

conferência



# Literatura dos povos que faltam

Ana Maria Gonçalves

Boa noite. Começo agradecendo ao Instituto Vera Cruz pelo convite, a todos e todas pela presença e aos que estão trabalhando para realizar este evento.<sup>1</sup> Minha fala não fugirá muito de um tema que ainda está em construção, mas que vem sendo bastante discutido e que gostaria de trazer para este ambiente literário:

1 Este texto é a transcrição editada da 3ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, realizada em 30/10/2018, no Instituto Vera Cruz.

2 ROSA, João Guimarães. "Campo Geral". In: *Manuelzão e Miguilim*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

as outras literaturas, as outras formas possíveis de se ver e de se tratar o que é literário. Começo lendo um trecho de um conterrâneo — porque eu sou mineira —, Guimarães Rosa, parte dos trechos finais da história de Miguilim.<sup>2</sup>

Miguilim queria ver se o homem estava mesmo sorrindo para ele, por isso é que o encarava.

— Por que você aperta os olhos assim? Você não é limpo de vista? Vamos até lá. Quem é que está em tua casa?

— É Mãe, e os meninos...

Estava Mãe, estava Tio Teréz, estavam todos. O senhor alto e claro se apeou. O outro, que vinha com ele, era um camarada. O senhor perguntava à Mãe muitas coisas do Miguilim. Depois perguntava a ele mesmo: — "Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?"

Miguilim espremia os olhos. Drelina e a Chica riam. Tomezinho tinha ido se esconder.

— Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...

E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito.

— Olha, agora!

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. Mãe esteve assim assustada; mas o senhor dizia que aquilo era do modo mesmo, só que Miguilim também carecia de usar óculos, dali por diante. O senhor bebia café com eles. Era o doutor José Lourenço, do Curve-lo. Tudo podia. Coração de Miguilim batia descompassado, ele careceu de ir lá dentro, contar à Rosa, à Maria Pretinha, a Mãitina. A Chica veio correndo atrás, mexeu: — "Miguilim, você é piticego..." E ele respondeu: — "Donazinha..."

Quando voltou, o doutor José Lourenço já tinha ido embora.

— "Você está triste, Miguilim?" — Mãe perguntou.

Miguilim não sabia. Todos eram maiores do que ele, as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes demais.

— Pra onde ele foi?

— A foi p'ra a Vereda do Tipã, onde os caçadores estão. Mas amanhã ele volta, de manhã, antes de ir s'embora para a cidade. Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... — O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. — "Você mesmo quer ir?" Miguilim não sabia. Fazia peso para não solucionar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava. Mas Mãe disse:

— Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...

## E mais adiante:

O doutor chegou. — “Miguilim, você está aprontado? Está animoso?” Miguilim abraçava todos, um por um, dizia adeus até aos cachorros, ao Papaco-o-Paco, ao gato Sossõe qua lambia as mãozinhas se asseando. Beijou a mão da mãe do Grivo. — “Dá lembrança a seo Aristeu... Dá lembrança a seo Deográcias...” Estava abraçado com Mãe. Podiam sair.

Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: — “Cena, Corinta!...” Olhou o redondo de pedrinhas, debaixo do jenipapeiro.

Olhava mais era para Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para Tio Terêz: — “Tio Terêz, o senhor parece com o Pai...” Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse: — “Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...” Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-ouro. E o Pai. Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim... Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punha-lhe doces-de-leite nas algibeiras, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava.

Gosto sempre de comparar o início de minha formação como leitora e depois, como escritora, com os óculos do Miguilim, porque nasci numa cidade do Triângulo Mineiro chamada Ibiá, cidade pequena que tinha, mais ou menos, 10 a 12 mil habitantes e nenhuma livraria, apenas uma biblioteca muito pequena. Tive a sorte de ter uma mãe leitora em uma família muito pobre. Minha mãe era costureira; meu pai começou a trabalhar como assistente de pedreiro e foi subindo na vida. Mas minha mãe lia muito, tudo o que caísse nas mãos dela, e eu me lembro de ela, às vezes, varar noites para entregar costura e poder comprar livro, porque uma vez por mês o caixeiro viajante passava na cidade e recebia os pedidos daquelas revistas do Círculo do Livro.

Então, cresci vendo minha mãe lendo, vendo-a varrer a casa com um livro na mão, mexendo a panela com uma das mãos e um livro na outra. Era algo muito orgânico, não estava dissociado da vida cotidiana. Na verdade, ela nunca me incentivou a começar a ler mais cedo. Devo ter começado a ler no período certo,

e logo já estava lendo muito rápido. Os poucos livros para crianças que havia na biblioteca eu li assim, em semanas. Lembro que eu nem os levava para casa, sentava encostada no balcão da biblioteca, lia e devolvia para pegar outro. Um dia, a bibliotecária falou assim: “Olha, não tem mais livro para você, aqui”, porque ela só podia me dar os livros indicados para a minha idade. E eu disse: “Mãe, vou ter que ler da sua biblioteca”. Ela tinha uma estante de livros, rearranjou-os e me disse: “Você pode ler tudo o que conseguir alcançar”. Eu tinha sete ou oito anos, e é óbvio que o que me interessava eram os livros que estavam fora de meu alcance. Lembro-me da coleção que ela tinha, de grandes escritores do século, e outra com os livros de Jorge Amado, de capas vermelhas e letras douradas. Li tudo o que estava ali, ao meu alcance.

Um dos primeiros textos com o qual cismeí foi motivo para minha mãe ser chamada na escola, pela primeira vez. Na época, a gente estava aprendendo a escrever naquele caderno de caligrafia, e a professora falou: “Cada um copia um parágrafo”. Eu não só copiei como decorei a carta-testamento de Getúlio Vargas. Chamaram minha mãe na escola e pediram para ela “observar a menina”. Mas aquele livro era dos que estavam ao meu alcance, então ela não pôde falar nada. Mas eu queria muito ler os livros que não estavam. Ainda me lembro de, à noite, escondida, pegar a cadeira, colocar em frente à estante e escolher os livros pela grossura da lombada. Dá para entender porque escrevo. Eu pensava que se pegasse um livro grosso demoraria mais tempo para ler e correria menos perigo de ser flagrada roubando os livros que não podia alcançar. E, assim, um dos primeiros livros que li foi *Capitães de areia*, de Jorge Amado. Aqueles foram os meus “óculos de Miguilim”, no sentido de que era uma estante pequena, numa cidade pobre, onde não existia favela nem criança de rua. Entendi ali, por meio da alta literatura, que os livros me davam a conhecer um mundo ao qual eu não tinha acesso.

