine as duas: as relíquias de duas garotas, uma acalentando a outra, inocentes espoliadas; um marinheiro avistou as duas e mais tarde disse que eram amigas. Duas garotas sem mundo encontraram um país nos braços uma da outra. Ao lado da derrota e do terror, haveria isso também: o vislumbre de beleza, o instante de possibilidade”, cf. HARTMAN, Op. Cit., 2020a, p. 24.

expectativa de reciprocidade ou retorno. Tudo o que nós temos é o que ela segura em suas mãos estendidas.⁹⁵⁹

Tudo que Dona Cota tinha eram os braços para proteger a filha, que décadas depois, no dia 1 de junho de 1958, escreveria: “Eu nada tenho a dizer da minha saudosa mãe. Ela era muito boa. Queria que eu estudasse para ser professora. Foi as contingências da vida que lhe impossibilitou concretizar o seu sonho. Mas ela formou o meu caráter, ensinando-me a gostar dos humildes e dos fracos”⁹⁶⁰. Anos antes, quando Carolina ainda era criança, dona Cota tinha sido presa enquanto trabalhava lavando roupa, segundo conta a filha em *Diário de Bitita*:

Um dia a minha mãe estava lavando roupa. Pretendia lavá-la depressa para arranjar dinheiro e comprar comida para nós. Os policiais prenderam-na. Fiquei nervosa. Mas não podia dizer nada. Se reclamasse o soldado me batia com um chicote de borracha.
E a notícia circulou.
- A Cota foi presa.
- Por quê?
Quando o meu irmão soube que a mamãe estava presa começou a chorar. Rodávamos ao redor da cadeia chorando. A meia-noite resolveram soltá-la. Ficamos alegres. Ela nos agradeceu depois chorou.
Eu pensava: “É só as pretas que vão presas.”⁹⁶¹

É emblemático que, neste trecho, Carolina não apresenta um “motivo” para a prisão de sua mãe, pois, ao fim e ao cabo, não é necessário ter um motivo: basta ser preta. A violência antinegro é gratuita. E ainda que estivesse ali, lavando roupa, desempenhando um trabalho doméstico a que tantas mulheres negras estavam confinadas, sua existência podia ser ameaçadora. Talvez a pressa e a agitação em lavar as roupas para poder ganhar o suado dinheiro para sustentar os filhos a tornasse suspeita, como se tivesse feito algo de errado. Mas menos importante do que entender o que a levou a ser presa é reparar nas lágrimas que caem em mais uma cena de violência, em que duas crianças negras choram em volta da cadeia onde a mãe está presa, como se o choro sentido e doído fosse capaz de libertá-la, como se pudesse mudar o rumo de uma longa história em que mulheres negras eram separadas aos prantos dos filhos. Na narrativa que Carolina constrói com base em suas reminiscências, é o choro dela e do irmão que leva à soltura da mãe, é a dor deles que a liberta da cadeia, é o amor que permite o reencontro entre eles. Nesse relato, são as lágrimas dos filhos que conseguem a liberdade da mãe, que criam a rota de fuga na noite escura de Sacramento, afinal, dona Cota “agradeceu depois chorou”. Ali, junto

⁹⁵⁹ HARTMAN, Op. Cit., 2022c, p. 139-140.

⁹⁶⁰ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 51.

⁹⁶¹ JESUS, Op. Cit., 1986, p. 27.

aos filhos, seus olhos d'água podiam verter lágrimas atlânticas ainda inauditas e pouco navegadas na crítica literária, que podem nos conduzir a um encontro não com a resistência, mas com a vulnerabilidade. Ouvimos o canto, o riso, o desejo, o sonho, mas é também preciso ouvir a dor que é parte da terrível beleza do negro drama, de maneira que os diários oferecem uma contra-narrativa aos discursos que condenam, criminalizam ou patologizam suas existências. Neles, Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus podem chorar o choro que também já foi objeto de dúvida da ciência, como demonstra a carta que W. E. B. Du Bois recebeu em abril de 1905 de um estudante de Clark University chamado Alvin Borgquist:

Estamos realizando uma investigação aqui em torno da questão do choro como uma expressão das emoções, e nós gostaríamos muitíssimo de aprender sobre as peculiaridades disso entre as pessoas de cor. Nos recomendaram você como uma pessoa competente para nos oferecer informação sobre esse assunto. Nós desejamos especialmente saber sobre os seguintes aspectos: “se o Negro derrama lágrimas e, se sim, sob quais condições em geral.”⁹⁶²

Com que surpresa – e possível indignação – Du Bois deve ter recebido essa carta quando em seu clássico *As almas do povo negro* escrevera:

Quase nunca vemos a condição atual do negro ser estudada de forma honesta e minuciosa. (...) E, no entanto, sabemos de fato pouquíssimo sobre esses milhões de pessoas - sobre seus cotidianos e suas aspirações, sobre suas alegrias e tristezas, sobre suas verdadeiras dificuldades e sobre o significado dos crimes que lhe atribuem! Tudo isso só pode ser aprendido com o contato próximo com as massas, e não com argumentos generalizantes que abrangem milhões de pessoas distantes no espaço e no tempo. [...] ⁹⁶³

Muitas vezes nos esquecemos de que cada unidade dessa massa é uma alma humana viva e pulsante. Podem ser ignorantes, miseráveis e ter um pensamento obscuro; mas amam e odeiam, trabalham e se cansam, riem e choram lágrimas amargas, e observam com um sentimento lúgubre o horizonte sombrio de sua vida - assim como você e eu. ⁹⁶⁴

Talvez hoje não haja mais dúvidas sobre “as lágrimas amargas” de cada alma negra “viva e pulsante” de que fala Du Bois, especialmente quando fotos de mães, pais, irmãos e filhos de vítimas da violência policial aparecem, aos prantos, em sites de notícias ou capas de jornais... Lágrimas atlânticas que poderiam afogar o país e que, muitas vezes, precisamos rapidamente secar para sobreviver, mas que não deixam de existir como parte da nossa oceânica sobrevivência. É o que o poema “reply” [resposta], da poeta afro-

⁹⁶² Tradução livre. Uma cópia digitalizada da carta está disponível no acervo digital da Universidade de Massachusetts Amherst: <<https://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b001-i301>>. Acesso em set. 2023.

⁹⁶³ DU BOIS, Op. Cit., 2021, p. 164.

⁹⁶⁴ Ibid., p. 169.

americana Lucille Clifton, publicado em 1991, no livro *Quilting: Poems (1987-1990)*, parece querer revelar ao responder, a partir da poesia, à carta de Borgsquist:

[De uma carta escrita ao Dr. W.E.B. Du Bois por Alvin Borgsquist, da Clark University em Massachussetts, de 3 de abril de 1905:

“Estamos realizando uma investigação aqui em torno da questão do choro como uma expressão das emoções, e nós gostaríamos muito de aprender sobre as peculiaridades disso entre as pessoas de cor. Nos recomendaram você como uma pessoa competente para nos oferecer informação sobre esse assunto. Nós desejamos especialmente saber sobre os seguintes aspectos: “se o Negro derrama lágrimas...”]

resposta

ele derrama sim
 ela derrama sim
 eles derramam sim
 eles vivem
 eles amam
 eles tentam
 eles cansam
 eles fogem
 eles lutam
 eles brigam
 eles sangram
 eles quebram
 eles gemem
 eles lamentam
 eles choram
 eles morrem
 eles derramam sim
 eles derramam sim
 eles derramam sim⁹⁶⁵

Cortando na transcrição da carta a parte “e, se sim, sob quais condições em geral” para interromper uma pergunta que, independentemente da continuação, será sempre violenta, Clifton oferece uma resposta que, em sua própria forma, recusa a possibilidade de qualquer explicação da vida negra a partir de um discurso científico que tente categorizar suas emoções. Reclamando dimensões ordinárias e sensíveis do vivido e prescindindo de qualquer justificativa ou contextualização, a gradação de verbos escancara que o choro é parte de uma miríade de ações e gestos que sustentam e reproduzem essa vida, mas que parecem impensáveis quando se trata de sujeitos que

⁹⁶⁵ Esse poema de Lucille Clifton ainda não foi traduzido para o português, embora alguns textos seus já tenham sido traduzidos pela poeta e tradutora Lubi Prates. Arisco-me, então, a oferecer uma tradução livre, ainda que amadora, do poema, em vez de analisar no original, buscando torná-lo acessível para leitores/as não familiarizados/as com a língua inglesa. O poema pode ser consultado no original aqui: <https://sites.hampshire.edu/blackaesthetics/files/2016/12/quashie-clifton_reply.pdf>. Acesso em set. 2023.

foram marcados, na diáspora por um roubo do corpo e reduzidos à carne, capturada por uma “prosa de laboratório” preocupada com suas “especificidades anatômicas”.⁹⁶⁶

Verbos transitivos e intransitivos aparecem nos versos sem a necessidade de complementos ou adjuntos na medida em que não se trata de explicar esses gestos e emoções, mas de afirmá-los como parte de uma vida que, por mais dissecada que seja, permanece insondável e opaca. Verbos escritos no presente, mas que se projetam para o passado e para o futuro de uma vida em que estão sempre vivendo, amando, tentando, cansando, fugindo, lutando, sangrando, quebrando, gemendo, lamentando, chorando, morrendo e derramando lágrimas, ainda que estatísticas, atestados de óbitos, números, manchetes, vídeos, não mostrem.

O poema, em seu gesto de afirmar a vida negra desde dentro, não deixa de marcar a morte, desafiada todos os dias. Chama a atenção como a gradação de verbos que aponta para um caráter ordinário da vida tem, porém, uma ordem que sugere também a vulnerabilidade dessa vida. A partir do verbo “tentar”, o que se tem é uma gradação que parece construir um processo de esfacelamento e de luto que vai tomando conta de uma vida em que a morte está no horizonte não simplesmente como parte natural do viver, mas como efeito trágico de uma condição existencial em que é preciso responder: sim, nós choramos, mesmo quando esse choro pode ser interpretado como mais um sinal de loucura, como desabafa Lima Barreto: “Os outros deliram em redor de mim e, se não choro, é para não me julgarem totalmente louco. Imagino que essa convicção se enraíze nos médicos e me faça ficar aqui o resto da vida”⁹⁶⁷.

Depois de “lutar, aparecem os verbos “sangrar”, “quebrar”, “gemit”, “lamentar”, “chorar”, “morrer”, encerrados com a tripla repetição: “eles derramam sim”. Nesse sentido, o que Lucille Clifton talvez esteja querendo mostrar, com versos estruturados por um paralelismo semântico e sintático, é que a vida negra, entre o viver e o morrer, é atravessada por gestos outros, que também precisam ser reconhecidos. Mas, entre todos eles, derramar lágrimas em vida e diante da morte talvez seja o que mais saibamos fazer. Se, como diz Toni Morrison no documentário *Toni Morrison: The Pieces I Am* (2019), ninguém, face ao histórico de perda e terror, ama, cuida e luta como nós, talvez também

⁹⁶⁶ SPILLERS, Hortense. Bebê da mãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: BARZAGHI, Clara; ARIAS, André; PATERNIANI, Stella Z. (Org.). *Pensamento negro radical*. São Paulo: Crocodilo e n-1 edições, 2021, p. 37.

⁹⁶⁷ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 78.

ninguém chore – tanto – como nós. E Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus também choraram.

Eu bebo, sim, estou sofrendo: um homem além do prontuário

No Hospital Nacional dos Alienados, apesar de ter dado entrada ali na Seção dos Indigentes, Lima Barreto pôde escolher a seção onde ficaria, valendo-se das suas relações fora do hospício e do trabalho do seu pai, quando ele era adolescente, na Colônia de Alienados da Ilha do Governador, tornando-o conhecido por alguns funcionários, além de ter sido atendido por Juliano Moreira, um psiquiatra negro baiano⁹⁶⁸, que não compactuava com o racismo científico e o deixou escolher onde queria ficar⁹⁶⁹. Ele escolheu a Seção Cameil, dos pensionistas, para onde foi no dia 29 de dezembro de 1919, quatro dias depois de sua chegada no hospício, graças a um gesto de cuidado e empatia de outro homem negro. Lá ele podia ficar na biblioteca, onde havia clássicos da literatura ocidental e onde podia escrever, mas ainda assim era obrigado a conviver com os demais internos, vivendo “uma solidão intelectual num meio delirante”⁹⁷⁰. Autorizado a escrever dentro do gabinete médico de Humberto Gotuzzo, que lhe cedeu alguns papéis usados e avulsos, ali ele conseguia ter tempo e espaço para pensar e escrever, sem ser tão interrompido pelas vozes delirantes. Nesse processo, voltado para si mesmo, Lima constrói a sua própria narrativa sobre o adoecimento, numa seção que chama de “A minha bebedeira e a minha loucura”:

Ao pegar agora no lápis para explicar bem estas notas que vou escrevendo no Hospício, cercado de delirantes cujos delírios mal compreendo, nessa incoerência verbal de manicômio, em que um diz isto, outro diz aquilo, e que parecendo conversarem, as ideias e o sentido das frases de cada um dos interlocutores vão cada qual para o seu lado, eu me lembro muito bem que um amigo de minha família, médico ele mesmo de loucos, me deu, logo ao adoecer meu pai, o livro de Maudsley, *O crime e a loucura*. A obra me impressionou muito e de há muito premedito repetir-lhe a leitura. Saído dela, escrevi um decálogo para o governo de minha vida; entre os seus artigos havia o mandamento de não beber alcoólicos, coisa aconselhada por Maudsley, para evitar a loucura. Nunca o cumpri e fiz mal. Muitas causas influíram para que

⁹⁶⁸ De acordo com Ynaê Lopes dos Santos, “Juliano Moreira defendia que, por questões historicamente constituídas, a maior parte dos internos nos hospícios eram homens e mulheres pobres, negros e mestiços. E que boa parte das mazelas apresentadas por esses internos tinham razões nas suas condições históricas, sociais e econômicas e não em uma pretensa predestinação racial”, associando, por exemplo, o alcoolismo às “mazelas da escravidão”, cf. SANTOS, Ynaê Lopes Dos. Crítica à degenerescência racial e reforma psiquiátrica de Juliano Moreira. In: DAVID, Emiliano de Camargo et al (Org.). *Racismo, subjetividade e saúde mental: o pioneirismo negro*. São Paulo: Hucitec, 2021, p. 42.

⁹⁶⁹ Escreve Lima Barreto: “Na segunda-feira, antes que meu irmão viesse, fui à presença do doutor Juliano Moreira. Tratou-me com grande ternura, paternalmente, não me admoestou. Fez-me sentar ao seu lado e perguntou-me onde queria ficar. Disse-lhe que na Seção Cameil. Deu ordens ao Sant’Ana e em breve lá estava eu”, cf. BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 41.

⁹⁷⁰ Ibid., p. 58.

viesses a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente. Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo; previa moléstias com tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução; e eu me aborrecia e procurava distrair-me, ficar na cidade, avançar pela noite adentro; e assim conheci o chopp, o whisky, as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele.

A minha casa me aborrecia, tão triste era ela! Meu pai delirava, queixava-se, resmungava (...)

No começo, havia dinheiro na bolsa de todos e o parati entrava como mera extravagância. O forte era cerveja; mas, bem depressa, com a fuga inexplicável do dinheiro das nossas algibeiras, a cachaça ficou sendo o nosso forte; e eu as bebia desbragadamente, a ponto de estar completamente bêbado às nove ou dez horas da noite. (...)

A minha dor ou as minhas dores aumentavam ainda; e, cheio de dívidas, sem saber como pagá-las, o J. M. aconselhou-me que escrevesse um livro e o levasse para ser publicado no *Jornal do Commercio*.

Assim o fiz. Pus-me em casa dois meses e escrevi o livro. Saiu na edição da tarde e ninguém o leu, e só veio a fazer sucesso, para mim inesperado, quando o publiquei em livro. Desalentado e desanimado, sentindo que eu não podia dar nenhuma satisfação àqueles que me instruíram tão generosamente, nem mesmo formando-me, não tendo nenhuma ambição política, administrativa, via escapar-se por falta de habilidade, de macieza, a única coisa que me alentava na vida – o amor das letras, da glória, do nome, por ele só. (...)

