

SAMANTA VITÓRIA SIQUEIRA

***QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS E CARTAS
A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA: UMA LITERATURA
AMEFRICANA***

**PORTO ALEGRE
2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA

***QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS E CARTAS
A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA: UMA LITERATURA
AMEFRICANA***

SAMANTA VITÓRIA SIQUEIRA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. KARINA DE CASTILHOS LUCENA

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Siqueira, Samanta Vitória

QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS E
CARTAS A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA: UMA LITERATURA
AMEFRICANA / Samanta Vitória Siqueira. -- 2022.

105 f.

Orientadora: Karina de Castilhos Lucena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Carolina Maria de Jesus. 2. Françoise Ega. 3.
Amefricanidade. 4. Oralitura. I. de Castilhos Lucena,
Karina, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Karina de Castilhos Lucena

(Instituto de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS)

Prof^ª. Dra. Fernanda Rodrigues de Miranda

(Instituto de Estudos Literários do Xingu - Universidade Federal do Sul e Sudoeste do Pará -
UNIFESSPA)

Prof^ª. Dra. Liliam Ramos da Silva

(Instituto de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS)

Prof^ª. Dra. Vanessa Massoni da Rocha

(Instituto de Letras - Universidade Federal Fluminense - UFF)

A Carolina Maria de Jesus.
A Françoise Ega.
Às mulheres amefricanas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha esposa, Elisa, por toda a força e todo o amor diariamente compartilhados para que esse trabalho conseguisse chegar ao fim mesmo em uma época de confinamento, de pandemia e de tamanha desesperança e horror.

A minha orientadora Karina Lucena, pela generosidade, compreensão e carinho com que acolhe minhas ideias de pesquisa há tanto tempo.

A minha mãe e ao meu pai, por me apoiarem sempre com tanto amor e por nunca terem medido esforços para incentivar minha formação profissional e acadêmica.

A minha irmã, Rebeca, por ser inspiração e revolução.

A minha psicóloga, pela escuta atenta e pela sugestão de leitura de Lélia Gonzalez, que acabou sendo central em tantas análises, inclusive na deste trabalho.

Ao Jean-Pierre Ega e a toda família Ega e amigos, que me acolheram com tantas histórias, palavras e afeto, fazendo eu me sentir em casa.

Aos meus amigos e amigas maravilhosas, por se fazerem sempre presentes.

*Será que os pobres de outro País
sofrem igual aos pobres do Brasil?*

Quarto de despejo: diário de uma favelada,
Carolina Maria de Jesus, 1960

*Mais oui, Carolina, les misères des pauvres
du monde entier se ressemblent comme
des soeurs [...] tout ce que tu as écrit,
je le sais [...]*

Lettres à une noire,
Françoise Ega, 1978

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar o encontro entre a escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (1914 – 1977) e a escritora martinicana Françoise Ega (1920 – 1976) através de suas obras *Quarto de despejo* (1960) e *Cartas a uma negra* (1978), buscando lançar uma discussão sobre a história literária da América Latina e sobre a tradição de uma literatura *amefricana*. Para tanto, parte-se do aporte metodológico do conceito etnogeográfico de *amefricanidade*, cunhado por Lélia Gonzalez (1988), para demonstrar que as obras das autoras têm uma história de escrita e características estéticas semelhantes. Com a publicação de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, a escritora negra, favelada e catadora de papel Carolina Maria de Jesus revolucionou a literatura brasileira. *Quarto de despejo* foi traduzido para 14 línguas diferentes e a tradução para o francês chegou às mãos de Françoise Ega. A martinicana que emigrou para a França durante a Segunda Guerra Mundial é atravessada pelas palavras da escritora brasileira e decide escrever um livro em formato de cartas endereçadas – mas jamais enviadas – a Carolina Maria de Jesus para contar a sua irmã brasileira como suas histórias se pareciam. E assim nasce *Cartas a uma negra*. Veremos que os diálogos entre as duas obras são muitos e, unindo a tradição literária antilhana à brasileira, será proposta uma leitura através dos procedimentos da oralitura presentes em *Cartas...* e *Quarto....*

Palavras-chave: 1. Carolina Maria de Jesus. 2. Françoise Ega. 3. Amefricanidade. 4. Oralitura.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à analyser la rencontre entre l'écrivaine brésilienne Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977) et l'écrivaine martiniquaise Françoise Ega (1920 - 1976) à travers leurs œuvres *Le dépotoir* (1960) et *Lettres à une noire* (1978). Notre objectif est aussi lancer une discussion sur l'histoire littéraire de l'Amérique latine et la tradition d'une littérature *américaine*. Pour ce faire, l'apport méthodologique du concept ethnogéographique d'amefricanité, créé par Lélia Gonzalez (1988), est utilisé pour démontrer que les œuvres des autrices ont une histoire d'écriture et des caractéristiques esthétiques communes. Avec la publication de *Le dépotoir*, l'écrivaine noire et habitante de la *favela Canindé* Carolina Maria de Jesus a révolutionné la littérature brésilienne. *Le dépotoir* a été traduit en 14 langues différentes et la traduction française a été lue par Françoise Ega. La Martiniquaise émigrée en France pendant la Seconde Guerre mondiale est très touchée par les mots de l'écrivaine brésilienne et décide enfin d'écrire un livre sous la forme de lettres adressées à Carolina Maria de Jesus pour raconter à sa sœur brésilienne comment leurs histoires se ressemblaient. Ces lettres ne seront jamais envoyées par la poste, pourtant elles donnent naissance à l'ouvrage *Lettres à une noire*. Nous verrons que les dialogues entre les deux œuvres sont nombreux et, tout en rapprochant les traditions littéraires antillaise et brésilienne, nous proposerons une lecture à travers les procédures de l'oraliture présente dans les deux livres.