Ibiá, em tupi, significa ‘montanhas altas’, ‘cabeceiras altas’. É um vale cercado de montanhas para todos os lados. Aquele mundo para além das montanhas era perigoso, e eu nunca tinha ido lá. Tinha saído pouco, apenas para a vida dos arredores: Uraxá, Uberaba, a região do Triângulo, sempre com muitas montanhas. E o livro de Jorge Amado me mostrou o que havia de fascinante, e que eu poderia descobrir, nesses livros, um outro mundo. Um mundo que eu não via. Que eu não podia enxergar. *Capitães de areia* foi uma das obras fundamentais da minha vida.

Logo em seguida, quando eu tinha oito anos, li um outro livro que também me marcou muito, para entender o poder da literatura: *O exorcista* (William Peter Blatty, 1972) – outro dos livros proibidos. Quando estava lendo esse livro, acordava pela manhã, mexia minha cabeça e falava: “não gira, não gira, não gira, pelo amor de Deus”. Para quem se lembra da história, a cabeça da menina girava. A gente era da mesma idade. Fiquei com medo, óbvio, queria dormir no quarto da minha mãe. Lembro-me direitinho de ela fechar a porta do quarto e dizer: “Eu fa- lei que você só podia ler o que você alcançava. Agora, tá tudo liberado, porque eu já vi que você está me desobedecendo. Mas lide com as conse- quências de suas leituras”.

Entendi, então, o poder da literatura, a força que a imaginação tem de nos provocar, mas também algo que é físico e psicológico. Meu medo daquele mundo que havia ali, dentro dos livros, era físico.

Por isso, gosto muito desse trecho de Guimarães. E entendo que a li- teratura, para mim, não se justifica pela razão. Ela nunca foi algo como: agora vou ler sobre determinado assunto, para aprender, para entender. Não. Ler, para mim, sempre foi um catalisador de emoções. E que não passa muito pela razão, mas por outros sentidos. Quando estou lendo, vejo a cor das coisas que vão sendo descritas. A literatura, para mim, tem essa qualidade 3D, de imagem projetada. E é assim que, hoje, lido com minha escrita. O que faço é descrever cenas que vou guardando na minha cabeça. Tudo cheio de imagens, muito cinematográfico. Pare- ce que tem um filme ou algo pronto dentro da minha cabeça, rodando. Sinto cheiro, gosto, cor, forma, e o que eu faço é descrever essas cenas.

Queria também contar, aqui, de onde venho. Onde acho que minha formação começou, como ela se dá para mim, como leitora. Sou forma- da em publicidade, trabalhei 13 anos na área e, um dia, resolvi abando- nar tudo para tentar a escrita. Isso aconteceu em 2000, 2001. Eu tinha um blog, mas nunca havia escrito ficção. Achava que o blog poderia ser uma ferramenta de marketing e mercadológica para os clientes de minha agência. Um dia, senti que não queria mais lidar com publicidade, que estava trabalhando muito, estava cansada, mas procurando alguma ou- tra coisa para fazer. Uma amiga da família me chamou para ajudar a es- crever o roteiro de um documentário que se passava aqui, em São Pau- lo – sobre os lugares onde os latinos se encontravam para conversar, comer, matar as saudades da própria cultura. Fiz muita pesquisa e, um

dia, estava na Fnac de Pinheiros quando, literalmente, um livro de Jorge Amado me caiu nos braços. Era aquele *Guia das ruas e mistérios da bahia de todos os santos*, de 1943 – uma espécie de guia afetivo de Salvador. Lembro-me do texto-convite, que foi como o livro caiu, aberto, no meu colo. No prólogo, Jorge Amado diz: “Venha, moça, venha para a Bahia, e eu serei teu guia; eu vou te mostrar não apenas o que há de belo, mas também o que há de feio”, e como eu estava nessa de querer mudar de profissão, de fazer outra coisa da vida, achei que ele estava falando comigo. Continuei a ler aquele prólogo; mais para frente, ele escreve que é preciso que um jovem historiador baiano conte a história dos escravos malês, que, em 1835, produziram, na cidade de Salvador, a Revolta dos Malês. Eu nunca tinha ouvido falar em escravo malê, e nem nessa Revolta. Esse é um dos apagamentos da história da vivência negra no Brasil. A gente estuda mais a Guerra de Constantinopla e do Peloponeso do que as revoltas escravas no nosso país, que são as que dão uma autonomia ao corpo escravo na busca pela própria liberdade. A gente prefere acreditar na história da carochinha, que a princesa Isabel foi lá e assinou a Lei Áurea, sem pensar em toda a pressão que houve antes, e nas grandes lutas que aconteceram para que se impusesse a Lei Áurea.

Fiquei intrigada com aquilo. Pensei: não sou nem jovem, nem historiadora e nem baiana, mas essa história me interessa. Vou saber o que é isso. E fiquei fascinada. Segui pesquisando até conseguir ir a Salvador, aonde cheguei no dia 1º de fevereiro. Dia 2 de fevereiro era festa de Iemanjá, no Rio Vermelho. Então, pensei: “não volto mais”. Aproveitei e fui até a ilha de Itaparica, porque queria conhecer o parque de *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Me apaixonei por uma casa, aluguei-a, voltei para São Paulo, me separei, vendi a empresa e um apartamento com tudo dentro, só fiquei com livros e roupas, botei dentro do carro e fui embora morar em Itaparica, para pesquisar e escrever *Um defeito de cor*.

Foram duas semanas em que a vida mudou da água para o vinho. Eu venho daí, desses incursos que a literatura me dá, de tempos em tempos. Por isso, por não ser uma teórica, me lembro de que, no início, as pessoas me perguntavam sobre o livro e eu morria de vergonha de não ter uma formação teórica em literatura. Me faziam perguntas do tipo: “onde essa parte do livro conversa com determinada teoria de Blanchot, de Foucault?”. Não tinha a menor ideia do que as pessoas estavam falando e morria de vergonha. Ficava desesperada, e estudava em casa para não passar recibo.