Não me preocupava com o meu corpo. Deixava crescer o cabelo, a barba, não me banhava a miúdo. Todo o dinheiro que apanhava bebia. Delirava de desespero e desesperança: eu não obteria nada.⁹⁷¹

Nesta passagem, Lima Barreto se esforça para construir um relato lúcido, crítico e sincero sobre o que levou ao alcoolismo, situando seu sofrimento no interior de uma trajetória de vida em que causas materiais, com efeitos em seu psicológico, o levaram ao álcool, na contramão das explicações pseudocientíficas e racistas apoiadas nas ideias de hereditariedade e de inferioridade racial. Ainda assim, ele não estava imune às teorias raciais de sua época, a ponto de criar para si mesmo o mandamento de que nunca mais iria beber depois de ter lido um livro do psiquiatra inglês Henry Maudsley, que se baseava em ideias de degenerescência e predisposição hereditária para analisar o crime e a loucura. Ele tentava, assim, evitar ter o mesmo destino do pai, como a ciência preconizava e parte da sociedade esperava. Entretanto, ao dizer que nunca cumpriu o próprio mandamento e, em seguida, elencar os motivos que contribuíram para isso, Lima parece evidenciar, pelo contrário, a quase impossibilidade de deixar de beber não por causa da hereditariedade, mas por causa das agruras, tensões e angústias de uma vida tomada pela ansiedade e pelo medo frente às dificuldades para sobreviver. Ele sabia que mesmo os estudos, os livros, a inteligência não se apresentavam como garantia de uma vida digna e tranquila para um homem negro no pós-abolição, sobretudo quando já havia acumulado

⁹⁷¹ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 52.

tantos desafetos e inimigos ao não se submeter aos ditames da imprensa e da elite, sobretudo após a publicação de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, livro no qual, ficcionalizando figurões do jornalismo e da literatura de sua época, faz duras críticas a jornalistas, literatos e jornais, como o *Correio da Manhã*, retratados como seres medíocres, mesquinhos e oportunistas. A literatura, aliás, não está desvinculada da necessidade de sobrevivência, tendo escrito *Triste Fim de Policarpo Quaresma* em dois meses não apenas por um arroubo criativo, mas também pela necessidade de pagar suas dívidas a partir dos rendimentos obtidos com a obra.

Acima de tudo, é a preocupação com a saúde do pai, a quem tanto ama e cuida, que o angustia pensar na possibilidade de não conseguir garantir dignidade para ele nem na vida nem na morte. O que estava em jogo não era apenas a sua sobrevivência, mas também a do pai, que investiu no filho e o educou, mas a quem não pôde retribuir seus esforços com um diploma, sentindo-se tomado pela culpa. Afinal, mesmo com seu amor às letras e toda a sua inteligência, era ele um homem sem diploma numa sociedade que se modernizava sem conceber os homens negros como seus cidadãos. A catástrofe doméstica é, então, o desespero de um filho que teme não conseguir cuidar do pai em uma sociedade em que a catástrofe da escravidão parecia deixar suas vidas debaixo de escombros. Nesse sentido, beber sem parar era um jeito de se distrair durante o curso de um desastre que não tinha acabado, entregando-se à bebida como uma fonte de prazer que, nas condições desesperadoras de seu negro drama, só podia virar uma fonte de destruição.

Sem qualquer menção à raça ou ao racismo, seu desabafo é marcado por um viés individualizante e culpabilizante. No final das contas, ele mesmo seria o principal responsável pela sua derrocada, assumindo erros e falhas numa dolorosa introjeção de um discurso liberal e meritocrático que descontextualiza o fracasso, especialmente quando o racismo estava longe de ser reconhecido no espaço público, tampouco combatido, afinal,

Nós, os negros, vivemos uma segregação silenciosa, o que durante muito tempo funcionou como se tivéssemos um sentimento persecutório, uma vez que o preconceito era negado. Sentíamos uma perseguição sem razão. Isso vem mudando, atualmente, já que parece existir uma disposição maior da comunidade científica e da sociedade de expor a crueldade de um sistema que se diz “não racista”, mas que ainda conserva e mantém atitudes racistas.⁹⁷²

⁹⁷² NOGUEIRA, Isildinha Baptista. Cor e inconsciente. In: KON, Noemi Moritz; ABUD, Cristiane Curi; SILVA, Maria Lucia da (Org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 122.

No entanto, o que o texto também oferece é uma narrativa que se contrapõe ao prontuário médico ao desnudar a perspectiva de um homem negro sobre uma vida sonhada que não se realizou, nos apresentando o “mundo do paciente”, não o “mundo da doença”⁹⁷³, cujos delírios não eram loucura. Eram desespero e desesperança de uma experiência em que o seu alento – amor às letras – era também seu desalento. No diário pode ele, então, dizer, sem rodeios, parafraseando a famosa música de Elizeth Cardoso, que bebia sim e estava vivendo⁹⁷⁴, ou melhor, tentando viver, abandonando os cuidados com o corpo e com sua saúde como triste atestado do próprio abandono e violência a que os corpos negros eram submetidos pelo Estado. Tendo ido “de boteco em boteco bebendo a valer / Na ânsia de esconder / As dores do meu coração”, nesta e tantas outras passagens de *Diário do hospício* Lima Barreto não esconde as ânsias do seu coração que a ciência era incapaz de ouvir.

Conforme os dias passam no hospício, seu desespero parece aumentar ao se ver confinado a um espaço que parece comprovar e confirmar as hipóteses e teorias racistas que tanto buscou combater. Ele faz parte de uma massa indistinta de homens, em sua maioria negra, cujos méritos e credenciais literárias não importavam, uma vez que “o negro, a despeito de sua condição econômica, social e intelectual, quase sempre vive um processo de destituição do seu lugar ou de suas conquistas, pois o olhar do branco nunca o vê como merecedor e não reconhece como legítimas suas possibilidades e conquistas”⁹⁷⁵. Afinal, como ele mesmo escreve, “Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes”⁹⁷⁶, passando a ser mais uma estatística num lugar onde os internos não faziam ideia de quem ele era, mas, ao mesmo tempo, com quem compartilham a experiência de sujeição. Vivendo uma realidade desesperadora e enlouquecedora, com dificuldades materiais prementes, somadas à perseguição policial a qualquer comportamento desviante e transgressor, a presença massiva de pessoas negras em instituições como hospícios e prisões, antes de ser uma consequência de uma marginalização e violência históricas, passa a ser vista como um dado que comprova sua

⁹⁷³ GROSSMAN; CARDOSO, Op. Cit., 2014, p. 33.

⁹⁷⁴ A canção de 1972, famosa na voz de Elizeth Cardoso, se chama “Eu bebo sim” e diz em seus versos iniciais: “Eu bebo sim / Eu tô vivendo / Tem gente que não bebe / E tá morrendo”, cf. ELIZABETH CARDOSO. “Eu bebo sim”. In: Disco de Ouro. EMI Music Brasil, 1974.

⁹⁷⁵ NOGUEIRA, Op. Cit., 2019, p. 125.

⁹⁷⁶ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 47.

degradação e inferioridade. Cercado pela “cor mais cortante” e lembrando de um funcionário que o tratava como se fosse seu “feitor” e “senhor”, Lima escreve:

Digo com franqueza, cem anos que eu viva eu, nunca poderão apagar-me da minha memória essas humilhações que sofri. Não por elas mesmo, que pouco valem; mas pela convicção que me trouxeram de que esta vida não vale nada, todas as posições falham e todas as precauções para um grande futuro são vãs. Eu tinha tudo, ou tenho tudo, para não sofrê-las, tanto mais que não as provoquei. Sou instruído, sou educado, sou honesto, tenho procurado o mais possível ter uma vida pura. Parecia que sendo, que – sendo eu um rapaz que, antes dos dezesseis anos, estava numa escola superior (que todos me gabavam a inteligência, e mesmo até agora ninguém nega) – estivesse a coberto de tudo isso. Mas eu e a sorte, a sorte e eu, nos juntamos de tal sorte, nos irmanamos, que vim a passar por transe desses.

Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora com quase quarenta anos, embora a glória tenha me dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi, mesmo talvez com perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena, medíocre e pacífica, como a de todos.

Penso assim, às vezes, mas, em outras, queria matar em mim todo o desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal. Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor.

Vejo a minha vida torva e sem saída. A minha aposentadoria dá-me uma migalha com que mal me daria para viver. A minha pena só me pode dar dinheiro escrevendo banalidades para revistas de segunda ordem. Eu me envergonho e me aborreço de empregar, na minha idade, a minha inteligência em tais futilidades. Ainda tenho alguma verve para a tarefa do dia a dia; mas tudo me leva para pensamentos mais profundos, mais doridos e uma vontade de penetrar no mistério da minha alma e do Universo.⁹⁷⁷

Ecoando os versos “Negro drama / Tenta ver e não vê nada / A não ser uma estrela longe / Meio ofuscada”, Lima Barreto parece ter chegado ao fim da linha e ao seu limite, atolado em uma experiência de sofrimento que podava qualquer perspectiva de futuro, quando a vida sonhada e desejada se projeta como um grande nada. O que ele consegue ver, a essa altura da vida, é somente o brilho opaco do jovem negro extravagante e sonhador que inicia seu diário orgulhosamente dizendo que se chama Afonso Henriques de Lima Barreto e que vai escrever a História da Escravidão Negra no Brasil. Ao afirmar que é “instruído”, “educado”, “honesto”, o oposto do imaginário construído em torno do homem negro, o escritor carioca pode nos fazer lembrar dos amigos, pais, vizinhos que clamam, diante de mais uma cena de abuso da violência policial, que a vítima é “trabalhador!”, como se a instrução ou o trabalho pudessem protegê-los e livrá-los de trágicos desfechos.

⁹⁷⁷ Ibid., p. 67.

No caso de Lima Barreto, num contexto em que a presença negra nas universidades era quase impensável, ser um rapaz negro de 16 anos no ensino superior parecia ser um feito capaz de não apenas derrotar o peso da história da escravidão e das teorias raciais que apregoavam sua inferioridade, mas também permitir a glória, tendo sua existência celebrada. No fim, mesmo com tanta luta, estava ali no hospício, vivendo o “trauma” de ser um “preto fodido”, sobrevivendo de migalhas e escrevendo o que julga serem “futilidades”, distantes do “grande futuro” que idealizava para si. Ao declarar que nem cem anos de vida poderão apagar todas as humilhações sofridas e que não há remédio para a sua dolorosa angústia de viver, Lima fala de um sofrimento irreparável que tem peso de séculos, para o qual não há tempo que aplaque ou redima quando a vida, especialmente as vidas negras, continua não valendo nada, quando “nós não somos nada nesta vida”, como confessa Clara dos Anjos no final do romance homônimo⁹⁷⁸. Frente a uma dor impossível de ser reparada, é cada vez mais difícil não enlouquecer, como escreve adiante:

Voltei do café entediado. Um vago desejo de morte, de aniquilamento. Via minha vida esgotar-se, sem fulgor, e toda a minha cansada feita, às guinadas. Eu quisera a resplandecência da glória e vivi ameaçado de acabar numa turva, polar loucura. Polar, porque me parecia que nenhuma afeição me aquecia, e turva, pois eu não via, não compreendia nada em torno de mim. Eu me comparava a um explorador das regiões árticas, que tivesse durante anos atravessado florestas lindas, cascatas, céus epinícios, lagos de anil, mares de esmeraldas, nessas paisagens mais belas da terra, as suas servências mais majestosas, e se houvesse de *motu próprio* atirado às *banquises* do polo e se deixasse mergulhar na sua noite imensa que, para o meu caso, era infinita.⁹⁷⁹

Esgotado, vivendo uma vida “sem fulgor”, sem a “resplandecência da glória”, as palavras empregadas por Lima Barreto remetem, num primeiro, a uma falta de luminosidade que traduz uma espécie de escuridão, de um *negro* drama, de uma *negra* vida, mas, quando se trata da ameaça da loucura, ele a descreve como “turva” e “polar” para em seguida dizer que se comparava “a um explorador das regiões árticas”. Polar aí, então, parece simbolizar a loucura produzida por um mundo branco, frio e hostil como as regiões árticas, ainda difíceis de serem exploradas, dadas as suas condições climáticas e inóspitas, onde não há afeto e cuidado, onde sequer pode chorar. Apoiando-se em

⁹⁷⁸ Grávida, enganada e abandonada por Cassi Jones, Clara dos Anjos se dirige à mãe após ter sido humilhada pela mãe de seu algoz:

“— Mamãe! Mamãe!

“— Que é minha filha?

“— Nós não somos nada nesta vida”, cf. BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Escureceu, 2021, p. 190.

⁹⁷⁹ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 79.

metáforas que falam de uma atmosfera fria e branca que se propôs a explorar, em que a brancura figura “como única via possível de acesso ao mundo”⁹⁸⁰, como era o mundo das letras, Lima enumera, no entanto, belezas naturais e superlativas de um mundo fisicamente distante – de que tanto falava um de seus autores favoritos, Julio Verne – que encontrou pelo caminho, adjetivando cada uma delas. Elas fazem parte das “paisagens mais belas da terra”, em uma espécie de experimento de beleza e imaginação quando se vê tomado por um anseio suicida, mas que é interrompido pela queda num campo de gelo e pelo mergulho em sua noite imensa que, no seu caso, era “infinita”.

Confinado à noite de uma loucura polar, onde não há remédio para sua dor, vivendo na “capital do arrivismo”, onde os sentimentos, a alma, os sonhos, a ligação entre os seres humanos, importavam cada vez menos e era cada um por si⁹⁸¹, sumir no “todo universal” e “penetrar no mistério” de sua alma e do Universo era talvez uma forma de tentar encontrar na morte alguma redenção, fazendo a travessia para o mundo invisível dos mortos, impossível de ser classificado, mensurado, controlado por uma “ciência que tudo pode”⁹⁸². Internado à força, os anseios suicidas ganham força na narrativa de Lima, que não parece entender a morte como um fim em si mesmo, mas como uma passagem para o mistério onde talvez, livre da violência, do medo, da pobreza, da loucura, ele pudesse não descansar em paz, mas ser, enfim, parte do universo e parte do mistério, afinal, como ele escreve em *Diário do hospício*, após elaborar uma narrativa para o seu adoecimento e alcoolismo:

Eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível, nunca, por mais que quisesse, pude ter uma concepção mecânica, rígida, do Universo e de nós mesmos. No último, no fim do homem e do mundo, há mistérios e eu creio neles. Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas e mesmo dos que não são, sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e crer que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas.

Cheio de mistério e cercado de mistério, talvez as alucinações que tive as pessoas conspícuas e sem tara possam atribuí-las à herança, ao álcool, a outro qualquer fator ao alcance da mão. Prefiro ir mais longe...

(...)

⁹⁸⁰ NOGUEIRA, Op. Cit., 2019, p. 122.

⁹⁸¹ Segundo Sevcenko, o Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX era a capital do arrivismo, com uma série de “homens novos”, com “fome do ouro, à sede da riqueza, à sofreguidão do luxo, da pose, do desperdício, da ostentação, do triunfo”, em que os cargos passam às mãos dos recém-chegados à distinção social, premiados com as ondas sucessivas e fartas de “nomeações”, “indenizações”, “concessões”, “garantias”, subvenções”, “favores”, “privilégios” e “proteções” do novo governo, cf. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 37-38.

⁹⁸² BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 55.

Agora, que creio ser a última ou a penúltima [vez no hospício], porque daqui não sairei vivo, se entrar outra vez, penetrei no Pavilhão calmo, tranquilo, sem nenhum sintoma de loucura, embora toda a noite tivesse andando pelos subúrbios sem dinheiro, a procurar uma delegacia, a fim de queixar-me ao delicado das coisas mais fantásticas dessa vida, vendo as coisas mais fantásticas que se possam imaginar.

No começo, eu gritava, gesticulava, insultava, descompunha; dessa forma, vias familiarmente, como a coisa mais natural desse mundo. Só a minha agitação, uma frase ou outra desconexa, um gesto sem explicação, denunciavam que eu não estava na minha razão.

O que há em mim, meu Deus? Loucura? Quem sabe lá?⁹⁸³

Na contramão do determinismo científico e do positivismo, Lima Barreto se define a partir de categorias imaginativas e especulativas, como “maravilhoso” e “fantástico”, em que tudo que é extraordinário, estranho, sobrenatural, mágico desafia o estatuto do real e, ao mesmo tempo, propõe outras possibilidades de mundo. De dentro do gabinete médico, diagnosticado como louco, Lima não apenas critica as pretensões da ciência, mas também ousa se definir fora da racionalidade moderna e iluminista, de uma maneira que, fora do espaço do diário, poderia ser visto como um mero delírio, como uma mera manifestação da loucura. Com sua tamanha fé nos mistérios da vida e da morte, as “prosápias sabichonas” e “certezas da ciência” colocam um sorriso em seu rosto que eles também não conseguiriam entender, pois vem de uma serena sabedoria, talvez obtida ao observar as práticas religiosas do povo, suas artes e modos de cura e cuidado, de que a ciência não pode e não sabe tudo, pois “os médiuns que curam merecem mais respeito e veneração que os mais famosos médicos da moda. Os seus milagres são contados de boca em boca, e a gente de todas as condições e matizes de raça a eles recorre nos seus desesperos de perder a saúde e ir ao encontro da Morte”⁹⁸⁴. “Cheio de mistério e cercado

⁹⁸³ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 52-53.