Mots-clés: 1. Carolina Maria de Jesus. 2. Françoise Ega. 3. Amefricanité. 4. Oraliture.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código 001.

LISTA DE FIGURAS E FOTOS

Figura 1 – Documento em PDF “La grande et petite histoire de notre famille”, árvore genealógica particular da família Ega | 36

Figura 2 – Anotação de Françoise Ega na primeira página de seu volume do livro *Journal de la Traite des noirs*, de Dam Joulin e Charles Le Breton La Vallée | 39

Figura 3 – Reportagem anunciando a publicação de *Lettres à une noire*, no jornal *La croix*, em janeiro de 1979 | 41

Figuras 4 e 5 – Reportagens de jornais comentando a morte e a importância de Françoise Ega para sua comunidade em Marselha. *Jornal Femmes Martiniquaises*, novembro de 1976 e *Panorama aujourd’hui – le journal des chrétiens d’aujourd’hui*, janeiro de 1977 | 45

Figuras 6 e 7 – Reportagens anunciando a inauguração da placa em homenagem à escritora no *Espace culturel Busserine*. *Jornal Echo de la ville e La marseillaise*, novembro de 1988 | 46

Fotos 1 e 2 – Túmulo de Françoise Ega no cemitério da cidade de Morne-Rouge, na Martinica. Acervo pessoal, janeiro de 2020, Martinica | 43

Foto 3 – Espaço cultural *Comité Mam’Ega* mantido pela comunidade e pelos filhos de Ega. Acervo Pessoal, janeiro de 2020, Marselha, França | 44

Foto 4 – *Espace culturel Busserine*: placa homenageando a autora. Acervo Pessoal, janeiro de 2020, Marselha, França | 44

Foto 5 – Rua detrás do espaço *Comité Mam’Ega* que leva o nome da autora. Acervo Pessoal, janeiro de 2020, Marselha, França | 45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO | 13

1 A AUTORIA NEGRA | 22

1.1 LITERATURA DE AUTORIA NEGRA NO BRASIL | 25

1.2 LITERATURA DE AUTORIA NEGRA NO CARIBE | 28

2 AS AUTORAS | 36

2.1 A MARTINICANA FRANÇOISE EGA | 36

2.2 A BRASILEIRA CAROLINA MARIA DE JESUS | 49

3 A LITERATURA AMEFRICANA COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO | 56

4 O DIÁLOGO ALÉM-MAR E AMEFRICANO ATRAVÉS DA ORALITURA: *QUARTO DE DESPEJO E CARTAS A UMA NEGRA* | 77

4.1 O PROCEDIMENTO DA REPETIÇÃO | 82

4.2 A ESCRITA DIARÍSTICA/EPISTOLAR E A RELAÇÃO FORMAL COM A GRAMÁTICA | 86

4.3 | UMA OBRA, DIVERSAS TEXTUALIDADES E DIVERSOS GÊNEROS | 92

CONSIDERAÇÕES FINAIS | 99

REFERÊNCIAS | 102

INTRODUÇÃO

Desde a escrita de meu trabalho de conclusão de curso da graduação, que propunha a tradução da obra martinicana *Contos de noite e dia nas Antilhas* (1989), de Ina Césaire, que venho tentando aproximar Martinica e Brasil. Na verdade, essa vontade surgiu antes, quando iniciei meus estudos de francês e senti a necessidade de enxergar nessa língua uma cultura que me agradasse mais do que a cultura francesa europeia. Eis que descobro as ilhas do Caribe francófono, suas culturas, suas literaturas; uma América Latina de língua francesa que me fazia sentir muito mais em casa. Por isso, quando descobri a existência de Françoise Ega e sua obra através da leitura de um pequeno ensaio de Regina Dalcastagnè publicado no jornal Suplemento Pernambuco, intitulado *Cartas lançadas a um oceano fora do tempo*, vibrei: uma autora martinicana havia lido a nossa brasileira Carolina Maria de Jesus e, identificando-se com sua história, passou também a começar a escrever. Essa conexão literária de vozes e histórias que se identificam e estão em interlocução explicitavam novamente a relação Martinica-Brasil.