Hoje, estou completamente tranquila. Acho que há papéis e papéis. O meu é escrever. Outros que estudem. Na medida do possível, tento ajudar. Ou seja, acho que o importante, para o que eu faço, é ser uma leitora. Coisa da qual me orgulho. Acho que Borges também falava que nunca se orgulhava do que tinha escrito, mas, demais, do que tinha lido. Estou mais ou menos por aí. Embora haja outros caminhos. Mas não dá para escrever sem ler.

Às vezes, recebo textos de quem está começando, para ajudar, e pergunto quantos livros a pessoa leu no último mês, e, se me responde que não leu nenhum, digo: “a não ser que você seja um geniozinho, não vai dar certo”.

Só depois que *Um defeito de cor* foi publicado é que fui tentar entender e estudar as diversas leituras do livro que chegavam até mim. É quando compreendi dois conceitos que considero muito importantes, não digo para circunscrever meu trabalho, mas que, mais ou menos, explicam um pouco do que faço. Uma das primeiras pessoas que escreveram sobre o livro foi o professor Eduardo de Assis Duarte, da UFMG. Ele tem um site chamado *Literafro*, uma bela biblioteca do que chama de literatura afro-brasileira ou literatura negro-brasileira. Trouxe um trecho desse trabalho:

Desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos.<sup>3</sup>

Entendo a dificuldade de se divulgar essa literatura escrita por negros e negras brasileiros primeiro num contexto de apagamento de cor, como ocorrido, por exemplo, com Machado de Assis. As discussões sobre

3 DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura e Afro-descendência”. In: *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005. p. 113-114.

raça, sobre a obra ou o próprio Machado são estarrecedoras. Há a questão do apagamento e a da não circulação, mesmo, como ocorreu com o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis – primeira romancista brasileira, negra do Maranhão. O livro está sendo reabilitado agora, numa edição belíssima, coordenada pelo pessoal da UFMG. E de outros escritores que talvez só agora estejam recebendo o devido crédito pelo seu trabalho, como Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus. Falta conhecimento para se olhar as obras deles, falta estudo, falta texto, falta pensamento, porque são obras que nem sempre podem ser analisadas sob o prisma de um *corpus* literário ocidental. Há outros elementos nessa literatura que fazem com que ela seja lida como uma literatura menor, não necessariamente porque quem as lê julga como de má qualidade, mas porque não tem um entendimento do que está dentro da obra, das experiências, do que foi vivido pelo escritor, e que ele está apresentando no livro.

Dos acadêmicos que estudam essa chamada literatura afro-brasileira, literatura negro-brasileira, ou literatura preto-brasileira – já ouvi várias denominações –, surgiram dois conceitos que considero interessantes: o da oratura e o da oralitura. São termos usados para se conceituar, estudar e começar a se pensar numa literatura mais calcada na oralidade, e que é interessante, também, remeter a Guimarães Rosa. Apesar de não pertencer a esse corpo da literatura negra, é uma escrita que tem muito a ver com o modo de falar.

As pesquisas, as andanças de Guimarães pelo sertão resultam em experiências não dele como escritor, mas dele e o embate com uma língua que, inicialmente, até parece estrangeira. Pensemos, por exemplo, em “Meu Tio Iauaretê”. Aquela linguagem tem muito a ver com os conceitos de oratura e oralitura. Há falta de entendimento sobre de onde vem, o que é, e a riqueza e complexidade que estão imbuídas nesse tipo de literatura – às vezes considerada uma literatura menor.

Gosto muito de comparar a trajetória de Carolina Maria de Jesus com a de Clarice Lispector, duas escritoras contemporâneas escrevendo sobre seus próprios mundos. Enquanto a literatura de Clarice é tida como aquela que trata de temas universais, a de Carolina é considerada literatura de uma negra favelada falando de seu próprio universo, como se o universo de Carolina não estivesse em contato com o universo de Clarice, e esses dois universos dentro desse *corpus* que é o universo total.

Aí vemos essa forma de preconceito se explicitar, quando se considera a literatura de Carolina como menor. O que vemos é que quem está lendo não tem a capacidade de avaliar a riqueza e a complexidade daqueles textos. E, então, vai falar dos erros de português. Mas isso é o que confere riqueza àquele universo, de onde vem Carolina e do que ela quer representar. Isso, em Rosa, não é menor. Mas ele teve que ir lá longe, aprender diversas línguas, para voltar ao simples. E esse simples é que é complexo. Carolina já estava lá. Ela não precisou ir e depois voltar. Não vou chamar ela de mais autêntica, mas, na verdade, é mais original. Precisamos aprender a pensar a literatura, ou as literaturas.

Gosto do conceito de oralitura elaborado por Leda Maria Martins. Para ela, o corpo está na centralidade do debate quando se fala em teatro negro – ela menciona o teatro negro, mas estende esse conceito a todas as artes. O corpo negro é como um portal índice de sabedoria, que traz nele uma memória diaspórica. Como não temos nossa memória guardada em lugares oficiais, podemos pensar o corpo como lugar onde está gravada nossa produção e nosso entendimento do mundo. Nosso corpo negro se transveste em letra, falamos por ele. É um reservatório de memórias de um saber contestatório. Até porque o corpo era a única coisa que, apesar de não nos pertencer, e se a gente pensar no processo diaspórico, de escravidão, era a única coisa que podia ser levada conosco. Então, toda memória, toda história, o letramento, o engajamento, o que contar, tudo tinha que estar contido nesse corpo, o que traz marcas indelévels para os sujeitos descendentes dessa diáspora.

Leda fala desse reservatório de memórias e eu me pergunto de onde vêm essas memórias. Certa vez, estava conversando com Carlos Moore, autor da biografia do Fela Kuti e conhecedor dessa diáspora, principalmente na América. Carlos tinha acabado de ler *Um defeito de cor* e me disse: “Várias escritoras na diáspora das Américas estão escrevendo sobre a mesma coisa, falando sobre as mesmas coisas, e vocês precisam se conhecer!”. Fui procurar essas escritoras e acabei me encantando com uma, a canadense Dionne Brand, dramaturga, documentarista, ensaísta, poeta. Me apaixonei por um livro dela: *A Map to the door of no return*, no qual ela conta, mais ou menos, sobre esse reservatório de memórias.

Vou ler um trecho, mas, para contextualizar, antes ela conta que, desde criança, queria que o avô se lembrasse de qual povo e a qual etnia

pertencia antes de ter ido, se não me engano, primeiro para a Martinica, depois para o Canadá. E o avô nunca conseguiu lembrar. Ela fala dessa fissura em nossa história, de não saber de onde viemos, o que tem a ver com o pertencimento ou não pertencimento desse nosso corpo.

