

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS
LEGITIMIDADES

BLENDASOUTO MAIOR BELÉM

**O fio bordado da Escrivência: a palavra-gesto como rota de cura em *Ponciá*
Vicêncio, de Conceição Evaristo**

(Versão Corrigida)

São Paulo

2024

BLENDA SOUTO MAIOR BELÉM

**O fio bordado da escrevivência:
a palavra-gesto como rota de cura em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marília Librandi Rocha

[Versão Corrigida]

São Paulo

2024

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

B428f Belém, Blenda Souto Maior
O fio bordado da Escrivivência: a palavra-gesto como rota de cura em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo / Blenda Souto Maior Belém; orientadora Marília Librandi - São Paulo, 2023.
147 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

1. escrevivência. 2. cura. 3. gesto. 4. bordado. 5. Ponciá Vicêncio. I. Librandi, Marília, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Blenda Souto Maior Belém

Data da defesa: 31/01/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marília Librandi Rocha

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, 06/03/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

*Dedico a todas aquelas mulheres que se permitem
mergulhar nas águas do reencontro de si.*

AGRADECIMENTOS

Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro.

(Evaristo, 2016, p. 109)

Gostaria de agradecer a minha mãe, Edna Melo Souto Maior, aquela que me deu a vida, que mesmo com todas as suas dificuldades e adversidades que a vida lhe impôs, sempre tentou fazer o melhor para mim e minha irmã, e, sobretudo, nunca deixou de acreditar em mim. Dedico também esse trabalho à minha família, que se constituiu, ao longo da minha vida, como rede de apoio e cuidado para mim, minha irmã e minha mãe. Em especial, meus agradecimentos às minhas tias, tia Ignez, que é também minha madrinha, tia Ana Nery, e demais irmãs e irmão de minha mãe, Olga, Isabel, Angela e Idelfonso, que cuidaram de mim na infância e hoje cuidam de minha mãe, que juntamente com a minha irmã, Isabela Souto Maior, amparam a minha mãe para que a minha trajetória se realize à distância.

Agradeço imensamente àquela que é a minha maior inspiração e que ocupa também um lugar maternal em meu coração, a Prof^a. Dr^a. Conceição Evaristo, que com sua generosidade me escolheu para compor o grupo de estudos durante o seu período como catedrática no IEA/USP, compartilhou seu conhecimento, teceu sempre palavras de fortalecimento e carinho. Desde a primeira vez que tive contato com a sua literatura, ao ler o livro *Poemas da Recordação e Outros Movimentos*, desse dia em diante tenho plena convicção de que houve uma revolução em minha subjetividade. Ainda sem entender que se tratava de *Escrevivências*, a literatura de Conceição Evaristo me permitiu caminhar por veredas de mim mesma que até então eu não conhecia. Hoje tenho por ela o carinho, a admiração e o respeito de filha e reconheço a afetuosidade materna em seus gestos, que mais se parecem com os de minha própria mãe, aquela que me gerou em seu ventre.

Nesse percurso acadêmico que estou trilhando, algumas pessoas se tornaram importantes elos de fortalecimento. Em especial, gostaria de agradecer à minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Marília Librandi Rocha, que sempre me apoiou e incentivou com suas palavras de carinho ao longo dos anos em que essa pesquisa foi desenvolvida.

Aos meus companheiros de trabalho, pesquisadores que estiveram junto comigo no percurso mais precioso que me ocorreu durante o curso dessa pesquisa de mestrado, que foi a experiência de compor o grupo de estudos em *Escrevivências*, da Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência, sob coordenação da então catedrática, a Prof^a. Dr^a. Conceição Evaristo, da qual fui bolsista e com a qual tive a oportunidade de trocar e crescer numa

trajetória de fortalecimento dentro da universidade pública. Agradeço imensamente a Brunna Amício, Cajota, Carla Maria, Débora Medeiros, Georgeton Silva, Gessica Alves, João Victor Santos, Júlia Batista, Renata Gonçalves, Viviane Nogueira e Stefani Souza.

A pós-doutoranda e supervisora do grupo, Calila das Mercês, amiga que me inspira em sua trajetória como pesquisadora acadêmica e artista e sempre apoia com suas palavras de fortalecimento.

Agradeço também ao Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo e a seus coordenadores pela oportunidade de compor o grupo de estudos em Escrevências como pesquisadora bolsista através da FUSP e ao Itaú Social pelo fomento desta pesquisa.

Agradeço finalmente aos meus amigos, que somaram sempre com muito amor, cuidado e respeito nessa trajetória de pesquisa a que se mistura também emoções. Agradeço fortemente a cada pessoa que participou das oficinas, ocupações e vivências poéticas do projeto Ponto em Verso, que é substrato e substância para essa pesquisa de mestrado.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 - Eu e minha mãe na Chapada Diamantina (BA), em 1992.
- Imagem 2 - Eu-raízes (bordado em linhas de algodão e pedrarias sobre tecido de algodão cru).
- Imagem 3 - O avesso do bordado Eu-raízes que mostra o emaranhado de linhas e nós.
- Imagem 4 - Oficina do projeto Ponto em Verso sendo realizada nos jardins do museu-casa literário Casa das Rosas, em 2019.
- Imagem 5 - Livros utilizados no ciclo de ações do projeto Ponto em Verso em parceria com a biblioteca pública municipal Paulo Duarte (2021).
- Imagem 6 - Ocupação Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.
- Imagem 7 - Mulheres bordadeiras do grupo Mulheres da Ponte, que integra o programa Mulheres do Jequitinhonha, no interior de Minas Gerais.
- Imagem 8 - Bordado à mão feito por uma bordadeira do grupo Bordados da Ponte, do Vale do Jequitinhonha (MG).
- Imagem 9 - Bordadeira da cidade de Lagoa do Carro, interior de Pernambuco.
- Imagem 10 - Mulheres da cidade de Macaparana, interior de Pernambuco, fazendo crochê juntas na calçada.
- Imagem 11 - A escritora Conceição Evaristo (centro), ladeada por sua mãe, Joana Josefina Evaristo (esquerda) e tias, em Minas Gerais, 1973.
- Imagem 12 - Conceição Evaristo posa para foto em frente a um painel com as fotos de sua família utilizadas na capa da primeira edição do livro Becos da Memória.
- Imagem 13 - Carte de Visite de uma mãe preta (ama de leite) feita pelo fotógrafo Antônio Lopes Cardoso, em 1868.
- Imagem 14 - Obra do artista Yhuri Cruz, Monumento à Voz de Anastácia, 2019. Na imagem, a figura da escravizada Anastácia é representada sem a máscara de flandres, mostrando a região da boca sorrindo levemente.
- Imagem 15 - Capa da 2ª edição do livro Ponciá Vicêncio, 2003, publicado pela Editora Mazza, que mostra a imagem de uma mulher manipulando o barro.
- Imagem 16 - Participante bordando um verso da escritora Conceição Evaristo durante a oficina Ponto em Verso, realizada nos jardins do museu-casa Casa das Rosas, em 2019.
- Imagem 17 – Oficina do Projeto Ponto em Verso sendo realizada no CECCO Ibirapuera (Centro de Convivência e Cooperativa), em 2019.
- Imagem 18 – Detalhe de uma participante bordando durante a oficina do Projeto Ponto em Verso, realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.

Imagem 19 - Bordado do poema De Mãe, de Conceição Evaristo.

ANEXO

Imagem 20 - Oficina Ponto em Verso no Cecco Ibirapuera, realizada em 2019.

Imagem 21 - Oficina Ponto em Verso realizada no Sesc Belenzinho, em 2019.

Imagem 22 - Ação online do Ponto em Verso - Ateliê Aberto de Bordado e Literatura, durante a pandemia de Covid-19, em 2020/2021, realizado através do edital de Mediação de Arte e Cidadania Cultural do Centro Cultural São Paulo.

Imagem 23 - Ação online do Ponto em Verso - Ateliê Aberto de Bordado e Literatura, durante a pandemia de Covid-19, em 2020/2021, realizado através do edital de Mediação de Arte e Cidadania Cultural do Centro Cultural São Paulo.

Imagem 24 - Oficina Ponto em Verso realizada no Sesc Belenzinho, em 2022.

Imagem 25 - Ocupação Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.

Imagem 26 - Ocupação Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.

Imagem 27 - Oficina de bordado e literatura realizada através do Programa Vocacional, na Biblioteca Pública Municipal Jayme Cortez, em 2023.

Imagem 28 - Oficina Ponto em Verso, diálogos entre escritoras negras brasileiras e caribenhas, realizada no Sesc 24 de Maio, em 2023.

Imagem 29 - Bordado de trecho do poema Poema “Do velho ao jovem”, de Conceição Evaristo, realizado durante oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 30 - Bordado de trecho do poema Vento, de Thaíse Santana, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 31 - Bordado de trecho do livro Planta Oração, da escritora Calila das Mercês, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 32 - Bordado de trecho do livro Quarto de Despejo - Diário de uma favelada, da escritora Carolina Maria de Jesus, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 33 - Averso do bordado do trecho do livro Quarto de Despejo - Diário de uma favelada, da escritora Carolina Maria de Jesus, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 34 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 35 - Bordado de trecho do poema Se à Noite Fizer Sol, de Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 36 - Averso do bordado do poema Se à Noite Fizer Sol, de Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 37 - Bordado de trecho do livro Histórias de Leves Enganos e Parecenças, da escritora Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 38 - Averso do bordado do trecho do livro Histórias de Leves Enganos e Parecenças, da escritora Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 39 - Bordado de trecho do poema Missão, de Geni Guimarães, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 40 - Bordado de trecho do livro Planta Oração, da escritora Calila das Mercês, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 41 - Bordado de trecho do poema Gestar, de Thaíse Santana, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 42 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 43 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 44 - Bordado de trecho do poema Metade, da escritora Oluwa Seyi, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 45 - Bordado de trecho do livro Awon Baba, de Teresa Cárdenas, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

Imagem 46 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

RESUMO

Nesta pesquisa apresento a escrevivência como um aparato teórico e metodologia de escrita elaborado pela escritora e crítica literária Conceição Evaristo, que se configura como episteme que habita o corpo através do gesto. O objetivo é tecer reflexões acerca de como a escrevivência se apresenta como episteme que permite a elaboração do exercício de criação literária relacionada ao corpo, seus movimentos, bem como à memória ancestral presente nas corporeidades, e estabelecendo aproximações com os conceitos de Oralitura, Tempo Espiral e Ancestralidade à luz do pensamento de Leda Maria Martins. Por meio das investigações apresentadas sobre o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), busco compreender como a escrevivência, interpretada como um conhecimento que se inscreve no corpo, configura-se como uma ferramenta de criação de narrativas que estão inseridas nas gestualidades, construindo outras possibilidades sobre a experiência negra do tempo passado, presente e futuro, e que se constitui também como forma de elaboração de processos de violência. Estabeleço também uma relação com a técnica manual do bordado livre, a partir da experiência profissional com o projeto de mediação de literatura “Ponto em Verso”, como ponto de partida para a reflexão sobre como a escrevivência pode ser compreendida também como conhecimento que se inscreve no corpo, através do gesto, promovendo a possibilidade de elaboração de traumas e cura potencial através da palavra escrita, falada e bordada.

Palavras-chave: escrevivência; cura; gesto; bordado; Ponciá Vicêncio.

ABSTRACT

This research seeks to present the *Escrevivência*, theoretical apparatus for analysis and writing methodology developed by the Brazilian writer and literary critic Conceição Evaristo, as an episteme that inhabits the body through gesture. It is intended to reflect how the *Escrevivência* is configured as an episteme that allows the literary creation related to the body, its movements, as well as the ancestral memory present in corporealities, and establishing approximations with the concepts of *Orality*, *Tempo Espiral* and *Ancestralidade* in the light of the thought of the intellectual Leda Maria Martins. Through the analysis of the novel *Ponciá Vicêncio* (2003), I intend to understand how *Escrevivência*, interpreted as knowledge that inscribes itself in the body, is configured as a tool for creating narratives that are embedded in gestures, creating other possibilities about the black experience of the past, present and future, and which are also a way of elaborating processes of violence. It also establishes a relationship with the manual technique of embroidery, based on my professional experience with the “*Ponto em Verso*” literature mediation project, as a starting point for reflection on how *Escrevivência* can also be understood as knowledge that is inscribed in the body, through gesture, promoting the possibility of elaborating traumas and potential healing through the written, spoken and embroidered word.

Keywords: *escrevivência*; healing; gesture; embroidery; *Ponciá Vicêncio*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO Antes de começar a bordar	12
A palavra-gesto	13
Rota de vida e pesquisa até a Escrevivência	14
Os bordados do Ponto em Verso	18
Os fios que compõem essa trama	24
CAPÍTULO 1 Tessituras	27
1.1. Do têxtil ao texto: modos de inscrição ativa da voz da mulher	28
1.2. Mulheres negras escritoras em uma sociedade racista	39
1.3. O protagonismo da voz da mulher negra	45
1.4. Literatura de Autoria Negra Feminina	47
CAPÍTULO 2 Ponto Corrente	53
2.1. A Dicção de Conceição Evaristo e sua inscrição na Literatura Brasileira	54
2.2. Os caminhos para publicação trilhados por Conceição Evaristo	59
2.3. A Escrevivência e o projeto estético e literário de Conceição Evaristo	63
2.4. Entre o gesto e a memória ancestral do corpo	78
CAPÍTULO 3 Ponto Nó Colonial	86
3.1. Ponciá Vicêncio: movimentos de busca, trânsitos e deslocamentos	87
3.2. Nas malhas do tempo: do desterro ao retorno à terra	95
3.3. Desfiando os fios do Nó Colonial	106
CONCLUSÃO Arremate Final	112
Escrevivências gestualizadas como rota de cura	113
O bordado e as escritas do gesto	115
O bordado como prática de cuidado: um relato de experiências	117
As temporalidades do gestual	122
Movimentos que apontam rotas de cura	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
ANEXO	132

INTRODUÇÃO | Antes de começar a bordar

*Não sei como se tecem, em fios,
os labirintos de seu destino.
Serão elas quentes quando,
finalmente,
se trançarem nas minhas?*

Livia Natália, “Eros e Psiquê”
(Natália, 2017, p. 35)

[o bordado é uma arte têxtil milenar usada, de modo geral, para adornar tecidos. para começar um bordado, você vai precisar de alguns materiais. antes de dar os primeiros pontos, você precisa de um corte de tecido. agulhas para bordar à mão, daquelas cujas pontas são mais arredondadas. linhas para bordar à mão – as mais conhecidas são do tipo meada e rolinho (conhecidas por terem nomes femininos: camila, rubi, cléa, etc). uma tesoura com ponta (geralmente as tesouras de bordado têm aquele formato de cegonha com o bico bem longo e fino). você pode querer também bordar com um bastidor, que é um suporte redondo, geralmente em madeira, mas que pode ser de plástico, bambu e outros materiais. o bastidor não é um item essencial para bordar, muitas pessoas não usam, mas ajuda a dar suporte ao tecido. as pessoas que estão aprendendo a bordar preferem utilizar o bastidor para facilitar o aprendizado. agora temos todo material que precisamos para começar um bordado.]

A palavra-gesto

Esta dissertação nasce do encontro entre a palavra escrita e a palavra gestualizada, entre a literatura e o bordado. Aqui, o texto e o têxtil imbricam-se e fazem parte de uma mesma tessitura. Ao compreender o bordado não apenas como um fazer artístico e manual, mas sobretudo como escrita, o trânsito entre as linguagens da literatura e bordado se potencializa, pois torna visível o invisível, isto é, tudo aquilo que está em camadas que são desveladas com o ato de bordar, materializadas pela memória do corpo e do gesto.

A origem etimológica da palavra “texto” deriva do termo em latim “textum”, que significa tecido, entrelaçamento. Já o termo “têxtil” tem um duplo significado, pode ser entendido como o ato de tecer e fazer tecidos, ou, ainda, tudo o que está relacionado a qualquer texto manuscrito ou impresso. A relação íntima entre o universo têxtil, tanto da escrita com a palavra como das tessituras com linha e agulha, é atravessada também pela oralidade, pelas histórias que são contadas e guardadas na memória, os ensinamentos sobre costura e bordado que não estão nas letras escritas, mas passadas de geração em geração nas rodas de bordado.

Ditados populares, como “quem conta um conto aumenta um ponto”, há muito tempo anunciam essa relação, assim como expressões que habitam muitas escrituras são próprias do universo do bordado: “tessitura”, “arremate”, “alinhavar”. “Trama e fio da meada, são próprios do universo da arte têxtil” (Machado, 2003, p. 175), sendo utilizados também nos textos escritos da nossa literatura brasileira.

É a partir da relação entre as histórias escritas com palavras e as escritas com o gesto que nasce esta pesquisa. O fio do bordado alinhava toda a escrita desta dissertação. Todos os capítulos são iniciados com um texto entre colchetes, dirigido à pessoa que lê. Nesses textos de abertura ensino o passo a passo do bordado, desde a escolha do tecido, os materiais necessários, os pontos e o acabamento final. Cada ponto de bordado escolhido para nomear cada capítulo desta dissertação foi escolhido por apresentar alguma relação com o conteúdo esmiuçado no texto.

Tomo emprestada a ideia da pesquisadora, escritora e amiga Calila das Mercês, de conversar com a pessoa leitora em seu texto, através de pequenos textos em sua tese de doutoramento.¹ Nesses espaços entre colchetes, faço um convite a quem estiver lendo as

¹ Em sua tese de doutoramento intitulada Movimentos e (re)mapeamentos de mulheres negras na literatura brasileira contemporânea, a pesquisadora e escritora Calila das Mercês compõem uma estrutura textual que se apresenta de modo poético e fluido como água, permitindo assim, traçar novos contornos para a escrita acadêmica.

páginas que seguem a se permitirem entrar na tessitura do texto, enredarem-se no emaranhado de fios que compõem as investigações aqui conduzidas, para tecer junto comigo o fio bordado desta pesquisa.

Rota de vida e pesquisa até a Escrivivência

Esta pesquisa tem suas raízes profundamente fincadas na minha experiência pessoal como mulher negra, tecida com os fios dos meus bordados e com os fios das palavras (ditas e escritas) por Conceição Evaristo. Cada gesto e movimento que fiz nesse tecer, às vezes compondo um emaranhado de fios que pareciam um nó sem fim, levaram-me a encontrar o caminho da **Escrivivência**. Por esse motivo, as tessituras que aqui compartilho são elaboradas a partir de um lugar muito particular: a escrita pessoal trans(borda) e se confunde com a escrita acadêmica, tornando-se substrato e substância de um trabalho que atravessa as esferas da vivência pessoal, do trabalho profissional e da trajetória acadêmica.

O percurso que me trouxe até esta pesquisa se iniciou ainda menina, na Bahia, onde minha memória recorda de duas experiências particulares que atravessaram todo o meu caminhar, mesmo sem que eu tivesse percebido ou sem a consciência desse atravessamento. A primeira delas, a experiência de ser uma pessoa negra. Foi em Salvador, cidade na qual passei parte da minha infância, em que tive meu primeiro contato com a cultura afro-brasileira, com o candomblé, no terreiro da tia-avó Celenita, onde eu conheci as festividades dos orixás e comia escondida as comidas dos santos. Minha memória recorda também dos bolinhos de acarajé que minha mãe comprava, no caminho de volta da escola, e de assistir, no carnaval, pela sacada do apartamento, os blocos Filhos de Gandhi e Olodum. Entretanto, todas essas vivências não me foram dadas como lugar de pertença; o debate racial nunca se fez presente no meu núcleo familiar, ainda que eu tivesse nascido de mãe branca e um pai negro. Eu não me sabia negra, mas isso não me resguardou de ter vivenciado episódios de preconceito e violência racial.

A segunda experiência que marca a minha trajetória e direciona esta pesquisa, vivi pela primeira vez também na infância. A violência doméstica habitou a minha casa, ainda que eu não soubesse que aquilo que eu vivia era violência. Fui testemunha de um casamento marcado por violências físicas e psicológicas. As lembranças que carrego comigo da violência da qual minha mãe foi vítima e eu, ainda menina, testemunha, marcaram a minha memória.

Migramos para Recife aos meus oito anos de idade. Foi lá que passei a maior parte da minha vida, marcada principalmente pela experiência de ser uma pessoa negra vivendo em um círculo social embranquecido, incluindo meu núcleo familiar. Dessa forma, o debate racial pouco esteve presente durante a minha infância e adolescência, mas isso não evitou que, ao longo desse período, eu vivesse experiências marcadas pelo racismo. Eu apenas não havia desenvolvido a consciência, tampouco tinha o conhecimento necessário para identificar. Ainda em Recife, fiz a graduação em Jornalismo e, motivada pela vontade de continuar estudando, decidi migrar para São Paulo. Foi então que, em 2015, iniciei meus estudos contínuos, seja em cursos livres e também como aluna especial em programas de pós-graduação na Universidade de São Paulo, lugar simbólico que antes representava um sonho a ser alcançado. As inquietações pessoais geradas pelas minhas experiências de vida, tais como as questões raciais e de gênero, mobilizaram-se e se tornaram o foco das minhas pesquisas desde então. Foram esses estudos que me possibilitaram um processo de conscientização racial.

A experiência vivida como mulher negra, nordestina, radicada em São Paulo, despertou-me um olhar atento e crítico sobre o modo como questões de racismo e de sexismo são incorporadas na estrutura social brasileira e como são atualizadas diariamente para manter um sistema de opressões e dominação sobre determinados grupos. Os recorrentes episódios de racismo cotidiano sofridos ao longo desses anos apontaram para o seguinte questionamento: a vivência como mulher negra e nordestina no sudeste do país e a constante opressão sofrida eram uma experiência particular e isolada ou revelavam uma experiência vivida por um grupo? Mobilizada por esse questionamento, passei a entender o lugar e a identidade da mulher negra na sociedade, o que revelava o início de um processo de conscientização racial. Foi então que me entendi como uma pessoa negra e como alguém que compõe parte de uma história compartilhada por várias outras pessoas negras. Desse modo, decidi assumir uma atitude discursiva, política e intelectual que direcionou minhas pesquisas acadêmicas e artísticas nos últimos anos.

Coincidentemente, o desencadear do cenário político do país, desde 2015, com o *impeachment* da primeira mulher eleita presidente do Brasil no ano seguinte, e os seus desdobramentos até 2018, com a eleição de um candidato declaradamente racista e misógino, evidenciava que o feminismo, como ferramenta que “defende a emancipação e empoderamento das mulheres” (COLLINS, 2019, p. 43), assim como a luta contra o racismo, eram não apenas questões urgentes a serem discutidas, como também aparatos fundamentais

para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea e, sobretudo, para construção de uma estrutura social equitativa.

Mobilizada pelo desejo de continuar estudando e inquietada pelas reflexões de todo o conteúdo que eu havia assimilado dentro do campo de pesquisa das questões raciais e de gênero, decidi que havia chegado o momento de buscar um lugar dentro da universidade pública. Em 2020, eu fui aprovada no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Meu objetivo, na época, era investigar a poesia escrita por mulheres negras como modo de articulação de resistência frente às opressões vividas no interior da estrutura social brasileira.

Como já afirmei, a minha experiência particular de vida é o lugar de nascimento desta pesquisa de mestrado. Na minha vida adulta, mais de uma vez estive diante da violência doméstica, mas desta vez eu estava vivendo o lugar que antes tinha sido ocupado pela minha mãe, o lugar de vítima. Vivi uma relação em que fui vítima de violência doméstica e uma tentativa de feminicídio, entrando para as estatísticas de mulheres vítimas de violência doméstica durante a pandemia de Covid-19. Durante os anos de 2020 e 2021, o país registou um aumento significativo nos casos de violência doméstica e feminicídio, sendo que 61,8% das vítimas de feminicídio em 2020 eram mulheres negras.² Ainda que eu não tivesse consciência, fui atravessada por violências por ser quem eu sou, uma mulher, e por ser negra.

A partir dessa experiência, senti uma profunda necessidade de elaborar o trauma que carrego comigo desde então. Decidi redirecionar a pesquisa, que até então apontava para um outro caminho, para trabalhar de forma mais específica a questão da violência de gênero na produção literária de autoras negras. Foi então que me aproximei da **Escrevivência**, que, nesta pesquisa, é compreendida como aparato teórico e metodológico de escrita, elaborado pela escritora Conceição Evaristo, como rota de cura para elaboração de processos traumáticos em decorrência da violência de gênero.

Decidi, então, com o apoio da minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Marília Librandi, focar minha pesquisa exclusivamente na obra da escritora Conceição Evaristo, para melhor entendimento e apreensão da escrevivência como a grande força motriz das minhas investigações acadêmicas. Foi a partir da minha história de vida como mulher negra, vítima

² Levantamento realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf>> e <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/11/infografico-violencia-desigualdade-racial-2021-v3.pdf>>.

da violência de gênero e de raça, história essa que é minha e de tantas outras mulheres negras na sociedade brasileira, que decidi trilhar esses caminhos na pesquisa acadêmica.

Imagem 1 - Eu e minha mãe na Chapada Diamantina (BA), em 1992.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

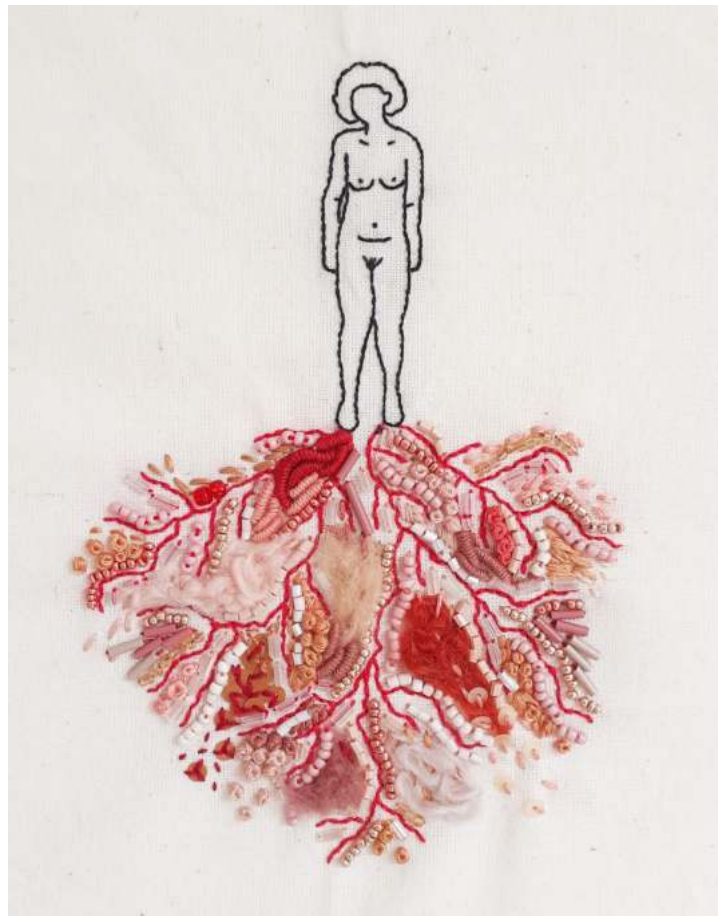
A escrevivência, nesta pesquisa de mestrado, serve de fundamento para a minha própria escrita e trajetória acadêmica, uma vez que a escolha de trabalhar com o tema sobre o qual me dedico parte profundamente da minha experiência pessoal como vítima de violência doméstica e da necessidade de falar sobre esse processo, que é meu mas não se encerra em mim, pois faço parte de uma estatística na qual as mulheres negras são as maiores vítimas. A escrevivência aqui emerge como método de escrita acadêmica e rota de cura para as experiências que vivi. Tomo emprestadas as palavras da intelectual Fernanda Felisberto (2020, p. 173), que diz: “Poder ter liberdade para escrever, propor teorias como cura, como bálsamo, tem sido o caminho escrevido por Conceição Evaristo”. Sigo os passos das minhas mais velhas para reverenciar aquelas que não puderam falar de suas dores e curar feridas que ainda machucam e esfacelam as nossas subjetividades.

A trajetória de escrita e pesquisa desta dissertação foi um caminho tortuoso a ser percorrido, por se embaralhar, em grande medida, com a minha experiência de vida. No ano

de 2022, poucos meses após o exame de qualificação desta pesquisa, surgiu uma oportunidade preciosa para a minha trajetória acadêmica. Fui selecionada como pesquisadora bolsista para compor o **Grupo de Estudos Escrivivência: *Corpu(S)* Estéticos em Diferença**, o qual a escritora Conceição Evaristo passou a coordenar como professora catedrática da Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência, do Instituto de Estudos Avançados da USP.

Vivi a oportunidade única de aprender diretamente com aquela que é uma das mais potentes vozes da Literatura Brasileira, crítica literária e intelectual comprometida em refletir e compartilhar seu conhecimento acerca da literatura de autoria negra brasileira. Foi um ano profícuo de debates e investigações sobre a escrevivência juntamente com as pessoas companheiras do grupo de estudos, onde pude me debruçar sem reservas para a pesquisa acadêmica e esmiuçar as camadas da escrevivência.

Imagem 2 - Eu-raízes (bordado em linhas de algodão e pedrarias sobre tecido de algodão cru).



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Os bordados do Ponto em Verso

Gosto de pensar o bordado como um gesto de cartografia que o corpo desenvolve a cada ponto, criando um mapa de tessituras que aponta para um percurso de *des-conquista* de territórios. Bordando com linha e agulha, desvela-se camadas do invisível: é um processo de materialização de subjetividades e mais um emaranhado de latências pulsantes de magma que emergem e se constituem em costura elaborada.

O bordado é um conhecimento passado pela oralidade, é uma tradição que se aprende fazendo, é um saber que está inscrito no gesto, no corpo, na memória. O meu primeiro contato com a arte têxtil foram as minhas avós que me deram de presente. Ainda criança, aprendi a fazer os primeiros pontos de bordado à mão, na época, a técnica do ponto cruz. Lembro das tardes ao lado da minha avó que, sentada em seu terraço, passava horas mergulhada em meadas e carretéis. Entre pontos perfeitos e pétalas de flores do seu jardim, que desabrocham em sua companhia, e ela, pacientemente apreciava o tempo vagaroso das tramas e flores. Era tanto tempo imersa em seus bordados que ela costumava ver as flores de seu jardim abrindo enquanto bordava.

De suas netas fui a única que aprendi a bordar. É a minha herança: o bordado de minha avó vive em mim. Mas essa herança veio carregada de rigidez. “Muito siso e pouco riso”, ela dizia. O avesso deveria ser perfeito. Os pontos precisam estar retos. Desfaz. Refaz. Cresci em uma família de mulheres muito sérias, pouco dadas às demonstrações de afeto. Mulheres de muito siso e pouco riso, que não permitiram ter as suas carapaças perfuradas e revelarem seus interiores. Foi preciso percorrer o caminho apontado nas cartografias dos meus bordados-mapas para entender aquela herança rígida como pedra, o ato de desfazer e refazer que minha avó tanto apontava. Era sobre mim mesma de que se tratava aquela indicação.

Compreender o bordado como uma escrita do corpo, que se inscreve através do gesto e da memória, me permitiu percorrer caminhos em busca de “um reencontro com o *im-próprio*” (LIBRANDI, 2020) de mim, com histórias de silenciamentos e apagamentos que as mulheres austeras da minha família sempre evitavam ver e falar. Do que é ser mulher, nordestina e negra. Foi no trânsito entre o bordado e a literatura de autoria negra e feminina que eu encontrei a minha encruzilhada, esse *plurilugar* que se constitui em potência na afirmação e resgate de um passado, para reivindicar a minha subjetividade. A trajetória percorrida me levou a encontrar o caminho de uma experiência afro-diaspórica, uma experiência que é coletiva, que foi tecida em fios de apagamentos e arrematada no silêncio. A

encruzilhada me permitiu encontrar as direções e entender a condição de *sujeita* em trânsito, tomando direções que se imbricam, que se cruzam.

Imagem 3 - O avesso do bordado Eu-raízes que mostra o emaranhado de linhas e nós.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Os trânsitos e imbricações entre a palavra e a costura estão postas. Quando essas duas linguagens se encontram, quando a literatura se intersecciona com o bordado, é inundação, transborda. Esse foi o processo para *re-constituir* uma subjetividade que foi fraturada, para encontrar um lugar dentro desse tecido social brasileiro, buscar uma pertença e *des-conquistar* os territórios do corpo, do sensível, do pensamento e da memória. Desfiar os fios que nos foram entregues, em nós que a colonialidade produziu, para encontrar outros devires e dizeres, mundos outros presentes nessas encruzilhadas.

O projeto Ponto em Verso surge dessa encruzilhada, é um projeto autoral de mediação de literatura criado em 2019, que utiliza a arte do bordado à mão como ferramenta metodológica de criação e reflexão, e que propõe investigações sobre as possibilidades de

criação entre o bordado e a literatura. Com foco na literatura de autoria negra e feminina, o projeto é desenvolvido por meio intervenções urbanas, com versos bordados em formato de lambe-lambe, e também por meio de oficinas em parceria com equipamentos culturais, com mediações de livros. Consiste sobretudo na realização de oficinas, nas quais, além da leitura dos textos, são realizados bordados com os fragmentos escolhidos dos livros. O projeto se dedica a investigar o lugar potente que nasce do encontro entre a literatura de autoria negra e feminina e o bordado livre. Busca-se refletir acerca do encontro destas linguagens como potência disparadora para o diálogo sobre questões étnico-raciais e as assimetrias nas relações de gênero, questões que estruturam a sociedade brasileira, pautam relações de poder.

Esse projeto propõe a interação com a literatura a partir do processo artístico e manual do bordado, para atingir tanto as pessoas que já têm acesso à literatura quanto aquelas que não têm relação direta com a linguagem. A proposta tem como objetivo ampliar as possibilidades de interação do público com os livros e o acervo da biblioteca, bem como, a partir da interação com o bordado à mão, aproximar o público à literatura de autoria negra e feminina e pensar outras formas de interagir com a literatura. O ato de bordar em grupo pode ser considerado como espaço para sociabilidade, de troca de saberes, experiências e afetos, que permitirá a construção de uma representação plural, incluindo e buscando a diversidade, respeitando a singularidade de cada indivíduo que participe e deixe a sua contribuição no trabalho.

Imagem 4 - Oficina do projeto Ponto em Verso sendo realizada nos jardins do museu-casa literário Casa das Rosas, em 2019.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

de Medição em Arte e Cidadania Cultural do Centro Cultural São Paulo, onde tive a oportunidade de pesquisar o acervo da biblioteca Sérgio Milliet, a partir do recorte curatorial da proposta com foco na produção literária negra e feminina. Foi uma oportunidade preciosa de pesquisar esse acervo e, sobretudo, analisar a presença negra no acervo da biblioteca Sérgio Milliet, sendo a segunda maior biblioteca pública municipal e um dos mais importantes acervos da cidade de São Paulo. Esse momento foi um importante marco para esta pesquisa de mestrado, pois possibilitou uma pesquisa amplificada em termos de gêneros literários, ampliando o foco de pesquisa do *corpus*, passando a incluir romances e contos de autoria negra feminina.

Em 2021, o projeto foi desenvolvido em parceria com a biblioteca pública municipal Paulo Duarte, uma biblioteca temática de culturas negras, localizada no Sítio da Ressaca, um antigo quilombo de passagem, no Jabaquara, zona sul de São Paulo. É uma biblioteca com um acervo expressivo de literatura de autoria negra brasileira e africana, o que representou, mais uma vez, uma oportunidade ímpar de analisar não apenas o acervo daquela biblioteca, mas sobretudo a produção literária negra, de forma bem mais ampla do que eu havia feito até então, traçando relações entre a produção literária brasileira e africana. Entre os anos de 2019 e 2023, o projeto tem sido realizado em unidades do Sesc São Paulo (São Caetano, Belenzinho, Pompeia, São José dos Campos, 24 de Maio), em formato de oficinas de curta duração e ocupações dos espaços de leitura e bibliotecas.

O processo de pesquisa e desenvolvimento do projeto Ponto em Verso representou um dos pontos de redirecionamento desta pesquisa de mestrado, pois possibilitou, em primeiro lugar, ampliar os horizontes do meu conhecimento acerca da literatura de autoria negra que, até aquele momento, estava pautado sobretudo na produção em poesia. Percebi, naquela época, uma forte necessidade de analisar a produção em prosa de escritoras negras brasileiras, mais especificamente os romances e contos. Em segundo lugar, percebi, ao longo da realização do projeto, que o espaço de partilha e trocas que se constrói durante as rodas de bordados das oficinas é um importante lugar de fala e escuta sobretudo de mulheres, público que tem mais adesão à proposta.

Do ato de bordar em grupo enquanto se lê e se escuta a literatura produzida por escritoras negras nasce um lugar de acolhimento, empoderamento e cura. Esse processo foi essencial para mim na elaboração do trauma deixado pela experiência de violência doméstica e no próprio entendimento do conceito de escrevivência.

Construir novas latitudes teóricas tem sido uma reparação epistemológica e uma verdadeira revolução, o percurso de trazer as escrevivências para o mesmo pódio dos outros gêneros de textos acadêmicos concede a distinção de convocar a autoria a se fazer presente em primeira pessoa, sem modalizadores, fazendo com que essas novas produções sejam textuais, mas também sensoriais, pois têm som, têm cheiro, têm paladar, têm aconchego, mas também têm dor, e expurgar a dor é fazer as pazes com o presente (Felisberto, 2020, p. 173).

Por esse motivo, incluí nesta pesquisa a experiência com o bordado, relacionando-o com a literatura de autoria negra feminina e o conceito de escrevivência, pois, como já afirmado, a partir da minha experiência de vida, nasce a minha pesquisa acadêmica.

Imagem 6 - Ocupação Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Os fios que compõem essa trama

Puxando o primeiro fio dessa trama, o capítulo 1, chamado **Tessituras**, recebe este nome pois nele eu apresento reflexões sobre a proximidade entre o universo da literatura e da arte têxtil, envolvendo corpo e memória e, assim como se escreve com lápis e papel, pode-se escrever com linha e agulha. Desse modo, apresento o contexto em que se inscrevem as mulheres no interior do tecido social brasileiro através da arte têxtil e da literatura de autoria

negra feminina. Na abertura, faço uma metáfora com o momento da preparação do movimento do bordado, como deve ser escolhido e preparado o tecido que será trabalhado. Teço relações entre a arte têxtil e a literatura de autoria negra feminina como modos de construir narrativas que se relacionam com a oralidade e possibilitam a inscrição ativa da voz de mulheres e a construção de suas narrativas. Apresento reflexões sobre a literatura de autoria negra, as produções literárias de autoras negras e a relação que se estabelece com a literatura brasileira. Para isso, inicio o caminho com o debate mais amplo sobre as questões raciais e de gênero, para localizar a condição das mulheres negras no contexto da sociedade brasileira e elaborar sobre como as experiências vividas são atravessadas pelas opressões interseccionais de raça, classe, gênero e geram um *locus* social que fundamenta a produção literária de autoras negras.