Assim, um dos objetivos principais deste trabalho é pensar a história literária da América Latina e seus diálogos internos através das obras *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega, e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Partindo do aporte metodológico do conceito de Amefricanidade, de Lélia Gonzalez (1988), proporei uma nova perspectiva para olhar esse atravessamento literário que surge da interlocução entre Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus. No momento em que Ega elege Jesus e sua obra como suas interlocutoras, ela também acaba trazendo e aproximando Carolina da realidade e da tradição literária antilhana. A obra de Françoise nos fornece material suficiente para iluminar mais uma possibilidade de leitura e interpretação do que é o impacto da obra de Carolina Maria de Jesus no que diz respeito a uma tradição literária por ela inaugurada. Fernanda Miranda, no artigo *Onde as almas se cruzam*, em que dá notícia sobre o contato de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega, confirma:

Quem não foi atravessado/a pelo furacão Carolina ainda tem algo a esperar do Tempo. Carolina de tantas ventanias e arrebentações. A que abre horizontes e estradas inauditas. Inúmeros encontros de mulheres com as letras foram possibilitados pela simples existência da escritora Carolina Maria de Jesus (1914-77). Dela emerge a ruptura com as históricas interdições e silenciamentos que têm gerenciado sistemas de escrita desde sempre, a partir dela irrompe a força em muitas mulheres negras que até então não tinham espelhos possíveis para se reconhecerem como autoras de literatura. Carolina funda uma tradição. Mas, diferente de tudo o que já se sabe sobre tradição, a sua é constituída do que antes era latência e/ou invisibilidade. (MIRANDA, 2021, s/n)

É evidente, Carolina funda de fato uma tradição. E essa tradição rompe com as fronteiras linguísticas e culturais. Parece-me interessante observar que assim como a revolução Carolina tocou Françoise a ponto de inspirar a martinicana a se ver escritora e escrever suas obras, a via se deu por mão dupla: Carolina de Jesus também acaba sendo revolucionada e realocizada a partir de Ega. Explico-me: o ato de Françoise Ega decidir se corresponder com a mineira é também um ato de inserir Carolina como uma referência dentro de sua própria tradição literária de língua francesa das Antilhas. Françoise traz Carolina para as Antilhas.

Ainda que saibamos que sua escrita e publicação se dão na França metropolitana, a identificação com Carolina se dá através dessa identidade compartilhada: a da amefricanidade. Dessa maneira, a partir de meu acúmulo sobre a tradição de escrita literária de autores e autoras antilhanas, proponho analisar as obras *Quarto de despejo* e *Cartas a uma negra* através da *oraliture/oralitura*. Essa proposta de leitura a partir das características oralituras das obras irá culminar no que chamaremos de *literatura amefricana*. Sem a mínima pretensão de definir um conceito novo de literatura, a ideia dessa concepção é valer-se do rico subsídio metodológico que Gonzalez (1988) nos apresenta para pensar a literatura deste espaço amefricano, que, ao meu ver, possui como uma de suas bases compartilhadas a oralitura.

Em 1960, com a publicação de *Quarto de despejo - diário de uma favelada*, a escritora Carolina Maria de Jesus (1914 – 1977), como comentado, mexeu nas estruturas da literatura brasileira ao se tornar um best-seller, vendendo 100 mil exemplares em poucos meses. Isso porque, como já é sabido, uma negra e favelada que escrevia e que foi publicada em 40 países, com tradução para 14 línguas diferentes, não era nada comum. Fernanda Felisberto, na orelha do livro *Carolinas: a nova geração de escritoras negras brasileira* (2021), comenta que “Um desejo de Carolina sempre foi que seu legado pudesse ser perpetuado”. E esse desejo se realizou. Após 60 anos da publicação de sua obra, *Quarto de despejo* segue inspirando e fazendo nascer novas narrativas e estéticas. E não apenas no Brasil, também fora dele.

Uma das traduções de *Quarto...*, mais precisamente um pequeno resumo traduzido em francês e veiculado na França pela revista *Paris Match*, chega às mãos de Françoise Ega (1920 – 1976), uma martinicana que emigrou para a França durante a Segunda Guerra Mundial. Mulher negra, mãe, escritora e militante dos direitos dos imigrantes caribenhos na França, Françoise teve contato com a obra de Carolina a partir desse resumo que lera na revista que parecia ser seu único luxo enquanto empregada doméstica em Marselha. É a partir desse contato que Ega não somente se identifica nas palavras da escritora brasileira, como enxerga também o dia a dia de muitas de suas companheiras imigrantes antilhanas ali. Dessa maneira,

ela decide escrever um livro em formato de cartas endereçadas a Carolina Maria de Jesus para contar a sua “irmã” brasileira como suas histórias se pareciam. As cartas escritas para Carolina nunca foram enviadas, mas se transformaram na obra *Cartas a uma negra* (felizmente traduzido para o português por Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty e publicado pela editora Todavia em 2021), publicada em 1978, após a morte de Françoise e também de Carolina.

Considerando a tradução tardia da obra *Cartas a uma negra* no Brasil, lugar em que a destinatária de Ega é extremamente relevante para a configuração literária, são ainda incipientes os trabalhos publicados que apresentem a relação entre as obras e as autoras. Desse modo, entendo que a presente dissertação cumpre um papel importante ao ser um dos primeiros trabalhos a propor uma análise desse diálogo entre Ega e Jesus. Além disso, espero poder somar às futuras análises e pesquisas que certamente virão.