Traduzi um trecho de *Mapa da porta do não retorno*. A porta do não retorno são portas ou locais físicos que existem em alguns lugares na África. Aqui, se não me engano, ela está falando do Senegal. Mas há portas em outros lugares, assim como existe a árvore do esquecimento. Dizia-se que os escravizados, ao passarem por baixo dessas portas, perderiam toda a memória do que tinham vivido e iriam, como se fossem páginas em branco, para as Américas, então no papel de escravos. Já a árvore do esquecimento era uma questão de dar voltas em torno dessa árvore, para que a memória se apagasse e o sujeito pudesse ser mais dócil na vida a que estava destinado. Aqui, ela fala dessa porta do não retorno:

A porta do não retorno é claramente um não lugar, mas a metáfora para o lugar. Ironicamente, ou apropriadamente, não é um lugar, mas uma coleção de lugares. Atracadouros na África, onde um castelo foi construído, uma casa de escravos, uma *maison des esclaves*. Rudimentares demais para desaparecerem ou serem detalhados, e frívolos o suficiente para sobreviverem aos séculos. Um lugar no qual um certo número de transações ocorreu, talvez as mais importantes tenham sido as transferências de eus. A Porta do Não Retorno — real e metafórica, como alguns lugares são, mítica para aqueles de nós espalhados hoje pelas Américas. Ter o próprio conhecimento alojado em uma metáfora é um enredo luxuoso; é como habitar uma alegoria; ser um tipo de ficção. Viver na diáspora negra é, penso, viver como um ser fictício — uma criação dos impérios, mas também uma autocriação. É ser alguém vivendo dentro e fora de si mesmo. É entender-se como signo estabelecido por alguém e ainda assim ser capaz de escapar dele, a não ser em momentos radiantes de simplicidade transformados em arte. Ser uma ficção à procura de sua metáfora mais ressonante é ainda mais intrigante. Então, estou explorando mapas de todos os tipos à maneira de algumas ficções, discursivamente, elípticamente, tentando localizar os eus transferenciados.

Desde então tenho colecionado esses fragmentos, como Ludolf — dispersos e às vezes relacionados apenas pelo som ou pela intuição, pela visão ou a estética. Eu não visitei a Porta do Não Retorno, mas confiando em depoimentos aleatórios de histórias de memória oral dos descendentes daqueles que passaram por elas, incluindo a mim, estou desenhando um mapa da região, prestando atenção ao rosto, ao desconhecido, aos atos não intencionais de retorno, às marcas deixadas na soleira. Cada ato reminescente é importante, até mesmo olhares de consternação e desconforto. Cada fio de sonho é uma evidência.

A porta é um local real, imaginário e imaginado. Como são as ilhas e os continentes negros. É um lugar que existe ou existiu. A porta por onde africanos foram capturados e embarcados em navios que seguiram para o Novo Mundo. Foi a porta de milhões de saídas, multiplicadas. Uma porta que muitos de nós gostaríamos que não tivesse existido. É a porta que torna a palavra *porta* impossível e perigosa, odiosa e desagradável.

Há esse estado mental comum, de não se estar nem aqui nem lá, nem dentro nem fora. Como se a porta fosse também sua própria imagem. Pegos entre as duas, vivemos na diáspora, no mar intermediário. Ao imaginarmos nossos ancestrais colocando os pés para fora desses portais, temos a impressão de vê-los caminhando para o nada, sentimos um espaço surreal, inexplicável. Imaginamos pessoas tão chocadas com as próprias circunstâncias, tão quebrantadas que recusam a realidade. Nossa herança é viver nesse espaço inexplicável. Esse espaço que se mede pelos passos de nossos ancestrais através da porta em direção ao navio. Ficamos aprisionados no pouco espaço do meio, sob a moldura da porta, único espaço da existência verdadeira.<sup>4</sup>

Então são esses corpos, desterritorializados, esses corpos que vivem ainda em meio a essa travessia, que não têm o seu pertencimento lá, e nem têm o seu pertencimento aqui totalmente reconhecidos, ainda hoje. Estamos lutando até agora contra o racismo, por representatividade, por igualdade, por direitos. Não é uma existência totalmente aceita, ainda. São essas marcas e essas histórias e esse não pertencimento e esse questionamento que trazemos nesses corpos, e que têm tudo a ver com a literatura que produzimos.

Agora, uso um trecho de uma palestra de Leda Maria Martins no Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, na qual ela trata dessas ferramentas necessárias para ler tais corpos:

A vivência subjetiva da afrodescendência, em todas as suas dobras, transfigura-se, muitas vezes, em *leitmotif* da criação literária, mimeticamente encenada de forma polivalente e polissêmica, às vezes ambígua e pesarosa, às vezes irônica, utópica, transgressora. Laborada como memória do vivido e do devir, caligrafava-se por engenhosos artifícios e ficções, instalados na e pela letra literária, matizando os rastros e lastros pelos quais a negrura, inicialmente menos ou mais audível, em tons mais ou menos pálidos, com maior ou menor visibilidade, se inscreve, se encadeia e se postula, como experiência de linguagem. Experiência inclusiva que se dispõe na paisagem literária brasileira como tradução exemplar do diverso, percorrendo os amplos e sinuosos territórios retóricos e os vastos repertórios da linguagem criativa. Experiência artilosa, glandular, carnavalesca, exercício lúdico da fina lâmina da palavra de um Gama, de uma Ana Maria, de uma Carolina, que transforma em feito e efeito poético do diverso a mais densa, volumosa e terna face da negrura.<sup>5</sup>

Interessante esse conceito de negrura de Leda. Para quem quiser começar a conhecer o trabalho dela, sugiro o livro maravilhoso chamado *Afrografias da Memória*, no qual ela fala sobre essas outras ideias de literaturas,

4 BRAND, Dionne. *A Map to the door of no return: notes to belonging*. Canadá: Vintage, 2001.

5 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeB7Zx0R9IA>. Acesso em: 10 set. 2019.

ou de oralituras, os quais o mundo ocidental e seus pensadores não são capazes de acessar. Porque não têm as ferramentas para a leitura desses textos, que, na verdade, são também corpos. Cito mais um trecho sobre o conceito de oratura e oralitura.