No capítulo 2, intitulado **Ponto Corrente**, apresento a trajetória trilhada por Conceição Evaristo, escritora que compõe o *corpus* de pesquisa analisado nesta dissertação, e os caminhos para sua inscrição na literatura brasileira. Investigo a dicção da escritora, bem como traço os principais aspectos do seu projeto estético e literário, dedicando maior atenção à **Escrevivência**, operador teórico e metodológico alcinado pela própria autora e elemento chave para compreensão de sua produção literária. Nesse capítulo estabeleço a relação entre aspectos que dão contorno à escrevivência e o bordado a partir do ponto corrente, fazendo uma metáfora entre os elos da corrente e o caráter da ancestralidade e a dimensão da coletividade evocados pela escrita evaristiana.³

Seguindo o fio da dissertação, gesto e palavra se encontram, se imbricam e se tornam a tradução da memória do corpo, como é apresentado no capítulo 3, intitulado **Nó Colonial**. Esse capítulo é dedicado à análise do livro que compõe o *corpus* de pesquisa desta dissertação, o romance *Ponciá Vicêncio* (2003). Nesse capítulo, apresento a articulação entre a escrevivência como aparato teórico e metodológico de escrita, que pode ser gestualizado, relacionando-se com a memória do corpo, através do gesto. As tessituras dessa elaboração partem da relação gestual da arte da cerâmica com barro produzido pela protagonista do romance, Ponciá, como ferramenta possível para elaboração de traumas e rotas de reencontro com a subjetividade esfacelada da personagem. Apresento ainda a escrevivência como rota de

³ A metáfora utilizada entre os elos da corrente e a escrevivência foi realizada pela própria Conceição Evaristo na ocasião dos seminários internos, realizados no dia 17/01/2023 como parte das atividades do Grupos de Estudos em Escrevivências, da Cátedra Olavo Setúbal de Arte Cultura e Ciência, do IEA-USP. Após a apresentação da minha pesquisa, a escritora teceu comentários que se somam a esta dissertação, entre eles, a analogia entre os elos do ponto corrente e o aspecto da coletividade presente na escrevivência.

cura para desatar o nó que a colonialidade nos deixou como herança, fazendo referência ao ponto de bordado que ensino nesse mesmo capítulo.

Para finalizar o texto desta dissertação, apresento minhas considerações finais no **Arremate Final**, quando disserto sobre a escrevivência como rota de cura no processo de elaboração de traumas causados pela violência de gênero. Estabeleço relações entre aspectos da escrevivência evaristiana presentes no livro *Ponciá Vicêncio*, como a gestualidade e a coletividade, articulando diálogos com as rodas de bordado em grupo do projeto Ponto em Verso, para elucidar como esses movimentos se constituem como redes de solidariedade entre mulheres que possibilitam a cura e a potencialização vítimas de violências.

CAPÍTULO 1 | Tessituras

*Passo horas
remendando palavras
costurando versos*

*imprimo meu corpo
na tessitura do verbo
que vai tingindo de preto
a poesia dos meus sonhos*

Tháise Santana, “Preta Poeta”
(Santana, 2021, p. 58)

[o tecido que você vai usar para bordar deve ser, preferencialmente, um tecido de composição natural, como o algodão cru ou o linho. dependendo da técnica, você vai utilizar tecidos diferentes, com a trama mais aberta, como o etamine ou a talagarça. é no tecido que você vai trabalhar com linha e agulha durante muitas horas, então ele deve ser preparado com cuidado. evite sujá-lo ou amassá-lo. procure cortar o tecido com uma tesoura apropriada, respeitando a direção da trama. dependendo de como for, serão tramas mais abertas ou mais fechadas. elas te ajudarão a guiar os seus pontos. para começar a bordar você deve cortar um pedaço de linha de meada do tamanho do seu braço. separe os fios puxando um a um, escolha a quantidade de fios apropriada para o bordado que irá fazer, lembrando que quanto mais delicado você quiser fazer o ponto, menos fios precisa usar. depois passe todos os fios juntos pelo “olho” da agulha, deixe as duas pontas da linha assimétricas, sendo uma maior e a outra menos, e dê um nó de costureira em apenas uma delas. tudo está pronto para começar a bordar.]

1.1. Do têxtil ao texto: modos de inscrição ativa da voz da mulher

Nesta pesquisa investigo as relações entre a literatura e as manualidades têxteis, buscando entender as gestualidades do corpo por meio das quais as artes têxteis se realizam, mais especificamente, na técnica do bordado à mão como uma forma de escrita do gesto. Proponho que tais fazeres manuais se configuram como um conhecimento incorporado e modo de inscrição ativa das mulheres no interior das sociedades. Sobretudo, procuro tecer relações entre as possibilidades de compreensão de epistemes que se realizam através dos movimentos do corpo, como formas de expressões culturais que se baseiam em tradições que utilizam o corpo como inscrição, manutenção e transmissão de conhecimento e as artes da escrita, de modo a estabelecer conexões entre a arte têxtil e a literatura de autoria negra feminina.

As tradições manuais da arte têxtil são formas de inscrição do conhecimento, expressões artísticas e culturais que marcam a história de diversos povos há milhares de anos, desde sociedades antigas a povos de culturas tradicionais, representando importantes formas de manutenção de saberes e tradições, que, ao longo da história, passam por processos de apagamento, tendo sido relegadas a um lugar de menor valor em relação às outras artes e conhecimentos.

As manualidades têxteis, como os atos de tecer, fiar, costurar, bordar, estão presentes, em suas mais variadas técnicas, na história de sociedades como o Egito Antigo, assim como na história de povos originários das Américas Central e do Sul, bem como em povos de culturas tradicionais africanas e orientais. Maneiras de tecer, trançar, entrelaçar, costurar e adornar materiais diversos, tecidos e fios, são técnicas que remontam a muitos séculos e estão inscritas no seio das sociedades, representando formas de tradições ancestrais que se assentam nas gestualidades do corpo para se realizarem. Os bordados, as rendas, as tecelagens, as cestarias, as tapeçarias são expressões da arte, da cultura e da história de cada povo.

As manualidades têxteis podem ser consideradas modos de narrar histórias que utilizam os tecidos, fios e agulhas como suporte de narrativas. As gestualidades do corpo inerentes a essas técnicas podem ser compreendidas como formas de escritas, configurando-se como conhecimentos incorporados, epistemes que habitam a corporalidade e convocam o corpo para sua transmissão e partilha. Nesse sentido, o têxtil encontra o texto, o que a pesquisadora e intelectual Leda Maria Martins irá intitular como oralitura, conceito que

designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e **rasura a dicotomia entre a oralidade e a escrita** (Martins, 2021, p. 41, grifos meus).

Nas gestualidades presentes nas artes têxteis encontra-se toda uma gama de conhecimentos, memórias e tradições que estão, de maneira indissolúvel, relacionadas aos modos de autorrepresentação de cada povo e sociedade. Conhecimentos que perduram por séculos, sendo transmitidos através do gesto e da oralidade. São técnicas e expressões artísticas em que o conhecimento, para ser transmitido, realiza-se requerendo a presença do corpo, com a atenção de vários sentidos. Assim, para se apreender uma técnica têxtil, faz-se necessária a atenção em olhar o gesto de quem ensina, a escuta atenta dos procedimentos e a repetição prática e gestual do ensinamento.

De geração em geração, a transmissão do conhecimento se repete, inscrevendo no tempo o conhecimento que habita o corpo. A relação que se apresenta, a partir do pensamento de Martins (2021, p. 41), entre a articulação do gesto e do conhecimento, é, para esta pesquisa, um solo fértil de fundação onde assento minhas reflexões. A autora continua sua reflexão e nos apresenta investigações sobre o conceito:

A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes. No âmbito da oralitura, gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando pelo corpo imantado de sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o *logos* e as gnosés afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários.

Nesse sentido, procuro argumentar que as artes têxteis se apresentam como pertencentes a matrizes e tradições que têm o gesto como local onde se assenta o conhecimento e que necessitam do movimento do corpo para se realizarem, em contraponto às tradições ocidentais, que são pautadas pela escrita alfabética como modo de armazenamento, compartilhamento e manutenção do conhecimento. Tal contraponto representa uma questão de atenção para esta pesquisa, visto que, ao longo dos séculos e através dos processos de colonização, tais matrizes de conhecimento que se pautam no corpo passaram por processos sistemáticos de apagamento.

A arte têxtil e as manualidades do corpo referentes a esses fazeres são exemplos dos sistemáticos processos de apagamento causados pela primazia da escrita alfabética em detrimento dos demais modos de conhecimento e artes, sendo, ao longo do tempo, relegadas a um lugar de menor valor, recebendo o *status* de artesanato. Pode-se identificar, a princípio, algumas razões pelas quais a arte têxtil passou pelo processo de desvalia de sua condição de arte e processo de produção de conhecimento. Vou me ater apenas a três fatores, que se relacionam de modo direto com esta pesquisa: a manualidade do procedimento de produção dos artefatos têxteis; a oralidade presente na transmissão e aprendizado das técnicas têxteis; e o recorte de gênero atribuído a essas técnicas.

Ser categorizada como uma arte manual em contraponto ao trabalho intelectual foi um dos pontos que levou a arte têxtil, em sociedades ocidentais, a ser compreendida dentro do campo da artesanaria, sendo considerada como ornamentação, esvaziada de seu valor intelectual atribuído.

Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho “feminino”, logo inferior, e a do trabalho manual, a cada dia mais desqualificado (Simioni, 2010, p. 5).

A obliteração dos sentidos simbólicos que estão envolvidos no fazer manual das artes têxteis está relacionada ao apagamento dos modos de contar histórias dos povos que se baseiam na oralidade e no corpo para construir suas narrativas. Tratando especificamente do contexto brasileiro, o processo de colonização que marca a história do país ocasionou uma não legitimação dos conhecimentos e formas de transmissão de saberes que não tinham a escrita alfabética como seus pilares de sustentação.

Tal processo de supressão de conhecimentos incorporados pode ser verificado, por exemplo, através das artes manuais dos povos tradicionais africanos e indígenas, como os modos do tecer, trançar, os bordados, as cestarias, as tapeçarias, etc. Processo semelhante ocorreu também com o apagamento dos modos de contar histórias dos povos que se baseiam na oralidade e no corpo para narrar e transmitir suas histórias.

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento (Martins, 2021, p. 33).

Pode-se compreender que as artes têxteis, assim como uma diversa gama de técnicas, expressões culturais e artísticas que se baseiam no corpo, no gesto e nos modos orais para se realizarem, passaram, no contexto brasileiro diante do processo colonizatório, por um preterimento em detrimento aos conhecimentos que se baseiam na escrita grafada com alfabeto. Como já aludimos, dentro dessas formas de expressão podemos incluir as manualidades como as tessituras dos bordados, tecelagens, etc., de povos de culturas tradicionais como africanos, indígenas, etc., e demais conhecimentos que não se amparam nas letras escritas.

No contexto dos procedimentos e processos da arte têxtil, a oralidade se configura como elemento essencial para compreensão dos modos de apreensão e compartilhamento das técnicas. A presença e atenção dos sentidos como o olhar, o tato, a audição é imprescindível no que tange ao aprendizado das técnicas têxteis, sendo quase impossível o aprendizado, por exemplo, da técnica do bordado à mão ou da tapeçaria por meio do texto escrito ou apenas através de imagens impressas, na leitura de um livro ou texto sobre a técnica. Fazem-se necessárias, para o ensino e aprendizado dessas técnicas: a apreensão através do olhar sobre a percepção do gesto desenvolvido pelo corpo e empregado em cada etapa do processo; a escuta mútua das partes envolvidas de quem ensina e de quem aprende; a reprodução do movimento da agulha e do entrelaçamento dos fios para a criação da trama, de modo que a oralidade atravessa todo o procedimento.

Compreende-se a oralidade como um elemento de fundamento dessas técnicas, que não está circunscrito apenas ao sentido da fala. A oralidade refere-se aos múltiplos sentidos, gestos e movimentos do corpo empregados nos modos de narrar e transmitir o conhecimento através da palavra oral. Dentro dessa perspectiva, busco relacionar essa argumentação ao pensamento dos povos de culturas tradicionais africanas, de modo que tal concepção do conceito torna-se fundamental para a investigação aqui apresentada.

A palavra oral, na concepção dos povos de culturas tradicionais africanas, carrega uma força vital que constitui o indivíduo. Sendo transmitida de geração em geração por aqueles que são portadores desse conhecimento, constitui um lastro ético e moral dentro das sociedades africanas. O intelectual malinês Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 185-6) disserta sobre a questão dos significados da palavra oral na tradição africana e a relação com a prática têxtil da tecelagem, considerada um ofício tradicional que carrega o simbolismo da tradição oral africana:

Os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. [...] Tomemos o exemplo do tecelão, cujo ofício vincula-se ao simbolismo da Palavra criadora que se distribui no tempo e no espaço. [...] Antes de dar início ao trabalho, o tecelão deve tocar cada peça do tear pronunciando palavras ou ladainhas correspondentes às forças da vida que elas encarnam. O vaivém dos pés, que sobem e descem para acionar os pedais, lembra o ritmo original da Palavra criadora, ligado ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos. [...] A tira de tecido que se acumula e se enrola em um bastão que repousa sobre o ventre do tecelão representa o passado, enquanto o rolo do fio a ser tecido simboliza o mistério do amanhã, o desconhecido devir. O tecelão sempre dirá: “Ó amanhã! Não me reserve uma surpresa desagradável!”. No total, o trabalho do tecelão representa oito movimentos de vaivém (movimentos dos pés, dos braços, da naveta e o cruzamento rítmico dos fios do tecido) que correspondem às oito peças da armação do tear e às oito patas da aranha mítica que ensinou sua ciência ao ancestral dos tecelões. Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida.

A palavra oral, para os povos de culturas tradicionais africanas, constitui um lugar poderoso onde reside a força vital que está presente na natureza e no ser humano. A relação das práticas têxteis com a oralidade é indissolúvel. A relação que se apresenta, a partir da perspectiva tradicional africana, da relação do ato de tecer com o que se compreende com o ato da criação que vai além do âmbito da textualidade, mas atravessa o tempo e o espaço e está articulada com o próprio entendimento da vida. Tais perspectivas que estão presentes no pensamento africano tradicional foram transpostas para o continente americano durante o processo da colonização. Entretanto, esses conhecimentos passaram por um apagamento diante da valorização da escrita alfabética em relação à tradição oral.

Busco articular a episteme do intelectual malinês juntamente com as reflexões apresentadas por Martins como perspectivas sobre os modos pelos quais a tradição oral se relaciona com as gestualidades do corpo enquanto formas de inscrição de uma episteme que se relaciona com a ancestralidade, bem como se apresentam e constituem as diversas maneiras de produção de conhecimentos que se baseiam nas corporalidades. Busco evidenciar essa relação para articular tais aspectos com a literatura de autoria negra feminina, uma vez que a oralidade é um aspecto que também atravessa muitas produções literárias negras contemporâneas, em especial a escrita de Conceição Evaristo, e traz consigo a marca de convocar o corpo para a transmissão e manutenção de seus conhecimentos.

O processo de apagamento e desvalorização das artes têxteis frente às outras linguagens da arte como matriz de produção de conhecimento deve-se também ao recorte de gênero atribuído a essas técnicas, uma vez que são fazeres manuais considerados pertencentes ao feminino. Ao longo da história, no interior das sociedades ocidentais, desde a antiguidade até as modernas, incluindo aquelas que passaram por processo de colonização, atribui-se o

fazer manual têxtil como uma categoria de manufatura realizada pelo público feminino e circunscrito no interior dos ambientes domésticos:

Vários exemplos unem culturas distintas e desconectadas no tempo e espaço, mas tem como semelhança essa partilha sob o “fazer feminino”. Além da historiografia das práticas têxteis, vemos que muitos personagens imaginários validam e constroem essa ligação do fazer têxtil como um labor feminino. Figuras mitológicas femininas, como Aracne, Penélope e as Moiras (para os gregos; Parcas, para os romanos) têm suas histórias ligadas aos fios, cultivando essa conexão imagética do trabalho manual com fios às mulheres. Em outras personagens mitológicas, em investigação antropológica de sociedades antigas, e mesmo na sociedade contemporânea, vemos o papel das mulheres nas estruturas sociais sendo conectado às práticas têxteis (Carvalho, 2019, p. 69).

A pretensa relação das práticas têxteis ao universo feminino ocasionou um distanciamento do papel que possuíam em sociedades antigas ou ainda em comunidades tradicionais como as africanas e indígenas, nas quais, além de serem desempenhadas por todos os membros da comunidade, eram consideradas ofícios essenciais para a vida coletiva, pois eram também conhecimentos passados de geração em geração, através da palavra oral, configurando-se como parte das tradições de cada povo.

Imagem 7 - Mulheres bordadeiras do grupo Mulheres da Ponte, que integra o programa Mulheres do Jequitinhonha, no interior de Minas Gerais.



Fonte: Miguel Aun (Reprodução Instagram @mulheresdojequitinhonha).

Ao longo da história ocidental, pode-se verificar um processo de desvalorização das práticas têxteis profundamente relacionado também ao processo de subalternização do lugar da mulher na estrutura social. Essa construção da arte têxtil, ao longo do tempo, foi sendo aderida de maneira sólida como pertencente ao universo feminino, de modo que, hoje, nas sociedades ocidentais contemporâneas, é quase impossível dissertar sobre as práticas têxteis sem que se articule através do recorte de gênero. Aspectos como docilidade e delicadeza foram também sendo atribuídos a essas práticas ao longo desse processo.

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade (Simioni, 2010, p. 8).

O caráter intimista atribuído às técnicas têxteis manuais foi, ao longo do tempo, relacionado à ideia de fragilidade e submissão, ou seja, adjetivos que foram atribuídos às técnicas têxteis manuais por uma pretensa condição de gênero atribuída à mulher. As artes têxteis, em sociedades ocidentais, passaram a ocupar um lugar construção de uma imagem feminina relacionada a um *locus* estético e moral que está densamente vinculado à condição da mulher.

Um dos sintomas desse fenômeno é a ideia que perdura na sociedade de que os trabalhos têxteis como os bordados à mão, para serem considerados bem feitos, devem se ater ao rigor da técnica, segundo o qual todos os pontos devem estar perfeitamente simétricos e bem acabados. Assim como perdura a ideia de que um trabalho em bordado, para ser considerado bem feito, deve possuir o avesso perfeito, sem erros e sem emaranhado de linhas e nós.

A agulha aparece neste contexto como o instrumento por excelência de afirmação de uma suposta “natureza feminina”. Passando por uma estrita disciplina do corpo e da atenção necessária para a boa realização de pontos minúsculos, de motivos regulares, a costura instalava também as mulheres no seu papel social e restringia-as a ele (Durand, 2006, p. 8).

Nesse processo, as práticas têxteis tiveram seu valor diminuído, como técnicas que servem como suporte de narrativas e práticas que carregam consigo conhecimentos

incorporados, passando a servir mais como instrumento de rigor e adequação do corpo feminino e dos modos de ser do feminino, a partir de um paradigma construído pelo poder hegemônico eurocêntrico e embranquecido, para atender a um determinado código que corresponde ao lugar de subalternidade imposto à mulher.

Nesse sentido, pode-se resgatar a lembrança dos tempos em que as manualidades têxteis eram ensinadas como disciplina nas escolas e liceus. Assim como se aprendia as primeiras letras, aprendia-se também os primeiros pontos da costura e do bordado. Entretanto, esse ensinamento era direcionado apenas às mulheres, revelando um recorte de gênero existente no aprendizado do fazer têxtil em sociedades ocidentais. Todo esse processo está relacionado à dimensão da subalternização do feminino, domesticação do corpo feminino e desses conhecimentos, que se transformaram em expressões manuais consideradas como simples adornos, sendo esvaziada a potência que carregam enquanto práticas que se relacionam com epistemes que se inscrevem no corpo, através do gesto e do conhecimento que é transmitido pela palavra oral.

Ao passo que esse recorte de gênero observado nas artes têxteis ocasionou uma desvalorização dessa linguagem, sendo considerada uma arte menor, o modo como as práticas têxteis foram sendo circunscritas ao universo feminino, ao longo da história, permitiu que as mulheres envolvidas nesse fazer manual se articulassem coletivamente, utilizando as práticas têxteis como elo de ligação e resistência diante dos cerceamentos sistemáticos impostos a condição de gênero.

Em diversas sociedades pode-se observar a presença da articulação feminina coletiva em relação à produção das manualidades têxteis, como por exemplo as mulheres afro-americanas produtoras de colchas de retalhos feitas em quilt e as mulheres chilenas arpilleras e seus bordados feitos durante o período da ditadura chilena, com objetivo de transmitir mensagens e recados que possibilitaram a articulação política e de resistência.

Na sociedade brasileira, as práticas e manualidades relacionadas ao universo da arte têxtil estão presentes ao longo da história e inscrevem as mulheres e o feminino de maneira ativa no tecido social. “As tradições das rendas, dos bordados e dos trabalhos manuais com agulha estão fortemente imbricadas com diversas manifestações culturais no país, de norte a sul, e ainda hoje são fontes de renda de muitas famílias” (Malta, 2015, p. 2).

Existem diversos exemplos de arte têxtil e manualidades do universo têxtil sendo produzidas por mulheres no interior do Brasil, como: as mulheres rendeiras das cidades no interior do Nordeste, fazendo rendas de bilro, rendas renascença, etc.; as mulheres tecelãs e bordadeiras do Vale do Jequitinhonha, no interior de Minas Gerais; as bordadeiras no interior

do Alagoas, que produzem bordados Filé; os bordados africanos-iorubanos Barafunda, produzidos por mulheres candomblecistas na Bahia. De modo que vários são os coletivos femininos que estão em articulação na produção de manualidades têxteis, guardando e compartilhando tradições de comunidades e memórias através da expressão artística e criativa por meio da arte têxtil.

Imagem 8 - Bordado à mão feito por uma bordadeira do grupo Bordados da Ponte, do Vale do Jequitinhonha (MG).



Fonte: Reprodução Instagram @mulheresdojequitinhonha.

O momento da produção da arte têxtil, de modo geral, seja qual for a técnica – uma tapeçaria, um bordado, uma renda, um tricô, crochê etc. –, acontece geralmente de forma individual: cada pessoa produz uma peça. Porém, ainda que produzidas individualmente, as manualidades têxteis revelam um caráter coletivo dessas práticas, pois acontecem, muitas vezes, de maneira grupal, ocorrendo num espaço comum e público, como calçadas e praças, revelando um aspecto de comunidade e coletividade presente no fazer das manualidades.

São momentos em que acontecem as trocas de conhecimento, os ensinamentos sobre as técnicas e a transmissão de saberes entre as pessoas que participam da produção dessas manualidades. Esses momentos de troca extrapolam os limites dos ensinamentos técnicos

sobre cada manualidade, pois são trocas e partilhas de saberes que envolvem tradições, afetividades, vivências e memórias das pessoas que participam de uma comunidade que se constitui em torno da produção da arte têxtil.

Imagem 9 - Bordadeira da cidade de Lagoa do Carro, interior de Pernambuco.



Fonte: Laís Domingues (Arquivo do projeto Mulheres que Tecem Pernambuco).

São modos de resistência feminina e inscrição do feminino no interior da sociedade e da cultura brasileira, uma vez que são expressões das subjetividades da criatividade e o exercício da cidadania das pessoas que participam. Em muitos casos, é através da produção de peças têxteis que muitas mulheres conquistam, em certa medida, a independência financeira, representando também um grau de autonomia feminina. São modos de resistência por acontecerem, em diversos exemplos, de forma coletiva, guardando a memória, a cultura e a tradição daquelas comunidades onde há uma articulação conjunta através das manualidades têxteis. São formas de expressão e inscrição do conhecimento:

o processo de bordar é também um processo de bordar os meios de construção da voz, os meios de construção da voz e da inscrição, seja da mulher, seja do feminino, na memória da humanidade como inscrição ativa e uma inscrição que muitos desses processos. No próprio acontecimento desses processos ela é insurgente. [...] Se nós quisermos, nós podemos bordar a história da humanidade pelo ponto de vista da

mulher e do feminino, utilizando como um dos instrumentos, o ato em si do enredar através das tessituras, dentre elas, as tessituras dos bordados (Martins, 2023).

A expressão da subjetividade de cada pessoa que borda se dá através do gesto, como uma tradução ou impressão nas texturas tecidas à mão. A gestualidade que reside no ato de tecer, de urdir, de trançar, de bordar, é também uma forma de escrita e de inscrição, do conhecimento e das vozes dessas mulheres no interior das sociedades. Os modos de criação das artes têxteis se relacionam com a escrita, pois são expressões individuais e coletivas, são modos de narrar e contar histórias através da gestualidade, que se configura como lugar onde se guarda a memória de conhecimentos. Nesse aspecto, a arte têxtil se configura como possibilidade de criação, pois, assim como a literatura, é um modo de contar histórias que possibilita a inscrição ativa da voz feminina no seio do tecido social.

As práticas têxteis pelas quais muitas mulheres se reúnem, são formas de resistência e da potencialidade feminina diante dos constantes processos de apagamento e silenciamento no tecido social. São importantes estratégias de restauração de epistemes que se baseiam no corpo local do assentamento. São resistências coletivas de mulheres que permanecem criando e narrando suas histórias através do têxtil, em seus territórios, em suas comunidades, convocando o coletivo e convocando o corpo para a manutenção de tradições e transmissão de conhecimentos. São processos que acontecem em coletivo e se configuram também como estratégias de sobrevivência.

A articulação feminina coletiva de mulheres que continuam narrando suas histórias com a arte têxtil são estratégias de resistência diante dos processos de apagamento dos conhecimentos incorporados e que se baseiam na tradição oral, assim como a literatura escrita por escritoras negras se configura como estratégia de restauração e combate ao processo sistemático de invisibilização da produção de conhecimento do povo negro. O que a intelectual Sueli Carneiro (2023, p. 88-9) vai chamar de

epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isso porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento considerado legítimo ou legitimado.

São processos que se realizam e falam de uma dimensão coletiva, por isso a importância dessas expressões, pois são também estratégias de enfrentamento às opressões raciais e de gênero. Tais processos acontecem no âmbito da arte têxtil, com as mulheres que se articulam em coletivo e permanecem, através dos tempos, criando e narrando através das manualidades do tecer, bordar, enredar, etc., e que buscam manter vivas as tradições de suas comunidades, transmitindo, de geração em geração, conhecimentos através dos gestos.

Tais atuações de resistência frente a sistemáticos gestos epistemicidas também podem ser verificados na literatura de autoria negra feminina, através do empenho na construção de uma escrita literária que resgata as memórias e as tradições dos povos africanos e afrodiáspóricos. A literatura escrita por mulheres negras, bem como as práticas têxteis por meio das quais muitas mulheres se reúnem, como modo de narrar suas histórias, são ferramentas de inscrição ativa das vozes dessas mulheres no interior das sociedades, diante dos modos como o discurso hegemônico constrói estereótipos de mulheres negras, no qual o racismo é um fator estruturante e as coloca distantes de posições de poder e autonomia na construção dessas narrativas.

Imagem 10 - Mulheres da cidade de Macaparana, interior de Pernambuco, fazendo crochê juntas na calçada.



Fonte: Laura Melo (Arquivo do projeto Mulheres que Tecem Pernambuco).

1.2. Mulheres negras escritoras em uma sociedade racista

As mulheres negras foram, ao longo da história, colocadas em um lugar de subalternidade dentro da estrutura social brasileira. No período colonial, na condição de escravizadas, tendo seus corpos e falas controlados e inseridos na economia colonial da escravidão, sendo obrigadas a realizarem trabalhos forçados ou servindo como objeto de satisfação sexual da classe senhorial. Na contemporaneidade, as mulheres negras correspondem à maior parcela da população brasileira, entretanto, são ainda as que sofrem com os piores índices e indicadores sociais, tais como acesso à educação e à saúde, precarização da mão-de-obra, baixos salários, além de serem as maiores vítimas de violência doméstica e feminicídios.

A imagem construída de mulheres negras na indústria cultural, assim como na arte e na literatura está atrelada à condição na estrutura social, de modo que, historicamente, foram produzidos estereótipos relacionados à objetificação de seus corpos, assim como à hipersexualização. A mulher negra é constantemente representada em condições de subalternidade, distante do protagonismo de fala, sem o direito à autonomia da autorrepresentação. A Literatura Brasileira é um campo onde essas estruturas de opressão encontram ressonância, representando um *locus* discursivo ainda em disputa e que por muito tempo se apresentou como algo intangível para as mulheres negras.

Seja pelo trabalho ou pela sexualidade, foram construídas representações ligadas a estereótipos negativos, como afirma Frantz Fanon (2008, p. 160): “o arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro”. Essas representações negativas operaram ao longo da história nos diversos campos da cultura, criando mecanismos de representação que reforçam de modo constante o lugar de subalternidade e garantindo a manutenção de uma condição de imobilidade social. A intelectual estadunidense Patricia Hill Collins, a partir do conceito de “imagens de controle” afirma que tais categorias negativas funcionam para manter as pessoas negras, em especial as mulheres, em situação de subalternidade, fazendo com que o racismo e o sexismo pareçam fatores naturais e inerentes à estrutura social. “Nesse contexto, certas qualidades supostamente relacionadas às mulheres negras são usadas para justificar a opressão” (Collins, 2019, p. 35). Sendo assim, tais imagens funcionam como um modo de manter as mulheres negras distanciadas de posições de autonomia e poder, como cargos políticos, e locais de produção de conhecimento, como o espaço acadêmico.

O lugar que se constrói a partir da subalternização está relacionado à inferioridade, de modo que toda a estrutura de opressão funciona também como mecanismo de naturalização

da violência física e subjetiva à qual as mulheres negras são submetidas. Como resultado do racismo que estrutura e marca de maneira profunda a sociedade brasileira, a marginalização e a falta de acesso das mulheres negras à educação, seja ela de nível básico até o ensino superior, temos o apagamento e invisibilização dos conhecimentos produzidos por estas mulheres, de modo que, “ao longo da história, grande parte da tradição intelectual das mulheres negras se deu em contextos institucionais exteriores à academia” (Collins, 2019, p. 53).

A pesquisadora portuguesa Grada Kilomba analisa o processo de representação negativa ao qual as mulheres negras são submetidas através da objetificação como o “outro”, ou seja, a relação binária que se estabelece quando o sujeito negro(a) é colocado(a) no lugar do “outro” em oposição a um referencial. Nesse caso, o referencial é o sujeito masculino branco, que se coloca como a categoria de raça universal em oposição aos “outros” raciais, que por sua vez são racializados como diferentes e colocados em condição de inferiores em relação ao referencial universal, e aqui inclui-se toda a população negra. Kilomba nomeia esse processo através do conceito de “Outridade” e afirma:

A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os “Outras/os” raciais “diferem”. Nesse sentido, não se é “diferente”, torna-se “diferente” por meio do processo de discriminação... Não só o indivíduo é visto como “diferente”, mas essa diferença também é articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade (Kilomba, 2019, p. 75).

A perversa relação que coloca os indivíduos como “outros”, em contraponto aos sujeitos que se colocam como dominantes, numa perspectiva subalternizada, abre terreno para ampla gama de opressões que criam representações ligadas a aspectos negativos dessas pessoas. Cria-se, nesse processo, lugares sociais que se articulam através do poder, onde as categorias de raça e gênero servem de ferramenta numa estrutura de opressão. Os sujeitos dominantes sentem-se autorizados a vilipendiar e violar os grupos oprimidos das mais diversas formas, para afirmar seu poder opressor sobre os outros grupos colocados como inferiores, tornando os corpos e as subjetividades das pessoas oprimidas, como afirma a pesquisadora estadunidense bell hooks (2019, p. 68), num “*playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro”.

Esta reflexão serve de arremate para entendermos como as diversas opressões sofridas pelas mulheres negras se articulam dentro do tecido social brasileiro e configuram opressões interseccionais, que estruturam a sociedade e são incorporadas também nas instituições, tais

como a Literatura, o sistema literário e o cânone literário, criando uma hierarquia de quem tem acesso aos meios e lugares de autonomia de fala, ou seja, a hierarquia de quem pode falar de si e de suas experiências.

Para analisar a condição da mulher negra escritora na sociedade brasileira, é importante levar em consideração que as opressões vivenciadas por esta parcela da população podem ser observadas a partir do prisma da interseccionalidade, uma vez que raça e classe são elementos estruturantes de desigualdades sociais e violências no país. Este conceito diz respeito às especificidades de experiências vividas, ligadas a fatores como raça, classe, gênero, entre outras, e como as opressões sofridas pelos diferentes grupos e estratos sociais não são apenas diferentes, mas se sobrepõem, como afirma a socióloga Patricia Hill Collins (2019, p. 57):

A ideia de interseccionalidade se refere a formas particulares de opressão interseccional, por exemplo, intersecções entre raça e gênero, ou entre sexualidade e nação. Os paradigmas interseccionais nos lembram que a opressão não é redutível a um tipo fundamental, e que as formas de opressão agem conjuntamente na produção da injustiça.

Refletir sobre como as opressões interseccionais de raça, classe e gênero se articulam, gerando formas de opressões imbricadas e que se desdobram em injustiças sociais, fornece o aparato necessário para compreender a estrutura hierárquica sobre a qual são gerados os sistemáticos apagamentos e silenciamentos dos conhecimentos produzidos por mulheres negras, bem como os escassos acessos de escritoras negras aos meios publicação e visibilidade dentro da Literatura Brasileira. A população negra, “em geral, têm acesso limitado ao mercado de trabalho e à mobilidade social por causa ou em função de formas de discriminação racial presentes em nossa sociedade” (Carneiro, 2019, p. 39).

O racismo estrutural opera dentro da sociedade brasileira de modo a contribuir para que a população negra permaneça sofrendo as opressões dos grupos dominantes, garantindo assim a manutenção dos privilégios dos sujeitos que estão em lugares de poder e autonomia. Em decorrência dessa estrutura social discriminatória vigente no Brasil, como já afirmado, a imagem da mulher negra não está relacionada ao poder, como figuras políticas, ao trabalho intelectual, tampouco com a produção de conhecimento, como no caso da literatura. Deste modo, suas reivindicações têm pouca visibilidade, pois acessam poucos espaços de fala. Dentro do tecido social brasileiro, a imagem da mulher negra não está atrelada ao trabalho intelectual, pois estereótipos são somados às opressões como o racismo e o sexismo, que se

imbricam e “transformam as mulheres negras na antítese da imagem com a qual se associa o poder” (Carneiro, 2019, p. 275).

A estrutura que submete as mulheres negras a um lugar pouco de protagonismo de fala e escassa visibilidade discursiva está relacionada também à validação do conhecimento produzido por elas. Uma vez que a imagem de uma mulher negra não está relacionada com a produção intelectual, o conhecimento produzido por esse grupo passa por um processo de desvalorização e desqualificação. O processo histórico de invisibilização e subordinação pelo qual as mulheres negras foram submetidas atravessa também a esfera epistemológica e da produção intelectual. Tal processo pode ser percebido pela presença diminuta deste grupo em espaços de produção do conhecimento, espaços de poder e em áreas onde se tem a construção de espaços discursivos e subjetivos, como na arte.

As mulheres negras enfrentaram, através das malhas do tempo, uma história de silenciamentos impostos em que, de modo recorrente, passaram pela experiência de serem representadas, mas raramente assumiram o *locus* enunciativo e a autonomia de poder retratar suas próprias histórias. Ao passo que esse sistemático processo de silenciamento impossibilita também as reivindicações e mobilizações para enfrentamento das injustiças, torna-se também fator decisivo para a manutenção dos privilégios de uma elite branca e das desigualdades sociais. Patricia Hill Collins (2019, p. 36) aponta para a condição de invisibilização e silenciamento das vozes das intelectuais negras nos campos de pesquisa e de atuação em frentes de validação do conhecimento:

A exclusão das mulheres negras de posições de poder nas principais instituições levou à valorização das ideias e dos interesses da elite masculina branca e à correspondente supressão de ideias e interesses das mulheres negras no mundo acadêmico tradicional.

As reivindicações políticas, sociais e pessoais das mulheres negras foram preteridas e invisibilizadas a partir de uma estrutura discriminatória e opressora que faz com que apenas os interesses das elites sejam validados sob o estatuto de sujeito. Aqui se entende como sujeito aquele que tem todas as suas reivindicações e interesses pautados numa agenda comum da sociedade e, sobretudo, a possibilidade e autonomia de enunciar suas próprias demandas, o que não é o caso da população negra, tampouco das mulheres negras.

As produções literárias de escritoras negras inscrevem no interior da literatura brasileira uma dicção a partir de um *locus* social que produz também seu *locus* enunciativo, que está profundamente relacionado às suas próprias condições de vida categorizadas como

“outros(as)”. Tal categoria, como já afirmado, é determinada e diferenciada a partir de uma relação de dualidade entre um referencial que se denomina como universal em oposição às demais categorias. Nessa relação de dualidade, confere-se à categoria autodenominada como universal o *status* de “sujeito”, em contraponto às demais categorias, consideradas então como “outros”.

As relações de poder assimétricas existentes entre os grupos sociais, que obedecem a um sistema de poderes onde o referencial parte do paradigma eurocêntrico, gera apagamentos e silenciamentos históricos que ressoam hoje no tecido social e nas mais diversas áreas do saber. Um sintoma desse apagamento estrutural, sistemático e histórico sofrido pelos sujeitos colonizados é a não legitimação das epistemologias produzidas por sujeitos negros, dentre as quais inclui-se aquelas trazidas pelos povos de culturas tradicionais que cruzaram o oceano Atlântico de modo compulsório, trazidos para o continente americano durante o período colonial. Nesse sentido, os mecanismos de produção e validação do conhecimento e o controle do que é considerado erudição são operados justamente pelos grupos opressores, que colocam como inferior o conhecimento produzido por todos os grupos socialmente oprimidos e considerados como “outros”.

Os conhecimentos validados nas sociedades ocidentais são aqueles construídos a partir de paradigmas eurocêntricos, por acadêmicos(as) brancos(as), suprimindo e desvalidando todas as epistemologias dos grupos considerados como “outros” e colocando suas próprias perspectivas do conhecimento como universais. Constrói-se, assim, teorias que colocam esses “outros” numa condição inferior de subalternização, o que podemos nomear de colonialismo epistemológico. Sendo assim, dentro dessa lógica, todo conhecimento que não se encaixa no paradigma eurocêntrico de construção do conhecimento é rejeitado sob os mais diversos argumentos de desqualificação, através do processo já citado de desqualificação das epistemes produzidas pela população negra, nomeado como epistemicídio:

Sendo um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio se efetiva, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores racialmente, como uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade e que visa o controle de mentes e corações (Carneiro, 2023, p. 89).

As vivências subjetivas dos sujeitos colonizados têm sido transfiguradas de modo a compor novos contornos para narrativas que antes se mostravam fixadas em normativas embranquecidas e eurocentradas. O nó que a colonização nos deixou, que oblitera o olhar que temos para o passado e turva as nossas percepções sobre as origens e a história de nossa

sociedade, está sendo desfeito pouco a pouco, história “laborada como memória do vivido e do devir” (Martins, 2014, p. 59), em produções do sensível que permitem elaborações sobre o passado, sobre a memória e das subjetividades. Produções estas que não apenas propõem uma tentativa de recompor das narrativas históricas oficiais, mas que também se instalam como experiência de linguagem, movimento que podemos observar nos mais diversos campos da produção da cultura.