Outro fato é que também não encontramos informações detalhadas sobre a vida e obra de Françoise Ega nem em português, nem em francês. Isto justifica o espaço concedido à biografia de Françoise Ega bem como uma breve passagem por suas outras produções literárias no capítulo *A martinicana Françoise Ega*. É válido mencionar que muitas dessas informações preciosas, senão todas elas, foram gentilmente cedidas e compartilhadas por sua família e seu filho, Jean-Pierre Ega. Tive a sorte e a honra de encontrar e ser muito bem acolhida pela família Ega, que me fez conhecer os lugares pelos quais Françoise transitou, tanto em Marselha, na França, quanto em Morne-Rouge, na Martinica.

Como citado, ainda na graduação, trabalhei com uma obra de contos orais da Martinica transcrita por Ina Césaire. De alguma maneira o presente trabalho acaba sendo a continuidade daquele. A tradução que dividi com minha colega e amiga Jéssica Pozzi ganhou vida e felizmente foi publicada pela Editora Figura de Linguagem, em 2021. E foi a partir dessa difícil tarefa de traduzir uma obra oralitural martinicana que acabei me lançando na pesquisa e nos estudos sobre essa ilha francófona e sua rica produção artística e literária. Ainda que eu me centrasse em buscar suporte para melhor realização da tradução da obra em questão, que demandava um conhecimento bastante detalhado da história e da cultura da Martinica, os anos de pesquisa na área de historiografia literária brindaram o meu trabalho final de graduação com uma parte dedicada à história literária da Martinica. Nesse sentido, minha dissertação acaba sofrendo uma influência parecida: parto de uma visão da historiografia literária antilhana e brasileira para analisar e localizar as obras *Quarto de despejo* e *Cartas a uma negra*.

É por isso que, em um primeiro momento, discutirei a questão da autoria negra nas histórias literárias do Brasil e do Caribe. O objetivo do capítulo *A autoria negra* é localizar esse debate dentro da historiografia literária de modo geral. Isso porque as obras que serão

analisadas são obras autobiográficas e escritas por mulheres negras. Assim sendo, a discussão sobre as autorias dessas obras torna-se central e bastante relevante, uma vez que o conteúdo estético da literatura se relaciona intimamente com a vida de quem escreve. Não haverá uma discussão específica sobre a distinção que especialistas do gênero autobiográfico estabelecem em relação aos textos que se configuram como uma escrita pessoal — autoficção, autobiografia, autorretrato, etc. O que nos interessa é enxergar panoramicamente como se dá a consolidação de uma autoria negra, uma vez que a literatura de um modo geral é organizada sob conceitos e bases europeias embranquecedoras, não admitindo e não entendendo muitas obras escritas por pessoas negras como algo “literário”. Sobre isso, Elzira Divina Perpétua, em *A proposta estética em Quarto de despejo, de Carolina de Jesus* (2014), afirma:

Se hoje os textos confessionais são comuns no âmbito dos Estudos Culturais, fora da universidade, e mesmo entre os guardiões do academicismo, eles enfrentam limites para aceitação pela crítica. Na literatura brasileira, por exemplo, não se nega aos volumes das *Memórias*, de Pedro Nava, ou à *Infância*, de Graciliano Ramos, o pertencimento à literatura, à alta literatura, enquanto o mesmo não se aplica, pelo menos não como unanimidade, a *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ou a *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. (PERPÉTUA apud JESUS, p. 233, 2020)

Nos subcapítulos *A literatura negra no Brasil* e *A literatura negra no Caribe*, veremos então como essas autorias, na verdade, se encontram muito bem consolidadas e inscritas em uma tradição, tanto no Brasil, quanto no Caribe. Trago, ainda, em ambos os capítulos, aproximações entre essas duas histórias literárias em relação a uma questão que se apresenta com bastante força aqui e lá: a tensão entre o registro oral, a fala, e o registro escrito, a escritura. De maneira também panorâmica, reúno pensamentos e definições interessantes de intelectuais brasileiros e antilhanos sobre a questão da literatura negra.

Do lado brasileiro, veremos que existe uma história literária negra consolidada que será trazida a partir de Cuti e sua definição de *Literatura negro-brasileira*. Além do autor, existe também uma crítica acadêmica que tenta definir as obras de autoria negra nos nomes de Zilá Bernd e Eduardo Duarte, por exemplo. Já do lado antilhano, veremos que essa história literária ainda bebe muito dos contos orais crioulos, o que estabelece uma relação forte com a questão da oralitura. Veremos que a escrita literária nas Antilhas começará a se consolidar logo após do surgimento da Negritude, que tem o martinicano Aimé Césaire, o senegalês Léopold Sédar Senghor, o guianense Léon Gontran Damas, mas também as irmãs martinicanas Jane e Paulette Nardal, como líderes. Posteriormente, o martinicano Édouard Glissant tratará de firmar o conceito da Antilhanidade, que definirá essa escrita literária híbrida típica antilhana, entre oralidade e escritura.