(...) o termo oratura, com muitos sentidos. Um deles diz respeito à tentativa de se estudar esses índices de oralidade nos textos dos escritores africanos, assim como essas relações. É um tema muito rico: oratura. Também é dos anos 1980 um belíssimo texto de Manuel Rui que expressa seu desconforto com o *modus operandi* com que o olhar ocidental vislumbra a produção textual africana, seja em seu registro oral, seja em seu registro escrito e as singulares diferenças dessas práticas e produção e elaboração e ambiência. Ele diz assim: “Quando chegaste, mais velhos contavam histórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado, ouvido e visto”. No Brasil, é obrigatório citarmos Laura Padilha, no belíssimo texto que tem já quase 30 anos, *Entre voz e letra*, mas é também interessante citar Risério. Como ele é muito menos citado, optei por citá-lo, mencionar Laura mas citar Risério, quando ele destaca nosso quase total desconhecimento da riquíssima, complexa e nodal textualidade oral afrobrasileira. Ele realça os orikis. E assim como ele realça os orikis no âmbito dos candomblés, a gente poderia apontar outros modos de composição, como o jongo, a capoeira, o tambor de crioula, os cordéis, os congados, e por aí afora. Diz Risério: “o oriki” — que é uma forma poética — “nasce no interior da rica malha de jogos verbais, de *ludilinguae*, que se enrama no cotidiano iorubá. (...) A expansão de uma célula verbal é fenômeno comum no mundo dos textos. (...) Coisa semelhante se passaria entre o oriki-nome e o oriki-poema, com o nome atributivo se expandindo verbalmente em direção ideal à constituição de um corpo *sígnico* claramente percebido e definido como ‘poético’. (...) Na verdade, a expressão “oriki” designa nomes, epítetos, poemas. Cobre portanto de uma ponta a outra o espectro da criação oral em plano poético”. No oriki-poema, Risério observa a expansão de uma célula temática mínima que se desdobra e se expande, “agregando outras unidades que a ela se vinculam por laços de parentesco linguístico, ou por afinidades sintáticas”. Ele vai chamar atenção para “o giro hiperbólico da palavra”; as imagens “amplas, coruscantes e contundentes”; o insólito das metáforas, a nominação encadeada “de uma série de sintagmas que, dispostos em sequência ou justapostos, atualizam um paradigma do excesso”, configurando a fisionomia do objeto recriado; a técnica de encaixes e o jogo de intertextualidades descentradas, emoldurados pelo pulso da composição paratática.<sup>6</sup> Rico demais, não é? E muito desconhecido por nós. No meu caso, se me permitem a falsa modéstia — não é falsa não, é que não é modéstia —, venho desde o final dos anos 1980 matizando conceitual e metodologicamente o termo oralitura. E sempre digo matizando o termo oralitura, que é diferente de oratura. Tanto como uma âncora para se abordar a *lettera* em sua dureza de litura, rasura dos protocolos e convenções literárias de base ocidental, assim como para destacar, no âmbito das oralidades afro, sua natureza predominantemente performática, realçando os *modus operandi* dessa enunciação em sua performance. Esse termo, oralitura, abriga também os processos, os procedimentos, os meios, os sistemas de inscrição dos saberes fun-

6 RISÉRIO, Antônio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 35-36.

dados e fundantes das corporeidades que engravidam uma experiência do mundo, cosmovisão, uma memória, uma história, filosofias e várias outras epistemes cartografadas em territórios e ambiências de inscrição da subjetividade, das coletividades e seus afetos. Aqui, no âmbito da oralitura a corporeidade vibra, encena, restitui, performando os repertórios tanto antigos quanto os mais atuais de nossas africanias. Corporeidades, cartografias do corpo, lugar de revisão, inscrição e disseminação de lembranças, esquecimentos, memória, enfim. Nessas corporeidades eu vou destacar três elementos: o corpo de vocalidades, que é a palavra vocalidade, que ressoa na performance oral como efeito de uma linguagem impulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado círculo de expressão, potência e poder, como feixes de palavra, como sopro, hálito, dicção e acontecimento. A palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar de seu acontecimento. Por isso a palavra, índice do saber, não se petrifica em um depósito ou arquivo imóvel mas é concebida como kinesis, como impulso cinético. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua, força e princípio dinâmicos, a palavra faz-se portanto também como sinestesia necessitando da música, do ritmo, da dança, das cores, dos gestos performáticos, do movimento e da adequação para realização. Daí a natureza ainda luminosa da voz e o poder aurático do corpo nas performances orais afrobrasileiras. Nessa textualidade, a sonoridade é instrumento vocabular e de pulsão de vocalidades. Assim, não são apenas palavras, mas são palavras, expressões, arrulhos, solfejos, síncopes vocais, toda uma partitura e paisagem sonora que ressoam como efeito de uma linguagem pulsional do corpo inscrevendo o sujeito emissor num determinado círculo de expressão e potência e poder.<sup>7</sup>

### Agora, uso um trecho de *Um defeito de cor*:

7 Vídeo disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=oeB7ZXoR9IA>. Acesso em 10 set. 2019.

O Mestre Mbanji disse que a capoeira é como uma conversa, um faz uma pergunta de supetão e o outro tem que ter a resposta pronta, e ganha quem faz a pergunta que o outro não consegue responder. Eu achei isso bonito, e é a mais pura verdade, cada qual tem que descobrir o seu jeito de fazer perguntas, porque elas são sempre as mesmas, assim como têm as mesmas respostas.

Um bom perguntador é aquele que finge que vai perguntar uma coisa e pergunta outra, porque se o outro a adivinha, dá a resposta antes. O Mestre Mbanji chamou isso de mandinga, coisa que o branco não entende, que não nasce com ele, só com o preto. Porque a mandinga também é a humildade, é fazer-se de fraco quando não é, é lutar até deixar o outro tão cansado a ponto de errar a resposta ou de não conseguir fazer mais perguntas. Dava vontade de continuar ouvindo as palavras dele por muito mais tempo, porque tudo o que ele falava servia para outras coisas da vida da gente, não só para a capoeira. Mas ele disse que tinham que começar ou não daria tempo de todos se apresentarem.