1.3. O protagonismo da voz da mulher negra

Busco nesta investigação esmiuçar o processo no qual a mulher negra assume o protagonismo de fala para enunciar sua própria subjetividade e escrever a partir do seu próprio ponto de vista enquanto *sujeita*. Opto, a partir desse momento do texto, pela utilização do termo *sujeita* para indicar a condição da construção da subjetividade a partir da perspectiva feminina. Na língua portuguesa, a palavra sujeito é utilizada no gênero masculino – o sujeito –, que é considerada a grafia correta do termo de acordo com a norma culta.

A ausência da possibilidade da grafia do termo sujeito no gênero feminino revela não apenas uma problemática histórica de violência e apagamento da figura feminina enquanto agente capaz de falar por si própria, como também uma “profunda falta de reflexão e teorização da história e herança coloniais e patriarcais” (Kilomba, 2019, p. 86). Contudo, será utilizada a grafia *sujeita* – que será identificada em itálico – pois trata-se de uma pesquisa sobre o protagonismo da voz da mulher negra e a sua legitimação dentro de uma estrutura social, dentro de uma perspectiva de disputa por poder simbólico e visibilidade da agenda política na sociedade brasileira.

O caráter auto enunciativo presente na literatura de autoria negra feminina confere a essas escritoras o lugar de *sujeita* e o direito de assumir o lugar de falar de suas próprias histórias, ou seja, desloca essas mulheres do local de objeto que é representado e as coloca como agentes de conhecimento e de porta-vozes de suas próprias realidades. A autodefinição está diretamente relacionada à possibilidade de uma construção subjetiva da identidade do indivíduo de acordo com a experiência vivida, ou seja, está intimamente atrelada à necessidade de um protagonismo, porquanto, para as mulheres negras, foi historicamente preterida a possibilidade de construir uma narrativa de sua própria vivência em detrimento do ponto de vista da branquitude paternalista, colocado como universal e considerado como referência.

A pesquisadora bell hooks (2019, p. 62) afirma que “uma cultura de dominação exige a autonegação de todos os seus cidadãos. Quanto mais marginalizados, mais intensa a demanda”. As mulheres negras, sendo as maiores vítimas do sistema de opressões, que geram a marginalização destas e por consequência a dificuldade ao acesso aos espaços de poder e de fala, estão mais suscetíveis a construção de uma representação, deturpadas por estereótipos negativos criados por um sistema patriarcal e branco, que colocam a imagem da mulher negra como um “outro” diferente, inferior e em lugar de sujeição.

Muitas escritoras negras transpõem suas experiências pessoais e características de sua condição sociocultural enquanto mulheres negras para os seus exercícios literários, conferindo a seus textos um caráter fortemente autorrepresentativo, fazendo parte da construção da subjetividade não apenas das escritoras, mas também do público leitor, que se vê igualmente inserido em um processo de representação dos seus universos e experiências vividas.

O processo de subjetificação envolve aspectos relacionados às experiências particulares e subjetivas de cada indivíduo, experiências da ordem do sensível. A produção literária das mulheres negras traz à tona uma série de questões relacionadas às vivências dessas mulheres: a experiência histórica negra, a ancestralidade, a cultura negra, memórias particulares, etc., são questões que estão ligadas às experiências individuais de cada uma, caras aos seus próprios universos, mas que também revelam uma dimensão coletiva de uma experiência compartilhada por um grupo dentro do tecido social.

Ao passo que a produção literária de escritoras negras põe em evidência vivências particulares dos seus universos, é possível identificar nos textos também experiências comuns, que revelam relações como as opressões vividas enquanto grupo dentro da sociedade, fazendo aqui referência direta à experiência histórica negra, marcada pela escravidão, assim como experiências diretamente ligadas à experiência racial e de gênero também são representadas na literatura de autoria negra feminina.

A auto enunciação confere às mulheres negras a autonomia de se identificarem como *sujeitas*, articulando-se como uma ferramenta de resistência frente à estrutura de opressões que permanece, seguindo a lógica de uma herança colonial, que coloca as mulheres negras no lugar de objetificação e subalternidade, sem visibilidade e autonomia. A produção literária de escritoras negras funciona como um modo de restaurar e recompor a subjetividade negada e fraturada diante de sistemáticas violências. Tal processo pode ser compreendido em duplo sentido, tanto para quem escreve como para o(a) receptor(a), ou seja, para outras pessoas negras que têm nessas produções literárias um campo de representação simbólica com

dignidade. Pois, ao se autorrepresentarem e falarem de questões particulares aos seus universos, as escritoras negras emergem no lugar de *sujeitas* políticas, onde o pano de fundo é a experiência coletiva do racismo vivido no passado e revivido no presente, diariamente.

A literatura de autoria negra feminina é um campo de resistência e enfrentamento das desigualdades, assim como configura-se como uma resposta aos desafios enfrentados pelos sistemas interseccionais de opressões de raça, classe e gênero da sociedade contemporânea brasileira, por operar numa lógica que rompe com a estrutura social patriarcal branca, que coloca as mulheres negras como as maiores vítimas de injustiças sociais e oblitera a visibilidade da produção de conhecimento intelectual dessas mulheres.

O ato de escrever a partir de um *locus* enunciativo próprio e produzir conhecimento rompe com a lógica que cria representações e estereótipos da mulher negra gerados para manter as mulheres negras em lugar de subalternidade, cerceando o protagonismo de fala dessas mulheres. A escrita negra feminina funciona como uma forma de emancipação social e política da mulher negra ao possibilitar um campo de auto enunciação, autorrepresentação e possibilidade de construção de uma subjetividade que foi negada durante séculos em decorrência do sistema colonial e do legado racista que estrutura a sociedade brasileira.

Falar de si e de suas próprias experiências configura um potente aparato de enfrentamento diante das violências, mas é sobretudo uma rota de reencontro para a celebração da negritude em suas características positivas, pois traz à tona a experiência da mulher enquanto *sujeita*. A intelectual bell hooks (2019, p. 63) afirma que “amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras”. Entender o lugar da mulher negra escritora na literatura brasileira e a sua inscrição no sistema literário como *sujeita* produtora de conhecimento, protagonista do seu discurso, é um ponto caro que mobilizam esta investigação, que encontra na Escrivivência o aparato teórico e metodológico de escrita possível para análise e exercício de escrita acadêmica.

1.4. Literatura de Autoria Negra Feminina

A produção literária de autoras negras configura-se como um espaço de resistência no âmbito da Literatura Brasileira, pois se realiza como um campo de possibilidade para a auto enunciação como forma de instituir na literatura outras perspectivas de narrativas, muitas vezes históricas, mas sobretudo narrativas que restituem a subjetividade daquelas pessoas que

tiveram suas histórias relegadas a processos sistemáticos de silenciamento ou apagamentos. Para as escritoras negras, “escrever, portanto, emerge como um ato político” (Kilomba, 2019, p. 272).

O cânone literário, assim como o sistema literário, o mercado editorial, etc., são estruturas que estabelecem hierarquias e definem posições de visibilidade entre as produções literárias, de modo que, por exemplo, determinadas obras ou autoras(es) são eleitos a um *status* com maior visibilidade, em detrimento de outras(os) que permanecem às margens. Dessa maneira, configuram-se como estruturas que dialogam com o caráter hegemônico de poder, que se baseia ainda em fatores como raça, gênero, classe social, etc. Nesse sentido, observa-se que, em grande proporção, a literatura produzida por pessoas negras permanece às margens desse sistema, sofrendo o reflexo de uma história de pouco acesso aos espaços de fala, motivado sobretudo pelo racismo, herança do passado colonial, uma vez que “o aparelho ideológico de dominação da sociedade escravista gerou um pensamento racista que perdura até hoje” (Moura, 1988, p. 46).

No que concerne aos modos como a literatura de autoria negra se inscreve no interior da Literatura Brasileira, pode-se observar um processo sistêmico de produção e circulação que diverge dos sentidos hegemônicos que o cânone e o sistema literário produzem. Tal articulação pode ser percebida a partir de alguns fatores, como por exemplo: a publicação e distribuição de produções literárias de autoria negra muitas vezes se realiza de forma independente e autofinanciada, de modo que a distribuição, circulação e o acesso a essas produções é reduzido, se comparado a publicações das grandes editoras. A presença de livros de autoria negra em acervos de bibliotecas é diminuta se comparado a outras literaturas que compõem o discurso hegemônico. Outro exemplo pode ser notado na área da crítica literária e da pesquisa acadêmica que estão dedicadas ao debate sobre a literatura de autoria negra, campo de atuação composto sobretudo por pesquisadores negros. Por fim, a formação de leitores e consumidores da produção literária negra acontece sobretudo dentro da própria comunidade negra. Esses são exemplos que mostram como a produção literária negra ainda se encontra correndo em paralelo ao sistema e cânone literário, e se realiza, em grande medida, pela articulação e atuação da comunidade negra.

Ainda que a história das produções literárias de autoria negra seja marcada por processos sistemáticos de silenciamento e preterimento da tradição literária negra, há décadas, escritores, críticos e pesquisadores estão engajados no debate e empenham-se pela legitimação da literatura de autoria negra, para que hoje possamos viver um avanço nas reflexões sobre o tema. Mais especificamente, a questão sobre o quê essa literatura está

reivindicando na produção de suas narrativas, vozes e discursos se mostra como um profícuo campo de investigações.

A literatura brasileira e toda a estrutura que a constitui e dela deriva, como o cânone literário, o sistema literário, o mercado editorial, desde produção dos textos, a publicação, a circulação, os acervos e currículos escolares, etc., toda essa estrutura se configura como um espaço de poder, e, como todo espaço de poder, é também um campo de disputa. No caso específico da literatura de autoria negra, essa disputa já não se configura a partir do debate sobre a sua existência ou o direito a um espaço na instituição Literatura Brasileira, pois ao longo de muitas décadas, autoras(es), pesquisadoras(es) e críticas(os), sobretudo as pessoas negras, estiveram muito empenhadas em se legitimar dentro da tradição literária negra, dentro do espaço institucional da literatura brasileira.

O debate que se apresenta em sua efervescência hoje está mais dedicado a discutir sobre os modos interpretativos da experiência negra, de onde emerge a auto enunciação de como que se constitui como possibilidade de uma produção literária negra, em que o ponto central é o direito a imaginar, fabular, ficcionalizar e não apenas uma tradução literal da experiência negra, como nos elucida o escritor Ricardo Aleixo (2021, p. 26):

Porque não é da mera e demasiado humana vontade de disputar um lugar ao sol das letras que brota a criação textual da gente negra no Brasil e no mundo inteiro. Escrevemos sempre em legítima defesa. Para fugir do que tem como programa e projeto nos aprisionar, invisibilizar, desumanizar, calar, matar.

Aleixo, em sua afirmação, nos aponta a necessidade de cuidado com um ponto sensível, que ele define como “programa e projeto” que tem como objetivo “aprisionar, invisibilizar, desumanizar, calar, matar”. Com isso, o autor traz à discussão o debate sobre como o racismo que opera na estrutura social, organizando *locus* sociais de poder e gerando opressões, opera também na Literatura Brasileira, tentando limitar a produção literária negra a uma literal tradução da própria realidade dos autores e autoras, aprisionando essa produção no que se espera de uma experiência negra que se constrói a partir da dor, do sofrimento, da tristeza e da ausência.

O racismo opera na literatura como direcionador que busca, a todo momento, um índice do real que desumaniza o enunciador, numa tentativa de privar a voz autoral do texto de tecer outras possibilidades sobre a sua própria experiência, podendo se configurar como um cárcere que rege, por exemplo, chaves de leitura ou pactos de leitura entre autor e leitor, podendo tornar-se um limitador das possibilidades criativas das produções negras. Entretanto,

como Aleixo ainda alerta, faz-se necessário escapar desse projeto racista e limitador, uma necessidade que se faz tão urgente quanto o ato de defender o direito à própria vida. Nesse sentido, a intelectual e pesquisadora estadunidense Glória Anzaldúa (2000, p. 229-6) afirma: “Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você”. Trata-se da possibilidade de uma produção literária livre de correspondência literal à condição e/ou experiência negra, que abre o debate para os modos interpretativos próprios dessa experiência que se realiza a partir de um *locus* enunciativo próprio.

Observa-se que a literatura de autoria negra feminina, produção que representa o ponto central desta pesquisa de mestrado, busca construir sentidos, discursos e narrativas que estão empenhados em desconstruir discursos literários hegemônicos que se põem como universais. Conceição Evaristo (2005, p. 54), autora que compõe o *corpus* central desta pesquisa – que se propõe a analisar não apenas a sua produção literária, mas também discutir como a sua trajetória de vida como escritora e pesquisadora reflete os impactos da combinação de racismo e sexismo na experiência de vida de mulheres negras –, aponta: “Essas escritoras buscam produzir um discurso literário próprio, uma contra-voz à uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder”.

O cânone literário é um sistema que provoca silenciamentos e apagamentos sistêmicos, é uma estrutura que sustenta narrativas hegemônicas, ao perpetuar a produção de produtos literários que se querem como universais, produzidos por sujeitos que ocupam um *locus* social e discursivo de poder (sujeitos homens, brancos, de classe média), e deixa de fora grande parte da produção de autores e autoras que não pertencem a esse *locus* social e não tecem suas narrativas sob esse paradigma de uma universalidade construída e orientada por uma narrativa hegemônica.

A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2012, p. 21) afirma que sujeitos colocados às margens, nas bordas da estrutura social, são também impedidos de possuir o poder discursivo de elaborar sobre suas realidades e percepção de mundo, e que “a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando”. A produção literária que ocupa um lugar periférico no sistema literário, ao passo que é colocada às margens desse sistema, aponta também para a urgente necessidade de que se desconstrua tais procedimentos que a invisibilizam de forma sistêmica. Isso inclui o cânone literário, o mercado literário, o currículo escolar, a circulação dos textos, a produção acadêmica e a crítica literária, como já afirmado anteriormente.

A literatura de autoria negra feminina aponta para a necessidade de uma revisão e atualização, não apenas do cânone literário brasileiro como também da estrutura literária – os currículos das escolas, o mercado literário, os processos de publicação e circulação de livros, a presença de pesquisadores negros na academia, bem como a pesquisa acadêmica sobre Literatura Brasileira. Essa produção aponta também para a necessidade de uma revisão e atualização das narrativas oficiais e discursos históricos e, sobretudo, de questões caras ao universo das experiências das mulheres negras como sujeitas produtoras de conhecimentos e discursos, como afirma a escritora e pesquisadora Miriam Alves (2010, p. 67):

A produção textual das mulheres negras é relevante pois põe a descoberto muitos aspectos de nossa vivência e condição que não estão presentes nas definições dominantes de realidade e das pesquisas históricas. Partindo de outro olhar, debatendo-se contra as amarras da linguagem, as mordidas ideológicas e as imposições históricas, propicia uma reflexão revelando a face de um **Brasilafro** feminino, diferente do que se padronizou, humanizando esta mulher negra, imprimindo um rosto, um corpo e um sentir mulher como características próprias. A partir das décadas de 1960 e 1970, escritoras e mulheres negras engajadas, preocupadas com as questões do feminismo, mas também da discriminação racial, realizam debates dentro e fora do Movimento Negro, levantando novas questões sobre o papel das afrodescendentes no contexto da sociedade brasileira, dando visibilidade às inquietações relegadas ao silêncio até então. Dessa atitude surgiu uma produção de textos teóricos e ficcionais significativos, que colocam em pauta a discussão das questões raciais e de gênero, elemento visceral da identidade da mulher negra, contextualizando-a no panorama das relações globais e universais do conhecimento. Portanto, não se trata de particularidades vivenciadas por um pequeno grupo de pessoas, devendo essas questões ser entendidas como um processo que gera procedimentos, mais ou menos conflitantes, envolvendo as sociedades contemporâneas construídas social e politicamente a partir do comércio escravagista do passado, conflitos que esperam, ainda, por soluções em todas as áreas.

A produção literária contemporânea de mulheres negras, ao passo que escancara as opressões como racismo e sexismo, está empenhada na construção de um espaço na Literatura Brasileira capaz de abarcar produções literárias que garantam a existência de um *locus* enunciativo composto também pela subjetividade da autora que escreve. A intelectual bell hooks (2019, p. 112) afirma ser “praticamente impossível que as mulheres negras sobrevivam se não se comprometerem com uma resistência em algum nível”. Nesse sentido, o gesto da escrita é tecido com os fios da subjetividade de quem escreve, tornando-se uma trama indissolúvel que compõe a própria existência, de modo que escritoras estão profundamente engajadas na garantia de um *locus* enunciativo próprio como reivindicação de um dignidade de vida.

A produção textual negra e feminina se apresenta como um corpo caudaloso para pesquisa acadêmica ainda muito pouco explorado. Mais especificamente, a produção em

prosa ficcional de escritoras negras é, sobretudo, um campo de pesquisa rico em possibilidades e sentidos, uma vez que é na elaboração ficcional dos romances que o exercício literário das escritoras negras encontra o solo fecundo para a possibilidade de fundação de processos de revisão histórica, canônica, discursiva, social, representativa, etc., como elucida a pesquisadora Fernanda Miranda (2019, p. 60):

o corpo de romances de autoras negras constitui um fabuloso paralelo. O *corpus* lido em conjunto, acena exatamente para os contornos de uma comunidade entre vida e discurso, acentuando experiências partilhadas entre a voz que escreve e o eco significando na escuta, no leitor. A experiência histórica negra elaborada nos romances abre a possibilidade, via ficção, de uma comunidade de sentidos partilhados. A inscrição dessa comunidade, através da narrativa, dá acesso a um conteúdo de experiência que confronta diretamente a representação do negro conforme o texto nacional canônico, fraturando certos signos da nação enquanto “comunidade imaginada”. Dessa forma, não apenas os romances permitem imaginar instantes de vida em movimento, mas também respondem às urgências da História como fluxo narrativo vivo e aberto, reconfigurando seus apagamentos e esquecimentos.

A produção em prosa de autoria negra feminina representa um território de disputa de representações, narrativas, discursos e perspectivas sobre a realidade das mulheres negras, as suas contribuições para a história oficial e demais significados. Tais aspectos evidenciam como as escritoras negras produzem uma articulação política de enfrentamento às opressões geradas pela combinação do racismo e sexismo presentes na Literatura Brasileira, que extrapola o universo das letras, representando assim uma potente ferramenta e aparato de resistência, legitimação e visibilidade das mulheres negras no tecido social brasileiro.

Nesse contexto, Conceição Evaristo emerge como expoente dentro de uma profusão de vozes e mulheres negras escritoras comprometidas com a resistência em diversos níveis de seus exercícios literários. Em seu projeto literário, diversos são os elementos que apontam para a construção de uma dicção que busca desfazer os sentidos hegemônicos impostos na literatura, aspectos e nuances de sua escrita sobre os quais essa pesquisa se debruça de forma mais cuidadosa nos capítulos que se seguem.

CAPÍTULO 2 | Ponto Corrente

*Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.*

Conceição Evaristo, “Da calma e do silêncio”
(EVARISTO, 2017, p. 40).

[o ponto corrente é um dos mais populares do bordado. é um ponto que só pode ser realizado em coletivo, com a somatória ou o conjunto de vários pontos em sequência. por isso é conhecido também como ponto cadeia, por ser composto por vários pontos em formato de elos. é um ponto versátil, podendo ser usado tanto para contornar como para preencher. para fazê-lo, você precisa passar linha e agulha do avesso do tecido para frente e puxar toda a linha, depois passar metade da agulha (sem deixar espaço entre os dois furos) para o avesso, do lado do primeiro furo (não puxe linha para o avesso nesse momento, apenas segure com o dedo). em seguida, traga a agulha (apenas a ponta) para frente do tecido, de modo que ela fique atravessada no tecido e os furos separados por um espaço de meio centímetro, paralelos um ao outro. passe a linha por trás da agulha (no espaço entre o tecido), fazendo um laço, depois puxe agulha e linha devagar, e está feito o primeiro elo do ponto corrente, repita o processo para fazer o restante.]

2.1. A Dicção de Conceição Evaristo e sua inscrição na Literatura Brasileira

Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma voz potente, uma das grandes escritoras da literatura brasileira, com uma trajetória profícua e marcada pela multiplicidade, como romancista, contista, poeta e ensaísta. É também professora aposentada, mestre em Literatura Brasileira e doutora em Literatura Comparada. Nascida em 29 de novembro de 1946, em Belo Horizonte, Minas Gerais, a história pessoal da autora reflete não apenas o lugar das escritoras negras no sistema literário brasileiro, nos percursos necessários para se conquistar um espaço nas letras, mas também a própria condição da mulher negra na sociedade brasileira. Ela vivenciou, em sua trajetória de vida, inúmeros fatores de exclusão das mulheres negras do ambiente literário e da produção de conhecimento.

Desde a infância, Conceição Evaristo dedica-se às letras. Ganhou seu primeiro prêmio literário quando cursava a quarta série do ensino fundamental, vencedora de uma competição de redação. O reconhecimento pelo talento, no entanto, não foi imediato, e a premiação se deu apenas após uma deliberação entre os professores responsáveis. A justificativa para o impasse foi o comportamento da aluna. Em depoimento, Conceição (2009b) lembra que “esperavam certa passividade de uma menina negra e pobre, assim como da sua família. E não éramos. Tínhamos uma consciência, mesmo que difusa, de nossa condição de pessoas negras, pobres e faveladas”.

Como a própria autora relembra, esse episódio, ainda na infância, evidencia o quanto, desde cedo, Conceição esteve sendo confrontada, quando não cerceada, por estereótipos e imagens ligadas à subalternidade, que operam na estrutura social de modo a manter as pessoas negras longe dos espaços de fala e poder. Estereótipos são ferramentas utilizadas para manter as mulheres negras em condição de subalternidade e perpetuar as discriminações raciais, de gênero, de classe, etc., dentro do tecido social. Durante a trajetória de Evaristo pode-se observar o modo como as “Imagens de Controle”, conceito elaborado pela autora norte-americana Patricia Hill Collins (2019, p. 136) e já mencionado no capítulo anterior como mecanismo de opressão, atuam diretamente na vida de mulheres negras:

Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. Mesmo quando as condições iniciais que promovem as imagens de controle desaparecem, tais imagens se mostram bastante tenazes, pois não apenas subjagam as mulheres negras estadunidenses como também são essenciais para manter as opressões interseccionais.

É importante pontuar que esta pesquisa em curso não busca se ater à história pessoal da autora, e sim refletir sobre sua dicção como escritora e como no seu projeto literário ecoa sua história, que é também a de tantas outras mulheres negras, refletindo uma experiência de gênero e raça que é coletiva. Para tanto, não seria possível deixar de apresentar o percurso que a autora traçou até firmar-se como escritora e pesquisadora e frisar como os impactos do racismo causaram, ao longo de toda a trajetória, consequências que não apenas direcionaram a sua produção literária enquanto autora, mas também na forma em que ela se legitima na esfera das letras.

Imagem 11 - A escritora Conceição Evaristo (centro), ladeada por sua mãe, Joana Josefina Evaristo (esquerda) e tias, em Minas Gerais, 1973.



Fonte: Reprodução da Internet.

Nascida em uma família oriunda das classes populares, a escritora viveu de perto a experiência da pobreza e da subalternidade, experiência que está presente em seus exercícios literários. Viveu seus primeiros anos de vida na favela do Pindura Saia, em Belo Horizonte, e aos 8 anos de idade começou a trabalhar como empregada doméstica, muitas vezes em casas de professores, em troca de livros. Trabalhou como empregada doméstica até meados da

década de 1970, quando ingressou no então chamado “curso normal”, para ser professora, ainda em Belo Horizonte. A dificuldade de se firmar no mercado de trabalho soma-se ao fato de que, na década de 1970, a região da favela do Pindura Saia passava por um processo de desapropriação, em meio a ações do governo chamadas de “políticas de erradicação de favelas”, o que levou a retiradas das famílias que moravam na região. Foi nesse período que Conceição Evaristo migrou para a cidade do Rio de Janeiro, onde se tornou professora da rede municipal de ensino.

Na década de 1980, antes mesmo de dar início a sua trajetória como pesquisadora acadêmica, Evaristo insere-se no debate acerca da literatura de autoria negra, num empenho que pode ser observado durante toda a sua trajetória como escritora e no seu projeto literário, como uma autora comprometida em refletir acerca das questões raciais, de gênero, de classe que permeiam a história do país e constroem a estrutura social. Participou da fundação do grupo Negrícia, em 1982, coletivo carioca de escritoras e escritores que estavam engajados em discutir e legitimar a produção de autoras(es) negra(os) da época.

A década de 1990 marca um importante período na trajetória de Conceição Evaristo como pesquisadora e escritora. Foi no ano de 1990 que a autora iniciou sua trajetória acadêmica quando se graduou em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, em 1990, publica seus textos pela primeira vez, com poemas que fizeram parte da antologia poética *Cadernos Negros*, de número 13, uma das mais importantes publicações no que tange a literatura de autoria negra no país. Organizada e publicada pelo coletivo Quilombhoje, os *Cadernos Negros* representam, desde a sua primeira publicação, um expressivo espaço de afirmação e debate sobre a literatura de autoria negra e a pauta racial. Entre os textos publicados está o poema “Vozes-Mulheres”, que, segundo o pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2006, p. 306), “figura até hoje como espécie de manifesto-síntese de sua poética”, por trazer aspectos que vão atravessar todo o seu projeto literário e estético, como a ancestralidade e experiências históricas relacionadas ao povo negro, em especial às vivências das mulheres negras. Desse modo, verifica-se que, desde o primeiro texto publicado, a escrita evaristiana assume de forma consciente e presumida o lugar do escrever de dentro da experiência:

Os versos enfatizam a necessidade do eu poético de falar por si e pelos seus. Esse sujeito de enunciação, ao mesmo tempo individual e coletivo, caracteriza não apenas os escritos de Conceição Evaristo, mas da grande maioria dos autores afro-brasileiros, voltados para a construção de uma imagem do povo negro infensa aos estereótipos e empenhada em não deixar esquecer o passado de sofrimentos, mas, igualmente, de resistência à opressão. Essa presença do passado como

referência para as demandas do presente confere à escrita dos afrodescendentes uma dimensão histórica e política específica, que a distingue da literatura brasileira *tout court* (DUARTE, 2006, p. 306).

Conceição Evaristo contribuiu de forma consistente para os Cadernos Negros durante toda a década de 1990, tendo participado de quase todas as edições anuais da publicação, nas quais publicou contos e poemas. Posteriormente, em 1996, a escritora obteve o título de mestre em Literatura Brasileira, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com a dissertação “*Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*”, texto em que traz suas primeiras reflexões sobre a **escrevivência**, operador teórico e metodológico de escrita que atravessa todo seu projeto literário, sobre o qual vou investigar de forma minuciosa neste capítulo.

Desde o primeiro momento, o percurso das publicações dos textos de Conceição Evaristo reflete de forma muito evidente a dificuldade que as escritoras negras encontram para publicar suas produções. Um arco temporal de 11 anos separa a publicação de seu primeiro poema, publicado inicialmente, como já citado, na antologia poética Cadernos Negros, até a sua primeira publicação individual, o romance *Ponciá Vicêncio*, em 2003, obra escolhida como *corpus* de pesquisa desta dissertação e que será analisada no capítulo 3. A essa altura, Conceição Evaristo, com 57 anos de idade, já havia tentado publicar anteriormente o romance *Becos da Memória*, que apesar de ter sido escrito antes, foi seu segundo romance a vir a público, apenas em 2006. Sua primeira publicação individual de poesia, *Poemas Da Recordação e Outro Movimentos*, foi lançada em 2008, uma coletânea de poemas, alguns inéditos à época e outros já publicados na antologia Cadernos Negros de número 13.

No ano de 2011 a escritora obteve o título de doutora em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense, com a tese “*Poemas malungos, cânticos irmãos*”, e publica seu primeiro livro de contos, *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. As outras publicações que se seguiram foram o livro de contos *Olhos D’água*, em 2014, e o livro de contos e novela *Histórias de Leves Enganos e Parecenças*, em 2016. Seu último livro publicado, o romance *Canção para Ninar Menino Grande*, lançado em 2018, ganhou em 2022 uma nova edição, com acréscimos no texto original. Soma-se, ao longo da trajetória da autora, um total de sete obras publicadas individualmente, entre romances, contos e poemas, além das participações em antologias (nacionais e internacionais) de contos e poemas e a publicação de ensaios e artigos científicos.

As obras de Conceição Evaristo foram traduzidas para diversos idiomas, com destaque para o livro *Ponciá Vicêncio*, traduzido para o inglês, francês, italiano e espanhol. Há traduções também dos livros *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, *Becos da Memória* e *Olhos D'água* para o francês. Entre os prêmios literários, destaca-se o Prêmio Jabuti, o mais importante prêmio da Literatura Brasileira, com o qual foi contemplada em 2015, na categoria Contos e Crônicas pelo livro *Olhos D'água*. E, em 2019, foi homenageada pelo mesmo prêmio como personalidade do ano. Outros pontos que merecem destaque em sua trajetória foram as participações em feiras literárias, como a Festa Literária Internacional de Paraty, e a Ocupação Conceição Evaristo, realizada em 2017 no espaço Itaú Cultural, homenageando a vida e obra da autora.

Imagem 12 - Conceição Evaristo posa para foto em frente a um painel com as fotos de sua família utilizadas na capa da primeira edição do livro *Becos da Memória*.



Fonte: Juh Almeida (Revista Cláudia).

Outro destaque importante na trajetória da autora, e que representa de forma muito elucidativa o lugar das escritoras negras na Literatura Brasileira, aconteceu no ano de 2018, quando a escritora se candidatou para uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Após uma petição *online*, a escritora entregou uma carta de autoapresentação à ABL, reivindicando ocupar a cadeira de número 7. Se eleita na ocasião, a escritora teria sido a primeira escritora negra a tornar-se imortal, entretanto a escritora obteve apenas 1 voto favorável à sua candidatura, contra 22 votos favoráveis ao cineasta Cacá Diegues, que tomou posse da cadeira em questão.

No ano de 2022, a escritora assumiu o título de professora catedrática na Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência, do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, onde coordena o grupo de estudos focado nas investigações acerca da escrevivência, que vem sendo utilizado como aparato teórico e metodológico em diversas áreas do conhecimento para além da literatura. Nesse mesmo ano, a autora inaugurou, no Rio de Janeiro, a Casa Escrevivência, espaço de articulação cultural dedicado a eventos literários, cursos e que guarda parte da biblioteca da escritora. Em 2023, a escritora foi contemplada com o prêmio Juca Prado, com o título de intelectual do ano, sendo considerada a primeira pessoa negra a ser agraciada com a premiação.

2.2. Os caminhos para publicação trilhados por Conceição Evaristo

O mercado editorial brasileiro, bem como o cânone da Literatura Brasileira, constroem apagamentos e silenciamentos sistemáticos. Tais fenômenos podem ser observados a partir da pesquisa realizada em 2012 pela professora e pesquisadora brasileira Regina Dalcastagnè, na qual verificou-se o perfil dos romances brasileiros publicados entre os anos de 1990 e 2004 pelas principais editoras do país. Observou-se que as obras, em sua grande maioria, foram escritas por homens, brancos, moradores do sudeste, de profissões privilegiadas de espaços de fala e poder (Dalcastagnè, 2012, p. 8). Muito embora esse levantamento necessite de atualização, visto que se passaram mais de dez anos desde a sua realização, somando-se ao fato de ter sido realizado com foco no gênero romance, ele indica fortemente que, como Dalcastagnè (2012, p. 193) afirma,

o nosso campo literário é um espaço excludente. [...] Falta ao romance brasileiro contemporâneo, como os números da pesquisa indicam de maneira eloquente, incorporar as vivências, os dramas, as opressões, mas também as fantasias, as

esperanças e as utopias de grupos sociais marginalizados, sejam eles definidos por classe, por sexo, por raça e cor, por orientação sexual ou qualquer outro critério.

A partir do resultado obtido nesse levantamento, diante do panorama atual das letras no país, é possível acrescentar alguns pontos de atenção sobre o mercado literário brasileiro e os impactos na produção literária negra, em especial nas produções literárias de autoras negras a partir dos seguintes questionamentos: a circulação de autorias e publicações está centrada sobretudo no sudeste, baseado em especial no eixo entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, indicando uma hegemonia regional de circulação? Existem barreiras para que essas escritoras publiquem em editoras no eixo hegemônico? Apenas o que é publicado nesse eixo tem *status* de Literatura Brasileira? Há uma centralidade dentro do que se considera literatura? Existe uma demarcação colorista do sistema literário onde mulheres negras de pele clara acessam mais espaços para publicação? Nesta investigação em curso não me proponho a responder todos esses questionamentos, muito embora a própria trajetória trilhada por Conceição Evaristo seja um exemplo elucidativo acerca do impacto dessas questões na vida de muitas mulheres negras que se propõem a publicar seus textos.

A trajetória de Evaristo é uma história de destaque entre as escritoras negras presentes na Literatura Brasileira, mas é também uma trajetória que exemplifica, de forma muito evidente, a condição da mulher negra na sociedade, assim como os apagamentos sistemáticos da produção literária negra feminina dentro do sistema literário e do mercado editorial brasileiros. Vários são os fatores que mantêm a população negra, em especial as mulheres negras, distante dos espaços de fala e poder, consequência sobretudo da “asfixia social” causada pela combinação do racismo e sexismo. Como a pesquisadora Sueli Carneiro argumenta, os motivos principais para que as mulheres se mantenham afastadas dos espaços de poder são resultado de uma poderosa e destrutiva combinação entre a discriminação racial e de gênero, que, imbricados, corroboram para a naturalização de violências e dificultam a ascensão e mobilidade social dessas mulheres. Carneiro (2019, p. 281-2) disserta:

como parece insólita, no imaginário social, a presença de mulheres negras em instâncias de poder, em nossa sociedade, e para destacar como as representações consolidadas acerca das mulheres negras determinam tanto a sua ínfima presença nas instâncias de poder como as dificuldades adicionais que as espreitam quando ousam romper portas e adentrar lugares para os quais não foram destinadas. São condições e condicionantes que tornam mais desafiante ainda o tema “mulher negra e poder”, pois o racismo, o ceticismo e a exclusão social que as mulheres negras estão submetidas se potencializam e se retroalimentam para mantê-las numa situação de asfixia social, que põe em perspectiva as condições mínimas necessárias para o empoderamento das mulheres negras em nossa sociedade, de forma a, quem sabe um dia, potencializá-las para a disputa de poder.

Fatores como esses, ressaltados por Carneiro, podem ser observados tanto na história pessoal da escritora Conceição Evaristo – como por exemplo, o acesso tardio ao ensino superior, que aconteceu aos 44 anos de idade – quanto na trajetória que a autora precisou trilhar para conquistar um espaço legitimado como escritora na Literatura Brasileira. Em seu percurso como escritora, esse processo de afastamento e cerceamento de mulheres negras dos espaços de poder e fala se mostra bastante evidente quando se observa que foi apenas aos 57 anos de idade que a escritora teve a oportunidade de trazer a público sua primeira obra individual, o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), cuja publicação, por sua vez, aconteceu de forma autofinanciada, como a autora relembra no prólogo da terceira edição do título, publicado pela editora Pallas:

O romance *Ponciá Vicêncio* foi minha primeira publicação *solo*. Encorajada pela Profa. Maria José Somelarte Barbosa, resolvi investir na publicação do livro. E, se não fossem as palavras de encorajamento dessa atenta pesquisadora de literatura, talvez a história de *Ponciá Vicêncio* continuasse guardada na gaveta, ao lado de *Becos da Memória*. Havia quase dez anos que a história de Ponciá já tinha sido escrita. Em 2003, pela Editora Mazza, surgiu a 1ª edição, financiada integralmente por mim. A 2ª edição em 2006, já com os custos divididos veio a público, com a mesma editora. [...] Conto a história da publicação do livro para enfatizar um ponto de vista que tenho afirmado sempre. **Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político**, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, **para outras esse sentido é redobrado**. O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localiza apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. **Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social** (Evaristo, 2017b, p. 8-9, grifos meus).

A trajetória trilhada para a primeira publicação do livro *Ponciá Vicêncio* (2003), relatada pela autora, abre o campo de discussão acerca do lugar das mulheres negras no mercado editorial e no sistema literário brasileiros e das dificuldades que se impõem para a publicação de seus escritos. Esse percurso de publicação que Conceição Evaristo relembra é um indício de que a estrutura literária – aqui inclui-se o cânone literário e o mercado literário – são estruturas que provocam silenciamentos e perpetuam narrativas hegemônicas, ao produzirem produtos a partir de narrativas que se querem universais.

É importante salientar também que, em paralelo ao processo de publicação de seu romance de estreia, *Ponciá Vicêncio* (2003), os manuscritos do romance *Becos da Memória* (2006) estavam engavetados há mais de dez anos, como afirmado pela autora no excerto acima. A esse processo moroso de publicação pode-se atribuir diversos fatores, mas

sobretudo, ao preterimento da escrita negra e feminina por parte do mercado editorial. No prefácio da terceira edição do livro *Becos da Memória* (2006), a escritora relembra seu processo de publicação, que durou cerca de vinte anos:

Como já disse em outras ocasiões, esta narrativa nasceu em 1987/88, sendo, pois, anterior à escrita dos contos e do romance *Ponciá Vicêncio*. [...] A publicação de *Becos da memória*, por vários motivos, aconteceu depois de ter vindo a público o romance *Ponciá Vicêncio*. Creio mesmo que a aceitação do primeiro romance publicado me deu segurança para desengavetar *Becos*. Em 1988 o livro seria publicado pela Fundação Palmares/Minc, como parte das comemorações do Centenário da Abolição, projeto que não foi levado adiante, acredito que por falta de verbas. Os originais de *Becos da memória*, a partir dessa e de outras frustradas publicações, ficaram esquecidos na gaveta. Entretanto, anos depois, preciso ressaltar que, em outra gestão, a mesma instituição se colocou à disposição para retomar o projeto de publicação da obra. **Entretanto, o livro já havia se acostumado ao abandono e continuou esquecido na gaveta. E só, quase vinte anos depois de escrito, foi que surgiu a primeira publicação, em 2006** (Evaristo, 2005b, p. 9-11, grifos meus).

Houve significativas mudanças nas últimas décadas em termos de produção literária negra, sobretudo a produção de escritoras negras, e, sendo mais específica, a produção em prosa. Retomando o relato que Conceição Evaristo fez sobre o processo de publicação do livro *Ponciá Vicêncio* (2003), podemos observar que o percurso de publicação desta obra é um forte indício das dificuldades enfrentadas pelas autoras negras e de como a literatura de autoria negra é uma estrutura que corre em paralelo ao sistema literário e ao cânone literário em seus discursos hegemônicos. Essa estrutura possui um *modus operandi* próprio, diferente dos sentidos do que o sistema literário hegemônico impõe, ao ter a sua própria comunidade negra leitora formada, que têm assentado uma tradição literária que já existe há séculos e que legitima as experiências de mulheres negras, operando assim de modo periférico ao sistema literário.