⁹⁸⁴ Este é um trecho do seu conto “O moleque”, quando o narrador se põe a descrever o subúrbio a partir de sua diversidade cultural e religiosa que vai muito além do cristianismo e do que a ciência é capaz de entender: “É um subúrbio de gente pobre, e o bonde que lá leva atravessa umas ruas de largura desigual, que, não se sabe por que, ora são muito estreitas, ora muito largas, bordadas de casas e casitas sem que nelas se depare um jardimzinho mais tratado ou se lobrigue, aos fundos, uma horta mais viçosa. Há, porém, robustas e velhas mangueiras que protestam contra aquele abandono da terra. Fogem para lá, sobretudo para seus morros e escuros arredores, aqueles que ainda querem cultivar a Divindade como seus avós. Nas suas redondezas, é o lugar das macumbas, das práticas de feitiçaria com que a teologia da polícia implica, pois não pode admitir nas nossas almas depósitos de crenças ancestrais. O espiritismo se mistura a eles e a sua difusão é pasmosa. A Igreja católica unicamente não satisfaz o nosso povo humilde. É quase abstrata para ele, teórica. Da divindade, não dá, apesar das imagens, de água benta e outros objetos do seu culto, nenhum sinal palpável, tangível de que ela está presente. O padre, para o grosso do povo, não se comunica no mal com ela; mas o médium, o feiticeiro, o macumbeiro, se não a recebem nos seus transes, recebem, entretanto, almas e espíritos que, por já não serem mais da terra, estão mais perto de Deus e participam um pouco da sua eterna e imensa sabedoria.

Os médiuns que curam merecem mais respeito e veneração que os mais famosos médicos da moda. Os seus milagres são contados de boca em boca, e a gente de todas as condições e matizes de raça a eles recorre nos seus desesperos de perder a saúde e ir ao encontro da Morte”, cf. BARRETO, Lima. O moleque. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 143.

de mistério”, Lima se apoia em uma perspectiva do real que vai além do visível e do material, em que nem ele mesmo se conhece por completo, tampouco a vida pode ser plenamente apreendida por um viés científico ou por um “fator ao alcance da mão”. Ao dizer que prefere “ir mais longe”, sem, no entanto, apresentar outras hipóteses e razões que expliquem suas alucinações, as reticências ao final dessa declaração parecem ecoar essa dimensão do mistério e, principalmente, se contrapor às tantas sentenças categóricas, com ponto final, sobre a natureza do negro.

Nesse sentido, o vago desejo de morte, que passaria por um encontro talvez libertador com a Morte – personificada com a letra maiúscula –, associada a sua fé no Mistério, parece se apoiar no entendimento da morte de que fala Castiel Vitorino, isto é, “um acontecimento de transfiguração da matéria”, de “transmutação da memória”, que corresponde “à inevitabilidade do nosso encontro a mudança”⁹⁸⁵, de modo que seu desejo não se resumiria a um efeito da aniquilação racial. Para ele, talvez estivesse em jogo pensar e acreditar que

Quando uma pessoa morre, sua materialidade se decompõe e passa a integrar solos, mares, atmosfera, e demais oportunidades ecológicas a depender do local onde seu corpo for depositado. Suas novas Formas apresentam-se também em sabores, fragrâncias, gestos, e infinitas possibilidades de presença, todas conectadas à experiência de lembrar de sua existência. (...)

A vida após a morte é um acontecimento de complexidade e amplitude sideral, uma vez que estrelas não morrem, mas transmutam-se inúmeras vezes até se materializarem em poeiras responsáveis por gerar nossa existência. As vidas terráqueas são filamentos da existência de estrelas que viveram a morte. Somos vidas após a morte.⁹⁸⁶

Entre a morte que liberta e a morte que aniquila, o que se ressalta é a tentativa de Lima Barreto de reafirmar sua lucidez mesmo confinado no hospício, tentando escrever fora da loucura, mas prevendo o seu fim, num sinal de esgotamento de sua resistência. É completamente embriagado, andando a esmo no subúrbio, que Lima ousa fazer o que, sóbrio, talvez nunca faria: ir até uma delegacia se queixar do “delicado das coisas mais fantásticas dessa vida”. Naquela noite de 25 de novembro de 1919, um homem que era visto como suspeito, criminoso em potencial, vagabundo, se dirige até a polícia para falar justamente do que escapava do escopo de uma instituição para quem proteger o Estado equivale a criminalizar, prender ou matar a população negra. Sob o efeito do álcool, tratando das “coisas mais fantásticas dessa vida” e “vendo as coisas mais fantásticas”, a

⁹⁸⁵ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n-1 edições, 2022, p. 51.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 58.

alucinação do escritor desafia a lógica da polícia, falando o que eles não entendem, enxergando o que eles não enxergam e, ainda por cima, soltando gritos e insultos. Em sua rememoração do acontecimento, não havia nada demais em suas atitudes, fruto de sua relação com o mistério que habita o real; para a polícia, por sua vez, aquele era mais um louco negro a perturbar a paz e a harmonia das ruas da cidade.

No entanto, mesmo reconhecendo que não estava na sua razão, não é a loucura que define o seu comportamento, contestando um discurso psiquiátrico que se baseava em diferentes graus e expressões da loucura para explicar qualquer atitude ou prática desviante de uma dada perspectiva de normalidade. No diário, conversando consigo mesmo, a loucura se torna apenas uma interrogação – e não uma sentença condenatória – em torno de uma existência que permanece insondável até para si mesmo e que ninguém será capaz de definir ou explicar, mas que o mundo ainda enlouquece, destrói e mata como forma de punir uma vida que ainda insiste, numa resistência assombrosa e insólita, que é tantas vezes desafiada pela vontade de dar cabo da própria vida. Essa vontade, aliás, não se manifesta apenas quando está no hospício, como podemos ver nessa entrada de 16 de julho de 1908 de seu *Diário íntimo*:

Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. Aos sete anos logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno; e daí também comecei a respeitar supersticiosamente a honestidade, de modo que as mínimas cousas me parecem grandes crimes e eu fico abalado e sacolejante. Deu-me esse acontecimento, conjuntamente com a vida naturalmente seca e árida dos colégios, uma tristeza sem motivo, que é fundo de quadro, mas pelo qual passam bacantes em estertores de grande festa. Outra vez que essa vontade me veio foi aos onze anos ou doze, quando fugi do colégio. Armei um laço numa árvore lá do sítio da ilha, mas não me sobrou coragem para me atirar no vazio com ele ao pescoço. Nesse tempo, eu me acreditava em inteligente e era talvez isso que me fazia ter medo de dar fim a mim mesmo.

Hoje, quando essa triste vontade me vem, já não é o sentimento da minha inteligência que me impede de consumir o ato: é o hábito de viver, é a covardia, é a minha natureza débil e esperançada.

Há dias que essa vontade me acompanha; há dias que ela me vê dormir e me saúda ao acordar. Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada; ignorando se tenho qualidades naturalidades, escrevendo em explosões; sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades.

Mas de tudo isso o que mais me amola é sentir que não sou inteligente. Mulato, desorganizado, incompreensível e incompreendido, era a única coisa que me encheria de satisfação, ser inteligente, muito e muito! A humanidade vive da inteligência, e eu, inteligente, entraria por força na humanidade, isto é, na grande Humanidade de que quero fazer parte.

Mas não é só não ser inteligente que me abate. Abate-me também não ter amigos e ir perdendo os poucos que tinha. (...)

Eu fico só, só com os meus irmãos e o meu orgulho e as minhas falhas.

Vai me faltando a energia. Já não consigo ler um livro inteiro, já tenho náuseas de tudo, já escrevo com esforço. Só o Álcool me dá prazer e me tenta.... Oh! Meu Deus! Onde irei parar?

Tenho um livro (trezentas páginas manuscritas), de que falta escrever dois ou três capítulos. Não tenho ânimo de acabá-lo. Sinto-o besta, imbecil, fraco, hesito em acabá-lo.

É por isso que me dá gana de matar-me; mas a coragem me falta e me parece que é isso que tem faltado sempre.⁹⁸⁷

“Desde menino, eu tenho a mania do suicídio”. É com a confissão de um desejo constante de morte que Lima Barreto inicia a entrada daquele dia, elaborando uma espécie de genealogia do seu sofrimento, muito anterior ao momento em que está vivendo, sem grandes rendimentos, sobrecarregado com o sustento da família e os cuidados com o pai. A sua extrema vulnerabilidade na vida adulta o conduz às suas dores de infância, quando já ali experimentava os efeitos do racismo, tendo sua inocência e delicadeza de menino afetadas pela violência racial. Em meio ao luto da perda da mãe, uma acusação de furto desperta a vontade de se matar, como se a ausência da mãe passasse a significar uma ausência de proteção em uma sociedade em que sua vida não importa, pois mal dona Amália faleceu ele já foi acusado de um crime que não cometeu, como se esse episódio anunciasse o que o aguardava no futuro. Talvez, segurando o choro, sentido e calado, a dor maior tenha sido a consciência de não ter mais o colo de mãe como refúgio da violência do mundo. A injustiça da vida, que passa a sentir a partir daquele momento, parece também ser a injustiça de perder a mãe tão jovem, dando-se conta da incompreensão generalizada da sua “delicadeza”, do seu “natural doce e terno” sem a figura que, como escreve Carolina Maria de Jesus, tem o filho como “hospede predileto do pensamento materno”⁹⁸⁸, ou, como fala Baby Suggs, “Um homem não é nada mais que um homem”, dizia Baby Suggs. “Mas um filho? Bom, isso já é *alguém*”⁹⁸⁹. Ele era *alguém* para sua mãe.

Não sendo “alguém” para o resto da sociedade, mas um *moleque*, uma honestidade vigilante e sempre alerta o toma, crescendo como se estivesse sempre prestes a ser acusado de novo, vivendo “abalado e sacolejante”, o que demonstra como “o pensamento do negro é um pensamento sitiado, acuado e acossado pela dor de pressão racista”⁹⁹⁰. Estudar se torna, nesse contexto, ainda mais importante, mas a vida no colégio era “naturalmente seca e árida”, estudando entre meninos brancos e endinheirados, a ponto

⁹⁸⁷ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 135-136.

⁹⁸⁸ Cf. JESUS, Op. Cit., 2021, v. *Santana*, p. 380.

⁹⁸⁹ MORRISON, Op. Cit., 2011, p. 47.

⁹⁹⁰ SOUZA, Op. Cit., 2020, p. 19.

de fugir com a intenção de se matar, pois o lugar onde sonhava construir outro sentido para a vida era também um lugar de sofrimento. Antes que o mundo linchasse sua existência, ele mesmo se enforcaria. *Acreditando-se* inteligente numa escola de brancos, é, porém, essa crença solitária que o impede de dar fim à própria vida ainda em sua tenra infância. Havia, afinal, um caminho pela frente a ser trilhado; ainda dava para tentar ser um homem que viveria *da* inteligência, *pela* inteligência e *para* a inteligência, selando sua entrada na grande Humanidade, ainda que enfrentasse grandes dificuldades para conseguir um editor.⁹⁹¹

Agora ali, aos 27 anos, não é mais a inteligência que o mantém vivo, mas o que chama de “hábito de viver”, “covardia” e “natureza débil e esperançada”. Mais sozinho do que nunca, a vontade de morrer é personificada e se torna sua grande companhia, como se todo dia o lembrasse dos motivos para acabar com a própria vida e na morte se refugiar ao se ver “sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades”. Ele estava “Entre o gatilho e a tempestade, sempre a provar que é homem e não um covarde”, quando ideólogos do racismo científico e os homens de seu tempo o lembram quase todos os dias que ele nunca será exatamente um homem, mas um “mulato”. Aqui, nesta passagem, a dor da longa presença da violência racial em sua vida pulsa em cada linha, em que agora ele mesmo parece se acusar por suas faltas e falhas por ser “mulato, desorganizado, incompreensível e *incompreendido*”, constituindo a imagem de um sujeito desamparado e só, cuja existência é incompreensível e *incompreendida* pelas sentenças da ciência. Ser muito inteligente era uma espécie de redenção impossível, que só podia culminar numa tragédia, na medida em que se tratava de um atributo que a sociedade pouco reconhecia na população negra.

Como sustentar, sem titubear, um olhar sobre sua própria inteligência, que podia ser vista como um grande disparate ou expressão de loucura? Diante de um caso que não tem solução, como canta Nelson Sargento, é o Álcool – com letra maiúscula, tão personificado quanto a morte – que se avizinha como fonte de prazer e destruição que amplia seu desespero, marcado pelas interjeições e reticências no trecho “Só o Álcool me dá prazer e me tenta... Oh! Meu Deus! Onde irei parar?” que ecoam um sofrimento indizível, em que a palavra parece não dar conta do tamanho de sua dor, expressa em tom

⁹⁹¹ Segundo Assis Barbosa, “o ano de 1908 seria todo consumido em tentativas inúteis à procura de um editor. Passam-se os meses, e nada! Parecia improvável encontrar quem o quisesse publicar no Brasil”. Não à toa, a primeira edição de *Recordações do escrívão Isaías Caminha* saiu em Portugal depois de desistir de encontrar um editor brasileiro para o seu livro, cf. BARBOSA, Op. Cit., 2017, p. 171.

menor em seu diário, quando até mesmo a sua literatura, assim como ele, se torna imprestável. Orgulhoso, Lima Barreto, ainda assim, não cede e *não toma parte no enorme batalhão daqueles que se agacham até o chão / enganando a si mesmo por dinheiro ou posição*⁹⁹², como quem – não só neste trecho, mas em toda sua vida –, encarna os versos desse famoso samba de Paulinho da Viola: *Eu sou assim / Quem quiser gostar de mim, eu sou assim / Meu mundo é hoje / Não existe amanhã pra mim / Eu sou assim / Assim morrerei um dia*, em que a falta de coragem para se suicidar se deve, talvez, à imensa coragem de escrever, que era também sua forma de viver.

Na entrada do dia 20 de abril de 1914, seu desespero parece ainda maior, o que culminaria, meses depois, na sua primeira internação no Hospital Nacional dos Alienados, sobre a qual registra apenas “Estive no hospício de 18-8-14 a 13-10-14”. Tendo em vista essa internação num horizonte próximo, seu desabafo ganha contornos ainda mais trágicos:

Hoje pus-me a ler velhos números do *Mercure de France*. Lembro-me bem que os lia antes de escrever o meu primeiro livro. Puliquei-o em 1909. Até hoje nada adiantei. Não tenho editor, não tenho jornais, não tenho nada. O maior desalento me invade. Tenho sinistros pensamentos. Ponho-me a beber; paro. Voltam eles e também um tédio da minha vida doméstica, do meu viver quotidiano, e bebo. Uma bebedeira puxa outra e lá vem a melancolia. Que círculo vicioso! Despeço-me de um por um dos meus sonhos. Já prescindindo da glória, mas não queria morrer sem uma viagem à Europa, bem sentimental e intelectual, bem vagabunda e saborosa, como a última refeição de um condenado à morte.

A minha casa me aborrece. O meu pai delira constantemente e seu delírio tem a ironia dos loucos de Shakespeare. Meus irmãos, egoístas como eles, queriam que eu lhes desse tudo o que ganho e me curvasse à Secretaria da Guerra.

O que me aborrece mais na vida é esta secretaria. Não é pelos companheiros, não é pelos diretores. É pela sua ambiência militar, onde me sinto deslocado e em contradição com a minha consciência.

Não posso suportá-la. É o meu pesadelo, é a minha angústia.

Tenho por ela um ódio, um nojo, uma repugnância que me acabrunha. (...)

Enfim, a minha situação é absolutamente desesperadora, mas não me mato.

Quando estiver bem certo de que não encontrarei solução, embarco para Lisboa e vou morrer lá, de miséria, de fome, de qualquer modo.

Desgraçado nascimento tive eu! Cheio de aptidões, de boas qualidades, de grandes e poderosos defeitos, vou morrer sem nada ter feito.

Seria uma grande vida, se tivesse feito grandes obras; mas nem isso fiz.⁹⁹³

Uma das diferenças importantes entre esse trecho e o trecho anteriormente comentado é que, em 1908, Lima Barreto ainda não tinha publicado o que seria seu primeiro romance: *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. Havia, então, mesmo que

⁹⁹² Esses versos em itálico e os versos seguintes são da canção “Meu mundo é hoje”, de Paulinho da Viola, lançado em 1972 no álbum *Dança da solidão*.