Os músicos foram divididos em três orquestras, cada qual com um atabaque, dois pandeiros e três berimbaus (Berimbau: no texto original estava como m'bolumbumba), e quando uma delas se cansava, a outra imediatamente começava a tocar. O Mestre Mbanji começou a bater palmas e a cantar uma ladainha, repetindo o refrão para que todos o acompanhassem. Foi uma saudação a outro Mestre que estava presente e entrou na roda, aceitando o desafio para uma exibição. Eu fiquei empolgada, porque queria ver na prática tudo o que ele tinha acabado de falar, e não me decepcionei. Primeiro o atabaque, depois os pandeiros e por último os berimbaus, que tinham tamanhos e sons diferentes, começaram a tomar o lugar das palmas. Os dois jogadores se benzeram ao pé do berimbau do meio e ficaram agachados na frente dele, esperando o sinal para começar.

Cada som ou toque de berimbau, o instrumento mais importante, tem o seu significado, que o Piripiri me explicava conforme eram executados. Os dois Mestres primeiro se cumprimentaram e depois tomaram distância, sempre um olhando nos olhos do outro para saber quem tomaria a iniciativa da conversa. Então, curvaram os corpos para a frente e deixaram os braços pendendo, moles, embalados pelas pernas, que não paravam quietas, ora o apoio em um pé, ora no outro, indo para a frente, para trás e para os lados. Acho que só eu prestei atenção nesses movimentos, porque nunca tinha parado para vê-los tão de perto, já que em São Salvador passava ao largo quando via uma roda montada, com medo de confusões.

A atenção das outras pessoas estava voltada para os olhares dos Mestres, como se entre eles já estivesse sendo travada uma luta ainda mais perigosa, armada, porque aqueles olhares cortavam como facas de verdade. Cada um deles tinha lâminas saltando dos olhos, cortando o avanço do outro. O berimbau menor, que também era chamado de violinha, puxou um toque diferente, que o Piripiri disse ser o toque de iúna, tocado apenas para os Mestres, quando ninguém podia cantar ou bater palmas, em sinal de respeito e de que valia a pena prestar atenção, sem nada para distrair.

Ao mesmo tempo, como se tivessem combinado, eles apoiaram as duas mãos no chão e jogaram as pernas para cima, cruzando os corpos no ar e caindo de pé quase no lugar exato de onde o outro tinha saltado. Era apenas uma exibição e por isso não se tocavam, os movimentos eram lentos e bonitos, todos feitos bem abaixados, bem perto do chão, negaceando e avançando como se o corpo não tivesse peso algum, não ocupasse espaço algum, mas toda a roda ao mesmo tempo. Em alguns momentos eles pareciam animais, macacos, tigres, pássaros, cobras, e em outros pareciam estar trabalhando, apoiando os braços no chão e fazendo o roçado usando as pernas como foice.

O toque mudou para o de angola, em que o atabaque batia mais forte, mas mesmo assim lento e triste, como se o berimbau chorasse. O choro foi se transformando em agonia, ficando cada vez mais forte e cadenciado para o toque de São Bento, e logo era nada menos que um grito chicoteando forte os dois corpos, que começaram um jogo rápido, rasteiro, voador, mas sempre rente ao chão, onde os movimentos de um paravam a menos de uma polegada de atingir o outro. A música também entrava dentro da gente, dando vontade de sair jogando, se fosse possível tirar os olhos do que acontecia na nossa frente. Parecíamos em transe, até que, com um aú feito ao mesmo tempo, eles se cumprimentaram e deram o jogo por encerrado sem que ninguém saísse vencedor. Quero dizer, nenhum dos dois, porque nós tínhamos ganhado um belo espetáculo. Quando consegui falar, a primeira coisa que fiz foi agradecer ao Piripiri, que disse que dentro de instantes seria a vez dele.<sup>8</sup>

8 GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Estão aí diversas camadas de texto, na música, nos corpos, nos ritmos, e tudo isso para a gente é considerado literatura, ou oralitura, ou corporitura, depende de outros vastos conceitos usados.

Uma das coisas interessantes que esse livro tem me trazido são as diversas leituras que pessoas de áreas diferentes têm feito dele. Um mestre de capoeira de Belo Horizonte fez um trabalho sobre o livro analisando as partes em que falo de capoeira. É uma leitura que, por exemplo, quem está estudando a partir do ponto de

vista da geografia, ou da psicologia, ou da antropologia não faz, porque não tem os instrumentos. Quando falo dos toques de berimbau, há coisas que coloquei ali a partir das longas pesquisas, das conversas com outras pessoas, e que sei que só pessoas da área vão conseguir decifrar.

Há várias leituras possíveis que você só vai conseguir se aprofundar se tiver acesso aos outros códigos. Cito mais um trecho do vídeo de Leda, que interrompi só porque tem a ver com essa passagem de *Um defeito de cor*:

As danças, de certa forma, performam essa circularidade espiralada, quer no bailado mesmo do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo, em volteios sobre si mesmo, desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado prefigurando o devir numa concepção genealógica curvilínea articulada pela cerimônia aqui desses terreiros ou territorialidades, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção excêntrica do tempo. Em outras palavras, o tempo em sua dinâmica espiralada só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em volteios ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas. Essa temporalidade enunciativa não concebe o presente como presente do próprio ser. Pelo contrário. O corpo em performance é o lugar do que convive em minha mente. O evento encenado no e pelo corpo escreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta, mas ao mesmo tempo fluida. Como tal a performance oral atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento. Tranças aneladas na improvisação que borda os restos, os resíduos, os vestígios africanos em novas formas expressivas, as nossas africanias. Assim, no âmbito dessa mesa, as performances da oralitura, nas suas engenhosas artesanias, podem ser lidas como suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros. Algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, tanto nas antigas quanto nas atuais. Mas perenemente transcriada, reincorporada, reincorporada sobre o cívico na sua autoridade também sobre o signo da reminiscência. Ora, tudo isso é do âmbito das performances da oralitura e pode ser percebido seja nos rastros e lastros das performances literárias, das artes em geral, seja na textualidade escrita, assim como nos perfis das inscrições da oralidade. Afinal, se nós expandirmos nossas visagens, nossas escutas, nossas sensações e percepções, vamos saber que não há, ao fim e ao cabo, sociedades ágrafas, pois os saberes se inscrevem e lançam seus nomes, nossos nomes, inúmeros, nas grafias ainda luminosas de nossas sonoridades, de nossos fonemas, de nossos feixes de palavras, de nossas literaturas, de nossos cheiros, de nossas vocalidades, de nossos movimentos, gestos e cantares.<sup>9</sup>

Mais um exemplo do que é essa literatura, performance, de um livro que acabou de sair, de Cidinha da Silva, *Um exu em Nova York*, o primeiro de contos. Vou ler um conto curto chamado “O homem da meia-noite”:

<sup>9</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeB7ZXoR9IA>. Acesso em 10 set. 2019.