Dentre as características que se pode destacar acerca dos modos como a literatura de autoria negra feminina pode ser considerada uma estrutura que estabelece diálogos com o cânone e sistema literários, mas corre de modo paralelo, às vezes às margens, é, como já citado, o fato de que muitas vezes a publicação e circulação dessas obras acontece de forma independente, financiada pelas próprias autoras (como no caso da primeira edição do livro *Ponciá Vicêncio*) ou viabilizadas a partir de editais de fomento e incentivo. A dificuldade que muitas autoras encontram em publicar e a pouca condição de manterem essas obras circulando no mercado literário brasileiro (isso inclui reedições dos livros, participações em feiras e eventos literários, presença nos acervos de bibliotecas, etc.) aponta para processos de apagamentos que não são apenas da ordem discursiva e simbólica, mas também de ordem

material, quando se leva em consideração a dificuldade de acesso aos livros de autoria negra e feminina em bibliotecas, livrarias e feiras de livros, etc.

Outra característica é o fato de que muitas escritoras e escritores estão empenhados na reflexão do seu próprio fazer literário, produzindo textos teóricos sobre o assunto, quando não são também pesquisadores acadêmicos que se dedicam à literatura de autoria negra. A validação da produção literária de Conceição Evaristo como escritora está em certa medida atrelada à sua formação e percurso como pesquisadora acadêmica e à sua produção teórica e crítica sobre Literatura Brasileira. Vale ressaltar que se passaram quase dez anos entre o processo de escrita e publicação do livro *Ponciá Vicêncio*, publicado em 2003, e que durante esse processo Conceição Evaristo conquistou o título de mestre em Literatura Brasileira pela PUC-RJ, em 1996. Essa trajetória traz à baila os processos de validação do conhecimento produzidos por sujeitos negros e os apagamentos sistêmicos aos quais essas epistemes estão sujeitas. Muitas mulheres negras, sejam elas escritoras, pesquisadoras, etc., passam pelo processo sistemático de invisibilização de seus conhecimentos, consequência do apagamento dos conhecimentos produzidos por pessoas negras causado pela discriminação racial, fruto de gestos epistemicidas, como afirma a intelectual e pesquisadora Sueli Carneiro (2023, p. 89):

O conceito de epistemicídio assim definido, nos permite compreender as múltiplas formas em que se expressam as contradições vividas pelos negros com relação à educação e, sobretudo, as desigualdades raciais nesse campo. Permite ainda organizar esse conjunto de questões a partir de uma concepção epistemológica norteadora da produção e reprodução do conhecimento que determina as relações acima mencionadas, bem como a percepção que o sistema educacional terá do aluno negro e que trará, subsumida, uma interpretação desse estudante como sujeito cognoscente. Suas diferenças cultural e racial influenciam, de acordo com essa concepção epistemológica, nas possibilidades intelectuais do estudante.

A literatura de autoria negra feminina, ao produzir narrativas, representações e discursos que desconstruem e tensionam os sentidos impostos pelo sistema literário hegemônico e o cânone literário, questiona o próprio conceito do que se tem como Literatura Brasileira. Conceição Evaristo se destaca nesse contexto de legitimação da literatura de autoria negra dentro do sistema literário hegemônico, usando como ferramentas de afirmação a produção e a pesquisa acadêmicas, pois utiliza o seu exercício literário como um laboratório dos seus conceitos, trazendo, há décadas, contribuições consistentes para o pensamento crítico literário, buscando constantemente refletir sobre a literatura brasileira, o cânone literário, a produção literária negra feminina. Trata-se, assim, não apenas de uma ferramenta de legitimação e visibilidade de sua produção textual, mas de um aparato para reflexão do seu fazer literário como também do próprio sentido de literatura nacional.

2.3. A Escrevivência e o projeto estético e literário de Conceição Evaristo

À escrita que finca suas raízes no solo de vivências particulares de mulheres negras, que são atravessadas pelas experiências de raça, de gênero, por experiências históricas e coletivas da população negra, amalgamada ao exercício da imaginação, Conceição Evaristo, vai denominar de **Escrevivência**, operador teórico e metodológico de escrita essencial para a compreensão de seu projeto estético e literário, sobre o qual vou me debruçar de forma mais atenta neste capítulo.

A escrevivência é um operador teórico e metodológico de escrita que nos auxilia a analisar e compreender a produção textual de Conceição Evaristo, seu projeto estético e literário, como também a literatura de autoria negra brasileira e, ainda, produções em outros tipos de linguagem artística. Como já citado, a escrita evaristiana nasce intimamente relacionada com a vivência da autora, com suas memórias e experiências como mulher negra no tecido social brasileiro. Dessa forma, o *locus* social da autoria é um fator determinante para essa produção. O fazer literário emerge como um gesto de inscrição ativa da escrita negra feminina na Literatura Brasileira, que busca deslocar imagens e representações da mulher negra, distanciando-se dos estereótipos ligados à subalternidade que há muito habitam as letras escritas e imaginários na nossa literatura, como afirma a autora: “A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (Evaristo, 2005, p. 6).

Para mergulhar de forma mais profunda no debate sobre a escrevivência evaristiana, lanço mão de alguns questionamentos com os quais procuro traçar relações entre a escrita e o corpo, numa tentativa de dilatar os contornos desse aparato teórico e metodológico de análise. As reflexões apresentadas neste capítulo partem dos seguintes questionamentos: o que se grafa com o corpo, com o gesto, pode ser compreendido também como uma forma de escrita? A memória que habita o corpo em múltiplos sentidos, que evoca a voz, o olhar, a escuta, etc., pode ser compreendida como episteme? A escrevivência como conceito e metodologia de escrita está relacionada a essa episteme que habita o corpo em movimento? Poderia a escrevivência ser entendida no campo das gestualidades do corpo? Pode-se costurar essas ideias com os fios que a própria escritora teceu ao longo de sua trajetória como intelectual empenhada em investigar o próprio fazer literário.

De ouvir e contar as histórias suas e dos seus, usando a sua própria experiência de vida como elemento e solo de fundação onde se assenta a sua escrita, a escritora elabora o conceito que é, talvez, um dos mais discutidos no que tange às reflexões teóricas acerca da literatura de autoria negra feminina no Brasil. Evaristo (2005a, p. 6), que além de escritora é também uma crítica literária empenhada em refletir sobre o seu próprio exercício da escrita, ao passo que faz da escrita literária um campo de experimentações e elabora também investigações a sua prática, afirma:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma *auto-representação*. Criam, então, uma literatura em que o *corpo-mulher-negra* deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida.

Conceição Evaristo constrói uma dicção como uma contra-voz às imagens construídas sobre as mulheres negras na Literatura Brasileira ligadas à subalternidade e ao silenciamento. A escrita evaristiana confronta os sentidos hegemônicos que o cânone literário impõe, buscando imprimir na literatura referenciais positivos ao povo negro, pautadas na ancestralidade, na cosmogonia e teogonia dos povos africanos, buscando novos sentidos para as narrativas históricas oficiais e para o passado. Pode-se observar, em suas narrativas, um empenho em elaborar personagens que se distanciam das representações que por muito tempo foram perpetradas em nossa literatura, pautadas por estereótipos que contribuem para manter o imaginário de pessoas negras em situação de subalternidade.

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência (Evaristo, 2009a, p. 23).

Como afirmado pela autora, a imagem da mulher negra mãe e cuidadora de seus filhos é subtraída do discurso literário hegemônico, e com isso demove-se junto a concepção de descendência negra dentro dos contornos da literatura nacional. Nesse sentido, os exercícios literários da autora, ao buscar imprimir, em sua literatura, imagens diversas de

mulheres negras, apontam para o tensionamento da própria concepção de Literatura Brasileira, uma vez que se mostra engajada em desfazer os estereótipos negativos perpetrados nas letras.

A autora continua sua reflexão chegando à figura da mãe preta, como sendo o único estereótipo construído da mulher negra na literatura brasileira a considerar a mulher negra como mãe. Muito embora os gestos de cuidado e atenção não pudessem ser dedicados aos seus próprios filhos, a imagem da mãe preta está relacionada a aspectos como o cuidado e zelo, entretanto, ainda distante da imagem de uma mulher que é matriz geradora de vida, estando no centro de sua própria família.

À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da **mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus** (Evaristo, 2009a, p. 23, grifos meus).

Chegamos então à imagem nuclear da escrevivência, a figura da mulher negra escravizada que está inserida na economia escravocrata colonial sob os desígnios de cuidar da prole senhorial, a mãe preta. A escrevivência emerge como um ato de deslocar imagens de controle (Collins, 2019) e estereótipos de representação de mulheres negras ainda presentes no interior do imaginário da sociedade, e que são perpetrados na Literatura Brasileira, de modo a construir outras representações para a imagem da mulher negra que confrontam os sentidos hegemônicos inscritos no cânone literário.

A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. [...] Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar ampliar a semântica do termo. **Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado**, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. **E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais** (Evaristo, 2020, p. 29-30, grifos meus).

A partir dessa figura nuclear para o conceito, Evaristo elabora o pensamento: “**A nossa escrevivência não pode ser lida como história para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos**” (Evaristo, 2020, p. 30). Com essa frase, que pode ser considerada uma síntese do que se tem propagado como ponto central da

escrevivência, a escritora enfatiza o caráter insubmisso da escrita negra feminina, o que nos permite ampliar o debate aqui posto sobre a escrita literária como ferramenta que se opõe às narrativas que se querem universais, construídas muitas vezes a partir de estereótipos inscritos no discurso hegemônico da Literatura Brasileira.

Imagem 13 - Carte de Visite de uma mãe preta (ama de leite) feita pelo fotógrafo Antônio Lopes Cardoso, em 1868.



Fonte: Acervo Brasileira Fotográfica/Arquivo Nacional.

A escrevivência possui sentidos que podem (e devem) ser investigados com atenção para não permanecermos apenas na superfície dessa episteme, sob o perigo de manter o debate apenas no âmbito da aglutinação entre as palavras “escrever” e “vivência”. Busco nesta pesquisa marcar a escrevivência como uma episteme que nasce do trabalho intelectual de uma mulher negra empenhada em construir sentidos interpretativos para as suas e também outras produções de pessoas negras, engajada em garantir a possibilidade de um *locus* de

enunciação próprio, o lugar da autorização e da autoridade de falar de si e de suas próprias experiências.

A imagem da mulher negra escravizada que está adensada à escrevivência busca criar outros sentidos, construindo representações de mulheres negras que se contrapõem a esses estereótipos das representações da mulher negra inserida na economia da escravidão, na economia do prazer senhorial, na economia doméstica da casa grande, bem como na economia da educação dos filhos dos senhores. A imagem que a escrita evaristiana se empenha em elaborar parte do acúmulo de silenciamentos históricos impostos às mulheres negras para romper com esse processo de apagamento.

Como um gesto de romper com o silenciamento que antes impedia uma enunciação própria das vozes de mulheres negras, a escrevivência surge como uma ferramenta de autoinscrição no mundo, propagando vozes e histórias que reverberam, construindo um sentido de coletividade. A partir da ideia fundante, a imagem da mulher negra escravizada, a mãe preta, pode-se verificar que na gênese do conceito de escrevivência se estabelece uma relação estreita com a ancestralidade e com a condição de sujeito afro-diaspórico. Busca-se, no passado, estabelecer sentidos que vão se contrapor às estruturas de poder que causam silenciamentos no presente e que ainda permanecem ancoradas nessas representações forjadas em imagens negativas sistematicamente perpetradas em nossa literatura.

A escrevivência evaristiana propõe a inscrição ativa das vozes de mulheres negras no interior do mundo e da Literatura Brasileira a partir das suas próprias experiências. A autoapresentação feminina e negra passa a ser determinante nesse processo de enunciação, pois é a partir da própria experiência que se imprime uma dicção permeada pela experiência de gênero e racial. É uma escrita composta por uma “profusão de vozes femininas que enunciam seu estar no mundo, sua condição de ser mulher” (Silva, 2020, p. 124). Nesse aspecto, a experiência vivida por quem escreve torna-se fator indissolúvel, conferindo um tom e uma visão de mundo do interior da experiência.

A figura da escravizada Anastácia serve de exemplo de como a figura da mulher negra está sistematicamente relacionada ao silenciamento e emerge aderida à episteme evaristiana como uma figura que representa o deslocamento causado por uma escrita que se realiza a partir da enunciação de si. A imagem da escravizada utilizando a máscara de flandres, um artefato feito em metal com o objetivo de cobrir a boca, utilizado como objeto de tortura durante o período colonial, foi amplamente difundida, desde o século XIX até hoje. Essa imagem está acoplada ao estereótipo de silenciamento imposto às mulheres negras no período escravocrata e que perpetua até a contemporaneidade de forma sistêmica, sendo

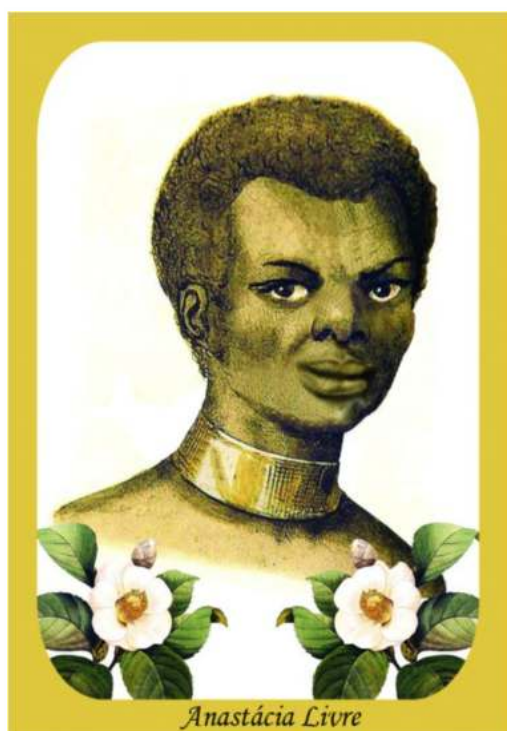
atualizado a partir de diversas formas de apagamentos, dos quais são exemplos os estereótipos de mulheres negras presentes na literatura, bem como a relação e o lugar das escritoras negras no cânone literário e no sistema literário.

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, **a máscara representa o colonialismo como um todo**. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: **Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?** (Kilomba, 2019, p. 33, grifos meus).

O silêncio, na episteme evaristiana, toma outros sentidos para além da mudez e proibição da fala. A escrevivência propõe um esfacelamento dessa máscara simbólica produtora de silenciamentos ao construir imagens para mulheres negras que enunciam suas próprias vivências, pois, de acordo com pensamento evaristiano “[...] a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. [...] o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara.” (Evaristo, 2017c). Sobretudo, este operador teórico traz ao debate da literatura contemporânea – mas não apenas, visto que é uma episteme que vem sendo aplicada a outros campos do conhecimento – a possibilidade da criação de sentidos a partir da experiência negra, requisitando a legitimidade do poder e a autoridade produtora e interpretativa de sentidos. Desse modo, assim como se busca construir um *locus* enunciativo próprio, busca-se também o direito às formas interpretativas próprias.

Nesse sentido, sob a perspectiva da escrevivência evaristiana, o silêncio, antes imposto como marcador da subalternidade, emerge como produtor de sentidos, onde a escrita que nasce da experiência vivida não se encerra numa experiência singular e isolada, pois desse *locus* enunciativo emerge também uma polifonia de vozes que refletem uma coletividade.

Imagem 14 - Obra do artista Yhuri Cruz, Monumento à Voz de Anastácia, 2019. Na imagem, a figura da escravizada Anastácia é representada sem a máscara de flandres, mostrando a região da boca sorrindo levemente.



Fonte: Reprodução da Internet.

Para além de uma escrita que se encerra na experiência individual do sujeito que escreve, passível de ser interpretada como uma escrita narcisista, a escrita evaristiana não se resume apenas a uma escrita autobiográfica. Seguindo contornos diferentes de uma escrita que se encerra em si, onde se constrói uma narrativa sob a perspectiva de um sujeito individual, centrada nas experiências e na subjetividade individual de quem escreve, a escrevivência ultrapassa os limites de falar da experiência de um único indivíduo ao se revelar como uma escrita que traz aspectos que dizem respeito a uma coletividade, a uma experiência que atravessa as vivências, memórias e história de muitas pessoas, que têm em comum a cor da pele como marcador de uma vivência:

A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, **ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade.** Não se restringe, pois, a uma escrita de si. [...] A Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. [...] Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade (Evaristo, 2020, p. 35-8, grifos meus).

Entre os fios que compõem a tessitura da escrita e episteme evaristiana, o falar de si e de suas próprias experiências reflete a dimensão coletiva inserida no interior do exercício literário. Há um premeditado compromisso de falar de uma experiência coletiva que atravessa o percurso de vida da autora e se relaciona de forma íntima com uma *práxis* de vida que reflete o modo de vida em coletividade como forma de resistência e articulação frente à estrutura hegemônica de poder que compõe a sociedade.

Aderido ao gesto de compor uma escrita que estabeleça relações com a dimensão coletiva da experiência negra está o conceito de quilombo, que, entre alguns sentidos, designa uma organização coletiva baseada nos valores dos povos de culturas tradicionais africanas, a partir do ideal de liberdade e resistência em oposição às estruturas opressivas do poder hegemônico. A dimensão coletiva que se apresenta como *práxis* de vida também atravessa todo o projeto literário de Conceição Evaristo, que se empenha em construir uma dicção composta por uma polifonia que reflete experiências múltiplas. O intelectual brasileiro Abdias Nascimento (2019, p. 289-90) reflete acerca do conceito de quilombismo e aponta para o aspecto de uma coletividade presente como prática de vida, bem como em dimensões teóricas dos conhecimentos produzidos pela população negra:

A cristalização dos nossos conceitos, definições ou princípios deve exprimir a vivência de cultura e de *práxis* da coletividade negra. Incorporar nossa integridade de ser total, em nosso tempo histórico, enriquecendo e aumentando nossa capacidade de luta. **Precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos**, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro. Esta se apresenta como a tarefa da atual geração afro-brasileira: edificar a ciência histórico-humanista do quilombismo. Quilombo não significa escravo fugido. **Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial** (grifos meus).

Cabe ressaltar que a *práxis* quilombista pode ser aplicada ao caminho trilhado para as primeiras publicações da autora, visto que foi ao engajar-se aos coletivos literários como o Grupo Quilombhoje, de São Paulo, e Negrícia, do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1980 e 1990, que Conceição Evaristo, como já afirmado, torna público seus primeiros poemas publicados nas antologias desses coletivos. Ao longo de sua trajetória, a escritora tem buscado compor um projeto estético e literário empenhado no resgate da memória e história afro-diaspórica. Sendo assim, a composição dos seus textos literários está indissociavelmente relacionada à experiência histórica negra, bem como comprometida em refletir sobre as condições das pessoas negras no tecido social brasileiro como substrato produtor de *locus* de enunciação dentro da Literatura Brasileira.

O resgate de memórias da população negra e de uma história afro-diaspórica, que foram muitas vezes silenciadas, passando por um processo sistemático de apagamento no discurso hegemônico literário brasileiro, emerge na escrita evaristiana como um traço marcante que atravessa todo o projeto estético e literário da autora. Ainda que o exercício literário da autora não se relacione de forma direta ou mesmo procure estabelecer relações e paralelos com documentos históricos oficiais, é uma escrita que se relaciona com a experiência histórica negra do passado. Busca imprimir na literatura outras narrativas para essas histórias, partindo muitas vezes de memórias particulares, mas que trazem um aspecto de coletividade para essas produções.

É um exercício literário no qual se pode observar a construção das narrativas elaboradas a partir do interior da experiência vivida. Nesse sentido, o *locus* social de onde a escritora constrói a sua dicção é determinante para os seus textos. A autora busca inscrever a voz negra feminina no interior da Literatura Brasileira, dando prevalência à construção de personagens femininas negras protagonistas de suas próprias narrativas. Dessas construções surge outro elemento marcante da escrita evaristiana, que denuncia, a partir do lugar de dentro da experiência vivida, as discriminações e violências às quais as pessoas negras estão expostas.

O projeto estético-ideológico presente na obra de Conceição Evaristo não deixa dúvidas quanto ao **engajamento na denúncia da condição feminina e afrodiáspórica**, num país governado pela hegemonia dos valores brancocêntricos, herdados de três séculos e meio de escravidão (Duarte, 2020, p. 83, grifos meus).

Em seus textos, Conceição Evaristo se vale da sua própria experiência vivida, como uma mulher negra oriunda das classes populares, para construir e elaborar seus exercícios literários. É essa propriedade de quem viveu que serve de terreno fértil para elaboração textual e imaginativa da autora. Isso permite que essa produção estabeleça sentidos de um lugar de dentro da experiência e, contudo, não se encerra numa experiência individual e isolada da autoria desses textos. A escrita evaristiana escancara a condição vivida por grande parte da população negra no país: ao passo que a autora fala de si e de sua experiência, fala também dos seus, de um coletivo que vive experiências semelhantes diante das vivências de gênero, de raça e de classe social.

Entre os fios que compõem a episteme evaristiana, a memória se configura como solo fértil da criação literária. As narrativas em prosa são compostas como uma colcha de retalhos de memórias, que buscam no passado o aparato necessário para o enfrentamento do presente

e a elaboração do futuro. A memória, na escrita de Conceição Evaristo, relaciona-se com a História. Entretanto, dilata os sentidos da experiência histórica negra, ao passo que não se encerra numa escrita puramente memorialista, pois embaralha-se com a ficção de modo proposital, tornando-se “ficções da memória” (Evaristo, 2020, p. 40).

História, memória e invenção compõem a urdidura de uma escrita que se realiza de modo intencional a confundir a pessoa leitora, diluindo as fronteiras entre o fato histórico, a memória pessoal e o ato inventivo. Nessa composição, tudo se torna uma só tessitura, na qual se assenta a escrevivência evaristiana. No gesto da criação, a amálgama formada entre a imaginação e os sentidos da memória formam o substrato e a substância do exercício literário, que recria sentidos para a experiência vivida⁴:

O discurso literário negro ao querer refazer o caminho de volta para uma África mítica, [...] ao buscar na tradição negra um repertório de signos para sua poética, é sustentada por uma **memória recriada, reinventada e costurada por fios imaginativos** que vão compor seus lapsos e espaços de esfacelamentos (Evaristo, 1996, p. 111, grifos meus).

O ato inventivo, que embaralha o real e a ficção, apresenta-se, na escrita evaristiana, como um dos lugares de fundação, bem como um traço estético de sua episteme. O exercício imaginativo mistura o real vivido e o fato inventado de modo a confundir e esgarçar as fronteiras do que poder ser categorizado como uma escrita memorialista, autobiográfica ou ficcional.

A escrevivência tensiona os gêneros narrativos, ampliando os contornos da elaboração ficcional, pois se ancora no real, como índice dos fatos históricos e da vivência pessoal e da experiência coletiva negra. Entretanto, dilata as possibilidades do “que teria sido”, propondo novas rotas narrativas. A fricção entre o real e a invenção é uma característica da escrevivência evaristiana:

História e ficção diluindo as fronteiras e tecendo fios em comum. Qual é o fio da história? Qual é o da ficção? E a memória é fiel, é verdadeira? O fato que relembro agora, sonhei? Vivi? Pouco importa. Às vezes, o ato de narrar, a fala, é tão bela e convincente que se o fato não existiu, passa a ser criado no momento exato em que se emite a palavra (Evaristo, 1996, p. 136-7).

⁴ A escritora Conceição Evaristo afirma que a invenção se apresenta desde cedo em sua trajetória como artifício para elaborar aquilo que lhe escapava: “A minha experiência com a escrita se dá desde cedo. As redações escolares, as invenções para escamotear a realidade. Ainda no curso primário, as professoras pediam redações – naquela época, em Minas Gerais, dizíamos composições. Tínhamos de escrever composições com os seguintes títulos: ‘Um passeio na fazenda do meu tio’, ‘Minha festa de aniversário’, ‘Meu presente de Natal’. As solicitações para essas escritas fugiam à minha experiência, mas eu inventava. Ficcionaliza somente a partir do desejo, inventava para escapar daquilo que me era interdito” (Evaristo, 2020, p. 33).

Em seu projeto literário, Conceição Evaristo se empenha em inventar a partir de vivências de sujeitos, marcando suas experiências e suas subjetividades, apontando sem reservas que, apesar de seu exercício literário ser pautado na escrevivência, ou seja, na experiência particular dos sujeitos, reflete-se numa experiência histórica negra e coletiva a partir de um lugar de enunciação próprio produzido pelo *locus* social de quem se enuncia.

Em produção literária ficcional a invenção é um traço intencional de sua escrita, uma característica estética da escrevivência como metodologia de escrita e aparato teórico conceitual que atravessa todo o projeto literário da autora. Em diversos momentos de sua trajetória, a escritora não apenas reafirma o ato inventivo intencional, como constantemente revisita o pensamento e o atualiza, a exemplo da reflexão que traz no prefácio da terceira edição do livro *Becos da Memória*:

Também já afirmo que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a 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. [...] Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma *escrevivência* pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange (Evaristo, 2005b, p. 10-1, grifos meus).

O que se observa a partir das elaborações ficcionais evaristianas é um tensionamento entre o real e a ficção; nesse sentido, o direito à imaginação torna-se um território a ser disputado. A escrevivência se realiza a partir do real, dialogando com experiências pessoais do sujeito que possui uma enunciação própria, muito embora reflitam a experiência negra histórica e coletiva. Conceição Evaristo ficcionaliza a partir de um *locus* enunciativo plural, abrindo margem para uma torrente de criação, produzida propositalmente para não limitar o próprio exercício de criação literária, como afirma a autora na epígrafe do livro *Histórias de Leves Enganos e Parecenças*, em 2017:

Outro dia me indagaram sobre a verdade das histórias que registro. Digo isto apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. Ah, digo mais. Cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está além do que pode ser visto, dito ou escrito. A razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola (Evaristo, 2017b, p. 17).

A escrevivência é um operador teórico que solicita interpretação e propõe o debate acerca dos direitos e modos interpretativos de produções negras. Articula-se a partir de uma elaboração ficcional que se pauta no real e, desse modo, abre espaço para a construção de

outros modos de interpretação da realidade vivida, de reelaborar o passado, o presente e fabular o futuro.

Muito embora os sentidos do discurso literário hegemônico construam pretensos caminhos acerca da produção literária de autoria negra – de modo que traduza a experiência negra, ou mesmo a própria realidade de sujeito negro, obedecendo o estereótipo construído socialmente para seguir a lógica da ausência, da dor e do sofrimento –, a escrevivência evaristiana se apresenta como aparato teórico e metodológico de escrita possível para dilatar tais sentidos.

Este debate aponta para a questão de como “o termo escrevivência mostra-se com espessura para construir uma memória, produzir arquivos e se tornar propagável numa ambiência de trocas infundáveis” (Borges, 2020, p. 202), colocando em evidência que o ponto de disputa em questão nessa discussão seja, talvez, a possibilidade de uma elaboração literária ficcional livre de correspondências circunscritas em estereótipos ou literais, que possa trazer aspectos da complexidade humana, como modo de conferir dignidade às histórias que se enunciam e como forma de reparar ou até mesmo reconstruir uma rota para a subjetividade das pessoas negras.

Observa-se, na elaboração literária evaristiana, o engajamento na tentativa de reconstituir a plenitude enquanto sujeitos, como um movimento de reivindicação de reparação de uma dignidade negada às pessoas negras. A escrevivência evaristiana busca construir personagens que apresentam a complexidade da subjetividade humana, como é o exemplo da personagem Ponciá Vicêncio, protagonista do livro que compõe o *corpus* de análise do próximo capítulo desta dissertação, e do labirinto emocional no qual a personagem está imersa no romance. A escrita de Conceição Evaristo é uma escrita que afeta, suscitando sentimentos positivos e negativos, próprios da condição humana, como autora afirma:

Construo personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma na mão. Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. [...] A potência e a impotência habitam a vida de cada pessoa. **Os dramas existenciais nos perseguem e caminham com as personagens que crio.** São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida (Evaristo, 2020, p. 31, grifos meus).

Tecer narrativas sobre o passado aponta para o entendimento de que as nossas histórias presentes, as vidas de pessoas negras, estão ainda atreladas às dos nossos antepassados, como um passado que ainda não passou; evidencia o estado de fragilidade

imposto às vidas negras pela violência colonial que é permanente e sistematicamente atualizada pelo racismo. Restituir a dignidade daqueles que não puderam contar suas próprias histórias, ainda que numa dimensão da elaboração ficcional dessas histórias, é um esforço em desatar o nó que o passado nos deixou.

Evaristo (2005a, p.7) traz de modo recorrente, em suas reflexões como crítica literária, o caráter indissolúvel do exercício literário e da subjetividade de quem escreve: “Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*”. A escrevivência, como um operador teórico e metodológico de escrita, realiza-se através de um tensionamento entre o real e o ato inventivo, que solicita e reivindica o direito à imaginação e aos modos interpretativos, num engajamento pela reparação da subjetividade de pessoas negras em sua complexidade humana, seja no que tange à elaboração ficcional de personagens em suas dimensões subjetivas, como também no próprio exercício da escrita autoral.

A escrevivência se apresenta como episteme que remonta experiências no espaço e tempo vividas por pessoas negras, mas ultrapassa-os, solicita a interpretação, permitindo assim a criação de um exercício literário aberto a infinitas possibilidades, pois possui a dupla dimensão de visitar o passado, mas também projetar o futuro, a partir de uma perspectiva individual que reflete experiências coletivas, relacionando-se com uma perspectiva cíclica do tempo. Sobre as possibilidades de diálogo e tensionamento entre ficção e real, a pesquisadora Fernanda Miranda (2019, p. 278) afirma:

Justamente porque inscreve na ficção uma perspectiva pautada na vivência da mulher negra, a escrevivência promove um esgarçamento dos limites imaginativos que o realismo – como elaboração literária da realidade – sempre atingiu. Nesse sentido, faz-se necessário insistir que os limites do imaginário é que são alargados com estes romances, pois o realismo nem sempre assumiu no discurso a variedade de experiências que articulam o real. Dessa forma, a noção de realismo se amplia, da mesma forma que é ampliado o alcance da ficção, e também do nosso conhecimento de experiências históricas que, ao serem enunciadas na literatura, também expandem o alcance da História, enquanto organização de arquivos (mutáveis) do pretérito. Em suma, o fato de a escrevivência se localizar num intermédio entre realidade e elaboração literária não reduz o caráter e alcance ficcional dos textos, pelo contrário, amplia seu espectro.

As fronteiras entre real e ficção na literatura evaristiana podem ser entendidas como um campo em fricção, que se articula de modo a ampliar a dicção da escritora a partir do fazer literário e suas visões de mundo. O universo ficcional da produção literária da escritora negra, em particular, a escrevivência evaristiana, não necessariamente deve ser entendido como uma tradução literal de uma experiência autobiográfica e não pode ser um cárcere para

a autoria. Do contrário, corre-se o risco de limitar as possibilidades interpretativas dessas produções literárias, num movimento de enclausuramento, cerceando tais produções a estereótipos, ao condicionar a escrita negra feminina a aspectos ligados apenas à dor e ao sofrimento.

Sobre o gesto de tensionar os limites entre o real e a ficção a partir da experiência do passado, Saidiya Hartman, intelectual estadunidense, através do conceito de fabulação crítica, nos ajuda a pensar na possibilidade de contar histórias a partir da relação entre a ficção e arquivos históricos. Elaborar o passado solicita que se estabeleça um diálogo com a história e a memória. Assim como a escrevivência se estabelece como aparato teórico e metodológico que articula passado, presente e futuro assentada na experiência negra, a fabulação crítica apresenta-se também como método de criação literária que possibilita a recombinação de tempos em articulação com o passado e com a História.

O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. [...] Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, re-apresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. [...] **O resultado desse método é uma “narrativa recombicante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro**, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente. [...] É uma História de um passado irre recuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo (Hartman, 2021, p. 121-2, grifos meus).

Os arquivos históricos guardam apenas fragmentos da história negra, devido à ausência ou escassa informação sobre a existência de pessoas negras em condição de escravização. Sobretudo no período colonial, há apenas indícios de suas existências, peças que são recombicadas no tecido ficcional por ambas as escritoras. Embaralhar tempos e vozes narrativas é um recurso estético utilizado por Conceição Evaristo com a sua “escrevivência” que “reafirma seu projeto narrativo de assumidamente misturar a ficção e a realidade” (Duarte, 2020, p. 147). Nesse sentido, a escrevivência é uma episteme que se aproxima e estabelece diálogos com a fabulação crítica de Hartman, pois são aparatos conceituais e metodológicos que dialogam no intuito de misturar e (re)combinar o real e a ficção para (re)contar uma história.

Ainda que seja necessária a realização ficcional do passado pela ausência do protagonismo de sujeitos subalternizados nas narrativas oficiais, nas lacunas que o passado (e a história) deixou para a história negra, é inevitável pensar que a ficção pode, de alguma

maneira, preencher esses vazios, imaginando histórias que não puderam ser contadas por quem as viveu. Entretanto, esse seria um caminho superficial de entendimento desses exercícios de elaboração do passado, pois são metodologias de escrita que não estão buscando preencher lacunas do passado para trazer respostas estanques, mas estão empenhadas em elaborar um passado traumático de modo a reparar a dignidade dessas histórias de pessoas que não tiveram a oportunidade de falar de suas próprias experiências e partir de suas perspectivas singulares. A fabulação crítica como metodologia de escrita, como “recusa em preencher lacunas e dar fechamento”, busca “imaginar o que não pode ser verificado” (Hartman, 2021, p. 122), o irrecuperável das histórias do tráfico negro, e conferir o mínimo de humanidade àqueles que as viveram.

No que diz respeito à escrevivência, observa-se outros aspectos que apontam para um distanciamento da escrita como um índice do real vivido. Existe uma relação com o passado na obra evaristiana, mas essa elaboração da História não necessariamente se relaciona de forma direta e literal com arquivos históricos. Pelo contrário, relaciona-se de forma mais íntima com a invenção. Há uma relação com o tempo que se aproxima de forma mais íntima com o pensamento e a cosmopercepção dos povos africanos, que envolve passado, presente e futuro, a ancestralidade e a possibilidade de uma existência coletiva que permite a reparação dessas subjetividades fraturadas pela história de violência que atravessa a experiência negra coletiva, de modo que a escrevivência abre camadas e não se propõe a trazer respostas estanques.

A reivindicação sobre os modos interpretativos, bem como o direito à imaginação, a possibilidade de elaborações literárias que abarcam a complexidade das subjetividades, é um debate que se mostra com densidade dentro do campo dos estudos literários que tangeiam as produções literárias negras, pois abarcam também a possibilidade, através da elaboração ficcional, de revisões de narrativas, incluindo as históricas, como também aquelas oriundas de um discurso literário hegemônico.

A literatura se insere nessa disputa como ferramenta e aparato intelectual possível para promover a inscrição, através de uma polifonia de vozes, de outras narrativas que foram apagadas e silenciadas historicamente dos cânones literários, bem como o engajamento de escritoras negras por um *locus* enunciativo próprio, reivindicando o lugar da produção de conhecimento, a legitimidade de suas epistemes e, ainda, os modos de ler e falar sobre suas próprias visões de mundo.

Nesse sentido, a disputa refere-se sobretudo à construção da legitimidade do *locus* discursivo pelo qual se reivindica a autoridade de poder falar de si. A escrevivência

evaristiana constrói uma enunciação que rasura os discursos hegemônicos criados no interior da Literatura Brasileira. Conceição Evaristo, em seu exercício literário, constrói narrativas contra-hegemônicas que dialogam com o cânone literário de modo a causar tensionamentos e reflexões, que mostram que o conceito de Literatura Brasileira deve ser entendido como um conceito aberto, ainda em construção, passível de ser revisado.

2.4. Entre o gesto e a memória ancestral do corpo

A escrevivência evaristiana é uma episteme que nasce intimamente relacionada com a vivência, o *locus* social e a memória da autora. Vou buscar no solo de fundação da escrita de Conceição Evaristo para colher os indícios de uma gestualidade que se faz presente desde o princípio, desde a semente de sua escrita. Foi com sua mãe que a escritora aprendeu o que considera ser os primeiros ensinamentos de uma escrita, feita com o corpo e com o gesto. No texto “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita” (2020), um depoimento em que a autora relembra o movimento da mãe de desenhar para “chamar” o sol em dias de chuva, ela elabora: “Talvez o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um **gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe?** Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda?” (Evaristo, 2020b, p. 49, grifos meus).

Elementos fundamentais para compreender a escrevivência como episteme se apresentam nesse texto. A imagem da mulher negra mãe, figura que está aderida ao ponto nuclear do conceito, é apresentada no texto como cuidadora de sua prole, atenciosa e presente, é representada como matriz geradora de vida e fertilidade. Essa representação se contrapõe às imagens de controle (Collins, 2019) e estereótipos de representação de mulheres negras relacionados à subalternidade presentes na sociedade e no imaginário brasileiro, que se reproduzem também na Literatura Brasileira.

No texto, a autora também faz referência à ancestralidade presente no gestual da mãe, como a memória que habita o corpo. O gesto surge como elemento que nos aponta para mais uma camada a ser desvelada e que se relaciona profundamente com a memória carregada pelo corpo, com os movimentos e gestualidades, que se traduzem numa escrita não necessariamente alfabética, mas sim uma escrita do corpo, grafada com palavras-gestos, um saber orgânico (Bispo dos Santos, 2019, p. 27) e ancestral.

O depoimento presente nesse texto é apresentado à pessoa leitora quase como uma confidência, permitindo-nos adentrar nos momentos de cumplicidade entre mãe e filha. Ela

continua a rememorar os movimentos da mãe: “Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos” (Evaristo, 2020b, p. 49). E traça uma relação desses movimentos maternos de palavras-gestos com os movimentos dos “artistas das culturas tradicionais africanas”, costurando a presença da ancestralidade no gestual da escrita que aprendeu quando criança.

A escrevivência é uma episteme que germina num solo que convoca o corpo por inteiro: múltiplos sentidos são requeridos neste criar. Nesse sentido, corpo, gesto, fala, escuta, são elementos que compõem um exercício literário que não fica circunscrito apenas ao texto escrito, extrapolando os contornos das letras escritas, intimando os corpos a compor movimentos, experimentar sabores e sensações. É por esse motivo que em outro lugar de nascimento da escrita evaristiana habita a oralidade.