⁹⁹³ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 171-172.

em meio a uma profunda tristeza, expectativas e esperanças quanto a uma promissora carreira literária. Ao conseguir publicar seu primeiro livro, será que se consagraria escritor, alcançaria a glória desejada? O que diriam do seu primeiro romance? Em 1914, ele só tinha publicado *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, lidando com uma recepção muito aquém do que esperava⁹⁹⁴. Apenas no ano seguinte, em 1915, publicaria sua segunda obra, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, escrita em dois meses. Nesse sentido, Lima Barreto se vê nesse momento tomado por uma grande frustração, pois o sonho realizado não vingou como imaginava. Continuava sem ter um editor, sem ter um jornal ou revista para publicar seus escritos – *Floreal*, a revista que havia fundado, deixa de existir após o quarto número –, sem ter nada em seu nome, dependendo do trabalho como funcionário público num dos lugares que mais abominava em função de seu declarado antimilitarismo e onde suas pretensões literárias eram motivo de deboche. O desalento o invade diante de uma experiência em que parece não haver refúgio ou paz para ele em lugar algum, uma vez seu pai delira o tempo todo, de modo que sua escrita se dava não em um ambiente de silêncio, mas de delírios de um pai de quem decidiu cuidar até o fim e que talvez o fizessem pensar que aquele também podia ser o seu fim. Enquanto a glória parecia cada vez mais distante, a bebida, de fácil alcance em qualquer botequim, acenava para ele em sua tristeza, como se as garrafas, como canta Nelson Sargento, batessem palmas para a sua vida desesperançada.

Em mais um registro marcado pela falta de perspectiva não só de futuro, mas também de outras formas de sobreviver no presente de um país onde não havia um projeto de integração da população negra como cidadã, o desejo de viajar para a Europa antes de morrer, como último pedido de um condenado à morte, irrompe. Talvez esse desejo irrompa como a possibilidade de se sentir, ainda que por alguns dias, como um sujeito do mundo, principalmente da parte do mundo cujos autores tanto leu ao longo da vida, como Julio Verne, não como um estrangeiro em seu próprio país, onde seus movimentos eram

⁹⁹⁴ De acordo com Assis Barbosa, em função de sua mordaz e satírico retrato da imprensa na época, além de trazer à tona a experiência da discriminação racial como um interdito ao êxito do jovem Isaías Caminha, poucas notas saíram no jornal anunciando ao público o lançamento do livro. Do ponto de vista da crítica, o livro foi considerado muito personalista, panfletário e um *roman à clef* – gênero em que personagens reais são retratadas por meio de personagens ficcionais com base em pseudônimos – muito “agressivo”. Embora procure se defender das críticas, justificando e explicando as motivações de escrever essa obra, como faz no prefácio, Lima Barreto percebe que a indisposição à sua obra tem um fundo racista, ao retratar, segundo Assis Barbosa, “os senhores da literatura, os que vestem casaca e frequentam a Livraria Garnier”, que “jamais lhe perdoarão a ousadia da violenta arremetida, as diatribes ferinas que dirigira a certos príncipes do jornalismo e das letras, as caricaturas cruéis que ainda hoje cobrem de ridículo medalhões cheios de empáfia”, cf. BARBOSA, Op. Cit., 2017, p. 189.

tão cerceados e limitados. Na Europa, quem sabe, sendo alguém que sabia falar francês, outra vida poderia se desenhar para ele. Entretanto, se o autor mal conseguia se sustentar no Brasil, onde o pai tanto dependia dos seus cuidados, como ir para a Europa? Não à toa, na sua recusa de se matar apesar de estar numa situação desesperadora, o que ele parece vislumbrar como uma morte minimamente aceitável é uma morte em Lisboa, como se morrer na Europa – e não no Brasil – fosse uma espécie de precária redenção, pois o fim trágico de sua vida se combinaria à realização de um sonho. De todo modo, o que se ressalta nessa entrada é a dolorosa consciência da impossibilidade de seus sonhos, que pouco dependem de seus esforços, uma vez que já nasceu condenado e desgraçado, vivendo um *negro drama* para o qual não parece haver redenção possível, mesmo cheio de aptidões e boas qualidades. Não à toa, ele conclui, com triste ironia, anos antes, no dia 10 de fevereiro de 1908: “É triste não ser branco”⁹⁹⁵, o que acena para o reconhecimento de que muito do seu sofrimento teria sido evitado se fosse branco, pois como declama Larissa Luz na introdução da música “Ismália”, do rapper Emicida, “a felicidade do branco é plena / a felicidade do negro é quase”⁹⁹⁶. Seu alcoolismo não seria, por exemplo, sinal de loucura, mas de um “comportamento boêmio”. Seu destino provavelmente não seria o hospício, mas bares e cafés de Paris.

Uma grande vida era, para Lima Barreto, ter feito grandes obras, numa equivalência entre vida e literatura que aprofunda seu desalento. Entretanto, esperançoso ou triste, Lima seguiu escrevendo e, ainda em vida, publicaria mais três romances, como *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Numa e a Ninfa* (1915) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), além de dedicar quase vinte anos à escrita de *Clara dos Anjos*, a obra de sua vida, que conseguiu terminar antes de morrer. Nesse sentido, ele não se matou, tampouco desistiu da literatura, mas pôde dar vazão a esses desejos e as suas angústias no diário, sem talvez se dar conta que, diante de todas as condições em que viveu – e aqui penso no menino que cedo perdeu a mãe e que depois perdeu muito do pai para a loucura, cuidando dele até o fim –, sua grande obra só poderia ser também sua própria vida, que tanto se interessou em narrar para se tornar *memória*, para *durar* além da morte, para situar o seu sofrimento e a sua esperança, como confessa no dia 3 de janeiro de 1905, deixando um pedido que tentei atender em cada linha desta tese até aqui:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo

⁹⁹⁵ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 130.

⁹⁹⁶ EMICIDA. *AmarElo*. Sony Music, 2019.

profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para ser bem compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. Há coisas que, sentidas em nós, não podemos dizer. A minha melancolia, a mobilidade do meu espírito, o ceticismo que me corrói – ceticismo que atingindo as coisas e pessoas estranhas a mim, alcançam também a minha própria entidade –, nasceu da minha adolescência feita neste sentimento da minha vergonha doméstica, que também deu nascimento a minha única vergonha doméstica.

Hoje, pois, como não houvesse assunto, resolvi fazer dessa nota uma página íntima, tanto mais íntima quanto que é de mim para mim, do Afonso de vinte e três anos para o Afonso de trinta, de quarenta, de cinquenta anos. Guardando-as, eu poderei fazer delas como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito.

Aqui bem alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo cuidado e discrição porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha.⁹⁹⁷

Não sei se te compreendi como gostaria, Afonso, mas espero que, do túmulo, você possa sorrir e se orgulhar da coragem e delicadeza de suas notas íntimas.

Nem vítima nem louca nem forte

Um dos trechos mais conhecidos e citados de *Quarto de despejo* é o trecho em que Carolina Maria de Jesus emprega pela primeira vez a expressão que dá título ao livro, em uma reflexão sobre a desigualdade gritante que observa na cidade de São Paulo a partir das suas andanças como catadora e da sua vida na favela do Canindé. Em 19 de maio de 1958, escreve ela, após mais um dia de trabalho:

[...] As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.⁹⁹⁸

No dia seguinte, 20 de maio, ela emprega mais uma vez a expressão “quarto de despejo”:

Abri a janela e vi as mulheres que passam rápidas com seus agasalhos descorados e gastos pelo tempo. Daqui a uns tempos estes palitol que elas ganharam de outras e que de há muito devia estar num museu, vão ser substituídos por outros. É o políticos que há de nos dar. Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo.⁹⁹⁹

Interpretado como uma grande denúncia da miséria que era o outro lado de uma cidade que se pretendia exemplo de progresso e modernidade na década de 1950, um

⁹⁹⁷ BARRETO, Op. Cit., 1956, p. 77.

⁹⁹⁸ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 41.

⁹⁹⁹ Ibid., p. 41.

período marcado pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubistchek, o que Carolina escreve nessas duas entradas não parece bem uma denúncia, mas a expressão de uma consciência profunda de sua posição de objeto num mundo em que sua vida não valia nada. Apesar de focada no que estava vivendo no presente, as suas palavras falam também de um passado que ainda não acabou na medida em que a distinção entre favela e cidade, quarto de despejo e sala de visita, poderia também ser traduzida em termos de senzala e casa-grande – e não apenas num nível metafórico. Ao falar dos “lustres de cristais”, “tapetes de viludos”, “almofadas de sitim”, que caracterizariam a sala de visita da cidade, Carolina parece estar também descrevendo uma casa senhorial, em todo seu luxo e riqueza, que contrastava com as senzalas, precárias e em terra batida, onde ficavam os escravizados que, como objetos, eram vendidos, alugados, emprestados, transportados, mas tinham uma função essencial para a manutenção do sistema escravista, sendo objetos, naquele contexto, *de uso*, que não se descartava ou queimava facilmente, afinal, eram propriedades que caso sofressem danos podiam reduzir os ganhos dos seus senhores.

Carolina, por sua vez, nascida quando a escravidão já havia sido abolida, é também um objeto, mas *fora de uso* num momento em que tanto faz ela viva ou morta, quando ela só pode ser digna de ocupar um lugar em que ou ela será destruída ou ela será descartada. De todo modo, o que se ressalta é a consciência de um corpo negro objetificado, cuja existência é limitada à favela e a possibilidade de ser se atrela à própria sujeição, pois quando Carolina se refere à cidade, ela diz que tem a impressão de *estar* na sala de visita; quando se refere à favela, diz que tem a impressão de *ser* um objeto fora de uso. Além disso, a oposição que ela estabelece entre favela e cidade a partir das noções de quarto de despejo e sala de visita parece se apoiar em sua experiência pregressa como trabalhadora doméstica, descrevendo o ambiente da sala de visita com a propriedade de quem já deve ter limpado muitos lustres de cristais, tapetes de veludos e almofadas de cetim.

Nesse lugar de objeto descartável e destrutível, casacos sem cor e gastos pelo tempo, com tantas marcas de uso, são os que vão vestir aqueles que são eles mesmos rebotalhos, sobras e restos que ninguém mais quer. São o “entulho humano” de quem a cidade deseja se desfazer e expulsar cada vez mais do centro, com os despejos se tornando cada vez mais comuns num momento em que a cidade recebe mais e mais migrantes,

sendo Carolina mais um deles¹⁰⁰⁰. Nesse contexto, nem mesmo a escrita de um diário diminui o dado da sua sujeição. Entretanto, é com o diário que ela mostra que os objetos não apenas falam¹⁰⁰¹, mas também escrevem, constituindo a narrativa de uma *vida* – e não de um objeto – digna de ser contada e registrada num diário, indo dos seus aspectos mais banais e ordinários a grandes acontecimentos e eloquentes reflexões existenciais. O que está no diário não se queima ou se joga no lixo – como o papel higiênico –, mas se preserva e se atualiza como aquilo que fica e resiste à morte, reaproveitando todas as dimensões de uma vida que, ao menos para Carolina, importa, quando a única coisa que querem saber, por exemplo, dos pobres, segundo observa quando vai ao Serviço Social, são os nomes e os endereços¹⁰⁰². É possível, então, pensar que, em *Quarto de despejo*, temos a insurgência do lixo de que fala Lélia Gonzalez ao afirmar que a população negra está na lata de lixo da sociedade brasileira, num lugar de invisibilidade e descarte que é posto em xeque quando se assume o risco e o “ato de falar com todas as implicações”¹⁰⁰³, especialmente quando os moradores das favelas e comunidades, em sua maioria negros, eram retratados como incivilizados, sujos, promíscuos, um imaginário tão bem sintetizado – e ironizado – por Lélia Gonzalez:

a primeira coisa que a gente percebe nesse papo de racismo que é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, ciancice etc. e tal. Daí é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha é malandro, e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha, pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio

¹⁰⁰⁰ De acordo com Nabil Bonduki, o despejo e a ameaça de despejo serão expedientes cada vez mais utilizados contra a população pobre: “Se para a população que já ocupava uma moradia o despejo significava a ameaça de ficar sem ter para onde ir, aos novos contingentes de trabalhadores que chegavam em grande número a São Paulo a questão já se colocava de pronto: onde morar? Conseqüentemente, iremos assistir, a partir da década de 40, ao surgimento ou ao desenvolvimento em larga escala de novas soluções habitacionais que até então ou eram inexistentes ou ainda não eram muito difundidas em São Paulo: a favela e a casa própria autoconstruída em loteamentos periféricos desprovidos de qualquer melhoria urbana”, cf. BONDUKI, Nabil. Crise de habitação: a luta pela moradia no pós-guerra. In: KOWARICK, Lucio (Org.). *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 123.

¹⁰⁰¹ Ver mais em: MOTEN, Fred. A resistência do objeto: o grito de Tia Hester. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 14–43, 2020. Trad. Mateus Araujo dos Santos.

¹⁰⁰² “Para não ver os meus filhos passar fome fui pedir auxílio ao propalado Serviço Social. Foi lá que eu vi as lágrimas deslizar dos olhos dos pobres. Como é pungente ver os dramas que ali se desenrola. A ironia com que são tratados os pobres. A única coisa que eles querem saber são os nomes e os endereços dos pobres”, escreve Carolina no dia 22 de maio de 1958, cf. JESUS, Op. Cit., 2020, p. 45.

¹⁰⁰³ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flavia; LIMA, Marcia (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 77.

e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados.¹⁰⁰⁴

Carolina, entretanto, precisa defender não apenas a sua vida, mas também a dos filhos – filhos que Lima Barreto nunca teve, sendo, portanto, um homem livre de obrigações paternas, embora cuidasse do pai. Seus filhos, João José, José Carlos e Vera Eunice, também são “rebotalho” e vivem no quarto de despejo como ela. São crianças negras que, tão descartáveis e matáveis quanto a mãe, dela dependem para sobreviver. Acompanhada por eles, ouvindo suas necessidades, desejos e demandas com frequência, o que incide na sua própria escrita, tantas vezes interrompida e fragmentada, Carolina se vê no auge do desespero e da tristeza ao não ter comida para os filhos e, ao mesmo tempo, assombrada pelo medo de perdê-los. Premida pelas urgências materiais, o diário se torna um espaço de expressão da revolta de uma mãe solitária e desamparada, como podemos ver na entrada do dia 20 de julho de 1955:

Estendi as roupas rapidamente e fui catar papel. Que suplicio catar papel atualmente! Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o peso do saco na cabeça e suporto o peso da Vera Eunice nos braços. Tem hora que revolto-me. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo.

Refleti: preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não tem ninguém no mundo a não ser eu. [...] Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo.¹⁰⁰⁵

Nesta passagem, Carolina, ao descrever as condições em que sai para trabalhar, forma uma imagem eloquente do fardo das mulheres negras no pós-abolição, em que o peso de sacos de 20 a 50kg – como descreve em seu diário – e de Vera Eunice transcende seu sentido material e simboliza também o peso existencial de quem carrega o mundo nas costas, que se construiu fazendo das mulheres escravizadas o “ventre do mundo”, onde

Esse trabalho reprodutivo não só a garantia a escravidão como um processo institucional e assegurava o status de escravizadas, mas também inaugurava um regime de sexualidade racializada que continua a colocar corpos negros sob o risco de abuso e exploração sexual, violência gratuita, encarceramento, pobreza, morte prematura e assassinato sancionado pelo estado.¹⁰⁰⁶

Carolina encarna os versos ainda não criados pelos Racionais MCs – “uma negra e uma criança / solitária na floresta de concreto e aço” – cujos ombros suportam o mundo, e ele pesa não a mão de uma criança, mas séculos de exploração e violação¹⁰⁰⁷, em que

¹⁰⁰⁴ Ibid., p. 78.

¹⁰⁰⁵ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 28.

¹⁰⁰⁶ HARTMAN, Op. Cit., 2022c, p. 133.

¹⁰⁰⁷ Faço aqui um pequeno diálogo com o poema “Os ombros suportam o mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, especificamente com os versos “Teus ombros suportam o mundo / e ele não pesa mais que a

apesar de esforços desmedidos, nada parece suficiente. Nesse contexto, catar papel é um suplício, é uma espécie de tortura e tormenta que aniquila pouco a pouco o corpo. Tudo passa a ser insuportável, revelando uma mulher que está no limite e que, se ainda aguenta o peso do saco, é talvez para não deixar a filha cair e tombar, oferecendo-lhe um precário equilíbrio quando o desejo era poder desabar e desistir de tudo. Carolina se revolta, mas depois se domina, talvez arrumando Vera Eunice nos braços e trazendo-a para mais perto dela, pensando, ao olhar para o rosto da filha que, se ela era tudo que seus filhos tinham num mundo em suas vidas nada valiam, eles também eram tudo que ela tinha. Naquele momento, Vera Eunice era também tudo que ela tinha. Ao sentar para escrever, como fazia todos os dias, ela pode refletir sobre a necessidade de ser tolerante com os filhos, mas sem deixar de exprimir sua revolta e sofrimento, acolhendo a vulnerabilidade e a raiva de mãe, que pode, por meio da escrita, exercer uma forma de cuidado de si que é também é uma forma de cuidar deles.