Descia a ladeira sozinha, entre carros de farol alto. No final da rua um homem descansava a perna na grade enferrujada de uma garagem mal iluminada.

Do outro lado da via pública um terreno baldio, matagal e árvores. Passeio estreito, escondido por caminhonetes de sertanejos universitários ou de neofascistas que passaram a se espreguiçar ao sol como lagartos inocentes.

Entre mim e o homem negro de perna estropiada, capacete alaranjado, capa de plástico grosso, também laranja, e uma bota preta na perna boa, o medo. Também um buraco onde caberiam duas pessoas numa situação de violência.

Respirei fundo e clamei pelo Boca do Mundo no momento exato em que passei pelo homem abobadado que tentava acender um cigarro e o vento impedia. Sem olhar para ele mentalizei: Laroíê!

Boa noite! Ele me saudou. Respirei aliviada. E antes que o cumprimentasse, num movimento de gazela jogou o cigarro acesso para cima, estendeu os braços de pássaro para equilibrar a perna doente e abriu a boca à espera do cigarro.

Uma noite de bons ventos. Finalmente, respondi à saudação.

Uma noite de vento que alimenta o fogo. Ele retrucou enquanto mastigava o cigarro aceso, manquitolava para subir a ladeira e soltava fumaça pelas orelhas.<sup>10</sup>

10 DA SILVA, Cidinha. "O homem da meia-noite". In: *Um exu em Nova York*. São Paulo: Pallas, 2018.

O que parece ser uma história de realismo mágico, na verdade, é um conto cheio de referências a uma mitologia africana: a questão do povo, dos Exus da rua, dos tipos de Exu. Ela já reconheceu no negro o Exu, antes de falar, com a saudação "Laroíê". Ele responde e ela então tem certeza de que é, e os dois estabelecem uma comunicação. Está cheio de uma simbologia e de signos, mas apenas se você tem as ferramentas.

É curto e extremamente sofisticado, porque ela remete a um tipo de Exu que são as mulheres-pássaros, carregadoras de más notícias, quando ela fala das asas que se abrem, perto de um lugar onde os neofascistas costumam ficar, como lagartos ao Sol. Há, ali, camadas que precisam de outras leituras, de outros teóricos, de outra mitologia que não é a que estamos acostumados aqui dentro para que se faça a leitura correta, a interpretação.

Leda fala em devir. Alguns dos conceitos de Deleuze são bem interessantes também para fazer a leitura desses trabalhos. Um é o conceito de devir, que não

é uma forma, mas o encontrar uma zona de vizinhança com essa forma, porque o devir não se alcança nunca. Deleuze e Guattari oferecem, no livro *Kafka: por uma literatura menor*, essa definição do que é uma literatura menor. Eles dizem: “na definição de uma literatura menor apontam-se três elementos fundamentais: 1) a literatura menor caracteriza-se como prática de uma minoria e uma língua maior que é modificada por um forte componente de desterritorialização”.<sup>11</sup> O que coincide com tudo que falamos aqui. Desde a questão da porta do não retorno, esse texto que acaba não sendo estudado na recepção, porque nela, às vezes, faltam os elementos e, portanto, é algo deslocado, algo menor dentro de um *corpus* maior, no qual ele nunca consegue vir a ser, ele só se aproxima. E, na sequência:

2) pela natureza imediatamente política de seu enunciado. O espaço exíguo faz com que em cada caso individual seja política abolindo, assim, as distinções entre o privado e público, o político e o social. 3) pelo fato de que tudo adquire um valor coletivo. Aqui o enunciado individual é imediatamente coletivo e o escritor, na sua individualidade, desde já se articula numa ação comum. Menor é aquela prática que assume a sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua, e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando-se emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita o não lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou artista não precisa efetivamente ser parte de uma minoria. Basta encontrar o seu próprio mundo dentro do subdesenvolvimento, seu próprio patuá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto, para assumir a prática menor. A dimensão positiva dessa prática é que ela carrega em si uma comunidade possível, ou um povo por vir.<sup>12</sup>

Antes de falarmos desse povo por vir, gostaria de mencionar essa ideia do coletivo que ele lança aqui, mas por uma perspectiva. Estou encantada com o livro *Pensar nagô*, do professor Muniz Sodré, no qual aparecem elementos para entender esse pensamento diaspórico, principalmente dentro das artes. Sodré diz que:

uma organização nasce de um acontecimento originário que comporta a ideia de um trauma e de restauração. A organização é uma tentativa de guardar as características do acontecimento, à medida que o acontecimento

11 GUATTARI, Felix, DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.

12 Op. cit., p. 97.

como tal não tem a potência do começo. A organização é a transformação da potência do acontecimento em temporalidade. Esta guarda do acontecimento implica em memória grupal.<sup>13</sup>

13 SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. São Paulo: Vozes, 2017.

E essa memória grupal é carregada nos povos por vir, que se colocam como produtores de uma literatura menor — e aqui não estou falando qualitativamente, é óbvio. É por inserir-se dentro de um *corpus* maior que gosto muito desse conceito do povo que falta, de Deleuze. E aqui uso alguns trechos do livro *Crítica e clínica*, do capítulo “A literatura e a vida”:

Escrever certamente não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...). Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. (...) A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. (...) Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tornado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o devir do escritor. Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele. Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, “deslocamento de raças e de continentes”. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).<sup>14</sup>

14 DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

Gostaria de terminar com um trecho do que penso. Trazendo isso para uma realidade, porque quero que minha literatura seja prática, que seja política, que tenha uma função não apenas de entretenimento. Não acho que é necessário, mas para mim, do lugar de onde venho, do que falo e do que quero atingir, essa

é a função do que escrevo. Vou ler um trecho de uma peça que escrevi, e que eu vou acabar mudando muito, porque os tempos mudam. A peça se chama *Tchau, querida*, e foi escrita pensando nos jornalistas, naquela frase que vazou nos telefonemas entre Lula e Dilma, em que ela estava presidente e Lula liga, e a chama de querida. Nós, mulheres, sabemos muito bem o que significa esse “querida”, que nos coloca “em nosso lugar”, nos diminui. E ela, estando presidente, chamando-o de presidente. Está lá, na ligação. Eu tento pensar sobre tudo isso, sobre os poderes, as hierarquias, sobre a falta desse povo que falta.