A escritora, lembrando outro lugar de fundação de sua escrita que evoca os múltiplos sentidos do corpo, rememora o hábito presente no seu círculo familiar da infância, a contação de histórias: “Não nasci rodeada de livros. Nasci rodeada de palavras” (Evaristo, 2020, p. 245). O que fornece mais um indício de que, desde o início, sua escrita estabelece uma íntima relação com os sentidos do corpo e seus movimentos. A oralidade é característica das contações de histórias da infância, mas também articula sentidos do corpo, entre o falar, o ouvir e o gesticular, de modo a construir lugares de autoapresentação que ultrapassam seus personagens, ao trazer um *locus* enunciativo produzido pela escuta e representações dos diversos falares e conhecimentos do povo negro. A autora afirma:

A procura por uma estética que se confunda com a oralidade faz parte de meu projeto literário, que é profundamente marcado pela minha subjetividade forjada ao longo da vida. Quero criar uma literatura a partir de minhas próprias experiências com a linguagem, nucleada pela oralidade, a partir da dinâmica de linguagem do povo. E, em momento algum, esqueço que estou trabalhando com a arte da palavra (Evaristo, 2020, p. 42).

As epistemologias dos povos de culturas tradicionais africanas, trazidos compulsoriamente para o Brasil durante o período colonial, foram construídas a partir de outras maneiras de entendimento do conhecimento e do mundo em relação com o corpo, com a voz e com as gestualidades. A literatura, ou mais especificamente, a tradição literária de matrizes africanas e afro-diaspóricas se pautam majoritariamente pela oralidade e remonta a milênios. Nas culturas tradicionais africanas a palavra oral representa modos de guardar e compartilhar o conhecimento muito distintos das culturas ocidentais, retomando o pensamento do intelectual malinês Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 169), que afirma:

a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência. [...] A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem.

O processo de apagamento e invisibilização desses conhecimentos fez parte do projeto colonial e ecoa até hoje nos processos de validação de conhecimento que estão ancorados ainda numa tradição ocidental pautada na escrita alfabética. A tradição oral dos povos africanos foi ostensivamente proibida pelo sistema colonial, e disso estende-se o veto aos escravizados de comunicarem-se em suas linguagens e idiomas trazidos do continente africano, como praticar os cultos e ritualidades que envolviam cerimônias e festejos, onde as danças e performances do corpo eram também modos de inscrição do conhecimento trazido da terra de origem. Os *griots*, considerados agentes de circulação da palavra oral, sendo esta considerada como força vital, com a transmissão de conhecimento através de poemas proverbiais, são exemplos da tradição oral dos povos africanos que, transpostos para ao continente americano, foram não apenas invisibilizados, mas muitas vezes proibidos ao longo da história colonial brasileira.

Como afirma a intelectual Leda Maria Martins (2003, p. 64), “a textualidade dos povos africanos e indígenas, 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”. Uma vez que os conhecimentos e toda epistemologia dos diversos povos africanos, trazidos compulsoriamente para o Brasil, estão não somente na oralidade, mas também nas “performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória... processos de resguardo e transmissão do conhecimento” (p. 67).

O ato de contar histórias é uma forma do corpo guardador de saber compartilhar o conhecimento através dos movimentos e da voz, que, por sua vez, vai solicitar também a

presença de outros corpos atentos nesse aprendizado. Além dos movimentos do corpo e gestual, a oralidade se configura também como um dos lugares primeiros de germinação da escrita evaristiana, que, em seu fazer literário, imprime uma dicção que aciona uma gramática adensada aos modos orais de contar histórias.

Do lugar de encontro que nasce a grafia composta pelo corpo – através dos movimentos do corpo, voz e gesto como forma de guardar e transmitir saberes –, a intelectual Leda Maria Martins nos conduz numa investigação que auxilia na reflexão da articulação da escrevivência como episteme que habita o corpo. A oralitura emerge novamente como aparato teórico fundamental para a argumentação que aqui ofereço:

tenho buscado matizar também o termo “oralitura” para aludir a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz molduram no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e desejar, enfim (Martins, 2021, p. 41).

O ponto nodal de convergência entre as investigações que procuro elaborar sobre a escrevivência e a oralitura é a proposta de que ambas epistememes carregam consigo o ato de rasurar e desfazer o entendimento de que a escrita está numa categoria de conhecimento apartada da oralidade. Escrita e oralidade compõem os fios de uma mesma tessitura que solicita, em sua composição, o corpo inteiro e em movimento.

Desse modo, para ampliar os contornos da reflexão sobre escrevivência, não podemos deixar de pensar o quanto a oralidade e o gestual, que se constituem como lugares importantes de fundação da escrita de Conceição Evaristo, articulam-se com a oralitura, desde os desenhos de sua mãe no chão de terra às escutas atentas das histórias contadas em seu seio familiar, que constituem esse conhecimento que se instaura no corpo e é performado pelo gesto. Retomando a imagem que reside no interior da escrevivência, a mãe preta – que emerge na escrita evaristiana buscando construir novos sentidos para a figura da mulher negra escravizada que teve sua história marcada pelo silenciamento –, pode-se traçar uma relação entre a gestualidade desse corpo feminino inserido na economia escravocrata – cuja função, entre muitas outras, era o de fazer dormir as crianças da casa grande – e os modos de contar histórias que eram utilizados pelas mães pretas. O ato de contar histórias, dentro desse contexto, carrega a gestualidade ancestral do corpo:

a contação é um gesto ativo de inscrição de um saber, da grafia de um conhecimento, de um modo ativo de construção do pensamento, por isso que muitas vezes, quando nós estamos habitando as performances da oralidade ou da oralitura, nós somos transplantados para outras temporalidades (Martins, 2023).

Esse gestual do corpo, ou a presença da performance do corpo, na escrita evaristiana, apresenta-se em seus múltiplos sentidos, não apenas como um dos lugares de fundação de sua escrita, mas em relação íntima com elementos que ancoram a escrevivência como episteme e também como metodologia de escrita que pode ser igualmente compreendida como uma metodologia gestualizada, camada a qual buscamos investigar neste capítulo.

Para compreender a escrevivência como uma episteme que nasce junto com a prática, e essa prática, por sua vez, atravessa e solicita a presença do corpo, é importante não perder de vista que a produção literária evaristiana finca suas raízes também na cosmogonia e teogonia das culturas africanas. A ancestralidade se articula no gestual, fazendo do corpo um instrumento que guarda uma memória que se traduz em escrita.

O fazer literário evaristiano pode ser compreendido como uma criação que se realiza evocando os conhecimentos dos povos africanos e, nesse sentido, vamos buscar novamente a figura dos *griots* como exemplos de uma tradição oral dos povos africanos, para tecer a reflexão de como o ato de contar histórias se constrói requerendo os sentidos de um corpo que está em movimento, com os gestos, a voz, os olhares. Os *griots*, nas tradições africanas, configuram-se como guardiões de uma memória que se inscreve no corpo e que evoca o movimento desse corpo para ser mantida e compartilhada. O resgate da imagem do *griot* e seus modos de contar e narrar histórias nos auxilia a compreender como a ancestralidade está articulada com a escrita que evoca corpo, gesto e movimento. Mais uma vez, a intelectual Leda Maria Martins (2021, p. 60) tece reflexões que se enredam com a escrevivência e somam ao entrelaçamento de ideias que aqui busco, ao articular a ancestralidade como fundamento para a escrita:

A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação.

A autora afirma a presença dessa força vital nas produções afro-brasileiras e que isso se configura como fundamento e um modo de organização e relação com o mundo. Dessa maneira, as produções e práticas do povo afro-brasileiro nascem compostas também da ancestralidade. Na dissertação de mestrado de Conceição Evaristo, intitulada “Literatura

Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade” (1996), há apontamentos essenciais para a compreensão da relação que se estabelece entre a escrita, que tem como fundamento a ancestralidade, descrita como força vital, e o corpo e a memória desse corpo traduzida nos gestos e movimentos:

O corpo, na cultura negra, guardião da força vital, que para os nagôs é o **axé** e para os bantus é **muntun**, tem uma relação direta com tudo que o cerca: pessoas vivas e mortas, natureza, bichos, elementos, também possuidores dessa força. E, a cada movimento produzido por esse corpo – o som, a palavra, o canto, a dança de lazer ou religiosa – se atualiza aí um modo vital e discursivo desse corpo negro. Sobre o corpo negro imperava ou impera uma interdição, se ao corpo negro, distâncias, hierarquias, questões políticas e sociais são impostas por causa de uma aparência física, a palavra literária negra procura afirmar essa alteridade como direito, buscando uma identidade perdida, esfacelada, que vai ser constantemente reinventada pela memória (Evaristo, 1996, p. 87-8).

A relação entre escrita, corpo e memória que a autora vai estabelecer nessas argumentações aponta para o fato de que a literatura de autoria negra se faz junto e imbricada com a presença do corpo negro, indiscutivelmente posto como um marcador social pela cor da pele. Esse fazer literário se constrói evocando, em muitos sentidos, o corpo e a sua inscrição no mundo através de uma escrita elaborada pela “Escrever inscre-Vi-Vendo-se pela memória da pele se faz cantando o corpo negro na afirmação de uma identidade étnica” (p. 89).

Esse conhecimento, que a autora vai intitular como “memória da pele” e “memória do corpo”, está relacionado também às gestualidades do corpo, que guardam, evocam e conectam esse corpo à sua ancestralidade, promovendo possibilidade de criação onde a força vital é fundamento. A escrita que nasce impregnada dessa memória é uma escrita cuja dissociação do corpo se torna impossível, pois é no corpo onde habita uma memória ancestral que transborda nos movimentos do gesto, seja no gestual empregado nas artes e performances do corpo, como na dança, no canto, ou dos gestos das manualidades do tecer, do moldar.

A criação textual, seja ela grafada com o alfabeto das letras escritas, ou grafada com as escritas do corpo e do gesto, que se funda e que tem em seu fundamento na ancestralidade do corpo, representa uma possibilidade de recomposição da memória e reencontro desse corpo negro interditado, uma vez que: “A escrevivência do corpo negro é realizada não só pela apresentação física desse corpo em si, de seus movimento religiosos ou lúdicos, mas também pela construção material que esse corpo opera, que esse corpo produz” (p. 105).

A escrevivência, portanto, pode ser compreendida como uma episteme que se relaciona com o corpo e seus movimentos, evocando a ancestralidade, conjurada com a

memória presente nesse corpo, configurando-se como possibilidade de criação e rearticulação dessa memória. Como afirma Conceição Evaristo (p. 108): “A literatura negra como um espaço possível de guarda, de reconstrução e revelação dessa memória toma o corpo negro e suas linguagens”. Esse lugar de criação que nasce com a escrevivência e as produções que afloram desse corpo em movimento são frutos que compõem saberes articulados e transmitidos, evocando outros corpos, requerendo gestos, sentidos e presenças. O conhecimento que se inscreve no corpo e se traduz nos gestos está profundamente relacionado à escrevivência. Leda Maria Martins (2021, p. 22-3) afirma:

Em última instância, proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que **o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto**, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia. Almejo investigar que concepção ou concepções do tempo informaram e constituíram as culturas e sociedades africanas onde provinham os africanos trazidos para as Américas e de que modos e por quais meios essas concepções se transcriaram e se infiltraram como signos da formação cultural em todas as Américas. Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda a plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias e performar pelo corpo, pela voz na dinâmica do movimento. **O que no corpo e na voz se repete também é episteme** (grifos meus).

O que se grafa com o corpo, com o gesto, é também uma forma de escrita, uma vez que o conhecimento que se inscreve no corpo é fruto da memória e passado de geração em geração de forma falada, contado de pessoa para pessoa. Conhecimento que para ser compreendido solicita a presença plena do corpo, com todos os seus sentidos voltados para a apreensão desse saber. Olhos, mãos, ouvidos são solicitados nesse aprender.

CAPÍTULO 3 | Ponto Nó Colonial

*E só,
Não mais só
Recolheu o só,
Da outra, da outra, da outra ...
Fazendo solidificar uma rede
De infinitas jovens linhas
Cosidas por mãos ancestrais
E rejubilou-se com o tempo
Guardado no templo
De seu eternizado corpo.*

Conceição Evaristo, “Na mulher, o tempo...”
(Evaristo, 2017, p. 39-40).

[o ponto nó colonial é muito semelhante ao ponto nó francês. o resultado é quase o mesmo, mas se diferem na forma de fazer. é um ponto pouco conhecido, e pode ser utilizado para fazer pequenos detalhes no bordado, flores ou preenchimentos com textura com efeito pontilhado. para fazê-lo você precisa passar a agulha do avesso para frente do tecido, puxando toda a linha. em seguida, segure a linha na parte que fica próxima ao tecido (deixando uma distância de aproximadamente um centímetro), enlance a ponta da agulha de modo que a linha ficará torcida, depois enrole a agulha. todo movimento deve acontecer na ponta da agulha, na parte que fura o tecido. contorne a agulha três vezes, enrolando-a com a linha, e segure. permaneça com uma das mãos segurando e linha que enlaçou a agulha e, com a outra, passe a agulha para o avesso do tecido, furando do lado ou no mesmo lugar do

primeiro furo. puxe lentamente agulha e linha para o avesso até que seja formado o nó colonial.]

3.1. Ponciá Vicêncio: movimentos de busca, trânsitos e deslocamentos

Ponciá Vicêncio, primeiro romance publicado por Conceição Evaristo, em 2003, é um bailado de movimentos dos corpos, que transitam entre deslocamentos e permanências, em entrelaçamentos nas malhas dos tempos. A análise da obra percorre os caminhos do gesto e do corpo, onde busco compreender a escrevivência evaristiana através da gestualidade da protagonista do romance e sua relação com os conhecimentos incorporados. Portanto, o foco deste capítulo está centrado em elementos como a herança e o barro, que se constituem como pontos de atenção em relação à gestualidade da personagem, onde teço uma articulação com as temporalidades não lineares e os conhecimentos que se inscrevem no corpo.

A história se desenvolve no período pós-colonial, entre o ambiente rural da Vila Vicêncio, lugar interiorano ainda profundamente marcado por uma estrutura de poder hegemônica que organiza as relações sociais, reminiscência do período escravocrata. Em contraponto está o urbano da cidade grande, que representa outras formas de manutenção e permanência da colonialidade, atravessando todo o enredo do livro.

Ponciá Vicêncio, a personagem principal do romance, é uma mulher que nasceu e cresceu nesse ambiente marcado pela permanência de uma estrutura colonial. Filha de Maria Vicêncio, com quem desde cedo aprende a manipular o barro, juntas criam e produzem peças com a arte da cerâmica. A narrativa se desenvolve pelo cruzamento das histórias de Ponciá Vicêncio, protagonista da história, de Maria Vicêncio, e de Luandi José Vicêncio, irmão da protagonista, personagem que desde cedo trabalha na roça, na “terra dos brancos”, acredita ser possível atingir o lugar de poder que estrutura a vida no lugarejo onde vive junto com a irmã e a mãe. A família Vicêncio compõe o núcleo central do enredo.

O livro é atravessado por constantes deslocamentos físicos das personagens pelos territórios, que transitam entre o ambiente urbano e o rural, mas também por territórios simbólicos, que são percorridos pelas memórias e lembranças de cada um. A narrativa é costurada por movimentos dos corpos em deslocamento pelos territórios, que em constante trânsito encontram-se e desencontram-se, como também nos contínuos movimentos mobilizados por desejos e anseios. Cada um em sua trajetória particular realiza uma busca, que aos pouco vai se revelando ser um movimento de entrelaçamento, fazendo parte de uma mesma tessitura coletiva, aspecto que se configura como um dos pilares da escrevivência evaristiana.

Quem primeiro faz o movimento de deslocamento é Ponciá Vicêncio, que, num ímpeto, lança-se numa busca por algo, que não se faz nítido no início da história, e empreende uma trajetória para fora das terras onde nascera e crescera, longe dos seus familiares e comunidade, procurando construir uma realidade diferente da que vivia até então, aos moldes do regime de poder que opera no ambiente rural, que marcam os modos e relações sociais e de pertencimento com o território. É a primeira da família a deixar a sua terra de origem:

Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado em que nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e, depois, a maior parte das colheitas serem entregues aos coronéis. Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer a todos os dias. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E, avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia, pois nem tão cedo a máquina não voltaria ao povoado. Nem tempo teve de se despedir do irmão teve (Evaristo, 2017b, p. 30).

Traçar uma ruptura para se afastar da estrutura de poder hegemônica ainda vigente no povoado, que colocava a ela própria e a sua família em lugar de subalternidade, faz com que, de forma repentina, Ponciá parta em deslocamento do ambiente rural para o ambiente urbano da metrópole. Nota-se, no romance, uma tensão entre as ideias de permanência vs. afastamento, ao passo que existe uma estrutura colonial que coaduna com o modo de vida que a personagem está inserida, estabelecendo uma ideia de continuidade e trazendo o caráter temporal cíclico que marca todo o romance. Há também o ímpeto do movimento em busca por mudança, que suscita na personagem e em seus familiares o anseio pelos deslocamentos que são realizados ao longo da trama.

Por que uma ida tão repentina, como um gesto de quase fuga? Ponciá não conseguia explicar que sua urgência nascia do medo de não conseguir partir. Do medo de recuar, do desespero por não querer ficar ali **repetindo a história dos seus** (Evaristo, 2017b, p. 34, grifos meus).

A ideia da repetição aparece de modo recorrente no romance, evidenciando não apenas o caráter da continuidade da estrutura de poder hegemônica, mas também uma estrutura temporal não linear, por onde a narrativa se desenvolve. Na cidade grande, a personagem passa a vivenciar a experiência da exclusão de forma aguda, assim como passa a experimentar formas de violência às quais não estava submetida no ambiente rural, o início

da fratura em sua subjetividade. De pronto, ao chegar no ambiente urbano, a personagem depara-se com o desamparo emocional, a solidão e o medo, vive os primeiros dias em situação de rua e vive a experiência da fome.

Ao empreender a jornada sozinha, inicia um processo de despotencialização de si ao apartar-se dos seus familiares: “o que resulta dos deslocamentos de Ponciá rumo a uma vida digna na cidade grande nada mais é do que um conjunto de perdas e derrotas” (Arruda, 2014, p. 144). Com a partida para a metrópole, Ponciá pretensamente se distancia do poder que a mantém em lugar de subalternidade, tal qual viviam seus antepassados, entretanto, afasta-se também de sua família, de seu território de origem, de sua comunidade e da arte com o barro que desenvolvia juntamente com a mãe. O barro é um elemento imagético recorrente na história, que representa a conexão da personagem com a mãe, com o seu território, com a comunidade, mas sobretudo com a sua ancestralidade:

Já bem pequena, ela entendia o barro e ia ao rio buscar a massa. Sabia qual era a melhor, qual a mais macia, a mais obediente. Reconhecia aquela que aceitava de bom grado o comando das mãos, traduzindo em formas os desejos de quem cria. Ela conhecia de olhos fechados a matéria do rio (Evaristo, 2017b, p. 66).

No ambiente urbano, afastada do barro e de todos os elementos que constituíam a sua subjetividade, como a vida em comunidade, junto com a família, o trabalho com a cerâmica, a relação com seu território, em especial com o rio, a personagem passa então a vivenciar uma experiência de despotencialização de si, sendo o início de um processo de padecimento emocional profundo que se agrava ao longo do desenvolvimento da história. O intelectual quilombola brasileiro Antônio Bispo dos Santos nomeia como saber orgânico a produção de conhecimento que possui um caráter ancestral que relaciona a existência com o tempo passado, presente e futuro a partir da experiência coletiva em relação com o território. E afirma:

preciso de minha geração avó, aquela que veio antes de mim e que me move. Essa lógica é organizada em começo, meio e fim. Minha geração avó é começo, minha geração filha é meio e minha geração neta é fim, de novo. Esse é o saber orgânico, aquele que diz respeito a ser. O outro, o saber sintético, é aquele que envolve ter (Bispo dos Santos, 2019, p. 27).

Ponciá, ao afastar-se de sua terra de origem, afasta-se também do saber orgânico com o barro, através do qual mantinha uma conexão com seu território, com sua mãe e a sua comunidade. Passa então, na cidade grande, a viver o apartamento de si e de sua subjetividade. Na cidade grande, vai traçando um percurso de ausências: vive primeiramente

a experiência do desamparo, ao chegar sozinha, e começa a sentir o profundo sentimento de solidão, que vai tomando uma dimensão cada vez mais ampla à medida que a trama se desenvolve. O trabalho com barro, que antes representava a conexão com a mãe, com o território e com a sua comunidade, já não constitui nenhum valor, de modo que a personagem se distancia da arte e passa a trabalhar como empregada doméstica. Vive a experiência da precariedade ao ir morar num barraco, carente de estrutura, constituindo assim um acúmulo de vulnerabilidades que vão culminar num processo de adoecimento emocional.

No ambiente urbano, longe de sua terra de origem, Ponciá, que antes se via preenchida na companhia de seus familiares, em relação íntima com seu território – onde ia buscar a matéria prima no rio para, na companhia de sua mãe, manipular o barro –, passa a viver com intensidade o sentimento de vazio. Desde o início da jornada, experimenta o sentimento profundo de medo e solidão, o início do seu processo de padecimento emocional pelo apartamento da sua subjetividade.

O deslocamento de sua terra de origem, a dinâmica da vida na cidade grande, provocam uma fratura que é disparadora para processos de modo que a personagem passa a viver o apagamento de sua subjetividade, resultando num profundo padecimento emocional: “Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio” (Evaristo, 2017b, p. 24).

Vítima de múltiplas violências, Ponciá Vicêncio é uma mulher que passa a viver a experiência do alheamento de si. Esse processo é evidenciado ao longo do texto pela autora através de expressões como: “Alheia de seu próprio eu” (p. 40); “Apartar-se de si mesma” (p. 43); “Ausência de si própria” (p. 55). A protagonista vive um apagamento de sua subjetividade e passa a conviver com um complexa densidade de sentimentos como: a solidão, a dor e a ausência diante do distanciamento de sua terra de origem e de seus familiares; vítima de um acúmulo de vulnerabilidades por viver uma vida precária na cidade grande; das sucessivas perdas diante das sete gestações em que nenhum de seus filhos sobrevive; do sofrimento diante dos processos de violência doméstica vividos durante o relacionamento com um homem com o qual se sente profundamente desconectada.

Em agudo processo de adoecimento emocional, a personagem começa a viver mobilizada pela desesperança. A mulher, que antes parte de seu território de origem impulsionada pelo desejo de romper com o ciclo de continuidades que a imobilizam, fazendo-a experimentar condições de precariedade e subalternidade, vive um percurso de impotências, continuando o ciclo de violências ao qual seus antepassados eram submetidos e do qual tentou se distanciar ao se deslocar do ambiente rural do lugarejo onde vivia:

Bom mesmo que os filhos tivessem nascidos mortos, pois assim se livrariam de viver uma mesma vida. De que valeria o padecimento de todos aqueles que ficaram pra trás? De que adiantara a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? De que valera o desespero de Vô Vicêncio? Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelera, matara uns dos seus e quisera se matar também. O que adiantara? A vida escrava continuava até os dias de hoje. **Sim, ela era escrava também. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida** (Evaristo, 2017b, p. 72, grifos meus).

No excerto acima, nota-se o profundo estado de desesperança vivenciado por Ponciá Vicêncio em decorrência das múltiplas violências às quais está exposta. O manuseio da linguagem utilizado pela autora destaca-se pela utilização da palavra “escrava”, em contraponto ao uso da palavra “quilombo”. Através da utilização dos dois termos, a autora semantiza o texto, trazendo novamente a ideia da permanência e continuidade de uma estrutura colonial em oposição à ideia de ruptura buscada pela personagem.

O conceito de quilombo emerge no enredo do livro trazendo a perspectiva de uma nova possibilidade de vida como um ideal a ser alcançado, diferente do *modus operandi* de violências no qual a personagem estava inserida, em sua terra de origem, e que permanece sendo atualizado no ambiente urbano. A ideia de uma *práxis* quilombola está profundamente relacionada com a episteme evaristiana. Ao transpor para a escrita literária ficcional o engajamento de falar da condição coletiva da população negra, relacionando-a com elementos da experiência história negra, como é o caso do enredo do romance Ponciá Vicêncio, a escritora Conceição Evaristo constrói um *locus* enunciativo dentro da literatura que confronta os sentidos de um discurso hegemônico presente no interior da Literatura Brasileira. Ao imprimir a sua dicção a partir de um *locus* enunciativo próprio, marcado pela sua vivência pessoal, a escritora enuncia a experiência que possui uma dimensão coletiva, configura-se como um movimento de resistência que se realiza a partir de uma coletividade. A intelectual Beatriz Nascimento (2021, p. 109) desenvolveu uma densa pesquisa sobre os sentidos do conceito de quilombo e afirma que

A importância dos “quilombos” para os negros na atualidade pode ser compreendida pelo fato de esse evento histórico fazer parte de um universo simbólico em que seu caráter libertário é considerado um impulsionador ideológico na tentativa de afirmação racial e cultural do grupo.

A ideia de quilombo é apresentada no texto, assim como reside no interior da episteme evaristiana, como um modo de existência e articulação coletiva, como forma de resistência e enfrentamento ao poder hegemônico que esfacela a subjetividade negra. No

entanto, a este ponto do enredo, a personagem, tomada por uma imobilidade existencial, fruto da desesperança, se vê desarticulada, impossibilitada de afirmar-se e de traçar uma rota rumo ao ideal simbólico do quilombo. Passa então a questionar toda a sua existência e a acreditar na continuidade dessa estrutura que a coloca no lugar de subalternidade, sujeita às violências, vivenciando um processo de despotencialização de sua subjetividade, no qual ela se vê impossibilitada e impotente no sentido de uma articulação de resistência, sobretudo por encontrar-se solitária e afastada de sua comunidade.

À medida que o processo de padecimento emocional da personagem se agrava, o sentimento de vazio a acompanha. O ciclo de perdas e apagamentos que Ponciá passa a vivenciar com seu deslocamento para a cidade grande resulta num apartamento de si, provocando adoecimento emocional profundo. O processo de obliteração da subjetividade da personagem, em decorrência do acúmulo de violências às quais ela está exposta por sua condição de mulher negra descendente de pessoas escravizadas, pode ser considerado, ainda que no âmbito simbólico que concerne ao campo da subjetividade humana, uma dimensão da relação entre o poder colonial e a morte. O filósofo camaronês Achille Mbembe nomeia como necropolítica a relação do poder soberano do estado em decidir aqueles que têm direito à vida e aqueles que podem ser mortos. Esse filtro, de acordo com o autor, em sociedades como a brasileira, que passaram pela experiência da colonização, ocorre em decorrência do fator racial, de modo que pessoas negras estão mais expostas à morte ou a condições mínimas de sobrevivência. O autor utiliza

a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “**mortos-vivos**” (Mbembe, 2018, p. 71, grifos meus).

Apartada de si, tendo a sua subjetividade fragmentada, a protagonista do romance passa a viver a condição de “morta-viva”, como mencionado no excerto acima, sendo mobilizada pela desesperança, desacreditada da própria trajetória que havia trilhado para si, percebendo-se despotencializada para criar novos horizontes em seus caminhos. Somam-se às condições precárias de vida que a protagonista vive ao chegar no ambiente urbano, primeiro, os dias em que passou vivendo em situação de rua, depois habitando um barraco sem estrutura e carente em higiene e saneamento básico no morro, etc. Tais elementos são indícios de que a precariedade de vida em que a personagem está inserida são elementos gerados pela

dimensão de necropolítica à qual a personagem está submetida, tornando-se geradora do apagamento do estatuto da dignidade da personagem.

E agora, ali deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava se valera a pena ter deixado a sua terra. O que acontecera com os seus sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. **E agora feito morta-viva, vivia** (Evaristo, 2017b, p. 30, grifos meus).

A dimensão necropolítica em que a personagem se insere, vivendo na condição de morta-viva, apresenta-se em contraponto ao ideal de quilombo, que no texto representa o oposto dessa condição de sobrevivência experimentada pela personagem, configura-se como o ideal a ser alcançado, representando a possibilidade de vida que se realiza em coletivo, como resistência frente ao poder colonial que se atualiza num ciclo de continuidades. Os constantes processos de violência que Ponciá vivencia impossibilitam-na de acessar o ideal simbólico do quilombo, assim como o ideal de vida em comunidade. Sendo consumida pelo sentimento de solidão, passa a se amparar no vazio de sua incompletude, vivendo nesse momento do texto a morte simbólica de seus anseios e ideais.

Essa marca de subalternidade, que denuncia a ausência entre os remanescentes de escravos dos mínimos requisitos de cidadania, estende-se pelo penoso circuito de vazios e derrotas, no qual tanto a menina quanto a mulher vão sendo alijadas dos entes queridos e de tudo o que possa significar enraizamento identitário. E depois de perder também os sete filhos que gerou, Ponciá cai na letargia que a faz perder-se de si mesma (Duarte, 2006, p. 305-8).

Somado ao percurso de desamparo, perdas e ausências que a personagem passa a experimentar com a mudança do ambiente interiorano para a cidade grande, a violência doméstica passa a ser mais uma camada entre as inúmeras violências às quais ela está exposta. Ao se estabelecer na cidade, Ponciá inicia um relacionamento amoroso com um homem que não é nomeado no texto, sendo mais uma camada do vazio vivido pela mulher. A relação, fruto do que antes era uma paixão da recém chegada à metrópole, passa a ser permeada pelo desencontro, o distanciamento afetivo e pela violência física:

Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. [...] **E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar** (Evaristo, 2017b, p. 83, grifos meus).

Vítima de violência doméstica, Ponciá encontra no silêncio um lugar de sobrevivência. Apartada de si e de sua subjetividade, vilipendiada pelos processos que vivencia, a personagem emudece e quase não fala. Sabe-se sobre a personagem a partir da voz narrativa do texto, entretanto, ela mesma tece poucas palavras e escolhe o silêncio, que se torna abrigo e estratégia de defesa diante do circuito de perdas e vulnerabilidades que enfrenta em sua trajetória de vida.

A personagem vivencia o duplo processo do silêncio como escolha e abrigo diante das inúmeras violências às quais estava sendo exposta, ao passo que também vive o processo de silenciamento como consequência das estruturas de opressão que a mantém em situação de subalternidade no ambiente urbano, assim como das violências de gênero e doméstica que vivencia na relação romântica afetiva com o companheiro. “A mudez é o ápice de um processo contínuo da perda da capacidade de construir uma narrativa para a própria vida, em razão disso, Ponciá permanece morta-viva, paralisada no entre-lugar do passado-presente” (Miranda, 2019, p. 287).

Imersa no processo de mudez como estratégia de sobrevivência, onde se recolhe e passa a habitar o vazio que a preenche, a protagonista torna-se desconectada do tempo presente, transitando pelas camadas do tempo e da memória. Conceição Evaristo novamente utiliza o recurso do jogo semântico entre os termos encher *vs.* Vazio, como manuseio da linguagem para elucidar a dicotomia entre momentos de presença e lucidez, em contraponto ao alheamento do tempo presente. O tensionamento entre termos antagônicos como preenchimento *vs.* vazio é utilizado para elucidar a condição emocional da personagem que se mostra confusa, densa e contraditória.

Nas primeiras vezes que Ponciá Vicêncio sentiu o vazio na cabeça, quando voltou a si, ficou atordoada. O que tinha acontecido? Quanto tempo tinha ficado naquele estado? Tentou lembrar os fatos e não sabia como tudo se dera. Sabia, apenas, que de uma hora para outra, era como se um buraco abrisse em si própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo, com o qual ela se confundia. Mas continuava, entretanto, consciente de tudo ao seu redor. Via a vida e os outros se fazendo, assistia aos movimentos alheios se dando, mas se perdia, não conseguia saber de si. No princípio, **quando o vazio ameaçava encher a sua pessoa**, ela ficava possuída pelo medo. **Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava**, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu. (Evaristo, 2017b, p. 40, grifos meus).

Com o manejo que a autora realiza entre termos e ideias que trazem sentidos antagônicos para o texto – como a concepção de preenchimento *vs.* vazio, escrava *vs.*

quilombo, permanência vs. afastamento –, constrói um panorama de inquietudes internas e externas no qual a personagem está inserida, ao passo que traz para o enredo uma complexa tessitura de sentimentos para a construção da subjetividade da personagem Ponciá Vicêncio. Nesse sentido, Conceição Evaristo mostra-se empenhada em elaborar, em sua literatura, personagens femininas negras que se distanciam dos estereótipos de mulheres negras presentes em produções literárias realizadas aos moldes hegemônicos. Tal empenho se mostra como marca de sua dicção e, sobretudo, um dos pilares de sua episteme, a escrevivência, uma vez que, assentada no interior do operador teórico, está a figura da mãe preta. O romance Ponciá Vicêncio é um exemplo do engajamento da escritora na construção de múltiplos sentidos para a imagem da mulher negra, empenhada sempre em evidenciar as suas subjetividades.

A protagonista do romance é construída de modo a deixar expostos os dramas e contradições que geram os sentimentos de inquietude e angústia pelos quais se vê atordoada, do mesmo modo que traz à tona os anseios, desejos e vislumbres presentes no enredo como elementos que mobilizam uma busca por rupturas, mudanças e por ideais a serem alcançados. Há, por parte da autora, um comprometimento na elaboração da subjetividade da personagem de modo a marcar a vivência de processos existenciais humanos em suas contradições e complexidade. Esse empenho pode ser verificado não apenas nessa obra específica, mas em todo o projeto literário da autora, onde prevalece a construção de personagens negras compostas de uma robusta densidade de sentimentos, com incongruências e anseios próprios da subjetividade humana.

3.2. Nas malhas do tempo: do desterro ao retorno à terra

Os deslocamentos realizados por Ponciá não são apenas físicos e geográficos, a narrativa nos conduz também pelas camadas de sua memória. Ao passo que vive o processo de alheamento de si, a personagem vive também um estado de alheamento do tempo presente e da realidade em que vive, por estar vagando num trânsito entre tempos, oscilando entre lembranças e deslembranças, presença e ausência, imersa no “tempo indo e vindo” (Evaristo, 2017b, p. 107). Em diversos momentos da narrativa, a personagem mergulha em seus pensamentos e desconecta-se do presente: “Encontrava-se quieta, sentada no seu cantinho, olhando pela janela o tempo lá fora, enquanto **ia e vinha no tempo** cá dentro de seu recordar” (p. 48, grifos meus).

O alheamento do tempo vivido pela personagem revela-se, ao longo da trama, parte de um estado de padecimento emocional profundo que vai se agravando ao longo do desenvolvimento da história, resultado de inúmeros processos traumáticos devido ao acúmulo de violências que sofre em sua vida. Abrigando-se em seu silêncio, a personagem vagueia entre as suas memórias, fazendo do tempo da narrativa uma construção não linear, de modo a se confundir com a própria condição mental e emocional da protagonista, que flutua entre as lembranças e deslembanças, entre presença e estado de dispersão. Ponciá Vicêncio vive presa num emaranhado de memórias que compõem um nó deixado pela colonialidade, um nó colonial, fazendo referência ao nome do ponto de bordado à mão que introduz este capítulo da pesquisa. A personagem se encontra num tempo em que o passado não passa, ao passo que não pode ser apartado da realidade presente em que vive.

O romance é narrado em terceira pessoa, por uma voz narrativa que muitas vezes se confunde com os sentimentos, pensamentos e desejos das personagens. A trama não é dividida em capítulos, tendo uma estrutura de texto único. O uso do discurso indireto livre funciona como um recurso que permite com que a voz narrativa muitas vezes se misture com os sentimentos e pensamentos das personagens. A fusão e o embaralhamento de vozes muitas vezes se mostra como sendo intencional da escrita evaristiana, é uma característica da escrevivência, uma vez que é uma episteme que tem como fundamento a própria vivência da autora como solo de fundação para a criação literária, de modo que real e ficção se misturam na composição do texto literário.

O uso do discurso indireto livre evidencia certa conduta do narrador frente ao exposto. Alinhavam-se vozes das personagens, de outrem, da narradora e da própria autora; mosaico de falares justapostos que predizem uma identidade étnico-racial destoante do discurso oficial (Silva, 2007, p. 73-83).

A estrutura não linear do tempo que se apresenta no romance está presente de modo mais amplo na literatura de Conceição Evaristo, que com a sua escrevivência propõe temporalidades não convencionais e, às vezes, não lineares em suas obras. O embaralhar de tempos pode ser considerado como uma característica estética da escrita evaristiana, que confunde propositalmente os tempos e a vozes narrativas das personagens com a voz autoral no corpo do texto. Na tessitura do romance Ponciá Vicêncio, a autora constrói uma narrativa emaranhada, com diversas camadas, misturando lembranças ao tempo presente e passado, onde há a “prevalência da ideia de circularidade temporal, mesmo com cenas situadas ou que recorrem ao passado – este nunca está distanciado de um conflito do presente [...] passado e presente imbricados, revigorando a ideia de tempo cíclico” (Silva, 2020, p. 124).

A urdidura composta pelo entrelaçamento entre os tempos, memórias e voz narrativa termina por confundir a pessoa leitora numa complexa trama de desejos e sentimentos dos personagens, o que faz do romance uma narrativa de idas e vindas, ressaltando o caráter cíclico de estruturas que permanecem atravessando as vivências de todas as personagens da história, a colonialidade, “onde o ontem e o hoje formam a mesma substância” (Miranda, 2019, p. 280). O manuseio do tempo no romance evidencia a permanência da estrutura de poder colonial em que todas as personagens estão inseridas, conferindo, a princípio, uma ideia de continuidade, na qual as experiências vividas pelos ancestrais da protagonista no passado se repetem no tempo presente e, sobretudo, traduzem-se na corporeidade de Ponciá.

Um lugar onde o fluxo da memória vai e vem não pelos motivos estéticos que norteiam a escolha narrativa de Conceição ao contar a saga da vida de Ponciá em *flashbacks*, mas por conveniências de manutenção de privilégios, conformidades políticas e históricas (Cruz, 2023, p. 12).

A estrutura de temporalidades não lineares composta pelas idas e vindas que Ponciá Vicêncio realiza é física e simbólica, em suas idas e vindas entre o ambiente urbano e o vilarejo da Vila Vicêncio. O que se notabiliza é a persistência do poder sob o qual está, em constante processo de renovação da violência colonial, fazendo com que, independentemente dos seus movimentos, a personagem permaneça presa numa condição que a coloca em lugar de subalternidade, vivenciando novos e constantes processos de atualização dessa conjuntura que é geradora de trauma.

A manipulação do tempo na narrativa de Ponciá Vicêncio – bem como, de modo mais amplo, na episteme evaristiana –, relaciona-se de modo íntimo com a cosmopercepção dos povos de culturas tradicionais africanas, cuja compreensão do tempo, diferente do pensamento ocidental, não se configura sendo composto pela linearidade e progressão, aproximando-se do conceito de tempo espiralar, cunhado pela intelectual brasileira Leda Maria Martins (2021, p. 42), que afirma:

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, **de uma concepção de vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio *mater* que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental de evolução linear e progressiva** (grifos meus).

Ponciá Vicêncio realiza idas e vindas no tempo ao mergulhar na densidade de suas memórias, acessando também a memória do seu próprio corpo, que traduz a permanência do ciclo de violências coloniais em gestualidades semelhantes às do Vô Vicêncio. Ao imergir nas camadas de suas memórias, a personagem realiza um trânsito entre tempos, onde o voltar ao passado e o retorno ao tempo presente não significa uma repetição, mas um novo movimento de atualização. Isso se deve também ao fato de estar imersa na temporalidade espiralar, o que permite que a personagem entre em contato com a ancestralidade que está inerentemente aderida ao tempo espiralar.