Porém, seu desespero é intensificado e assombrado pela presença da morte, que testemunha com frequência na favela do Canindé, um lugar onde crianças, homens, mulheres e idosos morrem de pobreza, de tristeza, de desesperança ou de tanto beber a vida para tentar sobreviver. Em *Quarto de despejo*, Carolina testemunha inúmeras mortes e escreve sobre algumas delas, como a de Dona Maria José, uma mulher religiosa e de caráter, cuja partida a comove¹⁰⁰⁸; a do “pretinho bonitinho” com quem conversa no lixão num dia e no outro descobre que ele foi encontrado morto após comer carne do lixo, tendo sido enterrado como indigente, pois “não trazia documentos. Foi sepultado como um Zé qualquer. Ninguém procurou saber seu nome. Marginal não tem nome”¹⁰⁰⁹; o suicídio do senhor Tomás, que várias vezes a ajudou e que “cansou de sofrer com o custo da vida”¹⁰¹⁰.

mão de uma criança / As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios / provam apenas que a vida prossegue / e nem todos se libertaram ainda”, cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 159.

¹⁰⁰⁸ “Chegou o carro para conduzir o corpo sem vida de Dona Maria José que vai para a sua verdadeira casa própria que é a sepultura. Dona Maria José era muito boa. Dizem que os vivos devem perdoar os mortos. Porque todos nós temos os nossos momentos de fraquesa. Chegou o carro funebre. Estão esperando para sair o enterro. Vou parar de escrever. Vou torcer as roupas que ensaboei ontem. Não gosto de ver enterros”. Cf. JESUS, Op. Cit., 2020, p. 38.

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 43. Aqui lembro das palavras de Fábio Luís Franco, baseando-se em estudo de Leticia Ferreira sobre corpos não identificados do Instituto Médico-Legal do Rio de Janeiro: “a ausência de familiares ou de pessoas próximas para realizar o reconhecimento, a raça, o gênero, o tipo de trabalho, a inexistência de documentos de identidade, entre muitos outros fatores, sustentavam a identificação de um morto como não identificado: os cadáveres desconhecidos ‘eram, também, corpos situados num lugar social de pessoas quaisquer porque envoltas numa existência registrada como imprecisa, anônima, solitária e constituída de escassez e ausência: ausência de nome próprio e ausência de laço””, cf. FRANCO, Op. Cit., 2021, p. 35.

¹⁰¹⁰ Escreve Carolina no dia 29 de abril de 1959: “Hoje eu estou disposta. O que me entristece é o suicídio do senhor Tomás. Coitado. Suicidou-se porque cansou de sofrer com o custo da vida. Quando eu encontro

Cada morte parecia um lembrete constante de que ela também podia morrer, uma antecipação do futuro que a aguardava, compondo a conta que não fecha de mortes que não importam, sem nomes para serem lembrados, pois não há o que lamentar. Afinal, como reflete Fábio Luís Franco, pensando nos efeitos da violência sobre aqueles que sabem que podem ser as próximas vítimas: “se minha morte não poderá ser chorada, se meus funerais não existirão, se meu cadáver será identificado como desconhecido, enfim, se minha perda não encontrará espaço de inscrição social, então que valor tem minha vida?”¹⁰¹¹. Entre todas as mortes que testemunha, uma das que se destaca é a que vê noticiada no jornal no dia 15 de junho de 1958 e que não ocorreu na favela do Canindé:

Fui comprar carne, pão e sabão. Parei na banca de jornaes. Li que uma senhora e três filhos havia suicidado por encontrar dificuldade de viver. [...] A mulher que suicidou-se não tinha alma de favelado, que quando tem fome recorre ao lixo, cata verduras nas feiras, pedem esmola e assim vão vivendo. [...] Pobre mulher! Quem sabe se de há muito ela vem pensando em eliminar-se porque as mães tem muito dó dos filhos. Mas é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome. E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia:

- Mamãe eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome!¹⁰¹²

Ao passar na frente de uma banca de jornal e se deparar com essa notícia, Carolina talvez tenha ali vislumbrado a notícia de seu futuro quando não poucas vezes também pensou em se suicidar. Uma senhora, com três filhos como ela, que se suicida por causa da “dificuldade de viver”, que não aguenta mais a luta pela sobrevivência e leva consigo todos os seus filhos que, assim como os de Carolina, poderiam não ter mais ninguém nesse mundo. Para quê, então, deixá-los vivos? Era melhor morrer com ela do que deixar para o mundo matar. Mas, como questionaria Toni Morrison em entrevista sobre seu *Amada*, comentando sobre o gesto de Sethe matar a filha para que ela não fosse escravizada¹⁰¹³: como ela poderia saber que a morte era o melhor para a filha se ela nunca tinha morrido? Se “não há coisa pior na vida do que a própria vida”, como várias vezes escreveria Carolina, a morte aparece no horizonte como única forma de se livrar do sofrimento. Apesar de Carolina dizer, num certo tom de julgamento, que a mulher “não tinha alma de favelado” que faz o que estiver ao alcance para sobreviver, ela logo em seguida se solidariza, admitindo a impossibilidade de julgar os motivos de uma mãe se

algo no lixo que eu posso comer, eu como. Eu não tenho coragem de suicidar-me. E não posso morrer de fome. Eu parei de escrever o Diário porque fiquei desiludida. E por falta de tempo”, cf. JESUS, Op. Cit., 2020, p. 149.

¹⁰¹¹ FRANCO, Op. Cit., 2021, p. 120.

¹⁰¹² Ibid., p. 62.

¹⁰¹³ A entrevista é de 1988, feita no contexto do recente lançamento de *Amada*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UAqB1SgVaC4>. Acesso em set. 2023.

matar e matar os filhos. O que ela sabe, com base na sua própria experiência, é que as “mães tem muito dó dos filhos”, que não têm culpa de estar no mundo. A culpa é, na verdade, de uma nação que deveria ter vergonha de ver uma pessoa se matar por causa da fome. A mulher, então, também não tem culpa; trata-se de uma mãe talvez quase à beira de enlouquecer ao ouvir as súplicas e desejos impossíveis dos filhos, com sua “sinfonia” insuportável e dolorosa, como Carolina que, num dia de chuva, impossibilitando-a de sair de casa para catar papel, escreve “não sei se choro ou saio correndo sem parar até cair inconciente”¹⁰¹⁴. Mas às vezes ela chora, como escreve em 2 de agosto de 1958:

Fui na Dona Nenê. Ela estava na cosinha. Que espetaculo maravilhoso! Ela estava fazendo frango, carne e macarronada. Ia ralar meio queijo para por na macarronada.

Ela deu-me polenta com frango. E já faz uns 10 anos que eu não sei o que é isto.

[...] Na casa de dona Nenê o cheiro de comida era tão agradável que as lagrimas emanava-se dos meus olhos, que eu fiquei com dó dos meus filhos. Eles haviam de gostar daqueles quitutes.¹⁰¹⁵

Antes do sucesso retumbante de *Quarto de Despejo*, que a faria ganhar os palcos do Brasil e de alguns países da América Latina, o maior espetáculo para Carolina era ver e ter comida na mesa – o que não é um sentimento muito distante de milhões de brasileiros que ainda hoje encontram grandes dificuldades para comer todos os dias. Nesse contexto, frango com polenta ou macarronada era um banquete para quem tantas vezes se via obrigada a dar feijão com farinha para os filhos. Dez anos comendo mal, sem saber o que é frango com polenta, o cheiro de comida não aguça seu paladar, mas embaça sua vista com as lágrimas que emanam do seu rosto ao pensar no quanto os filhos gostariam de uma comida que, àquela altura, ela não podia fazer, nem mesmo nas datas de aniversário, como registra no dia 6 de agosto de 1958: “Fiz café para o João e o José Carlos, que hoje completa 10 anos. E eu apenas posso dar-lhe parabéns, porque hoje nem sei se vamos comer”¹⁰¹⁶, e no dia 15 de julho de 1959, aniversário de Vera Eunice, que esperava ganhar um bolo: “Quem sou eu para fazer bolo?”¹⁰¹⁷.

No dia 13 de junho de 1958, Carolina, diante de mais um dia chuvoso, reflete sobre sua condição desesperadora e sem perspectiva:

Está chovendo. Eu não posso ir catar papel. O dia que chove sou mendiga. Já ando mesmo trapuda e suja. Já uso o uniforme dos indigentes. E hoje é sabado. Os favelados são considerados mendigos. Vou aproveitar a deixa. A Vera não

¹⁰¹⁴ JESUS, Op. Cit., 2020, p. 44.

¹⁰¹⁵ Ibid., p. 98.

¹⁰¹⁶ Ibid., p. 99.

¹⁰¹⁷ Ibid., p. 168.

vai sair comigo porque está chovendo. [...] Ageitei um guarda-chuva velho que achei no lixo e saí. Fui no frigorífico, ganhei uns ossos. Já serve. Faço uma sopa. Já que a barriga não fica vazia, tentei viver com ar. Comecei desmaiar. Então eu resolvi trabalhar porque eu não quero desistir da vida. Quero ver como é que eu vou morrer. Ninguém deve alimentar a ideia de suicídio. Mas hoje em dia os que vivem até chegar a hora da morte, é um herói. Porque quem não é forte desanima.¹⁰¹⁸

Ainda que seja um trabalho precário e mal pago, catar papel é o que garante a sua sobrevivência e a dos filhos. Quando chove, seu desalento parece aumentar na medida que precisa mendigar para conseguir algum dinheiro, cujos ganhos dependem intimamente de uma aparência suja e degradada. Porém, ao se ver impossibilitada de catar papel por causa da chuva, ela nota que, no fim das contas, independentemente de seus esforços, ela já é vista como uma mendiga, descaracterizada e esvaziada de sua singularidade ao usar “o uniforme dos indigentes”, aqueles que não têm nome nem ninguém para reclamar seus corpos. Sabendo disso, ela diz que “vai aproveitar a deixa” para mendigar, fazendo do seu corpo um apelo à compaixão do outro, mas o que ela ganha são “ossos”, os restos de carnes que ela só via em sonhos e que servem para fazer uma sopa. Rebotalho no quarto de despejo, até o que ela ganha imita sua condição: um resto descartável. É curioso que, logo após falar da sopa de ossos, ela escreve sobre tentar viver com ar, já que a barriga não pode ficar vazia. Mas como viver de ar quando já é tão difícil respirar? Em um momento em que se vê obrigada a mendigar, ela diz que resolveu trabalhar porque não quer desistir da vida, talvez com a esperança de “vida de gente levar”. Porém, afirmar o desejo pela vida caminha, lado a lado, da consciência da finitude que não se baseia pura e simplesmente no senso comum de que a única certeza da vida é a morte e que todos vamos morrer um dia, mas de que a morte está sempre próxima, no horizonte de uma experiência em que sobreviver até a “hora da morte” – não tendo, portanto, sua vida interrompida e abreviada – já é um grande feito. Ao querer ver como vai morrer enquanto retrata, ao longo de todo um diário, como tem vivido, Carolina talvez temesse que sua morte poderia ser tão indigna como a vida, ou, melhor, *pior do que a própria vida*.

Nessa realidade, para sobreviver na favela é preciso, então, ser forte, mas nos diários pode Carolina admitir sua vulnerabilidade. Em *Casa de alvenaria*, Carolina conta o que a professora de José Carlos disse para ela: “A Dona Rosa diz que eu sou forte porque sei impor contra as adversidades – Ninguém é forte. Toleramos a vida porque não

¹⁰¹⁸ Ibid., p. 61.

devemos eliminarmos”¹⁰¹⁹. Rejeitando o discurso de força, Carolina assume uma posição em que sobreviver passa, primeiramente, por tolerar a vida para não dar cabo dela, pois para transformá-la é preciso, antes de tudo, estar vivo. Ao se mudar para a sala de visita da cidade, saindo da favela do Canindé, sua luta para sobreviver se transforma numa luta para não enlouquecer num ambiente em que ela se percebe como uma “letra de câmbio”: “Tenho a impressão que sou uma carniça e os corvos estão rondando o meu corpo. Corvo humano que quer dinheiro”¹⁰²⁰. A sua posição de objeto não parece, assim, ter mudado tanto, sobretudo quando diz se sentir uma “escrava” de Audálio Dantas e quando vai se dando conta dos limites, obstáculos e boicotes que atrapalham a realização de suas ambições artísticas, sufocada com tantos pedidos de ajuda que passa a receber diariamente, inclusive de pessoas brancas¹⁰²¹.

Saindo do ambiente da favela, Carolina, ao morar em Santana e passar a frequentar lugares de prestígio marcados por uma maioria branca, lida com uma série de episódios de discriminação e com diferentes tentativas de mantê-la, simbolicamente, dentro da favela. Vivendo, então, no mundo dos brancos, Carolina é cada vez mais assombrada pelo medo de enlouquecer, perguntando-se: “Se aborrecimentos enlouquecesse eu já estava louca. Qual será a causa da loucura?”¹⁰²². Em outro momento, numa conversa com Maria do Carmo, professora de economia, que é uma presença constante em seu diário, ajudando-a com os filhos e levando-os para sair, ela desabafa: “Queixei para a Maria do Carmo que os brancos aborrece-me tanto que o meu fim será o hospício”¹⁰²³. No dia 8 de fevereiro de 1961, quando estava escrevendo o diário encomendado que seria publicado como *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, Carolina mais uma vez fala da possibilidade de enlouquecer:

Preciso preparar o livro para setembro. O último livro que vou escrever. Porque estou com nêjo de literatura. Por causa dos desgraçados que quer expoliar-me. Não suporto os velhacos. Eu ando tão nervosa que vou acabar num hospício. Eu não enlouqueci na favela no meio dos incultos. Mas, vou enlouquecer na casa de alvenaria. No quarto de despejo que é a favela, eu estava no inferno. Na casa de alvenaria que é a cidade, eu estou no inferno. Qual sera o signo que me protege-me? O signo do diabo? Porque em qualquer lugar que estou aparece um emissário do diabo para aborrecer-me. Eu não alcooliso-me. Não sou indolente. Esforço-me para vencer as dificuldades da vida. Tenho so dois anos de grupo. Com o pouco que

¹⁰¹⁹ JESUS, Op. Cit., v. *Osasco*, 2021, p. 70-71.

¹⁰²⁰ JESUS, Op. Cit., v. *Santana*, 2021, p. 111.

¹⁰²¹ “Dá impressão que estamos no inferno. Eu estou desiludida na casa de alvenaria. Quando eu vejo um branco na minha porta penso: já veio pedir dinheiro”. Ibid., p. 150.

¹⁰²² Ibid., p. 152.

¹⁰²³ Ibid., p. 155.

aprendi da para eu vencer na vida. Agora eu vêjo os que tem cursos superior sem ação como se estivessem amarrados. Dá impressão que eles não querem lutar pela vida. Se eu fora homem eu queria enfrentar a vida com denodo. Queria morar na roça longe dos taes civilizados.¹⁰²⁴

Tendo acordado às duas horas da madrugada para escrever, que são as horas que ela aprecia porque ninguém bate à sua porta pedindo dinheiro, tampouco é interrompida pelos filhos, Carolina, desgostosa com os rumos de sua sonhada carreira literária, anuncia que este seria o último livro dela. Vivendo a realização de um sonho – ter saído da favela e publicado um livro -, a escritora mineira expressa, no entanto, um sentimento de revolta ao se sentir explorada e aborrecida por “desgraçados” e “emissários do diabo”. Adentrando um universo em que ela era a única mulher negra de destaque, numa época em que escritoras mulheres, em sua maioria brancas, estavam começando a ter mais reconhecimento¹⁰²⁵, mas ultrapassando, em muito, não só elas, mas também escritores brancos na lista de mais vendidos, sua presença era incômoda e perturbadora e, ao mesmo tempo, necessária para setores ditos progressistas que teriam encontrado uma autêntica representação do povo em sua figura.

É interessante que, diante do seu nervosismo cada vez maior, Carolina não fale apenas sobre enlouquecer, mas sobre parar no hospício – e mais de uma vez no diário –, como se a sua experiência de enlouquecimento levasse necessariamente à internação em um manicômio, isto é, à institucionalização de sua vida a partir de uma perda de controle sobre si. Pensar que vai acabar parando num hospício talvez significasse ir para uma instituição que ela tinha conseguido até então evitar ao não ter enlouquecido na favela do Canindé, tampouco ter sido uma jovem negra levada de trem até o hospício de Barbacena, em Minas Gerais, por gostar demais de ler ou ter o “pensamento poético”. Porém, mesmo sem ir para um hospício, o que ela descobre, tendo saído da extrema pobreza para a classe média paulistana, é que a sua vida, seja na sala de visita, seja na favela, é sempre um inferno, como se estivesse condenada a não ter paz e nunca fosse habitar, de fato, um lugar de sossego no mundo. Seu desalento parece ser maior conforme se dá conta de que um comportamento quase ilibado, na contramão de estereótipos que associavam o negro ao alcoolismo e à preguiça, adotando, inclusive, um discurso meritocrático, não diminui sua experiência infernal; pelo contrário, amplia uma espécie de consciência do fracasso em meio à sua vitória. Ainda assim, Carolina enaltece o que conseguiu com tão pouco e

¹⁰²⁴ Ibid., p. 136.