No centro do palco, Índia velha está sentada, ou de cócoras sobre o menino, na mesma posição da escultura da Justiça, em frente ao Supremo Tribunal Federal, em Brasília. É velha, muito velha. Tem nas mãos, apoiado no colo, um tacape, e sobre os olhos uma faixa de tintura vermelha, como se fosse uma venda. Deve estar categorizada como indígena, mas ao mesmo tempo, parecer uma pessoa fantasmagórica, deletéria, embora bastante real. Não há doçura nela, apenas angústia e dureza, a incerteza.

INDIA – Eu, impostora, eu, talhada em pedra, com meu coração de pedra, com os meus olhos e lábios cerrados, eu, incapaz de ocupar, por mais um segundo sequer, o lugar e o papel de figura decorativa que me atribuíram. Quero, para o meu lugar, quem tenha a urgência dos que sofrem de uma doença degenerativa incurável. Quero, para que se faça justiça, uma mulher que tenha feito aborto aos 15 anos de idade, usando agulha de tricô. Quero quem doa e saiba lidar com essa dor como algo surpreendente, embora inevitável. Quero alguém que não tenha onde morar e que já se viu sob um frio congelante, tendo que caminhar noites inteiras, usando como combustível a esperança de que o dia amanheça com o sol e possa finalmente dormir e não morrer. Quero quem tenha apanhado da polícia pelo simples fato de que o policial queria bater em alguém e aquele corpo estava ali, ao alcance, disponível, indefeso. A justiça só virá das mãos de uma travesti que tenha curado, com analgésico barato de farmácia, as dores de uma infecção causada por injeção de silicone industrial. Quero uma bicha, uma viada, com rosto e quase sessenta por cento da pele do corpo repuxada por cicatrizes de queimaduras causadas por um ataque homofóbico. Alguém que ande pelo mundo como fantasma de si mesmo, um assombrado. Quero um pai de família faminto. Um deficiente físico que se absteve de roubar um prato de comida porque tinha certeza de que seria preso e apodreceria na cadeia, porque ninguém, além dos filhos, também famintos em casa, daria por falta dele. Um deficiente físico obrigado a ir além dos limites jamais imaginados por aqueles que planejam o mundo e os espaços de acordo com as próprias necessidades. Quem melhor para fazer justiça do que um índio aculturado e enganado por rituais de evangelização que já esteve a ponto de morrer com o fígado carcomido por cirrose? Quero aquela mulher que já tenha sido estuprada e convencida a não prestar queixa porque não ia dar em nada. Que também sejam considerados aqueles que carregam a loucura e o desajuste como estandarte de proteção. Quero alguém que tenha sido muito feliz, mas que também tenha sofrido demais por amor. A justiça poderá vir do coração de alguém capaz de repensar a vida, como os assassinos verdadeiramente arrependidos. Quero alguém que, quando criança, tenha crescido vendo os pais catando restos de lixo em lixo, pensando que aquela era vida que se herdava, sem poder de escolha. Quero alguém que, no desespero da dor, já tenha arrancado seu próprio dente porque não tinha condições de tratá-lo. Ou alguém que não tenha tido a chance de ouvir a própria voz sobreposta pelo discurso dos que compensam falta de razão e conteúdo com indignação minuciosamente falhada. Quero a mulher do traficante obrigada por ele a carregar

a droga e abandonada na cadeia depois de pega, substituída por uma mais jovem, mais submissa e mais ambiciosa. Quero quem já tenha sido deportado depois de ter todas as economias e todos os sonhos roubados por autoridades de imigração em um país estrangeiro. Quero quem tenha sido covardemente traído por alguém em quem confiava sem pestanejar. Quero quem tenha crescido em cárcere privado, quem revela o caráter não pelo modo como cai, mas pela maneira como cura suas feridas depois que se levanta, quem tenha sido expulso de casa ao se revelar gay. Quero um ex-drogado que, para sobreviver, hoje, tem que esquecer tudo que já fez para conseguir mais um pouco da droga que usava, ironicamente para esquecer a condição miserável em que vivia. Para o meu lugar quero uma ex-empregada doméstica, levada da casa da família do interior ainda menina, deixando para trás possibilidades de ter vida própria em troca de ser tratada quase como alguém da família. Quem já passou pelo menos um ano na cadeia, apesar de ser inocente. Saberá fazer justiça como quase ninguém a mãe que nunca pode enterrar o filho, porque nunca lhe entregaram o corpo. Quero os ridicularizados, os desprezados, os invisíveis. Quero quem já teve, de alguma forma, que encontrar o caminho para se reconectar com a humanidade, que muitos têm como direito adquirido. Eu, impostora, não ocuparei mais o lugar daqueles que acham que devem estar sentados aqui. Eu, talhada em pedra, em ateliê com ar condicionado, eu, vendida e instalada aqui para sossego, deleite e usufruto dos que se dizem homens e mulheres de bem.

São esses, acho, os povos que faltam. E esses povos precisam ser ouvidos de uma maneira que a gente respeite a narrativa deles, tanto quanto a gente respeita os que são consagrados pela academia, pelos meios de comunicação, pelas grandes editoras. Termino com mais duas palavrinhas. A primeira delas é um poema do Edimilson de Almeida Pereira, poeta negro, professor universitário de Juiz de Fora:

Entre silêncio e som riem tambores e sombras.

Os meninos criaram  
memória  
antes de criarem cabelos.<sup>15</sup>

15 PEREIRA, Edimilson de Almeida.  
*Nós, os Bianos*. Belo Horizonte:  
Mazza Edições, 1996.

E a outra é a fala de uma líder camponesa paraibana, Margarida Maria Alves, que acho que vale muito nos tempos de agora, para nós, interessados em artes, em literatura, na vida política do País. Margarida foi assassinada na frente dos filhos e do marido, fez 35 anos no mês passado, exatamente por brigar

pelos direitos. E essa frase dela é doída e, ao mesmo tempo, maravilhosa: “medo nós têm, mas nós não usa de jeito nenhum”. Não usemos, também. Obrigada. ■

**Ana Maria Gonçalves**

Romancista e dramaturga, autora de *Ao lado e à margem do que sentes por mim* (2002) e de *Um defeito de cor* (2006), vencedora do Prêmio Casa de Las Américas de 2007.