Tomada pela imobilidade que a faz mergulhar em suas próprias memórias, Ponciá se vê guardadora, em seu próprio corpo, de uma herança deixada pelo seu Vô Vicêncio, que é, ao mesmo tempo, um mistério no início da trama e que se mostra como parte do seu destino. Desde criança, a personagem escuta relatos de que o avô havia lhe deixando uma herança, que haveria de ser cumprida, e passa a questionar a natureza dessa herança, visto que, ex-escravizado, o avô não era possuidor de bens materiais. Entretanto, os gestos e movimentos semelhantes ao do seu ancestral revelam que é na memória de seu próprio corpo que reside a memória ancestral, legado de seu avô:

Ela era pura parecença com Vô Vicêncio. Tanto o modo de andar, com o braço para trás e a mão fechada como se fosse cotó, como, ainda, as feições do velho que se faziam reconhecer no semblante jovem da moça. **A neta, desde menina, era o gesto repetitivo do avô no tempo** (Evaristo, 2017b, p. 54, grifos meus).

A herança é um termo que está presente de forma recorrente no texto, configurando-se como um aspecto essencial para compreensão da trama ficcional, pois constrói sentidos em várias camadas na história da personagem, dos quais destaca-se a relação entre corporeidade e ancestralidade, aspectos que esta pesquisa busca investigar. Tais aspectos presentes no texto se apresentam, de modo mais amplo, no projeto literário de Conceição Evaristo, pois a escrevivência em si tem na ancestralidade um dos seus lugares de fundação.

A ideia da herança semantiza a narrativa, uma vez que Ponciá carrega em si esse legado recebido pelo avô, que se faz presente pela memória em seus gestos. O corpo guardador de memória de Ponciá carrega em si a herança de um passado colonial que é traduzida em gestualidades e movimentos semelhantes aos do avô: o andar curvado, a mão para trás, os risos e choros. A herança que a personagem recebe parece, a princípio, um mistério que aos poucos, como um quebra-cabeças, é revelado, à medida que Ponciá

consegue elaborar os traumas em decorrência dos processos de violência nos quais está inserida.

A memória ancestral carregada pelo corpo da personagem se relaciona de forma íntima com o passado e a estrutura hegemônica de poder ainda vigente em seu povoado de origem. A história de violências que os ancestrais de Ponciá vivenciaram – e que nela se reproduzem nos gestos, ao reproduzir a corporeidade do avô (entre risos e choros, a forma de andar com o braço para trás, reproduzindo o gesto do braço cotó do avô) – são marcas do que a intelectual Beatriz Nascimento (1989) elabora através da reflexão sobre o conceito de corpo documento:

As memórias são conteúdos de um continente, de sua vida, de sua história, do seu passado. **Como se o corpo fosse o documento.** Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor a um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo ela traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo... o desejo de não ter vivido a experiência do cativo. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, no nosso sangue, nas nossas veias... (grifos meus).

Ponciá carrega em seu corpo as marcas da escravização e do passado colonial vivenciado por seus antepassados. Entretanto, essas marcas não são físicas, da epiderme, como cicatrizes; estão no interior de sua subjetividade, que é fraturada por uma história de perdas, ausências e derrotas, em razão da estrutura na qual está inserida, sendo ela neta de escravizados pertencentes ao senhor, dono das terras onde ela e seus antepassados viviam, proprietário das plantações e do nome Vicêncio, o qual ela também havia herdado, assim nomeada com o sobrenome do algoz de seus ancestrais. A personagem está inserida numa estrutura social em que a violência da colonialidade persiste por gerações, um contexto em que “sangue e garapa podiam ser um líquido só” (Evaristo, 2017b, p. 44), colocando ela mesma e seus antepassados em lugar de subalternidade; inserida numa dimensão da necropolítica (Mbembe, 2018) que retira também a saúde mental, vivendo um circuito de vulnerabilidades e a perversa combinação de violências que resulta em traumas e no apagamento de sua subjetividade.

Os mesmos gestos que trazem a marca da subalternidade na personagem são o caminho de encontro para a sua ancestralidade. Imersa na temporalidade espiralar que a permite ir e vir em suas memórias, a personagem vai desfendo os fios do nó deixado pela colonialidade através dos movimentos do seu corpo, através das gestualidades que carregam uma memória ancestral. A reprodução dos gestos do avô, representada no romance pela

herança, assim como a relação de Ponciá com as suas lembranças, oscila num vai e vem, entre o estado de imersão, às vezes voltando à superfície, às vezes mergulhando em sua própria memória, e assim, vagando num trânsito entre tempos, são exemplos de como a escrita evaristiana se estrutura e estabelece relações de fundação com temporalidades não lineares, essas, por sua vez, são tecidas com os fios da ancestralidade. A intelectual Leda Maria Martins (2021, p. 62) tece relações sobre a maneira como a ancestralidade se relaciona com o tempo:

A ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital. Os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, [...] nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre sujeitos e entre humano e o cosmos e, em particular, na concepção do **tempo espiralar** (grifos meus).

As gestualidades do corpo da personagem carregam a memória e herança deixada por seus antepassados. No texto, pode-se observar os indícios dessa memória ancestral em dois aspectos: primeiro se apresenta através da herança recebida pela personagem do avô; e o segundo aspecto seria a gestualidade que a personagem realiza ao manipular o barro, matéria prima da arte feita em parceria com a mãe. É através da gestualidade do seu corpo que Ponciá Vicêncio tem acesso a sua ancestralidade, conduzida por sua corporeidade, traduzida nos gestos. Ponciá se entende portadora de um conhecimento ancestral, que se apresenta através da memória do seu corpo. É nesse trânsito e movimento de acesso e conexão que Ponciá permeia por temporalidades cíclicas, que permite a conexão com lembranças do passado que incidem no tempo presente. Por estar inserida nas malhas do tempo do trânsito entre memórias, a personagem tem a possibilidade de entrar em contato com a sua ancestralidade, uma vez que a conjuntura que compõe o tempo espiralar se realiza também pela ancestralidade:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. [...] É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas (Martins, 2021, p. 63, grifos meus).

Buscando entender a si e a sua história, para tentar desvendar a herança recebida, Ponciá parte em retorno à sua terra de origem, empenhando-se mais uma vez em realizar um

deslocamento. Embora o movimento não seja feito de forma completamente consciente, a personagem é motivada a voltar ao seu vilarejo para reencontrar seus familiares, buscando a compreensão daquilo que a mobiliza. Em seu movimento de retorno à terra de origem, a Vila Vicêncio, Ponciá confronta-se primeiro com os resquícios da colonialidade ainda muito presente nas estruturas sociais do povoado:

Depois de andar algumas horas, **Ponciá Vicêncio teve a impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga. Várias vezes seus olhos bisaram a imagem de uma mãe negra rodeada de filhos.** De velhas e de velhos sentados no **tempo passado e presente** de um sofrimento antigo. Bisaram a cena de pequenos, crianças que, com a enxada na mão, ajudavam a lavrar a terra (Evaristo, 2017b, p. 42-3, grifos meus).

À medida que a autora nos traz a ideia de que o passado colonial ainda se faz muito presente, regendo as relações de poder nas quais Ponciá está inserida, a narrativa novamente traz o tensionamento entre as ideias de “permanência” vs. “ruptura”, dessa vez através do antagonismo entre um tempo em suspensão, pela utilização da expressão “pulso de ferro a segurar o tempo”, que remete à continuidade do poder por gerações, ao passo que também rasura a ideia da permanência de um poder hegemônico pelo olhar da própria personagem. Quando Ponciá tem a visão de uma “mãe negra rodeada de filhos”, Conceição inscreve no corpo do texto a imagem da mulher negra mãe, fértil, matriz geradora de vida. Essa representação da mulher negra presente no texto confronta os sentidos desse poder hegemônico; é uma ideia que está presente e atravessa todo o projeto literário evaristiano, pois encontra-se no cerne do operador teórico e metodológico da escrevivência.

Observa-se também, no excerto acima, a recorrência da construção da temporalidade cíclica que atravessa toda a narrativa e que se realiza com a permanência de estruturas de opressão, temporalidade essa que se relaciona com o conceito de tempo espiralar (Martins, 2021), segundo o qual não se pode apartar o passado do presente. Mais um exemplo do trânsito entre tempos e das camadas da memória na qual Ponciá está imersa.

A personagem, posteriormente, passa a buscar entender a sua história e a herança deixada pelo avô, pois desde a infância toma conhecimento do legado deixado pelo antecessor. Em seu movimento de retorno à terra e na busca por reencontrar a mãe, Maria Vicêncio, e o irmão, Luandi José Vicêncio – que também haviam deixado o vilarejo, cada um com suas motivações próprias, mas que ainda assim se relacionavam com a partida de Ponciá, a mobilização de uma busca, um desejo próprio, e a necessidade de rompimento e afastamento da estrutura de poder vigente no lugar –, a protagonista, ao visitar o seu lugar

de origem, inicia o seu movimento de entendimento da herança recebida e encontro com sua ancestralidade, resgatando a escultura de Vô Vicêncio em barro, feita por ela quando menina:

Com o coração aos pulos reconciliou-se com o lugar. Continuou procurando e remexendo nos objetos tão conhecidos. Foi ao velho baú de madeira, tirou de lá algumas palhas secas e viu então, lá no fundo, o homem-barro. **Vô Vicêncio olhava para ela como se estivesse perguntando tudo.** [...] Veio então a profunda ausência, o profundo apartar-se de si mesma. [...] **Contemplou a figura do homem-barro e sentiu que ela cairia em prantos e risos** (Evaristo, 2017b, p. 43-4, grifos meus).

Ponciá vai buscando conectar fragmentos de sua história para entender a si, buscando recolher indícios que a possibilitem a compreensão de sua história. Assim, “num percurso de vaivém narrativo até o final, vamos colhendo peças, fragmentos da vida de Ponciá para entender seu eu em incompletude” (Silva, 2007. p. 73-83). O movimento de retorno ao lugarejo de origem, realizado pela personagem, evidencia o processo de padecimento emocional que ela estava vivendo. Então os indícios corporais de repetição da gestualidade do avô se mostram mais presentes, bem como as agruras vividas pelo apartamento dos seus familiares.

Em seu retorno ao vilarejo da Vila Vicêncio, Ponciá sente uma necessidade profunda de reencontrar os seus familiares, mãe e irmão, de estar em comunidade com seus pares. Ao reconciliar-se com seu lugar de origem, emerge, a esse ponto da narrativa, o aspecto da convivência comunitária e o anseio da personagem por viver em coletivo.

Entretanto, ela não poderia ficar ali, em casa, sem a mãe, o pai, o irmão e até sem o avô. De noite, eles estiveram com ela o tempo todo, mas de dia, quando Ponciá percebeu, quando viu, **tudo estava vazio. Não suportava viver a ausência deles, no jogo de esconde-aparece que eles estavam fazendo** (Evaristo, 2017b, p. 51).

A dimensão de coletividade é um elemento que atravessa todo o projeto estético literário de Conceição Evaristo, que se empenha em construir uma escrita concernente à experiência histórica negra coletiva, no sentido de trazer para a literatura outras perspectivas dessa história através de um olhar de dentro da experiência vivida. Observa-se, no excerto acima destacado, a sensação de incompletude da personagem ao perceber-se sozinha, como ocorreu quando partiu em derrocada para buscar uma vida na metrópole. A necessidade de estar em coletividade atravessa o pensamento e produção literária de Conceição Evaristo, bem como o aparato teórico da escrevivência, que se relaciona em profundidade com a concepção de uma dimensão coletiva, o que diz respeito a uma *práxis* quilombola, num

movimento de estar em coletivo como articulação de resistência contra opressões e violências.

São personagens que surgem com a perspectiva de compor a rede em que se sustenta a memória de Ponciá, mas são também autônomos, vão tecendo seus destinos, cada um à sua maneira vivenciando tragédias, correndo riscos, mostrando que as agruras individuais são coletivas. A história de um é a história de todos os personagens e porque não dizer dos próprios afro-brasileiros que eles vêm representar (Silva, 2007, p. 73-83).

O sentimento de incompletude que mobiliza a personagem para a busca por estar em coletivo pode ser associada à *práxis* quilombola, adensada à episteme evaristiana através da dimensão de uma ideia de resistência coletiva, que atravessa toda a sua trajetória como escritora, bem como o seu projeto literário. A concepção de quilombo pode ser observada no texto a partir de um lugar simbólico, que está relacionado com um modo de vida em comunidade e em relação com o território. De acordo com a historiadora Beatriz Nascimento (1989):

Quilombo é uma história, essa palavra tem uma história, também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a ordem no tempo, sua relação com seu território. É importante ver que hoje o quilombo traz pra gente não mais um território geográfico, mas o território a nível de uma simbologia.

O ideal de quilombo está presente na narrativa como um ideal simbólico a ser alcançado, que se realiza pela vivência em coletivo, em relação com o lugar de origem, o território de pertencimento do núcleo familiar do enredo, que está imbricado com a ancestralidade.

Após o seu retorno ao vilarejo de origem, a Vila Vicêncio, Ponciá realiza um novo deslocamento, desta vez voltando para a cidade grande com a certeza de que deveria reencontrar sua mãe e irmão. Entretanto, mobilizada pelo sentimento de incompletude, busca um reencontro que não é apenas físico entre familiares: a busca é também pelo entendimento de si mesma, de sua história, e, sobretudo, pela recomposição de sua subjetividade, através do encontro com a ancestralidade. Nesse caminho de busca, a memória do corpo da personagem é que aponta a rota para esse reencontro.

Os primeiros sinais que o corpo de Ponciá Vicêncio manifesta, no retorno à terra de origem, para buscar um encontro com a sua ancestralidade, dá-se em conexão com o barro. Após o seu retorno à cidade grande, e pela frustrada busca por seus familiares no vilarejo da Vila Vicêncio, o processo de padecimento emocional de Ponciá passa a ser mais evidente, ao

passo que seu corpo demonstra cada vez mais indícios da herança se realizando: “Na manhã em que Ponciá Vicêncio amanheceu novamente no emprego depois do retorno à terra, levantou com uma coceira insistente entre os dedos das mãos. Coçou tanto até sangrar. [...] **Ponciá Vicêncio cheirou a mão e sentiu o cheiro de barro**” (Evaristo, 2017b, p. 64).

O corpo de Ponciá começa a apontar os prenúncios da busca por sua ancestralidade. Nesse processo, a personagem, que antes estava mobilizada em se manter distante de sua terra de origem, num anseio que a levou a fazer o movimento de deslocamento até a cidade para afastar-se das estruturas de violência vigentes no local, já não vê mais sentido em permanecer no ambiente urbano por perceber-se sozinha, despotencializada, longe do seu território e de seus pares. O anseio da personagem passa a ser impulsionado por uma necessidade de estar em coletividade, em meio a sua comunidade e familiares, mãe e irmão. Os indícios corporais da busca por barro se intensificam; o barro se configura como elemento de conexão entre personagens, estabelecendo relações com a corporalidade e a ancestralidade:

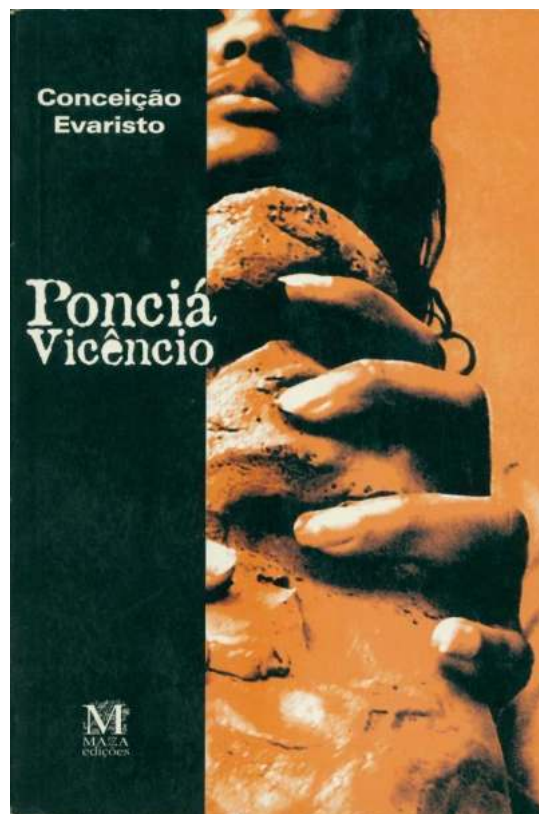
Correu lá no fundo da casa, no seu quarto de empregada, e tirou o homem-barro de dentro da trouxa. **Cheirou o trabalho, era o mesmo odor da mão. Ah! Então era isso! Era o Vô Vicêncio que tinha deixado aquele cheiro.** Era de Vô Vicêncio aquele odor de barro! O homem chorava e ria. Ela beijou respeitosamente a estátua **sentindo uma palpável saudade do barro.** Ficou por uns instantes trabalhando uma massa imaginária nas mãos (Evaristo, 2017b, p. 65, grifos meus).

Como já afirmado, a imagem do barro é um elemento imagético, recorrente no texto, que semantiza a narrativa, podendo ser considerado um elemento de conexão entre os personagens em várias instâncias, representando a ligação entre as pessoas. Como o fio que alinhava a tessitura do texto, a imagem do barro possui algumas camadas de significados, visto que todas as casas do vilarejo tinham um trabalho em barro feito por Ponciá e Maria Vicêncio; a conexão com o avô através da escultura em barro feita quando menina; a conexão com o rio e o elemento água, uma vez que a personagem, para fazer a arte, ia buscar o barro no rio; e também um elemento de conexão com a terra de origem, dado que o barro é o material resultante da aglutinação entre os elementos terra e água.

O barro, assim como a herança, emergem no texto como elementos essenciais para compreensão da narrativa por se tratarem de aspectos que se relacionam com a dimensão histórica e ancestral trazidas por Conceição Evaristo, não apenas nessa obra específica, mas em todo seu projeto literário. As peças em barro produzidas pela protagonista e por sua mãe são modos pelos quais as personagens construíram uma narrativa escrita pelo gesto,

imprimindo suas formas de ver o mundo com a arte. Desde criança, Ponciá Vicêncio tem uma relação com o barro, quando aprende a manipular a matéria prima e ajuda a mãe na confecção de peças em cerâmica que eram vendidas dentro da própria comunidade. Ainda na infância, a personagem demonstra muita familiaridade com o elemento de sua arte, estabelecendo uma relação de intimidade com a matéria e com a prática, que está relacionada também à construção da sua subjetividade inserida no território e na comunidade onde vive, relação essa que se dissolve com a sua partida para a cidade grande.

Imagem 15 - Capa da 2ª edição do livro Ponciá Vicêncio, 2003, publicado pela Editora Mazza, que mostra a imagem de uma mulher manipulando o barro.



À medida que o adoecimento emocional de Ponciá se agrava, ao longo da narrativa, a personagem se recolhe no silêncio, entrando num processo de mudez autoimposto. Sabe-se da personagem pelos movimentos de seu corpo e suas gestualidades, que fala pedindo barro, como um chamado de sua memória do corpo. “O barro, matéria-prima manipulada pela família e por ela própria, são das imagens mais bonitas usadas na obra, pois são o elo com a ancestralidade e o pertencimento de grupo” (Cruz, 2023, p. 15). A memória do corpo, através da necessidade da manipulação do barro, é a convocação do retorno à convivência em

comunidade, junto ao seu território de origem, onde a personagem estabelece seus elos de pertencimento.

A relação que Ponciá tem com o barro é um saber incorporado e orgânico (Bispo dos Santos, 2019), é um conhecimento que desde criança aprendeu com a mãe: manipular a matéria prima de sua arte. A memória do corpo da personagem também brota através da necessidade que desenvolve pelo barro; é uma espécie de apelo do corpo pelo retorno à origem, um chamado de sua ancestralidade: “A mão continuava coçando e sangrando entre os dedos. Nesses momentos, ela sentia uma saudade imensa de trabalhar com o barro” (Evaristo, 2017b, p. 69). Ao passo que a herança vai se cumprindo, a memória do corpo que Ponciá carrega consigo fica cada vez mais forte e evidente. Seu corpo se mostra indócil, não domesticado pelo poder hegemônico que lhe causa sofrimento; a personagem não consegue, nem tenta controlar as manifestações: a mão para trás como se fosse cotó, como a do avô, a mão coçando pedindo barro. A essa altura do enredo, ela começa a reproduzir os gestos do avô de forma mais evidente, andando em círculos:

Ponciá Vicêncio estava muito perturbada naqueles dias. Levantara do banquinho em que estivera sentada nos últimos anos, na beira da janela, e **dera de andar em círculos** dentro do pequeno espaço do barraco. Falava muito sozinha, ora chorava, ora ria. **Pedia barro, queria voltar ao rio** (Evaristo, 2017b, p. 104).

O ciclo de sofrimentos, causados pelo acúmulo de vulnerabilidades e causador do profundo sentimento de incompletude que acompanha a trajetória da personagem, chega em seu apogeu com as manifestações corporais que se assemelhavam às do Vô Vicêncio. Ponciá carrega em seu corpo a marca das repetidas violências causadas pelo poder hegemônico perpetrado por gerações, assentadas em gestos que revelam a permanência da estrutura aviltante.

3.3. Desafiando os fios do Nó Colonial

Finalmente, Ponciá começa a realizar seu último deslocamento, na intenção de ir mais uma vez da cidade para a roça, como um movimento de retorno às origens. Buscando solucionar seus mistérios, mobilizada pela vontade de manipular o barro, parte em busca do rio, imagem que no enredo pode ser considerada o lugar simbólico de encontro com a sua ancestralidade. A personagem primeiramente encontra seu irmão, Luandi José Vicêncio, que havia, assim como a irmã, partido para a cidade grande buscando romper com as estruturas

que o colocavam em lugar de subalternidade. Entretanto, traçando um caminho diferente de sua irmã, Luandi, ao deslocar-se do ambiente rural para a cidade grande, acredita que sozinho pode alcançar um lugar de poder.

O encontro entre irmãos acontece num momento em que os dois estão em movimentos opostos dentro da narrativa do romance. Luandi, que tanto buscou o poder e perseguiu durante toda a sua trajetória “a voz de mando”, acredita naquele momento ter alcançado o lugar de autoridade e rompido com as estruturas da subalternidade ao se tornar soldado. Ao passo que sua irmã se encontra, ainda que de forma inconsciente, mobilizada pela corporeidade e pela necessidade do contato com o barro, buscando a convivência em coletividade e a conexão com a sua ancestralidade.

Luandi correu os olhos pelo espaço de exercício de seu poder. Precisava descobrir alguma coisa que necessitasse de sua energia, de sua fala. Precisava inaugurar a sua autoridade. Em quê, nada ia acontecer? Seu olhar escorregava de um ponto a outro da pequena estação e eis que de repente capta a imagem de uma mulher que ia e vinha, num caminhar sem nexos, quase em círculo, **no lado oposto em que ele se encontrava**. E apesar de a estação ser pequena, **a Luandi pareceu que a distância de séculos se impunha entre ele e a mulher-miragem**. Silhueta ao longe, que demorava infinitamente a se concretizar diante dele. E, sem conseguir dar um passo em direção ao que precisava alcançar, só a voz dele mexeu gritando um nome. O nome Ponciá Vicêncio ecoou na estação como um apito do trem e ela nem prestou atenção alguma ao chamado. **Andava, chorava e ria dizendo que queria voltar ao rio**. Luandi acercou-se carinhoso da irmã dizendo-lhe que sabia o caminho do rio e que haveria de levá-la (Evaristo, 2017b, p. 106, grifos meus).

Luandi, por sua vez, leva a irmã ao encontro da mãe, que, assim como os filhos, também empreende um movimento de busca na trama fictícia e vai até a cidade grande na tentativa de reencontrar aqueles que há muito haviam deixado o povoado, seus filhos. O momento de reencontro entre mãe e filha é revelador de uma ancestralidade que Ponciá carrega consigo, em seu corpo e gestos, traz a história que é sua e de muitos outros:

Maria Vicêncio, agora de olhos abertos, contemplava a filha. A menina continuava bela, no rosto sofrido, feições de mulher. Por alguns momentos, outras faces, não só a de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todas, mesmo aquelas que chegavam de um outro espaço-tempo (p. 108).

A herança representa no texto um elemento capaz de causar adoecimento e sofrimento emocional à personagem, por estar intrinsecamente atrelada às reminiscências deixadas pela estrutura colonial de poder que permeavam o lugar de origem, onde Ponciá nasceu e cresceu, e, sobretudo, a sua história e de seus antepassados. Entretanto, essa mesma herança que faz parte das agruras vividas pela personagem se mostra como um elemento atrelado à memória

corporificada. Esta se traduz em gestos que Ponciá carrega consigo, e, agora revelada, se caracteriza como tendo uma dimensão coletiva, configurando-se também como uma força potente capaz de trazer a mudança, permitindo que a personagem acesse a sua ancestralidade.

Ao reencontrar a irmã e tomar conhecimento de que a herança se realizava em seu corpo, através de sua corporalidade, semelhante à do Vô Vicêncio, Luandi compreende que a voz de mando que ele tanto perseguiu, sozinho, não representa a ruptura das estruturas que o colocam em condição de subalternidade, bem como o fazia experienciar múltiplas violências, frutos de um poder hegemônico que permeia as relações. A revelação da herança que Ponciá Vicêncio recebe de seu avô é o desfecho da história; nela se assenta o cerne do operador teórico da escrevivência, quando a autora Conceição Evaristo utiliza o recurso da metalinguagem para trazer ao corpo do texto aspectos centrais de sua episteme, solo de fundamento do seu fazer literário:

Foi preciso que a herança de Vô Vicêncio se realizasse, se cumprisse na irmã para que ele entendesse tudo. [...] **Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria, argamassa de outras vidas.** Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. **Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus.** E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. **A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda.** A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo, e dos que viriam a ser (Evaristo, 2017b, p. 109-10, grifos meus).

Os trechos grifados no excerto acima tornam nítidos aspectos centrais da escrevivência, como a dimensão coletiva presente na episteme evaristiana. O personagem Luandi, a partir da compreensão da herança da irmã, entende que não é possível realizar o movimento de ruptura das estruturas sozinho, e que para haver um movimento de mudança, a articulação de resistência precisa ser realizada de forma coletiva. A imagem da argamassa, formada pela junção da areia às águas do rio, faz referência ao barro, matéria que Ponciá desde criança aprende a manipular, buscando a argamassa no rio para utilizar como matéria prima de sua arte. A argamassa, ou o barro, é um elemento de conexão e faz referência ao aspecto da coletividade presente na episteme evaristiana. Novamente emerge no texto o conceito de quilombo como um ideal que representa um modo de resistência.

A investigação sobre quilombo se baseia em parte da questão do poder. Por mais que um sistema social o domine, é possível que se crie aí dentro um sistema diferenciado, e é isso que o quilombo é. Só que não é um estado de poder no sentido

que entendemos... poder político, poder de dominação porque ele não tem essa perspectiva. **Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo** (NASCIMENTO, 1989, grifos meus).

A dimensão simbólica do conceito de quilombo está presente no texto, bem como na episteme evaristiana, no sentido de que o núcleo central de personagens do romance, a família Vicêncio, é mobilizado pelo sentimento de incompletude que gera deslocamentos físicos, geográficos e simbólicos em suas trajetórias de vida. Ao passo que, ao se perceberem sozinhos em suas buscas e seus anseios particulares, cada um deles se percebe também em lugar de impotência e buscam novamente estar em coletivo, juntos. Entretanto, cada um deles realiza uma travessia particular e descobertas pessoais, de conhecimento de si e reencontro com suas potencialidades.

Outro aspecto central na escrevivência evaristiana é o protagonismo de voz dos sujeitos que se enunciam a partir de sua própria experiência vivida. Ao trazer para o corpo do texto do romance a ideia da necessidade do consentimento de fala, a autora inscreve na Literatura Brasileira a perspectiva de histórias do povo negro a partir da experiência de dentro, que reflete uma composição coletiva de falares. O gesto da autoinscrição possibilita a construção de um *locus* de enunciação composto por uma polifonia de vozes negras que refutam os sentidos do poder hegemônico empenhado em manter as pessoas negras em lugar de subalternidade.

Pode-se também destacar no excerto a dimensão do tempo, que novamente se mostra não linear; é um tempo que se imbrica, tornando passado, presente e futuro uma só estrutura. Reforça-se a ideia de estrutura temporal do romance que se relaciona com o conceito de tempo espiralar (Martins, 2021), em que a noção de tempo é composta por uma ancestralidade que incide no passado, presente e futuro, tornando-os indissociáveis.

Ponciá Vicêncio se encontra presa num processo de trauma não elaborado, que é atualizado constantemente diante das inúmeras circunstâncias violentas das quais é vítima. Mas, sobretudo, encontra-se presa num passado que não passa, vendo a si mesma a repetição de uma história de perdas e ausências, assim como ocorrido com seus antepassados. Entretanto, analisando a trama através do prisma do conceito de tempo espiralar, não se pode entender o passado como algo apartado do presente. Eis a narrativa não linear do romance: a temporalidade cíclica do tempo incide, por um lado, numa permanência da colonialidade, e, por outro, permite também que o movimento circular de retorno a esse passado possibilite que a protagonista, com seus movimentos e gestualidades do corpo, finalmente consiga realizar o movimento de ruptura com a estrutura do poder hegemônico que lhe causava

adoecimento emocional, permitindo assim o reencontro com a sua ancestralidade. Pois, de acordo com o pensamento de Martins, a volta ao passado que o tempo espiralar proporciona é também uma possibilidade de renovação.

Em seu processo de apartamento da realidade do tempo presente e mudez, em decorrência dos traumas das múltiplas violências vividas, o silêncio torna-se então um produtor de sentido para Ponciá Vicêncio, que passa a falar pelo gesto. Inicialmente, é através da repetição dos gestos do Vô Vicêncio, pela herança recebida, que o corpo-memória da personagem demonstra os primeiros indícios da rota de reencontro consigo mesma. “Ponciá carrega em sua memória e em sua corporalidade (semelhante ao avô) o acúmulo da experiência negra colonial, sofrida por homens e mulheres. Por isso, vive em constante travessia entre o agora e o antes” (Miranda, 2019, p. 197).

É através do trabalho com o barro que Ponciá consegue superar o estado de adoecimento mental, como possibilidade de elaboração de processos traumáticos e de recomposição de sua subjetividade. Pela memória do corpo articulada em sua herança e do corpo que pede o barro para manipular a massa como se estivesse moldando a própria vida, Ponciá consegue fazer um movimento de mudança e romper com a estrutura que a colocava em lugar de subalternidade, bem como sair do estado de alheamento que a apartava do tempo presente.

A arte, para Ponciá Vicêncio, surge como um movimento de cura e possibilidade de recomposição do seu passado, pois através da arte com o barro vai elaborar outras possibilidades de vida para a sua realidade vivida, é o que a intelectual estadunidense Saidiya Hartman (2022, p. 5-7) vai chamar de um ato de “imaginação radical”, uma vez que traz para o corpo do texto a concepção de que “jovens negras foram pensadoras radicais que imaginaram incansavelmente outras maneiras de viver e nunca deixaram de considerar como o mundo poderia ser de outra forma”. A protagonista do romance, através da sua corporalidade, cria uma narrativa gestual que permite o movimento de ruptura com os sentidos do poder hegemônico que a paralisava e que está diretamente relacionada à possibilidade de vida:

Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, **era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só**, igualando as duas faces da moeda. Seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos então, sem contudo se descuidar das mãos. **Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de- vir** (Evaristo, 2017b, p 110-1, grifos meus).

A escrevivência como episteme que habita e convoca o corpo é aqui elucidada pela ação de Ponciá moldar com barro a própria vida, com seus gestos e movimentos. Através da herança que carrega consigo, consegue se conectar com a sua ancestralidade e compreender a sua história, a sua existência individual e coletiva de seu povo.

E o corpo feito de ausências de Ponciá se recupera na arte da cerâmica, reatando no barro moldado o fio da existência. A terra, antes paliativo para a fome da menina, passa a matéria-prima para a afirmação da mulher. Ao final, o desterro na cidade grande se ameniza no reencontro com a mãe e o irmão, que parece pôr fim à errância sofrida da personagem (Duarte, 2006, p. 305-8).

Com as suas escritas do corpo e suas palavras-gestos, Ponciá Vicêncio traça uma rota com movimentos de cura em busca de sua ancestralidade. Ponciá vai elaborando o processo de trauma no qual está inserida e desfiando os fios do nó deixado pela colonialidade através dos gestos e dos movimentos do seu corpo:

Desfiava fios retorcidos de uma longa história. Andava em círculos, ora com uma das mãos fechada e com o braço para trás, como se fosse cotó, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado Ponciá punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava, ainda, significar as mutilações e as ausências, que também conformam um corpo (Evaristo, 2017b, p. 110).

Os movimentos do corpo que abarcam as epistemes que nele habitam, as memórias ali guardadas, evocam essa presença do corpo para serem compartilhadas, transmitidas e apreendidas. Conhecimentos incorporados, como as criações com o barro e a cerâmica da personagem Ponciá Vicêncio, são escrevivências gestualizadas, assim como os bordados produzidos durante as rodas de bordado e mediação de livros do projeto Ponto em Verso. Pois são modos de inscrição ativa das gestualidades e dos saberes incorporados que habitam os movimentos do corpo, que através das palavras-gestos possibilitam a elaboração de processos traumáticos. A articulação feminina de empoderamento e reconexão com as suas subjetividades são escrevivências gestualizadas que apontam para um rota de cura.

CONCLUSÃO | Arremate Final

*quando lembro dos sonhos
vejo as ruas do centro
vejo grama e amplos espaços
vejo uma varanda para o mar não sei onde
e nós duas chorando e rindo depois
de uma conversa sobre perdoar
e não porque soa bonito
pega bem ser alguém capaz
mas é mais para evitar os resíduos
nos meus sonhos sou alguém que me perdoa*

Stephanie Borges, “Talvez Precisemos de Um Nome Para Isso”

(Borges, 2019, p. 26)

[para finalizar o seu bordado, você precisará fazer um acabamento pelo avesso do tecido para que os pontos não se desfaçam. esse acabamento é chamado de arremate. ao finalizar qualquer ponto, pelo lado avesso do seu bordado, no último ponto feito, você precisa passar a agulha por baixo da linha do último ponto, sem atravessar o tecido, e passar para a parte da frente do bordado. tudo é feito pelo avesso. você verá que, nesse movimento, a linha formará uma espécie de círculo, uma argola pela qual você deverá passar a agulha por dentro do círculo e puxar, formando um nó. passe novamente a agulha por baixo do ponto e só então corte a linha com uma tesoura. após esse procedimento, seu bordado está finalizado.]

Escrevivências gestualizadas como rota de cura

A escrevivência é uma episteme negra, criada e desenvolvida por uma escritora e intelectual negra, Conceição Evaristo, e que hoje se apresenta como um rico aparato teórico e metodológico para análise e compreensão sobretudo da literatura, mas não apenas, sendo aplicada como arcabouço de análise para criações artísticas nas mais diversas linguagens e áreas de produção de conhecimento. É uma episteme que nasce junto com a própria prática da escrita literária, na qual o corpo também se configura como nascedouro dessa escrita, traduzida em gestos, tendo a memória ancestral como solo fértil onde se assentam as raízes da escrevivência evaristiana.

Nessa conclusão, eu vou sugerir uma relação entre a escrevivência gestual da personagem Ponciá Vicêncio com as práticas de bordado nas oficinas Ponto em Verso, de modo a finalizar com a relação entre texto e têxtil, que percorreu toda esta pesquisa.

Com as suas escritas do corpo e suas palavras-gestos, a personagem Ponciá Vicêncio, protagonista do romance homônimo analisado no capítulo anterior, traçou uma rota de cura com os movimentos de suas mãos, manipulando a matéria-prima de sua arte, o barro. Com tais movimentos, a personagem realiza uma jornada que permite o reencontro com a sua ancestralidade e a compreensão de sua própria história pessoal. Em sua busca pelo reencontro de si mesma, Ponciá Vicêncio desvela camadas de uma história que possui uma dimensão coletiva, pois a sua história e a de seus antepassados está indissociavelmente relacionada com a experiência histórica da escravidão. Sobretudo, a personagem traçou um caminho de possibilidades de cura para os processos traumáticos decorridos pelo acúmulo das múltiplas violências às quais foi exposta ao longo de sua trajetória de vida.

O reencontro com a ancestralidade e a recomposição da sua subjetividade acontece através do corpo e da memória que nele habita, que se revela como herança através da repetição dos gestos do avô e deságua no ato de moldar o barro, dando vazão à torrente por onde flui o conhecimento incorporado que Ponciá carrega consigo. São conhecimentos apreendidos e transmitidos também através do gestual, saberes incorporados que podem ser encontrados nas criações com o barro e a cerâmica da personagem Ponciá Vicêncio e interpretados como **escrevivências gestualizadas**. No seu ato de criar com gestos, utilizando o barro como matéria prima para a arte, a personagem elabora as fraturas causadas pelas diversas violências sofridas ao longo da narrativa.

Ao moldar o barro com as mãos, a personagem gestualiza o conhecimento que nela própria reside, em seu corpo, em seus gestos, possibilitando a compreensão do seu destino e

da herança recebida de seu avô, desatando o emaranhado de nós no qual permanecia presa durante seu processo de adoecimento emocional. A rota de cura para o reencontro consigo mesma traçada do Ponciá foi gestual: à medida que se recolhia no silêncio, como estratégia de sobrevivência, comunicava-se com as mãos e com os movimentos do seu corpo, manipulando o barro, realizando escrevivências gestualizadas. Nesse sentido, os movimentos do corpo da personagem estão adensados às epistemes que nele habitam, conhecimentos que se assentam na corporeidade. As memórias e subjetividades se traduzem em escritas que se realizam através da impressão dos gestos no barro. No caso dos trabalhos em barro desenvolvidos pela personagem e sua mãe, eram obras de arte por meio das quais se contava histórias, construíam narrativas com mãos:

Desde pequena trabalhava tão bem o barro, tinha as artes de modelar a terra bruta nas mãos. Um dia ele voltaria ao povoado e tentaria recolher alguns trabalhos dela e da mãe. **Eram trabalhos que contavam partes de uma história. A história dos negros talvez** (Evaristo, 2017b, p. 109, grifos meus).

A escrevivência é uma episteme que nasce da vivência pessoal de quem produz a escrita, mas não se encerra no ato de uma escrita autocentrada, pois está intimamente relacionada a uma dimensão coletiva de experiências do povo negro, bem como à noção de aquilombamento como modo de resistência frente às violências raciais. É uma produção que tem como ancoradouro as experiências compartilhadas, que são interseccionadas pela experiência histórica negra, de gênero e racial. Ponciá Vicêncio, ao produzir em barro peças que contavam histórias de sua gente, construindo narrativas com a gestualidade de seu corpo em seu processo criativo relacionado à sua vivência pessoal, conta também uma história que é coletiva, através de uma narrativa que é gestualizada e traduzida em obras de arte.