¹⁰²⁵ Como Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, por exemplo.

vindo de baixo, criticando àqueles que, em condições muito melhores, não lutam pela vida como ela. Decepcionada com o mundo da sala de visitas, é a “roça”, para onde se mudaria e viveria até o fim da sua vida, que passa a ser idealizada.

No entanto, a luta pela vida, no seu caso, se confunde mais e mais com uma luta para não enlouquecer. No dia 12 de março de 1961, Carolina, após ter acordado mal e, durante o dia, ter discutido com Audálio Dantas, chegando a dizer que pegaria seus cadernos de volta, vai correndo para a casa de Dona Elza, uma vizinha, quando Audálio responde que poderia devolver seus cadernos:

— Eu devolvo os teus cadernos.
 Minha cabeça doeu. Deu-me vontade de sair correndo até cair inconciente.
 Sai gritando:
 — Eu quero morrer!
 Entrei na casa de Dona Elza. Ela assustou-se, ficou palida perguntando-me:
 — O que foi?
 — Dona Elza eu quero morrer! Eu não tenho mais sossego.
 Quantas dessilusões depóis que sai da favela. Eu via o lado de cá cor de rosa e o resto é mais tenebrôso do que o purgatorio.
 Como é horrivel ser turturada assim. Duas nôites sem dormir com os políticos. Agóra que ia dormir o Audálio, vem repreender-me. Como é horrivel ser preto. Em qualquer lugar do mundo somos predominados. E quem predomina, nos domina. Tinha a impressão que o meu sangue era eletrico impelindo-me andar, andar, até, cair exausta. Fui na casa da visinha ela, deu-me um calmante — fui reanimando-me um pouco.
 Tive a impressão de estar despertando de um sonho pensei: será que estou enlouquecendo?
 E se eu enlouquecer-me quem é, que vae cuidar dos meus filhos? Eles tem pavôr do juizado de menôres. Quando eu estava na favela usava os trages da alegria. Sonhava: eu hei de ser feliz, na casa de alvenaria. Agora que estou na casa de alvenaria uso os trages tristes, trages negros. A cor que simboliza tristêsa. Meu Deus! Será que o Audálio não compreende que estou cansada!
 Dá a impressão que sou sua escrava. Ele anula os meus ideaes. Todos escrevem romances e dramas e ele quer obrigar-me a escrever Diario. Um dia ele disse.me que quer fazer o povo tomar medo de mim. Porque?
 Isto é maldade. Cheguei a conclusão que os pretos não devem aspirar nada na vida. — O mundo não é para os pretos. O mundo é dos brancos. Nós os pretos somos capachos que eles pizam e nos esmagam. Quando o preto grita igualdade eles pôe mordaçã.¹⁰²⁶

Carolina, ao dizer que iria pedir de volta os cadernos que estavam sob posse de seu editor, talvez apostasse nessa ameaça como forma de dissuadir Audálio a fazer o que ele nunca prometeu que faria, ainda mais quando, em seu prefácio à primeira edição de *Casa de alvenaria*, já aconselha a autora a guardar seus cadernos de “poesias”, “romances” e “contos” – com aspas – pois ela já tinha dado à sua contribuição. Assim, ouvir a pessoa que tinha se empenhado para editar e publicar *Quarto de despejo* num momento em que se sentia cada vez mais sozinha, incompreendida e desamparada, sem

¹⁰²⁶ Ibid., p. 224.

ter outros editores interessados em publicar seus textos, abala profundamente as bases de sua existência, a ponto da sua reação escapar, de pronto, de uma lógica verbal e reverberar num corpo que quer sair correndo até cair e morrer, lançado ao abismo ao se dar conta de que escreve textos literários que que ninguém lerá, pois não seriam publicados, ou seja, suas palavras não teriam escuta, não seriam realidade para o outro, mas apenas para ela, como um “louco” que fala sozinho e ninguém escuta. Chegando ao seu limite, é o grito suicida que impera, sem se preocupar em ser vista como uma *negra louca*, um grito que faz lembrar o que Lima Barreto escreve em *Diário do hospício* “Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela!”, como se o desejo pela literatura fosse também um desejo pela vida que, se negado ou interdito, produz um desejo de morte.

Neste trecho, é, sobretudo, o seu grito que dona Elza precisa ouvir. Depois de falar de seu grito, Carolina não parece mais estar reconstituindo a conversa que teve com a vizinha, mas estabelecendo um monólogo interior em que vai, pouco a pouco, racionalizando e compreendendo a sua revolta, que é uma revolta contra a sujeição racial em que ela mesma se vê tomada por toda a carga de negatividade atribuída ao negro. Ser preto é, nesse momento, horrível porque não há lugar no mundo em que se possa ser realmente livre. Sem jamais ser aceita plenamente no reino dos humanos, é o seu sangue *elétrico* que ferve e a leva à exaustão, expressão que parece simbolizar o sangue elétrico de muitas pessoas negras que, de tanto ferver diante das urgências da sobrevivência, negligências e cenas diárias de sujeição, desenvolvem quadros graves de hipertensão. O que Carolina tanto teme como enlouquecimento talvez seja, no fim das contas, o colapso de um corpo cansado de resistir, no qual não cabe mais os sapatos de salto e os vestidos de seda, mas os trajes tristes e negros do drama de uma vida que parecia que nunca deixaria de ser um *negro* drama, afinal, como desabafa ao fim de *Casa de Alvenaria*, “o mundo ha de ser sempre negro para o negro”¹⁰²⁷. Nessa passagem, um triste negro drama em que ser preto, além de horrível, é ser assombrado pela figura do escravo. Carolina quer ser como todos: escrever romances e dramas, gêneros que podiam levar a consagração e à glória que tanto sonhava Lima Barreto, que também parece se arrepender de ter sido um negro que aspirou tantas coisas na vida. Talvez ainda muito tocada ainda pelo assassinato do líder congolês Patrice Lumumba, que ganhou repercussão mundial, após ter gritado em prol da liberdade dos povos africanos e sido morto, Carolina, a essa altura, conclui mais uma vez que o mundo não é *para* os pretos, porque o mundo é *dos*

¹⁰²⁷ Ibid., p. 494.

brancos, refletindo, em 9 de dezembro de 1962, que “É tolice trabalhar neste país. Mil vezes ser problema social. Ainda mais quando se é negro!”¹⁰²⁸, demonstrando o quanto “o negro que se empenha na conquista da ascensão social paga o preço do massacre mais ou menos dramático de sua identidade”¹⁰²⁹. Porém, este foi um dos grandes e extraordinários feitos de sua trajetória na literatura, materializados em cada linha dos seus diários: mostrar que o negro não é um problema social, mas gente com um rosto, um nome, uma história, que têm direito de narrar sua própria história. Ao te lerem, Carolina, minha mãe e minhas tias viram que a história delas importa.

Entre o tombo do navio e o balanço do mar, a roda não acaba

Ainda no porão do navio, lembro dos versos da cantiga de roda, de autoria desconhecida, que se tornaria bastante famosa na voz de Clementina de Jesus e diz em seu refrão:

*Ô, marinheiro, marinheiro
Marinheiro só
Ô, quem te ensinou a nadar?
Marinheiro só
Ou foi o tombo do navio
Marinheiro só
Ou foi o balanço do mar*¹⁰³⁰

Sentindo o baque do tombo do navio na travessia e ouvindo as dores que ele ecoa e, ao mesmo tempo, sentindo o balanço do mar que anuncia a liberdade de uma vida maior do que o porão, tentei cuidar de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus como quem busca frestas de luz e ar diante de tantas cenas insuportáveis e escritos desesperançados, mas que precisam ser encarados para captar ainda mais o tamanho dos seus feitos. Carolina Maria de Jesus continuaria escrevendo até o fim de sua vida, assim como Lima Barreto. Não desistiram. Ambos, enfrentando a violência racista que “subtrai do sujeito a possibilidade de explorar e extrair do pensamento todo o infinito potencial de criatividade, beleza e prazer que é capaz de produzir”¹⁰³¹, testemunham, ainda assim, nessas passagens tão difíceis e dolorosas analisadas neste capítulo, a intensidade do desejo e do projeto de ser escritor, pois se o mundo é dos brancos, a literatura não é – e nunca foi –, num gesto de quem entendia que suas vidas também poderiam ser belas e que a própria literatura poderia encarnar essa beleza. Em seus diários, Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus

¹⁰²⁸ Ibid., p. 477.

¹⁰²⁹ SOUZA, Op. Cit., 2020, p. 32.

¹⁰³⁰ CLEMENTINA DE JESUS. “Marinheiro só”. In: *Marinheiro só*. EMI/Odeon, 1973.

¹⁰³¹ Ibid., p. 22.

constroem um mundo negro interior vibrante, ambivalente e fascinante para si, numa espécie de “estética da vivacidade negra”, em que os diários podem ser lidos “pelo o que eles dizem para nós sobre nosso ser: sobre como somos e sobre como podemos ser”¹⁰³². Eles também revelam um mundo negro onde “a negritude é a totalidade, onde cada questão humana e possibilidade é de pessoas que são negras”¹⁰³³, onde não são um problema social, mas escritores-sobreviventes que narram a terrível beleza cotidiana do negro drama em cada tentativa e fracasso, vitória e derrota e, principalmente, em cada belo experimento de liberdade por meio da literatura. Ao escrever diários, um gênero tão rarefeito na produção literária negra, vivendo um drama em que se *tenta ver e não vê nada, a não ser uma estrela longe, meio ofuscada*, talvez Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus tenham se dado conta de que eles mesmos eram as estrelas que tanto buscavam, para quem olho e agradeço, com amor e carinho, pelas centelhas de esperança e sonho que sustentaram esta tese que poderia não ter sido concluída após a partida da minha irmã. Na travessia do luto, eles também me deram as mãos. E, de mãos dadas com os vivos e o mortos, a roda do negro drama continua girando. Em busca da liberdade.

¹⁰³² QUASHIE, Kevin. *Black Aliveness, or a Poetics of Being*. Durham: Duke University Press, 2021, p. 2

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 2.

EPÍLOGO: Sonhos de mar e terra

Em “Vida Loka parte 2”, faixa de *Nada como um dia após outro dia*, dos Racionais MCs, Mano Brown canta os seguintes versos:

*Às vezes eu acho que todo preto como eu
Só quer um terreno no mato, só seu
Sem luxo, descalço, nadar num riacho
Sem fome, pegando as frutas no cacho.*

Nesses versos, a liberdade não se apoia em um desejo material ou em alguma forma de arte, mas em uma relação íntima e desinteressada com a natureza, onde o corpo negro poderia se misturar à terra e desaparecer, por alguns instantes, debaixo d’água. Sonhos serenos e plácidos para quem *a paz nunca existiu*.

Lima Barreto, um exímio nadador na região do Ilha do Governador, sabia o gosto de mar que a liberdade podia ter. Quando ele entrava na água e nadava, cada braçada o lembrava da sua própria imensidão, que não cabia em lugar algum. Quando boiava, pensava que sua existência não era um peso, não para o mar, que o lembrava da sua leveza e delicadeza. Quando mergulhava, ondulando como um peixe, sentindo cada parte do seu corpo relaxar e desaparecendo nas ondas, seu corpo se tornava incapturável. Ali, a polícia não o alcançaria. Por alguns segundos, o negro drama cessava. Ele era o “Capitão Nemo, fora da humanidade”¹⁰³⁴. Porém, a ironia da vida levou-o a ser internado num hospício que ficava justamente de frente para o mar, para a praia de Botafogo. Com suas mãos apoiadas nas grades do hospício, ele contempla a vista, com nostalgia e emoção, enxergando “Tudo bem arejado, com o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza, quando a olhamos levemente enrugada pelo terral, através das grades do manicômio, quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais...”¹⁰³⁵ e “os navios livres que se iam pelo mar em fora, orgulhosos de sua liberdade, mesmo quando tangidos pelos temporais”¹⁰³⁶. Nessas horas em que os navios apareciam, pensa em todas as viagens que não fez e confessa: “Às vezes, lendo, eu me punha a vê-los, com inveja e muita dor na alma. Eu estava preso, via-os por entre as grades e sempre sonhei ir por aí afora, ver terras, coisas e gentes...”¹⁰³⁷.

¹⁰³⁴ BARRETO, Op. Cit., 2017, p. 84.

¹⁰³⁵ Ibid., p. 40.

¹⁰³⁶ Ibid., p. 83-84.

¹⁰³⁷ Ibid., p. 84.

Preso, sem saber quando iria sair do hospício, o que lhe resta é escrever nos versos de papéis usados, quando talvez seu maior desejo mesmo fosse nadar. Ao sentir as lágrimas *claras e salgadas, com sabor de mar, que cabem em um olho e pesam uma tonelada*¹⁰³⁸, caindo pelo rosto, lamentando as poucas vezes que foi ver o mar na última década, Lima decidiu não desistir da vida e se matar no hospício, como cogitou no dia 16 de janeiro de 1920 diante de mais uma morte: “Suicidou-se no Pavilhão um doente. O dia está lindo. Se [eu] voltar terceira vez aqui, farei o mesmo. Queira Deus que seja um dia bonito como o de hoje”¹⁰³⁹. Ele precisava e queria ver o mar, mergulhar em seu infinito azul e no mistério que, generosamente, o lembraria de todas as lições de liberdade que a violência o fez esquecer. Nesse instante, imagino Lima Barreto como um homem que tem cheiro de mar. Cheiroso de liberdade. Não foi só o diário, mas também o mar, que o salvou no hospício. Água que corre e ninguém controla, este era Lima Barreto. Imenso e insondável, como o mar.

Carolina Maria de Jesus, por sua vez, filha e neta de lavradores, de homens e mulheres que sabiam arar a terra e só queriam, após a abolição da escravidão, “um terreno no mato, só seu”, sabia o gosto de terra que a liberdade poderia ter. Dizia que “as terras tinham que ser livres igual o Sol”¹⁰⁴⁰. Ela também queria ser livre igual o Sol. Ela era a terra, a terra era ela. Seus familiares, seus ancestrais, também eram a terra. Suas reminiscências da infância e juventude tinham cheiro de terra, que é “a maior amiga do homem”¹⁰⁴¹. *Solitária na floresta de concreto e aço*, quando ganhou dinheiro e pôde comprar sua desejada casa de alvenaria, quase um artigo de luxo para quem por tantos anos morou num barraco de madeira, ela se deu conta de que morar numa casa na sala de visitas da cidade não era ser livre. Em *São Paulo Deus é uma nota de cem*, vai avisar Mano Brown¹⁰⁴². A liberdade estava em voltar para a casa. Não para Sacramento, para onde jurou nunca mais voltar, mas para uma terra que fosse sua, como seus antepassados tanto quiseram ter em vida. Comprar um sítio em Parelheiros era voltar para a casa com

¹⁰³⁸ Alusão à faixa “Jesus chorou”, do álbum *Nada como um dia após outro dia*: “O que é, o que é? Clara e salgada / Cabe em um olho e pesa uma tonelada / Tem sabor de mar / Pode ser discreta / Inquilina da dor / Morada predileta”.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁰⁴⁰ JESUS, Op. Cit., 1961, p. 105.

¹⁰⁴¹ JESUS, Op. Cit., 2021, v. *Santana*, p. 400.

¹⁰⁴² Cf. “Vida Loka parte 2”.

que seus ancestrais sonharam e na qual não viveram. Cultivar a terra, que é “o que ha de mais forte no mundo”¹⁰⁴³, talvez fosse um jeito de se lembrar da sua própria força¹⁰⁴⁴.

Sem fome, entre pegar um fruto no cacho e escrever, com os pés no chão, mais uma história nos seus cadernos, a mulher negra que recebe a jornalista em seu sítio três meses antes de morrer não era vítima nem louca, mas livre para morrer numa terra que não era dela, mas que era ela. Livre com o Sol, a nos iluminar, quando tentamos ver tanto e não vemos nada.

¹⁰⁴³ JESUS, Op. Cit., 2021, v. *Santana*, p. 145.