Passando por esse capítulo que visa localizar as obras das autoras nos espaços de debate literário que existem já em seus lugares de origem, trago, então, o capítulo intitulado *As autoras*. No subcapítulo *A martinicana Françoise Ega*, como comentado, proponho uma conversa bem aprofundada sobre vida e obra da martinicana. Vale mencionar que obtive a maioria das informações detalhadas sobre a vida e a obra de Ega em uma viagem muito especial que tive a chance de realizar à França e à Martinica. Nessa viagem, pude conhecer os filhos de Ega e beber direto da fonte: a partir de conversas com seus familiares e documentos cedidos por eles, consegui reconstituir o percurso fascinante da escritora. Pude ter acesso à árvore genealógica de Ega, a alguns dos livros de sua biblioteca, bem como a diversas reportagens jornalísticas antigas sobre ela – um obrigada especial à Jean-Pierre Ega que foi extremamente caloroso em me receber e que inclusive me enviou documentos muito importantes via correios quando já estava de volta ao Brasil.

No subcapítulo dedicado à mineira, *A brasileira Carolina Maria de Jesus*, busco trazer informações que possam servir de comparação com a vida de Françoise, seja para mostrar as semelhanças ou as diferenças entre as vidas das autoras. Trazendo novamente Miranda (2021) sobre Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus:

Além da entrega à literatura, as duas mulheres tinham muitas coisas em comum: ambas eram negras, mães, vivendo em lugares distantes de suas cidades de origem, inconformadas com a exploração. Carolina morreu em 1977, Ega em 1976. A primeira desistiu do trabalho doméstico, que ela considerava “semicolonial”, porque se entendia muito independente para “passar a vida limpando as bagunças alheias”. Já Françoise Ega, em determinado momento de seu livro, diz que “o mais penoso para uma faxineira, eu acho, é o cheiro da vida dos outros”. Tanto para a autora brasileira quanto para a antilhana, a atividade laboral como empregada doméstica atingia lugares muito sensíveis da experiência, levando, no caso da primeira, ao abandono dessa função e à opção pela liberdade precária de catar papéis na solidão das ruas e, no caso da segunda, a uma crescente indignação que a tornou cada vez mais politizada em relação ao lugar de subalternidade imposto pelas patroas às moças antilhanas sem muitos mecanismos de defesa. Mas a maior de todas as semelhanças era, sem dúvida, a relação com a escrita. O entendimento compartilhado de que através da palavra literária se poderia plasmar um lugar de descanso, conexão e reencontro. (MIRANDA, 2021, s/n)

A intenção das partes dedicadas às autoras neste trabalho é justamente tornar visível o quanto suas histórias de vidas são parecidas, principalmente o sonho compartilhado em relação à escrita. Suas vidas conversam entre si através de suas obras. E é essa conversa que iremos entrelaçar através da oralitura no capítulo seguinte.

Em *A literatura amefricana como procedimento metodológico*, proponho a definição dessa Literatura Amefricana através do conceito etnogeográfico cunhado por Lélia Gonzalez em *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988). Segundo Gonzalez, a América

Latina tal como a compreendemos pouco ou nada se relaciona com as verdadeiras identidades que a formaram social e culturalmente: a africana e a indígena. Desse modo, ela traz a ideia de *América* para defender uma América menos embranquecida e mais africana e indígena. Além da proposta de um novo conceito etnogeográfico, Lélia Gonzalez afirma que a amefricanidade também é dotada de um caráter metodológico importante. É a partir daí que partimos para pensar a história literária e encontrar, através da já explicitada análise de *Quarto...* e *Cartas...*, essa literatura amefricana.

Uma vez que um dos pontos significativos que Lélia aborda para pensar a amefricanidade é a existência das línguas faladas na América, que sofreram modificações significativas através do contato com as línguas africanas — a autora cita o português brasileiro e o crioulo caribenho, por exemplo —, pareceu-me válido definir como um dos pontos centrais da nossa literatura amefricana a oralitura. Isso em razão de termos já visto que a oralidade, tanto no Brasil como na Martinica, é parte constituinte de uma estética escrita, sobretudo quando falamos de autorias negras.

Nesse sentido, mobilizo novamente Édouard Glissant, que, em seus textos *Discours antillais* (1981) e *Le chaos-monde, l'oral et l'écrit* (1994), demonstra que a questão da língua crioula falada nas sociedades antilhanas é central nos debates literários escritos. O autor vai falar sobre como aparece essa expressão oral, essa oralitura muitas vezes performática, pois vem dos eventos dos contos crioulos, em todas as produções artísticas e literárias desse espaço, o que acaba sendo característica importante para a Antilhanidade que define. Para conversar com Glissant sobre a oralitura do lado de cá, trago Leda Maria Martins e sua magnífica obra *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021). A dramaturga brasileira vai também falar sobre a oralitura que está presente nas manifestações culturais não-escritas no Brasil, como os Congados, por exemplo. No entanto, unindo a visada de Glissant com a descrição que nos traz Martins, chegamos a um ponto de contato interessante que é viável por conta da amefricanidade.