Nesse contexto, a escrevivência compreendida no âmbito da gestualidade se relaciona com a performatividade do corpo, onde a escrita pode ser interpretada como uma performance do gesto e do movimento, como, por exemplo, os movimentos da personagem Ponciá Vicêncio ao manipular o barro. Nesse sentido, a escrita sendo compreendida para além da escrita alfabética, gestualiza o conhecimento, e este, por sua vez, para que seja apreendido e compartilhado, requer também a presença do corpo em performance, apreendendo o conhecimento através do movimento, do gesto, do olhar e do toque.

As formas como tais conhecimentos são compartilhados se relacionam de modo indissolúvel com a tradição oral, uma vez que a oralidade também abarca a performatividade do corpo que está inserida no gesto de narrar. Tendo em vista a dimensão da oralidade em que

a episteme evaristiana também se fundamenta, as escrevivências gestualizadas são formas de contar histórias onde o gestual é necessário para que se realize. Com a partilha do conhecimento que acontece através da corporeidade, escrita e oralidade não podem ser dissociadas. Nesse sentido, como afirma a intelectual Leda Maria Martins (2023), as oralituras são também compostas pela performatividade do corpo:

O processo de construção das oralidades, que eu chamo de oralituras, é performático por excelência [...] o contar em si, para se realizar, exige a performance do contar. [...] a performance da oralidade não é simplesmente um convite à escuta, ela performa visualidades, na performance da contação você visualiza a escuta, saboreia os movimentos, gestos, e o próprio manuseio do bailado das temporalidades. [...] **A contação é um gesto ativo de inscrição de um saber, da grafia de um conhecimento, de um modo ativo de construção do pensamento, por isso que muitas vezes, quando nós estamos habitando as performances da oralidade ou da oralitura, nós somos transplantados para outras temporalidades** (grifos meus).

Segundo Martins, a performatividade está intrinsecamente relacionada à oralidade, de modo que, nas diversas formas de contar histórias, o movimento se faz presente evocando o corpo e seus diversos sentidos para se realizar. O contar histórias através dos gestos é um modo milenar de construir narrativas, como faz a personagem Ponciá Vicêncio, que realiza no romance a manipulação do barro e sua produção de obras de arte em cerâmica como um modo de narrar a história de seu povo e de construir uma narrativa possível para sua própria história.

Tais características estão presentes e constituem tecnologias ancestrais que são passadas de geração em geração através da oralidade e das performatividades do corpo, como por exemplo, a arte da cerâmica feita em barro realizada por Ponciá Vicêncio, ensinada por sua mãe Maria Vicêncio. São também tecnologias ancestrais que se configuram como modos de narrar através dos gestos as práticas têxteis, como as formas de tecer, trançar, bordar, entrelaçar, render, etc.

O bordado e as escritas do gesto

O ato de bordar é uma forma de construção de narrativa através do gesto, uma escritura do corpo feita com linha e agulha, onde o tecido se torna o suporte para a história que ali é tecida com fios. Ao transpassar a agulha pelo tecido, atravessando a tessitura da trama, imprime-se não apenas a materialidade dos elementos empregados na técnica, mas também o gestual de quem elabora o movimento. Cada gesto empregado no fazer do bordado

é único, carrega consigo a subjetividade de quem está bordando e tece, junto com linha e agulha, histórias únicas, onde mesmo que haja a intenção de reprodução, não é possível repetir o mesmo gesto.

Ao tecer cada ponto de bordado, o gesto empregado na técnica deixa uma marca no tecido, como uma cicatriz; cada movimento que o corpo faz com a agulha, no ato de perfurar o tecido para fazer os pontos, deixa um indício de que algo aconteceu ali naquele local, e, ainda que desfeito, deixa uma marca na trama em sua dupla dimensão, nos dois lados do tecido bordado, pelo direito e pelo avesso. O bordado é um modo de tecer narrativas com o gesto, contar histórias que vão além dos pontos, além da técnica, pois é no gestual empregado no modo de tecer que reside o conhecimento que se inscreve ativamente nas tessituras em costura elaborada.

Imagem 16 - Participante bordando um verso da escritora Conceição Evaristo durante a oficina Ponto em Verso realizada nos jardins do museu-casa Casa das Rosas, em 2019.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

O tecido, nesse contexto, se torna um suporte para construção de narrativas, do qual é possível fazer duplas interpretações e leituras, tanto pelo lado direito, de um lado do tecido, onde os pontos são feitos, como do lado avesso, onde é possível ver o acabamento dos pontos, os nós, se há excesso ou não de linha. Pelo avesso, pode-se colher os indícios da atenção dedicada ao trabalho, a intimidade e a profundidade da relação que a pessoa que faz o

bordado tem com os materiais e o seu grau de experiência com a técnica. O avesso de um trabalho bordado é tão importante quanto o lado direito, pois conta outras histórias. Ambos os lados, juntos, se complementam.

Cada gesto empregado na tessitura de um bordado evoca memórias que residem no corpo, conhecimentos que se inscrevem de forma ativa nos movimentos do tecer com linha e agulha. São conhecimentos que se inscrevem no corpo e que, para serem compartilhados, necessitam do ato performativo e do movimento do gesto para se realizarem. Não se realizam, por exemplo, através da apreensão de uma leitura textual, da observação, ou da escuta apenas: para apreender e compartilhar os conhecimentos das manualidades têxteis como o bordado, faz-se necessária a presença do corpo e seus sentidos completos, juntamente ao ato performático do gesto corporal.

Compreender o bordado como uma escrita do corpo, que se inscreve através do gesto e da memória, permite-nos também compreender que esse conhecimento está entrelaçado com fios da oralidade, que requer a presença atenta no olhar, na escuta e nos gestos de quem ensina e quem aprende. É um conhecimento que necessita da oralidade para se realizar, para ser transmitido e compartilhado.

O bordado como prática de cuidado: um relato de experiências

O Ponto em Verso, projeto de mediação de literatura que propõe aproximações entre a literatura de autoria negra feminina e a arte têxtil, através da técnica manual do bordado à mão, busca investigar as gestualidades do corpo empregadas na manualidade do bordado como modo de processo criativo, que através do gesto, juntamente com o ato coletivo de bordar em grupo, permite a compreensão das próprias potencialidades, além da elaboração de processos traumáticos derivados de violências relacionadas à experiência de gênero e de raça.

Os encontros do projeto são realizados de forma coletiva, no formato de oficinas com rodas de bordado, nas quais se realiza a leitura de textos, de forma individual e coletiva, de trechos selecionados dos livros escolhidos para serem trabalhados durante os encontros, e o bordado à mão dos trechos selecionados. As ações do projeto acontecem em parceria com instituições culturais e equipamentos públicos, sendo realizadas em sua grande maioria nos espaços físicos das bibliotecas ou espaços de leitura das instituições, como modo de ocupar fisicamente esses ambientes, com a presença do grupo articulada através da manualidade da arte têxtil.

O público participante das atividades é diverso em termos de faixa etária, identidade de gênero e marcadores sociais como classe e raça. Entretanto, ainda que esses marcadores se mostrem heterogêneos, variando de acordo com o perfil de público frequentador da instituição onde a atividade esteja sendo realizada no momento, destaca-se a presença de mulheres, entre a faixa etária dos 20 aos 60 anos de idade.

Imagem 17 - Oficina do Projeto Ponto em Verso sendo realizada no CECCO Ibirapuera (Centro de Convivência e Cooperativa), em 2019.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Para as atividades de mediação de literatura, é realizada uma curadoria de livros de autoria negra e feminina que façam parte do acervo da biblioteca onde o projeto esteja sendo realizado. Na maior parte das vezes, são elencados livros da literatura brasileira para as atividades. Contudo, sempre que possível e respeitando o perfil dos acervos das bibliotecas parceiras, são utilizados também livros de autoras estrangeiras, tendo como destaque a literatura africana, caribenha e estadunidense. Em caso de ausência de títulos ou presença discreta, é realizada uma curadoria prévia para a inclusão de novas obras ao acervo, levando em consideração a importância das obras e contribuição das autoras no contexto da Literatura Negra Brasileira, bem como o lugar de importância histórica dessas obras na Literatura Brasileira, buscando construir um referencial de títulos que contemple a pluralidade de produções textuais de autoras negras em relação à história da literatura, o cânone literário e as produções contemporâneas.

Durante as atividades do projeto, são lidos trechos dos livros escolhidos para cada atividade, de modo a criar um ambiente de difusão das obras e produções das autoras. Entretanto, o objetivo principal das mediações é construir um ambiente de possibilidades de debates sobre os temas evocados durante as leituras. Nesse aspecto, a *escrevivência* evaristiana se configura como uma importante e potente ferramenta teórico metodológica que ampara as atividades do projeto, pois, compreendida como chave de leitura, permite que as pessoas leitoras dos textos, participantes das rodas de bordado e leitura, identifiquem-se com os temas trazidos pelas autoras em seus textos a partir das experiências de gênero, de raça, de classe, como também elementos trazidos pela escrita com caráter memorialístico de alguns textos, como Conceição Evaristo (2020, p. 32) elabora:

Assim como a escritora ou o escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente, creio que a pessoa que lê, acolhe o texto, a partir de suas experiências pessoais, se assemelhando, simpatizando ou não com as personagens.

A *escrevivência* compreendida como chave de leitura, através dos processos de identificação estabelecidos pelo público leitor com os temas evocados pelos textos, possibilita a partilha de memórias e experiências particulares de cada pessoa, sendo os mais recorrentes percebidos durante os encontros: a partilha de lembranças e memórias de infância; atravessamentos e afetos entre família; o compartilhamento de processos derivados de violências de gênero, de violências raciais e experiências decorrentes do racismo.

Ao passo que ocorre a partilha de lembranças e experiências de eventos traumáticos durante as ações do projeto, o público demonstra também um movimento de articulação de potencialidades que são disparadas com a leitura dos textos. Percebe-se em grande parte do público participante das ações do projeto um primeiro contato com a literatura de autoria negra durante as oficinas. Para muitas pessoas, o *Ponto em Verso* se apresenta como um espaço introdutório para questões relacionadas à racialidade. Muitas pessoas relatam iniciar processos de consciencialização racial após entrarem em contato com a literatura de autoria negra durante as oficinas. Esse processo ocorre tanto de pessoas negras, como também para pessoas brancas, em se entenderem como pessoas racializadas a partir de debates evocados pelos textos.

Nesse sentido, as rodas de bordado realizadas durante as ações do projeto *Ponto em Verso* se configuram como espaço de partilha de vivências, memórias e acolhimento entre as pessoas participantes em seus múltiplos processos pessoais. Pode-se afirmar que a

articulação coletiva feminina que se realiza nos encontros do projeto é um modo de envolvimento que permite o cuidado mútuo, entendendo-se como uma coletividade, o autocuidado, o empoderamento, o movimento de conscientização de processos em torno da experiência de gênero e racial.

Sendo assim, a escrevivência aplicada como metodologia nas ações do Ponto em Verso é utilizada a partir de interpretações que permitem ampliar os contornos do debate sobre a sua utilização como ferramenta teórico metodológico de escrita, pois é compreendida numa dupla dimensão de possibilidades: 1) como ferramenta teórico metodológica que ampara a compreensão da episteme evaristiana como **chave de leitura**; 2) como ferramenta metodológica da **gestualidade**, na qual o gesto empregado no ato de bordar, impregnado da subjetividade de cada pessoa, vai possibilitar a produção artística como ampliação de horizontes dessas subjetividades. Em ambos os caminhos de compreensão da escrevivência, observa-se, sobretudo, como este aporte teórico se configura como um importante aparato, que auxilia em processos de cura e elaboração de eventos traumáticos derivados de violência, tanto através da literatura como também da gestualidade do bordado.

Imagem 18 - Detalhe de uma participante bordando durante a oficina do Projeto Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Cada gesto empregado na tessitura de um bordado, quando interpretado através da escrevivência – sendo essa, por sua vez, compreendida como uma episteme que reside também no gestual –, traz consigo todo o repertório de vivências e “memória da pele”, ou seja, a memória carregada pelo corpo que gesticula, a memória que está adensada ao movimento do corpo, retomando uma reflexão que a escritora Conceição Evaristo (1996, p. 89) elabora em sua dissertação de mestrado, dando indícios e já trazendo ideias incipientes sobre a escrevivência: “Pela memória da pele, inscreve-se, inscreve-se um corpo-sujeito que busca seu próprio pertencimento, que se observa como dono de si próprio”.

Portanto, observa-se que a escrevivência relaciona-se de modo íntimo com essa busca pelo próprio pertencimento citado pela autora. O movimento empreendido pela personagem Ponciá Vicêncio, na trama fictícia que recebe o seu nome, é um movimento de busca pela compreensão de si e de sua história, no empenho do refazimento de sua subjetividade e encontro com a sua ancestralidade. Ponciá enveredou através dos movimentos do corpo, na manipulação com o barro, traçando uma rota de cura de sua subjetividade fraturada por um ciclo contínuo de violências.

Compreendida como um conhecimento também do campo da corporeidade, para além das letras escritas, a escrevivência pode ser aplicada também às manualidades têxteis como o bordado à mão. Cada pessoa que se dedica à prática manual do bordado carrega consigo, em seu corpo, em seus movimentos, uma memória que se inscreve em seu corpo, articula-se com cada experiência individual vivida, sendo atravessada também por experiências individuais e coletivas de gênero, raça, classe, experiências históricas, etc., que marcam a subjetividade de cada pessoa e são traduzidas nas potencialidades da criação artística a partir gestual. Leda Maria Martins (2021, p. 48) comenta a memória do corpo:

Toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo. No âmbito dos ritos as performances, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos, cerimoniais, cenários, cortejos e festejos – e, em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se em repertórios textuais, históricos e sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras de seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e atos resultantes das diásporas.

Desse modo, os movimentos do corpo empreendidos no fazer manual do bordado são modos de refazimento de subjetividades, processos elaborativos de traumas e violências vividas, realizados através do gestual, como afirmado por uma participante de uma das

oficinas do projeto Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em julho de 2023: “Cada ponto dado é a cura de um pensamento mal pensado”.

As temporalidades do gestual

As possibilidades de cura que nascem da criação artística do gesto e do corpo, como se pode observar tanto nos processos desenvolvidos com o bordado à mão durante as oficinas do projeto Ponto em Verso como no trabalho com a manipulação do barro feito pela personagem Ponciá Vicêncio, são conhecimentos incorporados apreendidos e transmitidos convocando a presença do corpo e seus movimentos, gestos e articulações no espaço e tempo. São movimentos compostos também pela memória do corpo que gesticula, carregados da ancestralidade que ali está presente, são epistemes que estão incorporadas e são traduzidas através da gestualidade. São produções artísticas repletas da subjetividade de quem produz, onde cada toque na materialidade que é manipulada, cada gesto que molda ou tece a matéria-prima, é um modo de construir uma narrativa com o corpo, escritas com palavras-gestos.

Imagem 19 - Bordado do poema De Mãe, de Conceição Evaristo.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

O contar histórias através dos gestos e construir narrativas através das performances do corpo permite transitar por outras temporalidades para além da compreensão ocidental do tempo, este sendo progressivo e linear. Como foi analisado no capítulo 3, o romance Ponciá Vicêncio é permeado por temporalidades cíclicas, a narrativa da trama é construída de modo não linear, de modo a se confundir com a condição mental da personagem, que oscila entre o estado de presença e alheamento emocional, transitando entre suas memórias e o esquecimento.

Segundo o pensamento de Leda Maria Martins (2021, p. 22), os conhecimentos incorporados que se articulam no gestual dos movimentos do corpo se relacionam com as temporalidades de forma não linear: ela propõe “como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele”. Mais especificamente, segundo a autora, são espirais que compõem as temporalidades que permitem que a ancestralidade acesse o corpo em seu gestual:

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, **de uma concepção de vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio *mater* que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental de evolução linear e progressiva** (p. 42, grifos meus).

A repetição do gesto que se pode observar nas técnicas têxteis, como os movimentos empregados na feitura de cada ponto – que se repetem consecutivamente, um a um, necessários para o desenvolvimento de uma peça bordada à mão – e os movimentos do corpo de Ponciá Vicêncio manipulando a matéria-prima do seu fazer artístico – o barro –, pode ser considerada como aquilo que a intelectual Leda Maria Martins conceitualiza de oralituras.

São palavras-gestos que rompem com a separação entre escrita e oralidade, pois se realizam em ambos os territórios; são escritas que necessitam dos movimentos do corpo para acontecer; gestos em repetição, movimentos contínuos que, mesmo repetidos, nunca são os mesmos, estão sempre em contínua atualização; ainda que se repitam, atualizam-se ao mesmo tempo, configurando-se em espirais, onde sempre haverá um novo movimento; desse modo, um movimento constante de criação:

Retornar ao bordado não é retornar a um pretérito perfeito acabado, é na verdade, está continuamente atualizando o presente passado e futuro, não como separados [...] rompe a dicotomia entre objeto e sujeito [...] temporalidades espiralares não separam porque tudo passa a ser constituinte de tudo. [...] modo performático das oralituras, ainda que alguma coisa que ali esteja que nos coloca no âmbito milenar muitas vezes, ali também já há a transformação necessária para a própria construção do saber, do próprio movimento, ou seja, as performances das oralituras não trabalham com a ideia da repetição do mesmo, porque aí seria a clonagem e a clonagem é a morte, o esquecimento.

Trabalhos manuais carregam consigo a especificidade de serem trabalhos únicos, que mesmo reproduzidos nunca serão iguais, pois o gesto imprime na materialidade outros aspectos que abarcam aquele fazer para além da técnica, como a subjetividade da pessoa que está criando e a relação com o tempo e a memória carregada pelo corpo que cria. Ainda segundo o pensamento de Martins, os atos de repetição do gesto, que se observa tanto na técnica do bordado à mão do projeto Ponto em Verso quanto na arte da cerâmica com barro desenvolvido pela personagem Ponciá Vicêncio, serão sempre movimentos de criação, pois, mesmo se repetindo o gesto, nunca será o mesmo gesto, é sempre uma nova ação, um contínuo movimento de criação que permite o refazimento de subjetividades fraturadas:

Repetir não é repetir o mesmo, é repetir sempre em processo de criação, por isso que a ideia do tempo espiralar é importante não se pensar [...] que não somos nós que acessamos os ancestrais, são eles que nos acessam, que muda completamente o nosso modo de pensar porque nem a memória, nem o passado, nem a ancestralidade se referem a um depósito parado, estagnado, pq ai ele estaria morto, mas há sempre alguma coisa que nos faz pertencer, portanto nós pertencemos simultaneamente à construção do passado, do presente e do futuro que nos foi separado. e o exemplo das pessoas que retorna, elas retornam simultaneamente ao passado e ao futuro, por que elas estão construindo o presente, e o presente não pode ser apenas pensado em presente (MARTINS, 2023).

Essas são reflexões e apontamentos que Leda Maria Martins desenvolve acerca de como as performances da oralitura se relacionam com a temporalidade espiralar de modo a permitir que a ancestralidade acesse o corpo em movimento, em seu gestual. Sendo assim, o pensamento de Martins se torna fundamental para a investigação da escrevivência evaristiana como aparato teórico metodológico de escrita que pode ser também compreendido permeando o campo das gestualidades do corpo, como uma episteme que se realiza também a partir do movimento.

Essas reflexões nos amparam na compreensão do movimento empreendido pela personagem Ponciá Vicêncio se configurando como uma rota de cura, pois é a partir do trabalho com o barro, no gestual do conhecimento incorporado, que ela consegue se reconectar com a sua ancestralidade. Do mesmo modo, os movimentos empregados nos

bordados realizados nas oficinas do projeto Ponto em Verso são também movimentos de criação que possibilitam o reencontro com as subjetividades e a elaboração de processos traumáticos, pois são movimentos que permitem acessar camadas da memória que residem no corpo: através da performatividade do gestual é possível entrar em contato com a ancestralidade de cada pessoa.

Movimentos que apontam rotas de cura

Os modos de inscrição ativa das gestualidades analisados nesta pesquisa, apresentados a partir dos bordados do Ponto em Verso e do trabalho com barro da personagem Ponciá Vicêncio, são conhecimentos incorporados que habitam os movimentos do corpo, que se traduzem em palavras-gestos. A escrevivência compreendida em seu âmbito gestual se configura como potencial ferramenta de cura por promover a elaboração de processos traumáticos, através do reconhecimento de potencialidades, e a recomposição de si, através de processos individuais e também dentro de uma dimensão coletiva, possibilitando a reconexão com as subjetividades, tanto no caso da protagonista do romance, Ponciá Vicêncio, como por meio da articulação coletiva feminina que acontece durante as rodas de bordado do projeto Ponto em Verso.

A dimensão simbólica em que assenta o lugar de produção artística da personagem Ponciá Vicêncio, o lugar da potencialidade criativa que se relaciona com a memória de seu corpo, bem como a ancestralidade que compõe a sua subjetividade, é onde a estrutura de poder hegemônica – configurada pela permanência da colonialidade que impregna toda a ordem vigente a qual Ponciá está inserida – não consegue alcançar. Por isso, é por onde ela consegue elaborar os processos traumáticos que causam seu padecimento emocional e entrar em contato com a sua ancestralidade.

A manualidade da arte têxtil, assim como a gestualidade de Ponciá Vicêncio com o barro, permitem o resgate e o acesso ao conhecimento da ancestralidade que reside no gesto, que é transmitido através das gerações pela tradição oral, uma vez que “o conhecimento pode se incorporar não somente aos gestos e ações, mas também à totalidade da vida” (Bá, 2010, p. 189). Nesse sentido, a tradição oral e as gestualidades do corpo estão relacionadas aos modos de interpretação das temporalidades em sua relação com a ancestralidade dos povos de culturas tradicionais africanas, bem como das comunidades que mantêm vivas as tradições ancestrais.

Portanto, o modo de compreensão do conhecimento torna-se indissociável à palavra falada, aos movimentos do corpo e seus gestos, que, por sua vez, estão também indissolúvelmente associados à força vital que reside na ancestralidade e através da qual se realiza. A escrevivência evaristiana, em sua dimensão da gestualidade, possui uma relação direta com a tradição oral e a ancestralidade, mostra-se como episteme que se inscreve no corpo e se constitui como uma densa ferramenta de cura, de recomposição de subjetividades, como afirma a escritora em sua epígrafe no livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016):

Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. [...] Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento sem o menor pudor. [...] Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, **continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência** (Evaristo, 2016, p. 7, grifos meus).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, Ricardo. Poesia hoje: negra. In: _____.; ALEIXO, Fátima; AZEVEDO, Beatriz (org.). **Poesia hoje: negra**. São Paulo: P-o-e-s-i-a/ Unicamp, 2021. Disponível em: <https://www.p-o-e-s-i-a.org/dossies/#flipbook-df_1379/110/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, 2000, p. 229-36.

ARRUDA, Aline Alves. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura Afro-Brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

BÁ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África: metodologia e pré-história da África**. v. 1. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042769_por>. Acesso em: 11 out. 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, Anderson Ribeiro; MARONA, Marjorie Corrêa; FILICE, Renísia Cristina Garcia (org.). **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal**. São Paulo: Autêntica, 2019.

BORGES, Rosane. Escrivivência em Conceição Evaristo: armazenamento e circulação dos saberes silenciados. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

BORGES, Stephanie. **Talvez precisemos de um nome para isso: ou o poema de quem parte**. Recife: Cepe, 2019.

BRAZ, Jordana Aparecida Alvaro. **A escrita como bordado: diálogos entre literatura e artes visuais através do testemunho**. 2023. 87f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

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

CARVALHO, Clara Nogueira de. **Por um fio: a resistência e os devires nos trabalhos de Cristina Carvalho**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19657>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

_____. De Onde Nasce A Vontade, Onde Se Dá Os Primeiros Pontos. **Mulheres que Tecem Pernambuco**, 2023. Disponível em: <<http://mulheresquetecempe.com.br>>. Acesso em: 6 dez. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRUZ, Eliana Alves. Não há quem fique indiferente a Ponciá. In: **Suplemento Pernambuco**. Recife: Editora Cepe, 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Canção para ninar menino grande: o homem na berlinda da Escrivivência. In: _____.; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrivivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Escrivivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiáspórica. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrivivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

_____. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, jan./abr. 2006, p. 305-8. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/g7gPJT4f9yzqMyFyLxR6HBb/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 18 out. 2022.

DURAND, Jean-Yves. **Bordar**: masculino, feminino. Minho, Portugal: 2006. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5480/3/BORDAR.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Literatura Negra**: uma poética da nossa afro-brasilidade. 1996. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, PUC/RJ, Rio de Janeiro, 1996.

_____. Da representação à auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, ago. 2005a. p. 54.

_____. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária (UFPB), 2005b.

_____. Da Construção De Becos. In: _____. **Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2005c.

_____. Literatura negra uma poética de nossa afro-brasilidade. **Revista Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31. 2009a.

_____. **Conceição Evaristo por Conceição Evaristo**. Depoimento realizado durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, maio de 2009b. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo/>>. Acesso em: 7 jun. 2022.

- _____. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- _____. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017a.
- _____. **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.
- _____. **Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio**. Carta Capital, São Paulo, 2017c
Disponível em:
<<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>> Acesso em 23 nov. 2023.
- _____. **Poemas da Recordação e Outros Movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017c.
- _____. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a.
- _____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.
- _____. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**, 2005. Disponível em:
<<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2021.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FELISBERTO, Fernanda. Escrevivência como rota de escrita acadêmica. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, M. B. (org.). **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- HARTMAN, Saidiya. Venus em dois atos. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André (org.). **Pensamento Negro Radical**. Trad. Allan K. Pereira [et. al.]. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2021, p. 105-30.
- _____. Uma nota sobre o método. In: _____. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. Trad. Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 11-3.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de

Janeiro: Cobogó, 2019.

LIBRANDI, Marília. Os Canela e eu. **ReVista**, 2020. Disponível em: <https://revista.drclas.harvard.edu/book/os-canela-e-eu?admin_panel=1>. Acesso em: 23 fev. 2023.

MACHADO, A. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 173-96, 1 dez. 2003.

MALTA, Marize. **Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433811122_ARQUIVO_Aartedebordaroe_squecimentonahistoriaREVISADOMARIZEMALTA.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, jan./jun. 2003, p. 63-81.

_____. A fina lâmina da palavra. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. IV: História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPIR, 2014.

_____. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. **Criação Artística E Manualidades: Tecendo Temporalidades**. YouTube, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kjq_1GUYSH0&t=37s>. Acesso em: 11 out. 2023.

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

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-26062019-113147. Acesso em: 31 mai. 2022.

MOURA, Clovis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas. In: RATTIS, Alex (org.). **Uma história feita por mãos negras: quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

_____. **ÔRÍ**. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/uniaodetodasasnacoes/videos/1878768139068550/>>. Acesso em: 29 set. 2023.

NATÁLIA, Livia. **Dia Bonito Pra Chover**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

OLIVEIRA, Calila das Mercês. **Movimentos e (re)mapeamentos de mulheres negras na literatura brasileira contemporânea**. 2020. 220f., il. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

SANTANA, Thaíse. **Mulher-palavra**. 1. ed. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. Ponciá Vicêncio: memórias do eu rasurado. In: DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. (ed.). **Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. **EscreVivência: itinerário de vidas e de palavras**. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. **Revista Proa**, n. 2, v. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SOUTO MAIOR, Blenda. Bordado: gesto cartográfico. **GLAC**. Disponível em: <<https://www.glacedicoes.com/post/bordado-gesto-cartografico-blenda-souto-maior>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

ANEXO

Imagem 20 - Oficina Ponto em Verso no Cecco Ibirapuera, realizada em 2019.



Fonte: André Bispo (arquivo pessoal).

Imagem 21 - Oficina Ponto em Verso realizada no Sesc Belenzinho, em 2019.



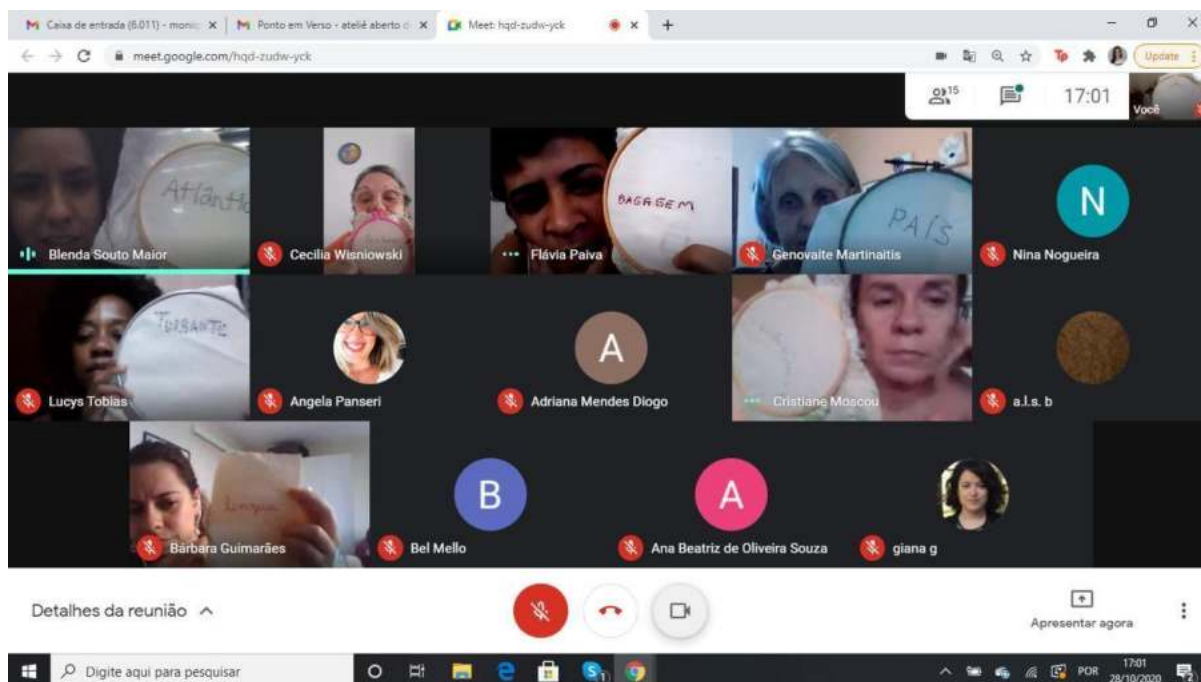
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 22 - Ação online do Ponto em Verso - Ateliê Aberto de Bordado e Literatura, durante a pandemia de Covid-19, em 2020/2021, realizado através do edital de Mediação de Arte e Cidadania Cultural do Centro Cultural São Paulo.



Fonte: Ana Beatriz Souza (CCSP).

Imagem 23 - Ação online do Ponto em Verso - Ateliê Aberto de Bordado e Literatura, durante a pandemia de Covid-19, em 2020/2021, realizado através do edital de Mediação de Arte e Cidadania Cultural do Centro Cultural São Paulo.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 24 - Oficina Ponto em Verso realizada no Sesc Belenzinho, em 2022.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 25 - Ocupação Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 26 - Ocupação Ponto em Verso realizada no Sesc São José dos Campos, em 2023.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 27 - Oficina de bordado e literatura realizada através do Programa Vocacional, na Biblioteca Pública Municipal Jayme Cortez, em 2023.



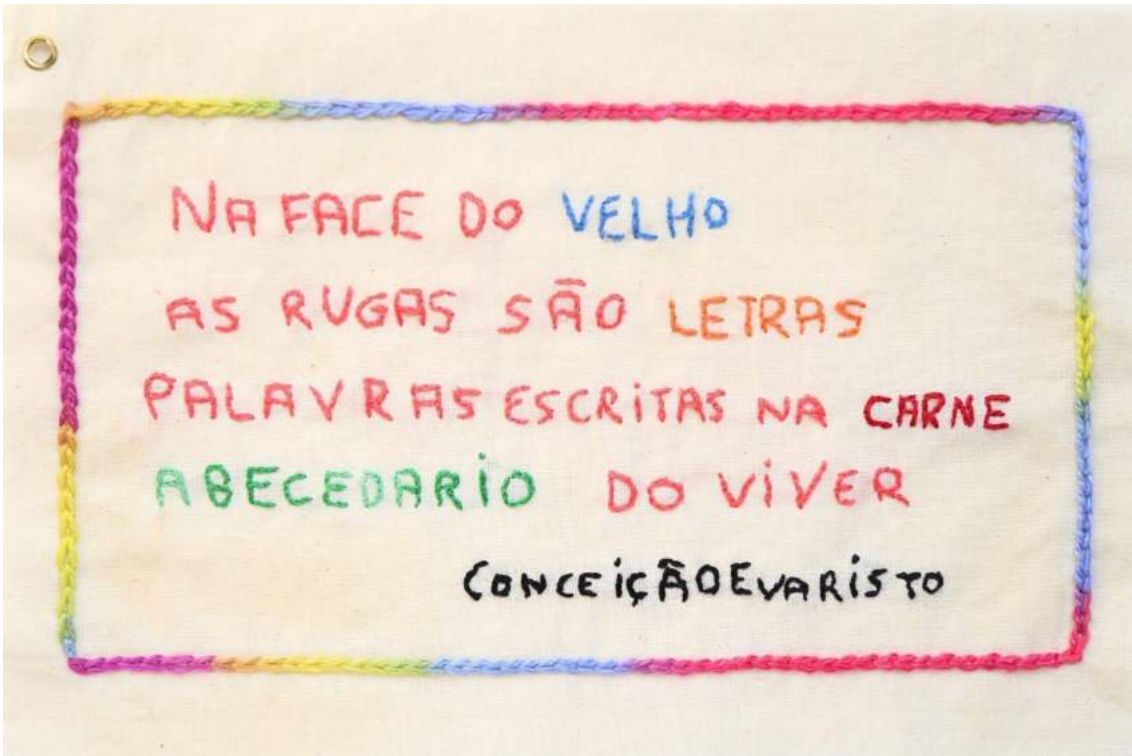
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 28 - Oficina Ponto em Verso, diálogos entre escritoras negras brasileiras e caribenhas, realizada no Sesc 24 de Maio, em 2023.