¹⁰⁴⁴ “Não sei se a minha mãe encontrou a paz interior no sítio, mas sei que posso afirmar é que sempre estava escrevendo embaixo das árvores que ela mesma plantou”, cf. Vera Eunice, filha de Carolina Maria de Jesus, no prefácio da nova edição de *Casa de alvenaria*. In: JESUS, Op. Cit., v. *Osasco*, 2021, p. 23.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2017.
- ALBERTO, Paulina L. *Termos de Inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- ALMADA, Sandra. *Damas negras: sucesso, lutas, discriminação - Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- ALVES, Raquel. Reescritura em Diário de Bitita, artimanhas de um processo intrigante de edição. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.
- AMORIM, Bianca. *As presenças de mulheres negras na Imprensa Negra Paulistana (1907-1929)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.
- ARIÉS, Phillippe; DUBY, Georges (Org.). Formas de privatização - Introdução. In: *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3.
- ARIZA, Marília B. A. *Mães infames, filhos venturosos: trabalho, pobreza, escravidão e emancipação no cotidiano de São Paulo (século XIX)*. São Paulo: Alameda, 2020.
- AVEZANI, Amanda Carolina Franciscatto; MARCOLAN, João Fernando. A assistência ao negro na instituição asilar do Juquery de 1898 a 1930. *Rev. Saúde Pública*, v. 56, 7 out. 2022.
- AZOULAY, Ariella. A fotografia cativa. *Zum - Revista de Fotografia*, 25 jan. 2022. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/a-fotografia-cativa/>>.
- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York, NY: Zone Books, 2012.
- BAKER JR., Houston. Autobiographical acts and the voice of the Southern Slave. In: DAVIS; GATES JR., Op. Cit., 1985.
- BAKER JR., Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- BALDWIN, James. O gueto do Harlem. In: *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BALDWIN, James. O romance de protesto de todos. In: *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BALDWIN, James. The Uses of the Blues. In: KENAN, Randall (Org.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Vintage, 2011.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BARBOSA, Muryatan. Por uma descolonização das relações étnico-raciais e do Brasil: A visão de Guerreiro Ramos. In: RAMOS, Guerreiro. *Negro sou: A questão étnico-racial*

e o Brasil: ensaios, artigos e outros textos. Org. Muryatan Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

BARRETO, Lima. “Amplius!”. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARRETO, Lima. A superstição do doutor. In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. Bailes e divertimentos suburbanos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/obras-literarias/bailes-e-divertimentos-suburbanos>>. Acesso em 4 jul. 2023.

BARRETO, Lima. Carta de Lima a C. Bouglé. In: *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Org. Beatriz Resende. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Escureceu, 2021.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Penguin-Companhia, 2012.

BARRETO, Lima. Como o homem chegou. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARRETO, Lima. *Diário do hospício & O cemitério dos vivos*. Org. Augusto Massi; Murilo Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

BARRETO, Lima. Histrião ou Literato? In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Rachel Valença; Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. Literatura militante. In: *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Org. Beatriz Resende. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

BARRETO, Lima. Não as matem. In: *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. O Jardim Botânico e as suas palmeiras. In: *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. O moleque. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARRETO, Lima. Os matadores de mulheres. In: *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. Os uxoricidas e a sociedade brasileira. In: *Toda crônica*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. Padres e frades. In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. Quem será afinal? In: *Toda crônica: 1890-1919*. Org. Beatriz Resende; Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Editora Campos, 2023.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: FTD, 1995.

- BARRETT, Lindon. The Experiences of Slave Narratives: Reading against Authenticity. In: NEARY, Janet (Org.). *Conditions of the Present: Selected Essays*. Durham: Duke University Press, 2018.
- BATISTA, Luís Eduardo; ESCUDERO, Maria Mercedes Loureiro; RODRIGUES, Julio Cesar Rodrigues. “A cor da morte: causas de óbito segundo características de raça no Estado de São Paulo, 1999 a 2001”. *Rev. Saúde Pública*, São Paulo, v. 38, n. 5, pp. 630-636, 2004.
- BELTRAMIM, Fabiana. A São Paulo do início do século 20 pelo olhar imigrante do fotógrafo Vincenzo Pastore. *Revista Zum*, 25 jan. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/noticias/sao-paulo-vincenzo-pastore/>>.
- BENJAMIN, Ruha. Black AfterLives Matter: Cultivating Kinfulness as Reproductive Justice. *Boston Review*: A political and literary forum, Cambridge, July 2018. Disponível em: <<http://bostonreview.net/race/ruha-benjamin-black-afterlives-matter>>.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BEUTEMULLER, Alberto. Carolina Maria de Jesus: a morte longe da casa de alvenaria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1977.
- BIRMAN, Daniela. O visto, o dito e o contradito: dos registros médicos de Lima Barreto ao seu testemunho literário sobre o hospício. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 24, n. 2, p. 31–47, 2014.
- BITTENCOURT, Renata. Retratos de Carolina. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.
- BLANCHOT, Maurice. Capítulo VIII - O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOTELHO, Denilson; AZEVEDO NETO, Joachin de Melo. E a literatura, serve para quê? Tensões e convergências entre José Veríssimo e Lima Barreto. *Revista Estudos Amazônicos*, v. 7, n. 1, p. 150–173, 2012.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade e diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, pp. 329-376, 2006.
- BRAND, Dionne. *The Blue Clerk: Ars Poetica in 59 Versos*. Durham, NC: Duke University Press, 2018.
- BRAND, Dionne. *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*. Tradução Jess Oliveira; Floresta. Rio de Janeiro: A Bolha, 2022.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BROWN, William Wells. *Narrativa de William Wells Brown, escravo fugitivo: escrita por ele mesmo*. Trad. Francisco Araújo da Costa. São Paulo: Hedra, 2020.
- BRUM, Eliane. Os loucos somos nós (Prefácio). In: ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 11, pp. 11-42, 1998.

- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Lamarão; Arnaldo Marques Da Cunha. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência.* Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CAMARGO, Iná. Tragédia no século XX. (Prefácio). In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CAMARGO, Oswaldo de. *A descoberta do frio.* São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2023.
- CAMARGO, Oswaldo de. *Luz & Breu.* São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2017.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira.* São Paulo: Imprensa Oficial, 1987.
- CAMARGO, Oswaldo de. *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico.* São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015.
- CAMARGO, Zeca. *Elza.* Rio de Janeiro: Leya, 2018.
- CAMPT, Tina M. *Listening to Images.* Durham: Duke University Press Books, 2017.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite.* São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade.* São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945.* São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.* São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.
- CARRARA, Sérgio. *Crime e loucura: o aparecimento do manicômio judiciário na passagem do século.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- CARRARA, Sérgio. *Tributo a vênus: a luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40.* Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.
- CASTRO, Yeda Pessoa. Marcas de africania no português brasileiro. *Africanias.com*, Salvador, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_1_2011/ac_01_castro.pdf>. Acesso em 12 mar. 2021.
- CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. In: CÉSAIRE, Aimé. *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude.* Org. José Fernando Peixoto Azevedo. Trad. Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CLIFTON, Lucille. *The Collected Poems of Lucille Clifton 1965-2010.* Org. Kevin Young; Michael Glaser. New York: BOA Editions Ltd., 2015.

- COELHO, Jaqueline; SANTANA, Tiganá. Quarto de despejo, a influência de línguas bantu e o preconceito linguístico no Brasil. *Revista Txon*, v. 0, 2020. Disponível em: <<https://txonpoesia.org/revista-txon/numero-000/jaqueline-coelho-tigana-santana/>>. Acesso em 3 mar. 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COSTA, Lúcio. Depoimento de um arquiteto carioca. In: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962.
- CRUZ, Alline Torres Dias da. *De Madureira à Dona Clara: suburbanização e racismo no Rio de Janeiro no contexto pós-emancipação (1901-1920)*. São Paulo: Hucitec, 2020.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CUTI, Luiz Silva. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CUTI, Luiz Silva. *E disse o velho militante José Correia Leite: depoimentos e artigos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. JESUS, Op. Cit., 1961.
- CUTI, Luiz Silva. *Lima Barreto*. São Paulo: Selo Negro, 2015.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. Trabalho e periferia na obra dos Racionais MCs. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima (Org.). *Racionais: entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- DANTAS, Audálio. O drama da favela escrito por uma favelada. *Folha da Noite*, São Paulo, 9 de maio de 1958.
- DANTAS, Audálio. Casa de alvenaria – história de uma ascensão social. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Editora Francisco Alves, 1961.
- DANTAS, Audálio. Nossa irmã Carolina. JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- DAS, Veena. *Vida e palavras: A violência e sua descida ao ordinário*. São Paulo: Editora Unifesp, 2020 (E-book).
- DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAVIS, Charles T.; GATES JR., Henry Louis. Introduction: the language of slavery. In: DAVIS, Charles T.; GATES JR., Henry Louis (org.). *The Slave's Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- DIAS, Maria Odila Leite Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DIDIER, Beatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

- DOMINGUES, Petrônio. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. In: DOMINGUES, Petrônio; BUTLER, Kim D. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- DOMINGUES, Petrônio. *A nova abolição*. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2008.
- DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: História e historiografia*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- DOUGLASS, Frederick. *Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Afrodescendência no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*. Rio de Janeiro: SciELO – Editora FIOCRUZ, 2001.
- ENGEL, Magali. João Henriques de Lima Barreto: o engajamento político de um tipógrafo negro no contexto da abolição. *Revista Mundos do Trabalho*, v. 15, p. 1–22, jul. 2023.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- EVARISTO, Conceição. “Vozes-mulheres”. In: *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. Carolina Maria de Jesus: solo fértil para uma tradição diversa. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.
- EVARISTO, Conceição. Da construção de becos. In: *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – Volume 1: Osasco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.
- FAUSTINO, Deivison (Nkosi) Mendes. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman (Org.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- FAUSTINO, Deivison Mendes; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. *Transversos*, Rio de

- Janeiro, n. 10, pp. 164-182, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/29392>>. Acesso em 21 fev. 2019.
- FELISBERTO, Fernanda. Testamentos de mulheres forras no século XIX. *Carta Capital*, São Paulo, 27 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/testamentos-de-mulheres-forras-no-seculo-xix/>>. Acesso em: 27 fev. 2021.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2007.
- FERREIRA, Lígia Fonseca (org.). *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.
- FOISIL, Madeleine. A escritura do foro privado. In: ARIÉS, Phillippe; DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3.
- FONSECA, Silvana Carvalho de. Experiências periféricas e o homem negro na poética do Racionais MC's. In: SANTOS, Jaqueline Lima; VIEIRA, Daniela (Org.). *Racionais: entre o galtilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- FRANCO, Fábio Luis. *Governar os mortos: Necropolíticas, desaparecimento e subjetividade*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- GAMA, Luiz. Carta a Lúcio Mendonça, 25/07/1880. In: FERREIRA, Lígia Fonseca (org.). *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica estética do Racionais MC's (1990-2006). *Ideias*, Campinas, n. 7, pp. 81-110, 2013.
- GATES, Henry Louis. Editor's Introduction: Writing "Race" and the Difference It Makes. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, p. 1–20, 1985.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1991.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Trad. Marcela Vieira; Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GOÉS, Weber Lopes. *Racismo e eugenia no pensamento conservador brasileiro: a proposta de povo em Renato Kehl*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) –

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita”, Marília, 2015.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira Leite. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GOMES, Flavio; GOMES, Olivia Maria. “Introdução”. In: GOMES, Flavio; GOMES, Olivia Maria (org). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.

GONZALEZ, Lélia. A categoria política da Amefricanidade. In: LIMA, Marcia; RIOS, Flavia (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: LIMA, Marcia; RIOS, Flavia (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flavia; LIMA, Marcia (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRIFFIN, Farah Jasmine. *If You Can't Be Free, Be a Mystery: In Search of Billie Holiday*. New York: One World, 2002,

GROSSMAN, Eloisa; CARDOSO, Maria Helena C. A. A narrativa como ferramenta da educação médica. *Revista Hupe*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, 2014.

GUMBS, Alexis Pauline. “The Shape of My Impact”. *The Feminist Wire*, 29 out. 2012. Disponível em: <<https://thefeministwire.com/2012/10/the-shape-of-my-impact/>>. Acesso em: 26 abr. 2022.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HARTMAN, Saidiya V.; WILDERSON, Frank B. The Position of the Unthought. *Qui Parle*, v. 13, n. 2, p. 183–201, 2003.

HARTMAN, Saidiya. A trama para acabar com ela. Trad. Stephanie Borges. *Serrote*, São Paulo, v. 40, mar. 2022f.

HARTMAN, Saidiya. Litany for Grieving Sisters. *Representations*, v. 158, n. 1, p. 39–44, 1 maio 2022e.

HARTMAN, Saidiya. On working with archives: an interview with Saidiya Hartman. *The Creative Independent*, Brooklyn, abr. 2018. Entrevista concedida a Thora Siemsen. Disponível em: <<https://thecreativeindependent.com/people/saidiya-hartman-on-working-with-archives/>>. Acesso em 21 fev. 2019.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. floresta. São Paulo: Fósforo, 2022a.

HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York, N.Y: W. W. Norton & Company, 2022b.

- HARTMAN, Saidiya. O ventre do mundo: uma nota sobre os trabalhos das mulheres negras. In: *A sedução e as artimanhas do poder e O ventre do mundo: dois ensaios de Saidiya Hartman*. Trad. Marcelo R. S. Ribeiro; Stephanie Borges; Fernanda Silva e Sousa. São Paulo: Crocodilo, 2022c.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020a. Trad. Marcelo R. S. Ribeiro; Fernanda Silva e Sousa.
- HARTMAN, Saidiya. Intimate History, Radical Narrative. *AAIHS - Black Perspectives*, 22 mai. 2020b. Disponível em: <<https://www.aaihs.org/intimate-history-radical-narrative/>>. Acesso em: 28 fev. 2021.
- HARTMAN, Saidiya. O Tempo da Escravidão. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 14, p. 242–262, 2020c. Trad. Kênia Freitas; Matheus Araújo Santos; Cintia Guedes.
- HASENBALG, Carlos; GONZALEZ, Lélia. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- hooks, bell. *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*. São Paulo: Elefante Editora, 2022.
- hooks, bell. Intelectuais Negras. Trad. Marcos Santarrita. *Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, 1995.
- hooks, bell. Living to Love. In: *Sisters of the Yam: Black Women and Self-Recovery*. New York: Routledge, 2014.
- hooks, bell. Refusing to be a Victim: Accountability and Responsibility. In: *Killing Rage: Ending Racism*. New York: Henry Holt and Company, 1995.
- hooks, bell. Revolutionary Parenting. In: *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End, 1984.
- HOSSNE, Andrea Saad. *A angústia da forma e o bovarismo: Lima Barreto, romancista*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- HOSSNE, Andrea Saad. Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 10, n. 8, pp. 126-139, 2005.
- JACKSON, Zakiyyah Iman. “Losing Manhood: Animality and Plasticity in the (Neo)Slave Narrative”. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, v. 25, n. 1, 2016.
- JACOBS, Harriet Ann. *Incidentes na vida de uma garota escrava: escritos por ela mesma*. Trad. Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. “Minha vida...”. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015.
- JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Org. José Carlos Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – Volume 1: Osasco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria – V. 2: Santana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JESUS, Carolina Maria de. Sócrates Africano. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.
- JESUS, Carolina Maria. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.
- JESUS, José Carlos de. Minha mãe realizou um sonho. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015.
- JONES, Leroi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: HarperCollins, 2002.
- JOYCE, Joyce Ann. *Richard Wright's Art of Tragedy*. Iowa: University of Iowa Press, 1991.
- KELLEY, Robin D. G. "We Are Not What We Seem": Rethinking Black Working-Class Opposition in the Jim Crow South. *The Journal of American History*, v. 80, n. 1, p. 75–112, 1993.
- KELLEY, Robin G. "Why Black Marxism? Why Now?" (Foreword). In: ROBINSON, Cedric. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 2020.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 2010.
- KOWARICK, Lucio (Org.). *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- LACAPRA, Dominick. Rethinking intellectual history and reading texts. In: *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- LAJOLO, Marisa. Posfácio. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015.
- LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Campinas, SP: CECULT, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Bom (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento, MG: Editora Bertolucci, 2015.

- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- LOPES, Nei. *Partido-Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: *Irmã outsider: Ensaio e conferências*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.
- LORDE, Audre. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider: Ensaio e conferências*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- MACHADO, Maria Helena P. T. *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas*. São Paulo: Edusp, 2014.
- MACHADO, Maria Helena P. T. Sendo cativo nas ruas: a escravidão urbana na cidade de São Paulo. In: *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas*. São Paulo: Edusp, 2014.
- MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião & Sociedade*, v. 38, n. 2, p. 221–243, 2018.
- MARTINS, José de Souza. Linguagem sertaneja: as mãos e os gestos de Galdino. In: *Uma sociologia da vida cotidiana*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Mazza Edições, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, UFMG, 2002.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, v. 0, n. 26, pp. 63–81, 2003.
- MARTINS, Wilson. Mistificação literária. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 out. 1993.
- MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)*. 3ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaio*, v. 2, n. 32, p. 123–151, 2016. Trad. Renata Santini.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- MCKITTRICK, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2021.
- MELO, Victor Andrade De. O automóvel, o automobilismo e a modernidade no Brasil (1891-1908). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 30, n. 1, 12 set. 2008.
- MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.

- MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel. Carolina e a imprensa (1940-1977). In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.
- MENEZES, Hélio. Rosana Paulino: a sutura da história. *Revista C& América Latina*, 27 fev. 2019. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- MILES, Tiya. *All That She Carried: The Journey of Ashley's Sack, a Black Family Keepsake*. New York: Random House, 2021.
- MILLER, Joseph C. Restauração, reinvenção e recordação: recuperando identidades sob a escravização na África e face à escravidão no Brasil. *Revista de História*, n. 164, pp. 17–64, 30 jun. 2011.
- MIRANDA, Fernanda. Porque a roda é o avesso da torre. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 160, jun. 2019.
- MIRANDA, Fernanda. *Silêncios prescritos - estudo de romances de autoras negras brasileiras (1856-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- MONSMA, Karl. Linchamentos raciais no pós-abolição: análise de alguns casos excepcionais no Oeste Paulista. *6o Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <<https://labhstc.paginas.ufsc.br/files/2013/04/Karl-Martin-Monsma-texto.pdf>>.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues. *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MORRISON, Toni. O corpo escravizado e o corpo negro. In: *A fonte da autoestima: Ensaios, discursos e reflexões*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MOTEN, Fred. A resistência do objeto: o grito de Tia Hester. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 14–43, 2020, p. 20. Trad. Mateus Araujo dos Santos.
- MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. Trad. Matheus Araujo Dos Santos. São Paulo: N-1 e Crocodilo Edições, 2023.
- MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Brookling: Autonomedia, 2013.
- MOTEN, Fred. The Case of Blackness. *Criticism*, v. 50, n. 2, p. 177–218, 2008.
- MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. (E-book).
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022.
- MULLEN, Harryette. Runaway Tongue: Resistant Orality in Uncle Tom's Cabin, Our Nig, Incidents in the Life of a Slave Girl and Beloved. In: SAMUELS, Shirley (Org.). *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in 19th-Century America*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, p. 209–224, abr. 2004.
- NASCIMENTO, Abdias. *Drama para negros e Prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. In: *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- nascimento, wanderson flor do. Da necropolítica à ikupolítica. *Revista Cult*, v. 23, n. 254, 2020.
- NATALI, Marcos Piason. Além da Literatura. *Literatura e Sociedade*, v. 11, n. 9, p. 30–43, 6 dez. 2006.
- NATALI, Marcos. Além da literatura. In: *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020.
- NEGREIROS, Eliete Eça. *Paulinho da Viola e o Elogio do Amor*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.
- NOGUEIRA, Isildinha Baptista. Cor e inconsciente. In: KON, Noemi Moritz; ABUD, Cristiane Curi; SILVA, Maria Lucia da (Org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- O'REILLY, Andrea. *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart*. Albany: State University of New York Press, 2004.
- OLIVEIRA, Acauam Silverio de. O evangelho marginal dos Racionais MCs. In: RACIONAIS MCS. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MCs como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. A música ‘olha’ e toca”: a palavra percussiva na canção brasileira (parte 2). *Suplemento Pernambuco*, Recife, 8 jan. 2021. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2612-a-danca-vem-antes-a-musica-olha-e-toca-a-palavra-percussiva-na-cancao-brasileira-parte-2.html>>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. A música ‘olha’ e toca”: a palavra percussiva na canção brasileira. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 28 dez. 2020. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-danca-vem-antes-a-musica-olha-e-toca-1a-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*. 2ª ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.
- OLIVEIRA, Leandro Silva; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo nas obras dos Racionais MCs. *Revista Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 56, pp. 101-126, jun. 2013.
- OLIVEIRA, Rafael Domingos. *Vozes Afro-Atlânticas: autobiografias e memórias da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

- OLNEY, James. "I was born": Slave narratives, their status as autobiography and as literature. In: DAVIS, Charles T.; GATES JR., Henry Louis (org.). *The Slave's Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- PASSOS, Rachel Gouveia. "Holocausto ou Navio Negro?" : inquietações para a Reforma Psiquiátrica brasileira. *Argumentum*, v. 10, n. 3, p. 10–23, 23 dez. 2018.
- PATROCINIO, Fernanda de Araújo. O som do silêncio em Milagre dos Peixes: possíveis interpretações acerca de um momento histórico e sua ecologia sonora. VI Congresso Internacional de Comunicação e Cultura. Universidade Paulista, São Paulo, 8 a 9 nov. 2018. Disponível em: <http://www.comcult.cisc.org.br/wpcontent/uploads/2019/05/GT1_Fernanda_de_Araujo_%CC%81jo_Patrocínio_USP.pdf>. Acesso em 6 set. 2019.
- PATTERSON, Orlando. *Escravidão e morte social: um estudo comparativo*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- PENTEADO, Regina. Carolina, vítima ou louca? *Folha de S. Paulo*, 1º dez. 1976.
- PEREIRA, Allan Kardec da Silva. *Impróprios para a história: rebelião, tempo e antinegitude em Ferguson (2014-)*. 2022. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.
- PEREIRA, Amilcar Araujo. *O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Assim se benze em Minas Gerais - um estudo sobre a cura através da palavra*. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza, 2018.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ouro Preto da Palavra: Narrativas de Preceito do Congado em Minas Gerais*. Belo Horizonte, MG, Brasil: Editora PUC Minas, 2003.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2017.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- PEREIRA, Gabriela Leandro. *Corpo, discurso e território: a cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: ANPUR E PPGAU-UFBA, 2019.
- PEREIRA, Gabriela Leandro. Quarto de despejo: um gesto reflexivo e urgente sobre a cidade. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.
- PERPÉtua, Elzira. Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de Literatura Brasileira Com temporânea*, Brasília, n. 22, p. 63–83, 2003.
- PERRY, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press, 2004.

- PIMENTEL, Spensy. “Cultura: Entrevista com Mano Brown”. *Teoria e Debate*, n. 46, 2001. Disponível em: <<http://www.fpa.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-entrevistacom-mano-brown>> Acesso em: 15 mar. 2019.
- PINHO, Osmundo. *Cativeiro: antinegritude e ancestralidade*. Salvador: Segundo Selo, 2021.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil Oitocentista*. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 2019.
- POLICAR, Alain. Science et démocratie. Célestin bouglé et la métaphysique de l’hérédité. *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, n. 61, p. 86–101, 1999.
- PRETA RARA (Org.). *Eu, empregada doméstica - A senzala moderna é o quartinho da empregada*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- QUASHIE, Kevin. *Black Aliveness, or a Poetics of Being*. Durham: Duke University Press, 2021.
- QUASHIE, Kevin. *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*. New Brunswick, N.J.; London: Rutgers University Press, 2012.
- QUINTELLA, Pollyana. Rosana Paulino: quando a imagem vira corpo. *Revista Continente*, n. 234, 2020. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- RAMOS, Guerreiro. Patologia social do “branco” brasileiro. In: *Negro sou: A questão étnico-racial e o Brasil: ensaios, artigos e outros textos*. Org. Muryatan Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. The Politics of Literature. In: *The Politics of Literature*. Cambridge: Polite Press, 2011.
- RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: ARIÉS, Phillippe; DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3.
- RESENDE, Beatriz. O Lima Barreto que nos olha. *Serrote*, São Paulo, 6 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2016/01/o-lima-barreto-que-nos-olha-beatriz-resende/>>. Acesso em: 27 abr. 2022.
- RIOS, Ana Lugão; CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Memórias do cativeiro: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- ROCHA, Arthur Dantas. *Racionais Mc’s: Sobrevivendo no inferno*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- ROSA, Alexandre. Lima Barreto: um traço que a legenda deturpou. *A terra é redonda*, 9 nov. 2022. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/lima-barreto-um-traco-que-a-legenda-deturpou/#_edn4>. Acesso em 31 jan. 2023.
- ROSA, Allan da. Modernagem, pretices e a Semana de 1922: estéticas entre salões, várzeas e pesadelos. In: ROSA, Allan da. *Ninhos e revides: estéticas e fundamentos, lábias e jogo de corpo*. São Paulo: Nós, 2022.

- ROSE, Tricia. *Barulho de Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos Contemporâneos*. Trad. Daniela Vieira; Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SALDANHA, Fabio Pomponio. “Etapismo e conciliação: notas sobre a exclusão da diferença (e do dissenso) em Antonio Candido”. *Revista da APG*, São Paulo, v. 2, 1, 2023.
- SALDANHA, Fabio Pomponio. Quem ou o quê é criticado: prolegômenos da crítica da crítica. *Revista Criação & Crítica*, v. 33, n. 33, p. 3–22, 11 nov. 2022.
- SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. Conceição Evaristo - A escrevivência serve também para as pessoas pensarem (Entrevista). *Itaú Cultural*, São Paulo, 9 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.
- SANTO, Spirito. *Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um Samba chamado Brasil*. Rio de Janeiro: KBR, 2012.
- SANTOS, Ynaê Lopes Dos. Crítica à degenerescência racial e reforma psiquiátrica de Juliano Moreira. In: DAVID, Emiliano de Camargo et al (Org.). *Racismo, subjetividade e saúde mental: o pioneirismo negro*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto - Triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto e a Central do Brasil: uma linha simbólica a separar o subúrbio da capital. In: BARONE, Ana; RIOS, Flávia (Org.). *Negros nas cidades brasileiras (1890-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto leitor de Machado de Assis: leitor de si próprio. *Machado de Assis em Linha*, v. 7, p. 22–60, dez. 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tania Regina Oliveira. *Falas de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.
- SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- SHARPE, Christina. *Ordinary Notes*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2023.

- SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Trad. Amílcar Paker; Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. *ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, pp. 45–56, 31 ago. 2019. Trad. Janaina Nagata Otoch.
- SILVA, Fabiana Carneiro da. *Maternidade negra em Um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SILVA, Jorge Augusto de Jesus. *Modernismo negro: amefricanidade, oralitura e continuum em Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- SILVA, Marília T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. De. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. “Agora eu sei que a terra me pertence”: Carolina Maria de Jesus, o associativismo negro de seu tempo e além”. In: MENEZES, Hélio; BARRETO, Raquel (Org.). *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. A descoberta do insólito: Carolina Maria de Jesus e a imprensa brasileira (1960-77). *Afro-Hispanic Review*, v. 29, n. 2, pp. 109–126, 2010.
- SILVA, Mario Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Clubes sociais negros paulistas, 1890-1950. In: BARONE, Ana; Rios, Flávia (org.). *Negros nas cidades brasileiras (1890-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros Da. Em torno da ideia de associativismo negro em São Paulo (1930-2010). *Sociologia & Antropologia*, v. 11, p. 445–473, 22 out. 2021.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Modernidade negra, literatura e experiências sociais em São Paulo (1914-2007)*. Tese de Livre-Docência – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.
- SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. Machado de Assis e o mulato de “alma grega”. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 229–239, dez. 2014.
- SIMPSON, Mark. Archiving Hate: Lynching Postcards at the Limit of Social Circulation. *ESC: English Studies in Canada*, v. 30, n. 1, p. 17–38, 2004.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano 1914-1988*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- SLENES, Robert W. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, n. 12, p. 48–67, 28 fev. 1992.
- SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil sudeste, século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- SNORTON, C. Riley. *Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- SODRE, Muniz. *O terreiro e a cidade - a forma social negro-brasileira*. Salvador: Imago, 2002.

- SODRÉ, Muniz. *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOIHET, Rachel. Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2002.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Afrodscendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Kisimbi, 2020.
- SPILLERS, Hortense. Bebê da mãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: BARZAGHI, Clara; ARIAS, André; PATERNIANI, Stella Z. (Org.). *Pensamento negro radical*. São Paulo: Crocodilo e n-1 edições, 2021.
- STEIN, Stanley. *Vassouras - um município brasileiro do café, 1850-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- STRINGS, Sabrina. *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. New York, NY: NYU Press, 2019.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 21, p. 131–143, 1995.
- TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 24, p. 33–38, 2014.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e produção da história*. Trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya, 2016.
- VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. *Repertório*, Salvador. v. 14, n. 17, p. 58–70, 2011.
- VIANA, Maíra Boratto Xavier; TREVISAN, Ricardo Do. O “quartinho de empregada” e seu lugar na morada brasileira. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 25 a 29 de julho, Porto Alegre, 2016.
- VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. Efeito colateral do sistema: a formação do grupo de rap que contrariou as estatísticas. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima (Org.). *Racionais: entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- WASHINGTON, Harriet A. *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present*. New York: Harlem Moon, 2008.
- WERNECK, Jurema. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. São Paulo: Hucitec, 2020.
- WEST, Cornel. *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*. New York: Routledge, 1993.

WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In: *Trópicos do Discurso - Ensaios Sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. Trad. Rogerio W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2021.

WILDERSON III, Frank. Frank Wilderson III in Conversation with Aria Dean (Entrevista). *November Mag*, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://novembermag.com/contents/2>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WISSENBACH, Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira. *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 2, n. 4, p. 103–122, 2002.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivências ladinas: Escravos e forros em São Paulo, 1850-1880*. São Paulo: Hucitec, 1998.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Teodora Dias da Cunha: Construindo um lugar para si no mundo da escrita e da escravidão. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (Org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

ZENI, Bruno. O negro drama no rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, pp. 225-241, 2004.

Referências fonográficas

CAROLINA MARIA DE JESUS. “Vedete da favela”. In: *Quarto de despejo: Carolina cantando suas composições*. RCA Victor, 1961.

CLEMENTINA DE JESUS, GERALDO FILME, TIA DOCA. “Canto I”. In: *O canto dos escravos*. Estúdio Eldorado, 1982

CLEMENTINA DE JESUS. “Assim não, Zambi” feat. Martinho da Vila. In: *Clementina e Convidados*. EMI Brasil, 1979.

CLEMENTINA DE JESUS. “Essa nega pede mais”. In: *Marinheiro Só*. Odeon, 1973.

CLEMENTINA DE JESUS. “Tava dormindo”. In: *Clementina de Jesus*. EMI Brasil, 1966.

CLEMENTINA DE JESUS. “Marinheiro só”. In: *Marinheiro só*. EMI/Odeon, 1973.

DONA IVONE LARA. “Sonho meu”, feat. Djavan. In: *Bodas de Ouro*. Sony Music Entertainment, 1997.

ELIZABETH CARDOSO. “Eu bebo sim”. In: *Disco de Ouro*. EMI Music Brasil, 1974.

ELZA SOARES. “A carne”. In: *Do Cócix até o Pescoço*. Tratore, 2002.

EMICIDA. “Ismália”. *AmarElo*. Sony Music, 2019.

GILBERTO GIL. “Andar com fé”. In: *Um banda um*. Warner Music Brasil, 1982.

- JOÃO NOGUEIRA. “Espelho”. In: *Espelho*. EMI Brasil, 1977.
- JOVELINA PÉROLA NEGRA. “Maria Tristeza”. *Jovelina Pérola Negra*. Som Livre, 1986.
- MARTINHO DA VILA. “Devagar, devagarinho”. In: *Tá delícia, tá gostoso*. Columbia Records, 1995.
- MILTON NASCIMENTO. “Canção do sal”. In: *Travessia*. Codi Ritmos, 1967.
- MILTON NASCIMENTO. “A chamada”. In: *O milagre dos peixes*. EMI, 1973.
- MILTON NASCIMENTO. “Maria, Maria”. In: *Clube da Esquina 2*. EMI Music Brasil, 1978.
- MILTON NASCIMENTO. “E daí”. In: *Clube da Esquina 2*. EMI Music Brasil, 1978.
- NELSON SARGENTO. “Boteco em boteco”. In: *Encanto de Paisagem*, 1986.
- O RAPPÀ. “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”. In: *O Rappà*. Wea Internacional Inc., 1994.
- PAULINHO DA VIOLA. “Que trabalho é esse?”. In: *A toda hora rola uma estória*. Warner Music Brasil, 1982.
- PAULINHO DA VIOLA. “Num samba curto”. In: *Paulinho da Viola*. EMI Music Brasil, 1971.
- PAULINHO DA VIOLA. “Meu mundo é hoje”. In: *Dança da solidão*. Emi Records Brasil, 1972.
- PAULINHO DA VIOLA. “Meu pecado”. In: *Foi um rio que passou em minha vida*. Emi Records Brasil, 1970.
- RACIONAIS MCs. “Capítulo 4, versículo 3”. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo, Cosa Nostra, 2006.
- RACIONAIS MCs. “Negro drama”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.
- RACIONAIS MCs. “A vida é desafio”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.
- RACIONAIS MCs. “Vida Loka part. 2”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.
- RACIONAIS MCs. “Jesus chorou”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.