Ainda que não esteja no horizonte de Leda a interferência da oralitura nas produções escritas de mesma maneira que está para Édouard, a autora também verifica nas obras de Guimarães Rosa e de Conceição Evaristo o uso dessa oralidade na escrita. Desse modo, conseguimos aproximar essas duas vozes, novamente uma brasileira e outra martinicana, para mostrar que características estéticas da oralitura como a repetição, a presença de diversos gêneros, a criação e recriação de uma realidade fazem parte das textualidades literárias escritas na América.

Finalmente, em *O diálogo além-mar e amefricano através da oralitura: Quarto de despejo e Cartas a uma negra* proponho uma leitura das obras a partir de meus acúmulos em relação a oralitura e principalmente a partir do que a tradição literária antilhana traz. Como será mostrado, a literatura antilhana acaba se valendo totalmente da oralidade e da oralitura para compor suas textualidades. Muitos são os críticos literários que mostram essa presença nos textos e vários são os escritores antilhanos que reivindicam a oralitura em suas escritas. Identificando então nas obras de Carolina Maria de Jesus e de Françoise Ega o procedimento da repetição, a costura de diversos gêneros/textualidades literárias e a escrita de um gênero diarístico e epistolar com inquietações em relação a uma escrita que corresponda às normas gramaticais, ilumino a oralitura presente em *Quarto de despejo* e *Cartas a uma negra*.

É importante sublinhar que, a partir dessa aposta interpretativa, não busco defender uma leitura fechada e definitiva, mas sim lançar mão dessa perspectiva tão comum nas obras antilhanas para uma análise em obras *amefricanas*. Acredito que a oralitura tem muito a nos ensinar a respeito de possibilidades enunciativas na escrita, além de quebrar com uma visão um tanto quanto europeia que temos da literariedade.

Creio que é importante destacar que no subcapítulo *A escrita diarística/epistolar e a relação formal com a gramática* falamos sobre a relação das autoras com a gramática formal e como isso acaba aparecendo em suas obras. É sabido que um dos grandes paradigmas que Carolina Maria de Jesus quebrou foi o de uma escritora precisar escrever de acordo total com a correção gramatical vigente. Se por um lado isso é comemorado, pois a autora abriu o caminho para mais autores e autoras como ela, atualmente, com a recente republicação de *Casa de alvenaria* pela Companhia das Letras, alguns estudiosos literários criticaram a decisão do Conselho Editorial em republicar a obra de tal forma.

Alegando que seria um desrespeito para com a escrita de Carolina uma não-revisão de sua obra e que seu brilhantismo literário não seria modificado com tal revisão, muitos foram os estudiosos e críticos a publicarem suas críticas em colunas de jornais e em redes sociais. No entanto, a escritora Conceição Evaristo, que faz parte do Conselho Editorial, explica no prefácio da obra:

O Conselho Editorial entende que a inscrição e a incorporação sem ressalvas da obra de Carolina Maria de Jesus se iniciam a partir do modo como são olhados e tratados seus manuscritos. Sob essa perspectiva, o escopo do nosso trabalho foi de recolher os textos de Carolina a partir dos originais e transcrevê-los da forma mais fidedigna possível. Esse mesmo princípio de fidelidade à escrita manuscrita orientou a defesa de nosso ponto de vista: a publicação de *Casa de alvenaria* precisa trazer toda a engenhosidade de Carolina Maria de Jesus, representada em sua maneira de lidar com as palavras; suas construções frasais; seus modelos clássicos de linguagem, pelos

quais a escritora tinha desejos e encantamentos; sua pertença aos lugares de falas populares; seu acento mineiro; seu estilo de pontuação; sua entonação oralizada, que ela intencionava transportar gramaticalmente para o texto e, por fim, sua fala nos moldes do “pretuguês” — termo cunhado e defendido por Lélia Gonzalez em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de 1984, usado para assinalar que a língua falada no Brasil tem forte influência das línguas faladas pelos povos africanos aportados no território brasileiro, em consequência da escravização. (EVARISTO apud JESUS, 2021, p. 13-14)

Parece-me extremamente importante a defesa que Conceição faz. Como iremos ver no presente trabalho, a escrita imbricada de oralidade de Carolina Maria de Jesus é um atributo estético de imenso valor para sua obra. O uso que Jesus faz do *pretuguês* para contar suas histórias é parte imprescindível para pensar o que irei chamar de *literatura amefricana*. Desse modo, Evaristo segue:

Nossa proposta foi deixar a literatura, a escrita de Carolina *poder ser*, sem as tantas interferências que aconteceram nas publicações passadas e mesmo em algumas mais recentes. Pensamos uma reedição que permitisse ao público leitor acompanhar o processo criativo da escritora e entender como se deu, para ela, a apropriação e o uso da linguagem literária. A publicação de *Casa de alvenaria* na íntegra, sem outra intromissão a não ser a do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa — sem o qual o livro teria circulação restrita —, foi uma defesa ferrenha do Conselho Editorial, argumentação a que a editora ouviu e aceitou. (EVARISTO apud JESUS, 2021, p. 14)