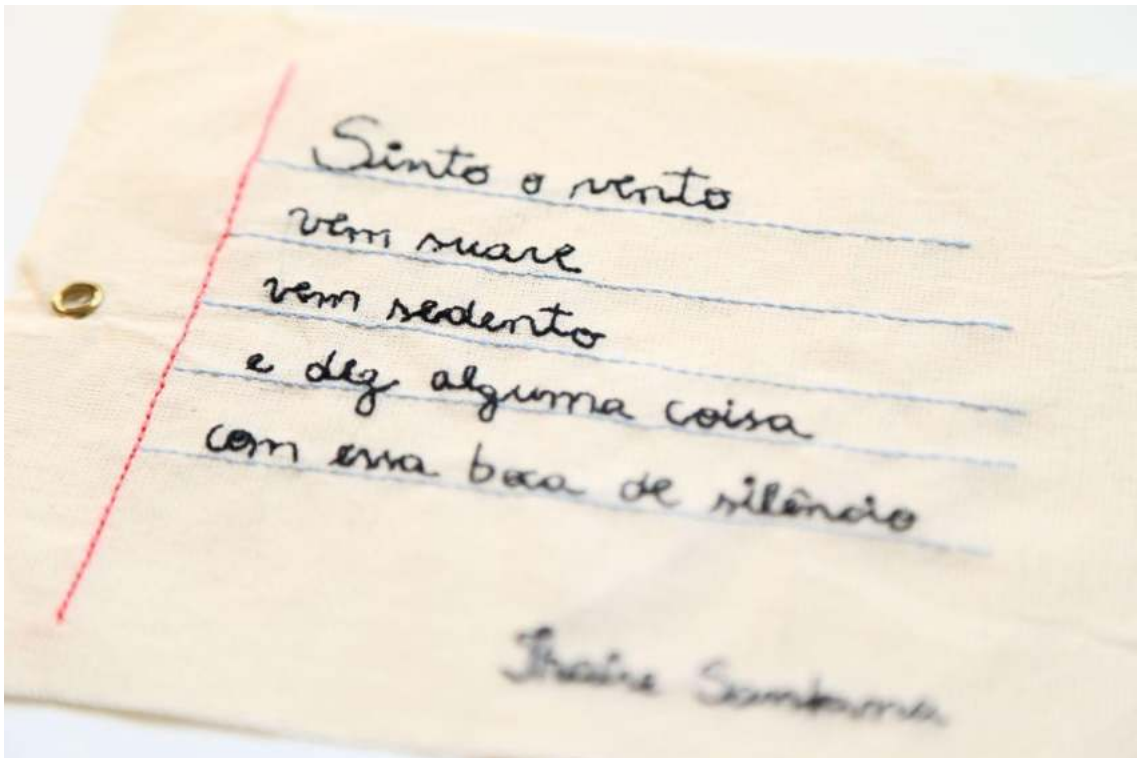
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 29 - Bordado de trecho do poema Poema “Do velho ao jovem”, de Conceição Evaristo, realizado durante oficina do projeto Ponto em Verso.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 30 - Bordado de trecho do poema Vento, de Thaíse Santana, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



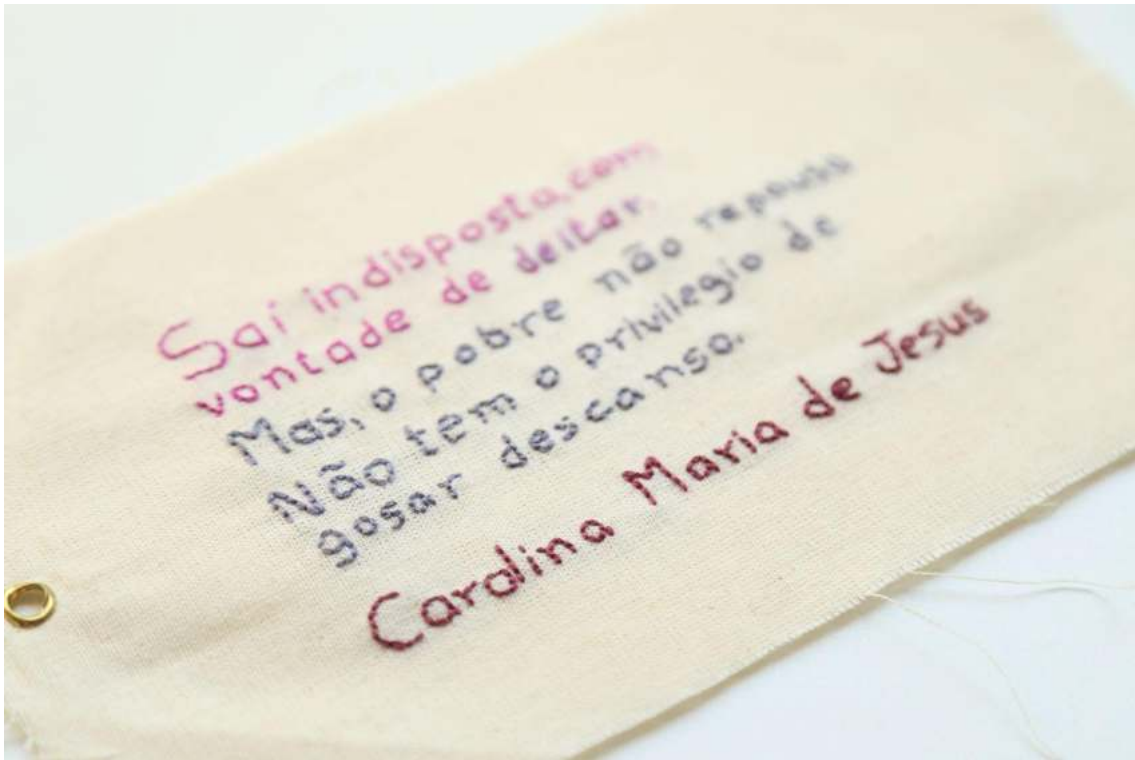
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 31 - Bordado de trecho do livro *Planta Oração*, da escritora Calila das Mercês, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



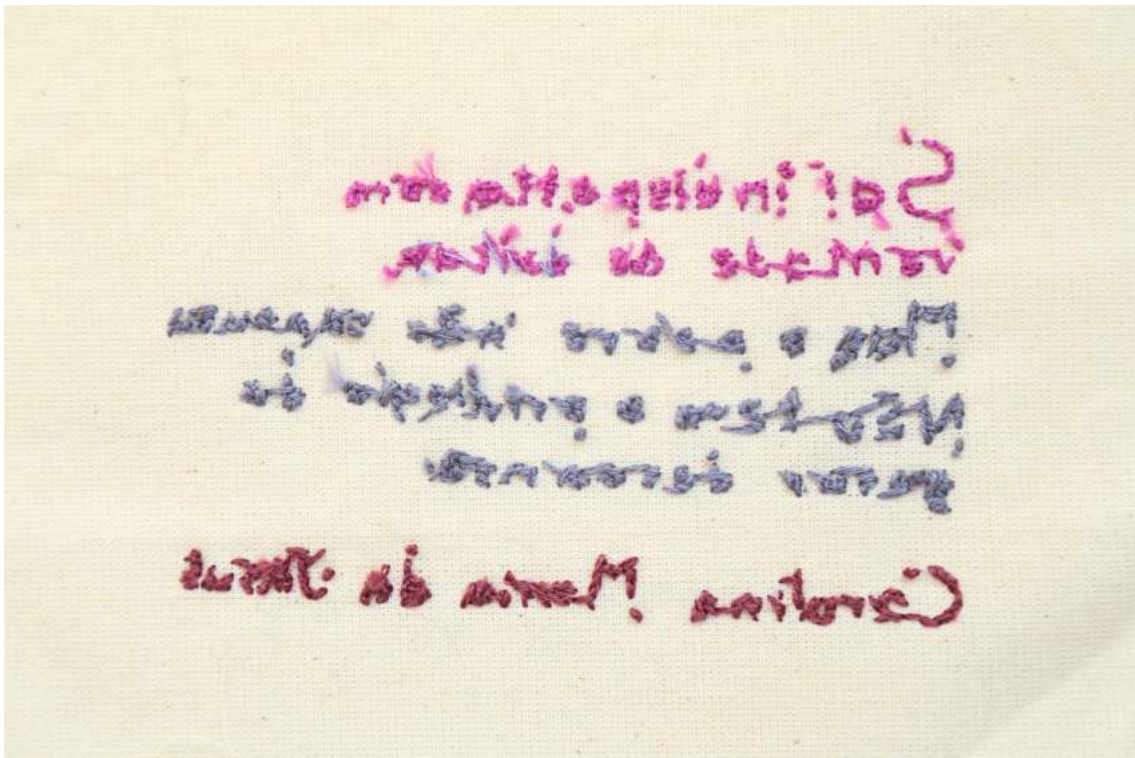
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 32 - Bordado de trecho do livro *Quarto de Despejo - Diário de uma favelada*, da escritora Carolina Maria de Jesus, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



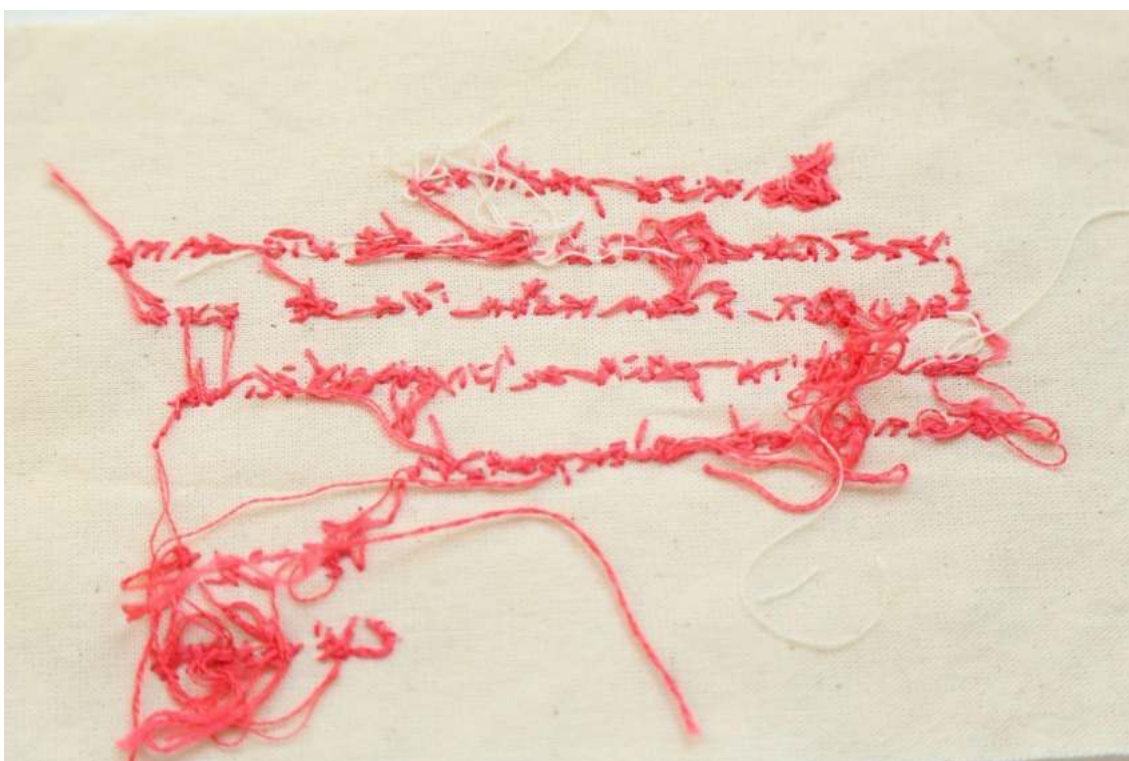
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 33 - Avesso do bordado do trecho do livro Quarto de Despejo - Diário de uma favelada, da escritora Carolina Maria de Jesus, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.





Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 34 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



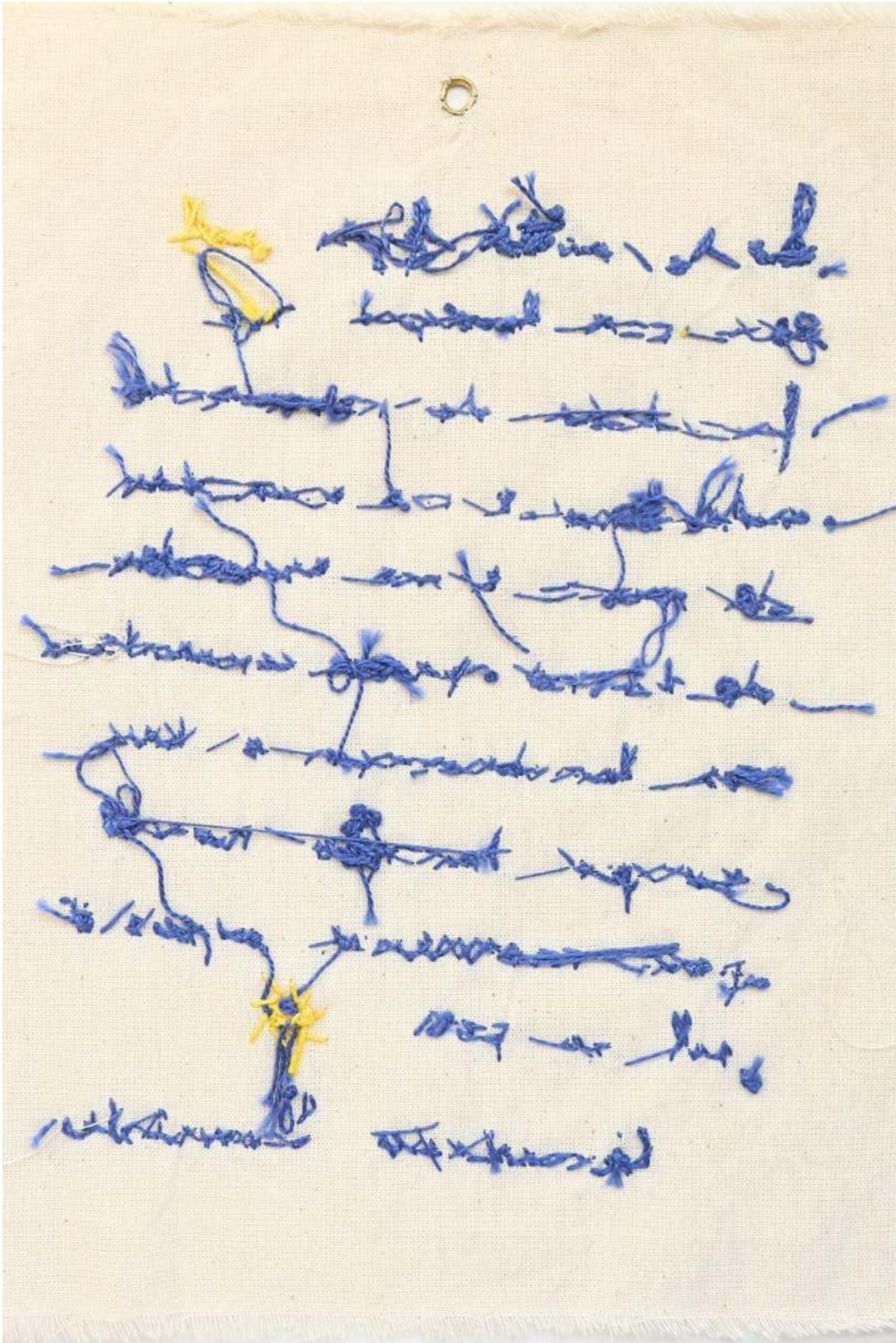
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 35 - Bordado de trecho do poema Se à Noite Fizer Sol, de Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.

De 'a noite fazer 
ou me lançar na
futilidade do momento
adentro e me esconder
de mim e me esconder
de ti só para concentrar
na lembrança o teu
corpo templo novo
pois moverei após o
sol se por 

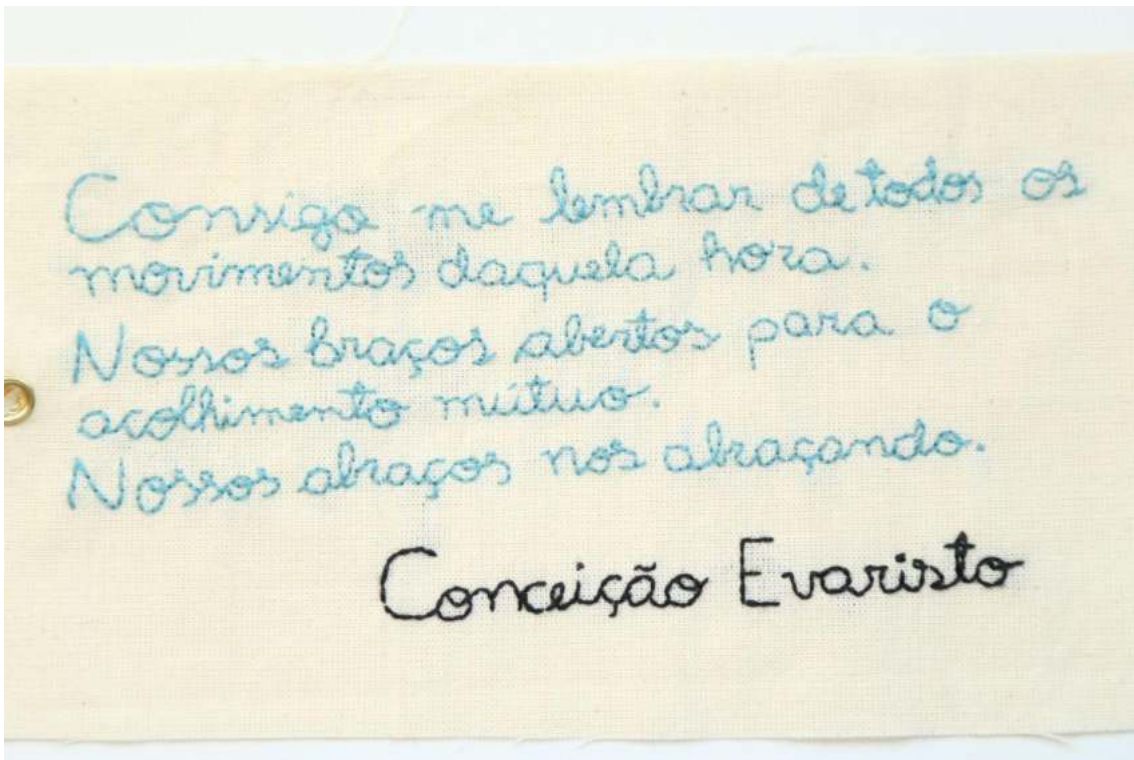
Conceição Evaristo

Imagem 36 - Averso do bordado do poema Se à Noite Fizer Sol, de Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



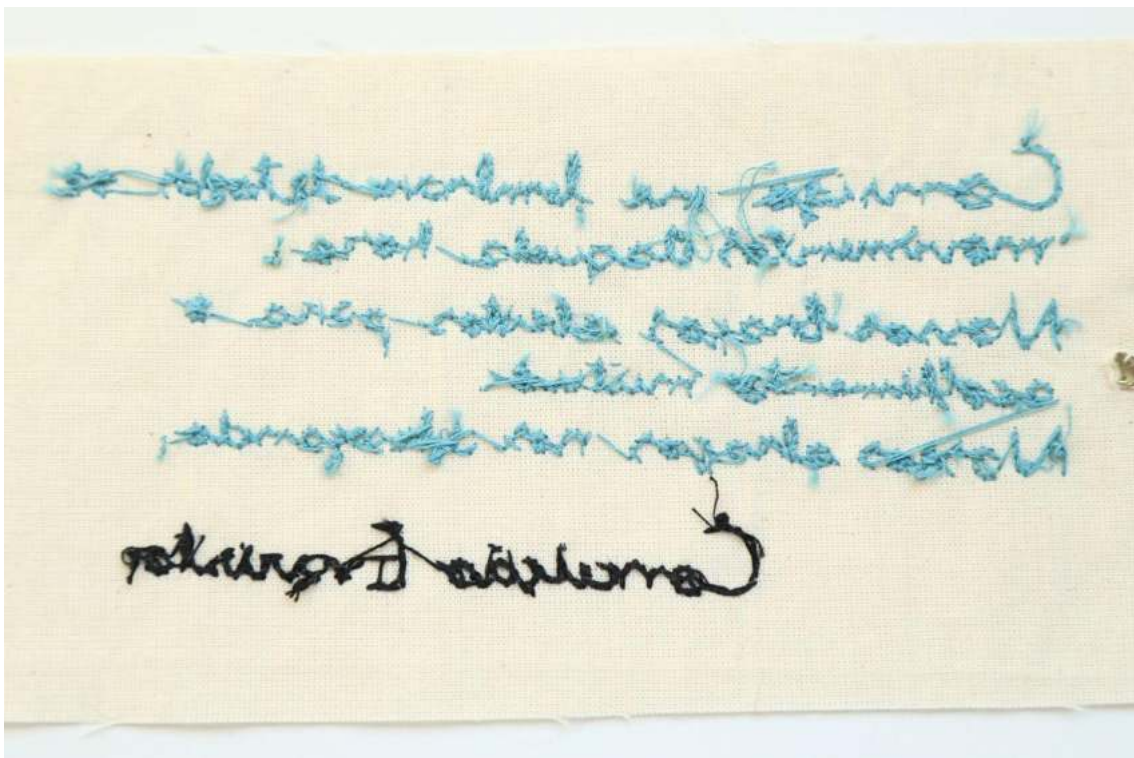
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 37 - Bordado de trecho do livro Histórias de Leves Enganos e Parecenças, da escritora Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



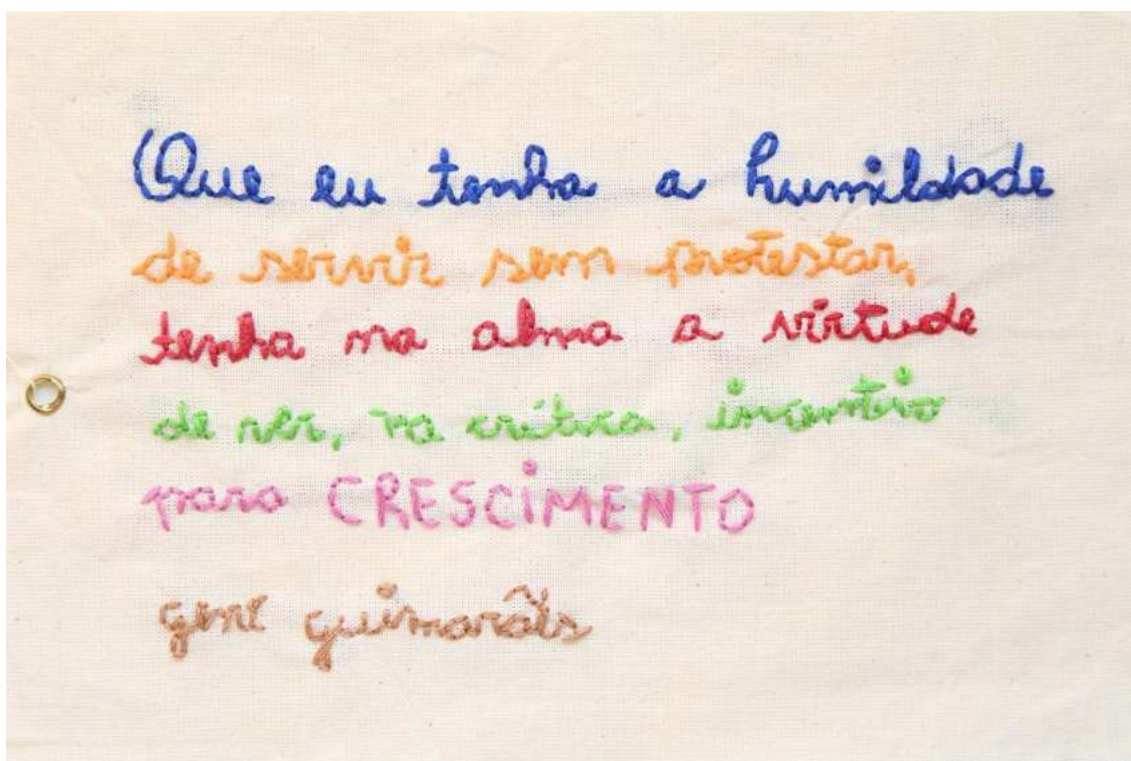
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 38 - Averso do bordado do trecho do livro Histórias de Leves Enganos e Parecenças, da escritora Conceição Evaristo, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



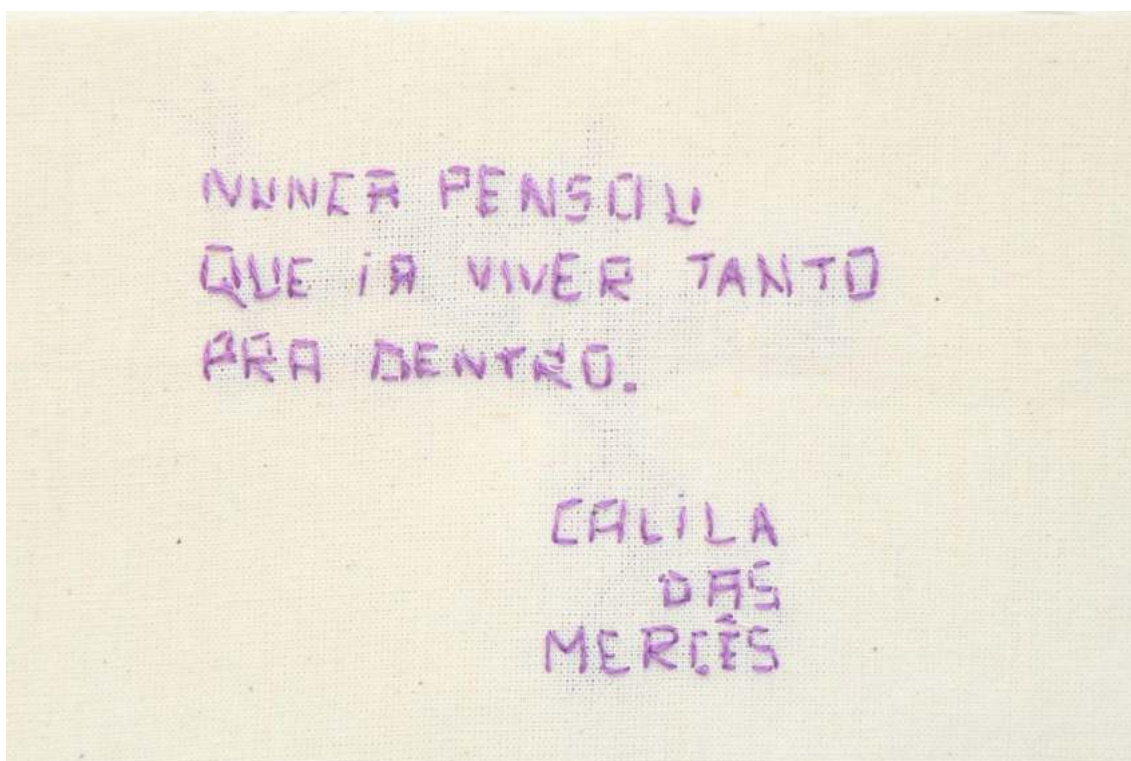
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 39 - Bordado de trecho do poema Missão, de Geni Guimarães, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



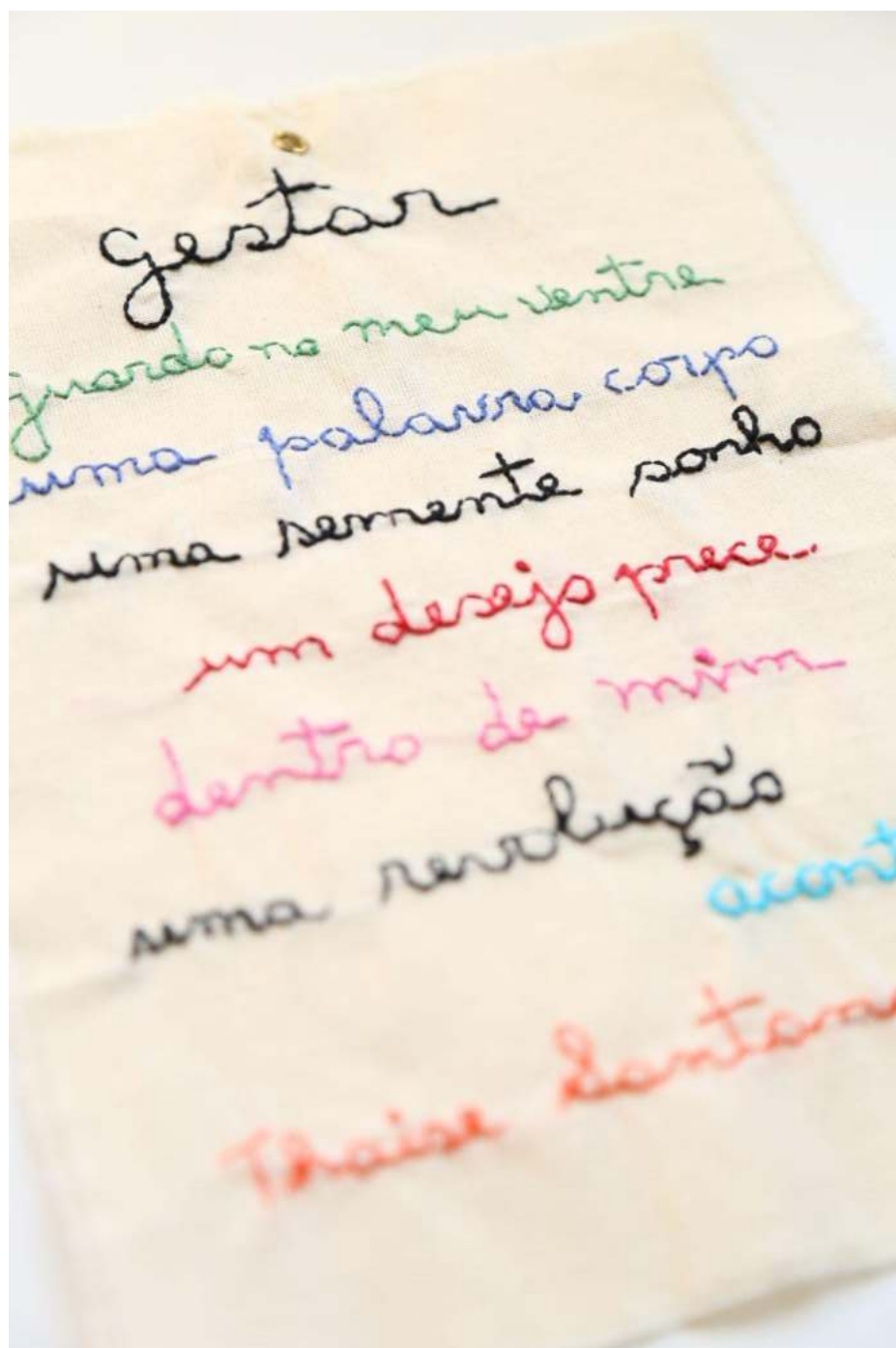
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 40 - Bordado de trecho do livro Planta Oração, da escritora Calila das Mercês, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



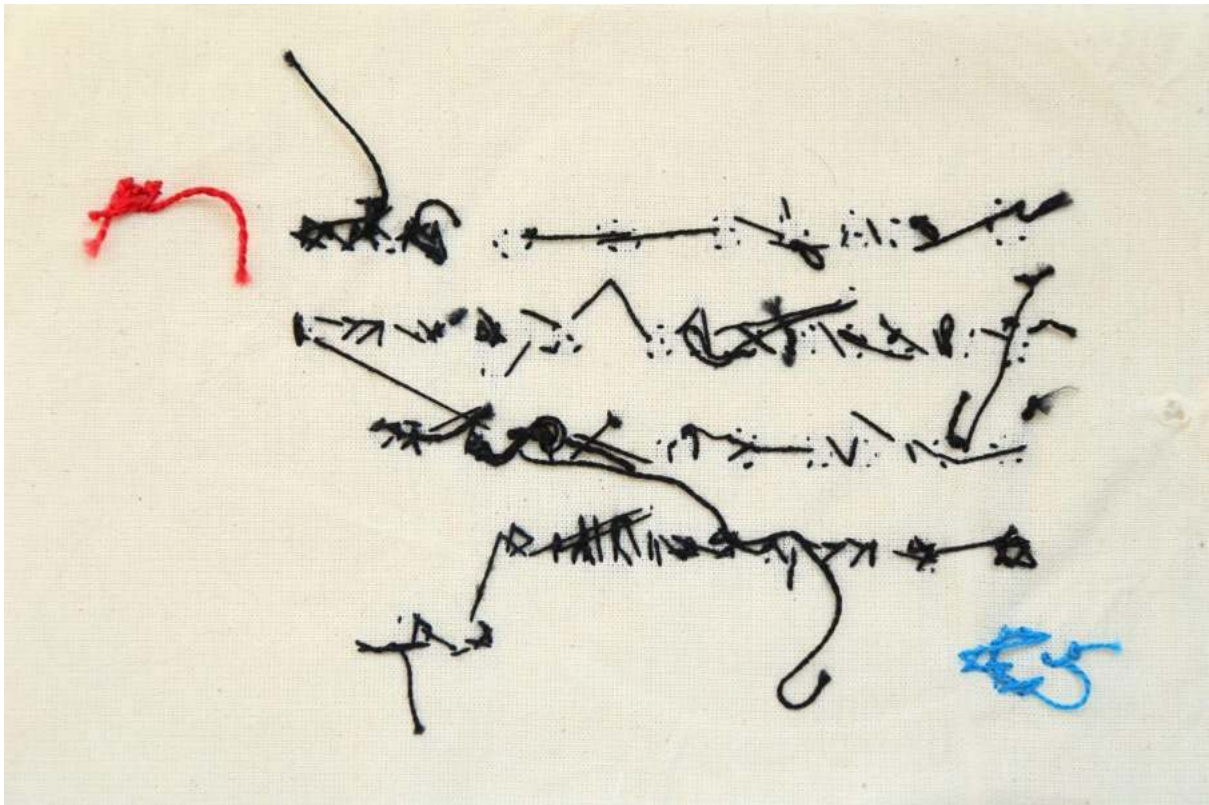
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 41 - Bordado de trecho do poema Gestar, de Thaise Santana, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 42 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



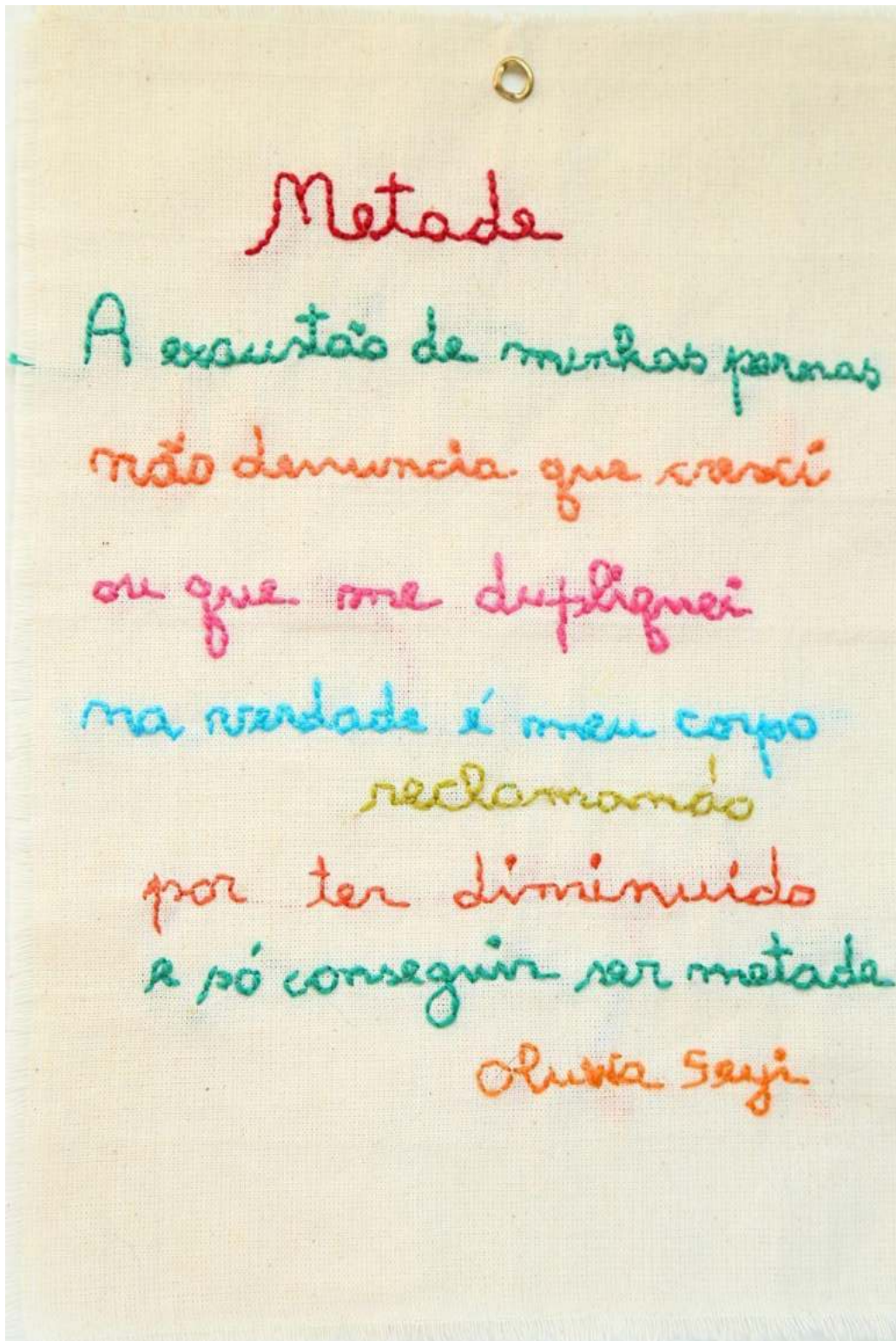
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 43 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



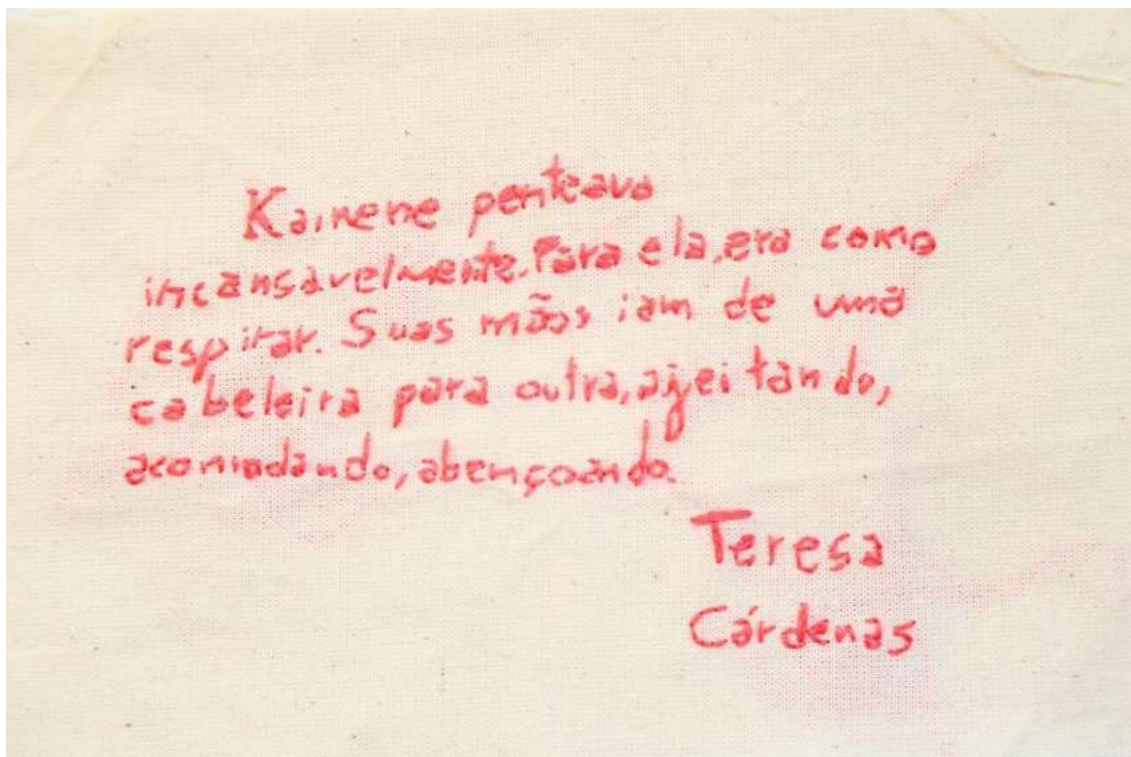
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 44 - Bordado de trecho do poema Metade, da escritora Oluwa Seyi, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



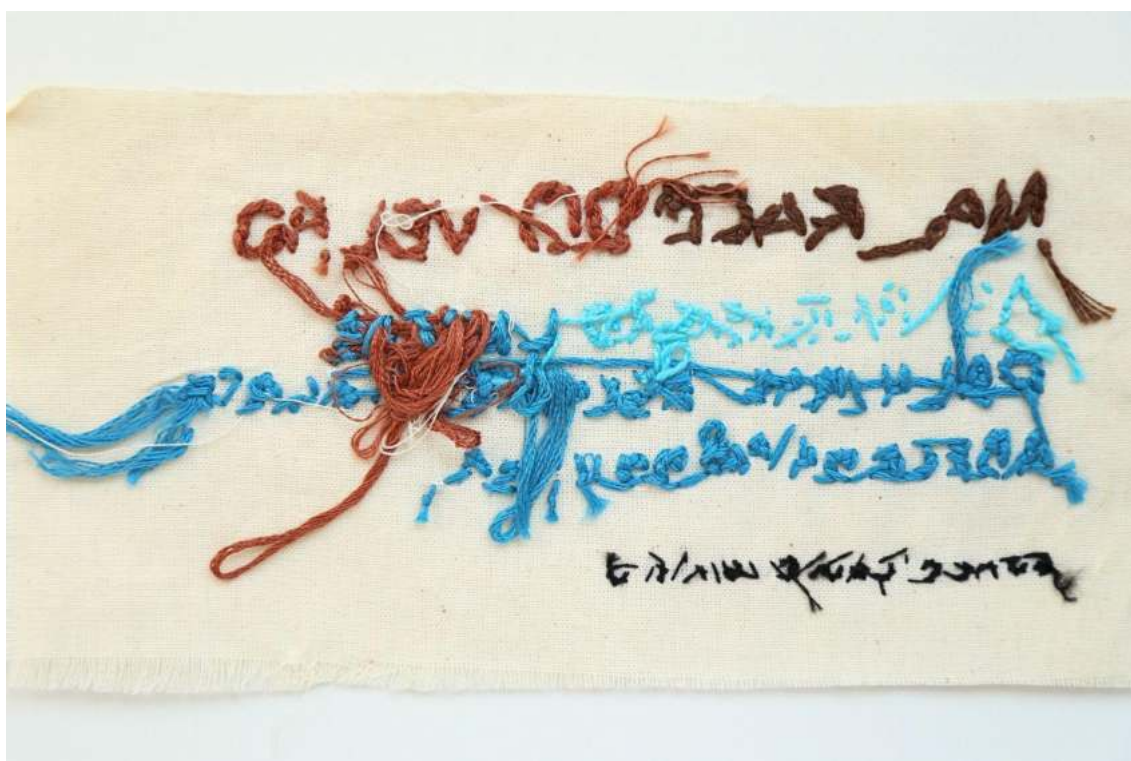
Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 45 - Bordado de trecho do livro Awon Baba, de Teresa Cárdenas, realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).

Imagem 46 - Averso de um bordado realizado durante a oficina do projeto Ponto em Verso.



Fonte: Blenda Souto Maior (acervo pessoal).