Assim, a meu ver, só nos resta também *ouvir* Carolina e aceitar, pois como dito, essa é uma das contribuições da escrita de Jesus para a literatura brasileira: uma linguagem inovadora que não corresponde à regra, fazendo com que mais escritores e escritoras sintam-se confortáveis para ocupar o espaço da escrita literária. Para engrossar tal argumentação, novamente trago as sábias palavras de Conceição Evaristo no prefácio de *Casa de alvenaria*:

Como se trata de alguém que enveredaria, mais tarde, pelos caminhos da literatura, essa experiência autodidática não deve ser romanceada nem desprezada, mas sim investigada: o modo como Carolina conseguiu criar métodos tão singulares de apropriação da língua portuguesa para construir uma competência própria para a escrita. Nesse sentido, o autodidatismo de Carolina e a temática por ela adotada constituem-se como pontos diferenciais profundos de sua obra em relação à literatura que estava sendo produzida em sua época, nos anos 1960. Pode-se afirmar, porém, que Carolina Maria de Jesus, produzindo a partir de uma capacidade adquirida por um processo autodidático, cria uma tradição literária em que sujeitos da escrita, tendo ou não certificados escolares, mas sempre letrados, fazem da leitura e da escrita práticas sociais que lhes possibilitam se colocar na sociedade em que vivem e inclusive criticá-la. (EVARISTO apud JESUS, 2021, p. 13)

E tais sujeitos se identificarão com sua escrita tanto aqui, em terras brasileiras, quanto em outros lugares do mundo.

Diferente do que fez Audálio Dantas na primeira publicação de *Quarto de despejo*, selecionando trechos e escolhendo quais desvios gramaticais da autora seriam mantidos ou não para fins explicitamente exotizantes, a recente publicação de *Casa de alvenaria* vem para mostrar a escrita de Carolina tal qual ela é e abrir ainda mais espaço para a voz potente desta escritora. Destaco também que neste momento atual de grande celebração e recuperação de Carolina Maria de Jesus, em que inclusive, pela primeira vez na história, sua obra completa será publicada pela Companhia das Letras, tais escolhas editoriais são essenciais, já que iremos falar de Carolina cada vez mais nos próximos anos. Desse modo, sua estética, sua escrita, suas construções frasais e seu uso do *pretuguês* terão a possibilidade de ganhar o mundo e seguir inaugurando tradições novamente de jeito, espero, mais respeitoso.

O escritor contemporâneo Jeferson Tenório, em seu artigo *A gramática singular de Carolina Maria de Jesus*, publicado em sua coluna no jornal Zero Hora, fala sobre essa recente discussão:

Carolina se apropria da linguagem de um outro modo. Carolina afaga o léxico a sua maneira. Toma-a de uma certa tradição e constrói a própria linguagem. Em sua gramática, estão inscritos os desvalidos, os que não tiveram acesso ao ensino formal, estão inscritos todos aqueles que por meio do racismo foram vedados a uma educação gramatical normativa. Preservar a grafia e os desvios da norma na obra de Carolina é conferir a ela uma autoria singular. Além disso, podemos refletir sobre as possibilidades do idioma. “Sabotar” a língua portuguesa por meio da arte é um modo de independência intelectual. (TENÓRIO, 2021, s/n)

É essa autoria singular de Carolina que já fez e irá fazer vir à tona tantas outras autorias singulares, como a de Françoise Ega. Não são apenas desvios gramaticais, mas sim uma escrita criativa, que se nutre, tentaremos demonstrar, da oralitura amefricana.

1 A AUTORIA NEGRA

Como explicitado na Introdução, pensar a autoria dos romances neste trabalho é parte importante para a análise das obras. *Quarto de despejo* e *Cartas a uma negra* são escritos por mulheres negras latino-americanas, e essas marcações de raça, gênero e lugar geográfico reverberam na produção estético-escritural dos textos. Ao levar em conta a autoria dessas obras, proponho também uma reflexão sobre a tarefa do historiador literário: na historiografia literária latino-americana, a ausência de obras literárias de autoria negra é alarmante. O mesmo já foi constatado em relação ao apagamento da autoria feminina nos compilados dessas histórias. No entanto, pesquisadoras e pesquisadores cada vez mais trazem à tona um acervo significativo de obras esquecidas e apagadas por uma violência simbólica do sistema de representações presente nas histórias das literaturas. Faremos aqui uma breve recuperação histórica para nos ajudar a compreender esse processo violento de silenciamento de vozes literárias e a repensar os aportes epistemológicos que são acionados para decidir os cânones de uma literatura.

Em seu artigo *Centro e margens: notas sobre a historiografia literária*, Rita Terezinha Schmidt revisita o nascimento da definição de literatura: a autora lembra que essa noção está intimamente atrelada àquela da arte. A partir do século XVIII, vemos se consolidar uma diferença entre o termo “cultura”, que passa a ser utilizado para falar sobre costumes tradicionais coletivos, e o termo “arte”, que acaba sendo utilizado para singularizar processos de criação individual. Essa diferença estabelecida fez emergir igualmente critérios que vão sustentar valores segundo os quais uma obra ou produção será avaliada. Assim, temos uma cisão entre o “valor estético”, ligado à literariedade, à cultura erudita, e o “valor cultural”, ligado à cultura popular, à cultura de massa. O primeiro valor será defendido pela disciplina dos Estudos Literários e o segundo, pelas Ciências Sociais e pela Antropologia. No entanto, a autora explica que atualmente “há um enfraquecimento do termo ‘literário’ em seu uso tradicionalmente restritivo, [...] e um fortalecimento do sentido antropológico, pelo qual o literário é integrado à cultura, [...]” (SCHMIDT, 2017, p. 30). É notável que a tendência das críticas de reivindicarem tanto do valor estético quanto do cultural da literatura fomenta um debate que já observamos há alguns anos sobre a história literária. Como Schmidt traz em seu texto, isso não apresenta o fim da história da literatura, mas sim uma necessidade de repensar os modelos dessa disciplina:

Por esse viés, as reflexões sobre a história da literatura passam, necessariamente, pela interrogação do que chamamos de instituição literária e de seu funcionamento como instância reguladora, não só da definição do literário, mas dos procedimentos de

seleção e ordenamento de seus objetos na escrita da história. Portanto, investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma de trazer à visibilidade as relações entre a ideologia subjacente às estruturas que definem a natureza do literário e a função da história literária, tomada como uma grande narrativa gerada em função de escolhas políticas e não de escolhas desinteressadas ou neutras. (SCHMIDT, 2017, p. 31-32)

Partindo dessa reflexão, a autora afirma que a seleção de fatos e a forma de organização da história da literatura fazem parte de uma decisão ideológica que controla a narrativa das histórias literárias, invisibilizando, por exemplo, obras de autoria feminina. As obras literárias escolhidas para figurarem na História literária de um país são majoritariamente escritas por homens brancos: um fato. Um fato que se explica se lembrarmos de onde vem o valor literário, a literariedade com a qual essas obras são avaliadas. E uma vez que essa literariedade de tradição europeia exclui escritos femininos e negros das nossas histórias literárias, a representação da nação é atingida.

Em *Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*, tese de Fernanda Miranda publicada em livro, a autora se debruça sobre oito romances escritos por mulheres negras brasileiras em épocas diferentes. Faz isso para questionar o escasso número de romances na história da produção literária negra no Brasil, mas não sem antes se demorar em uma discussão essencial para seu raciocínio: o racismo estrutural da história e crítica literária de nosso país. Miranda aponta como a literatura produzida por pessoas negras foi silenciada ao longo da história, já que reconhecer a produção literária negra no Brasil acabaria provocando uma “ruptura” na imagem de uma nação branca, homogênea, onde não existe racismo. Florentina da Silva Souza, no prefácio do livro, escreve:

Este ritual de silenciamento e/ou apagamento das autoras e de suas obras pode ser indício de que não há interesse em fazer circular ou tornar conhecidas as interpretações apresentadas pelas mulheres negras. Inserida no processo de silenciamento, uma certa crítica acadêmica mostra-se incapaz de analisar tais textos fora de categorias instituídas como universais e ao invés de expor a incompetência da metodologia, ou procurar descobrir outras estratégias ou categorias de leitura e análise, prefere dizer ‘isto não é literatura’ ou seja, prescrever a invisibilidade, o silêncio como punição ao atrevimento da insurgência. [...] É sabido que a literatura nacional brasileira se configurou, desde sempre, como espaço de privilégio da autoria branca masculina, apagando as produções de autoras/es negras/os do seu cânone literário e, assim, naturalizando o racismo estrutural. (SOUZA apud MIRANDA, 2019, p. 7-8)

Identificando então esse sintoma presente no que definimos como “literatura brasileira” e problematizando esse termo, a autora, através do seu corpus de romances, vai também problematizar e discutir a formulação de “literatura negra” no Brasil. Sem ignorar a importância

que a ideia de “literatura negra” tem ao escancarar a branquitude da “literatura brasileira”, Miranda questiona os critérios pré-definidos que constituem essa literatura enquanto conceito.

Considerando que o objetivo dessa literatura seria combater a invisibilização da autoria negra e inclusive ressignificar a palavra “negra”, a autora acabou buscando conceitos e nomeações a fim de formar um sistema de significação que unisse autor, texto e contexto. Um dos primeiros critérios para definir a “literatura negra” é o que Zilá Bernd traz como a emergência de um “eu-que-quer-ser-negro”, já que o texto literário do qual partem os estudos sobre a escrita de autoria negra é o poema “Quem sou eu?”, de Luiz Gama, publicado em *Trovas burlescas de Getulino*, em 1859, no qual o autor se reivindica negro. A partir da compreensão dessa solicitação e/ou declaração de um pertencimento racial, estabelece-se também uma certa ideia da temática a ser trabalhada em uma obra de autoria negra, o que acaba também por limitar as obras aí classificadas:

Mas talvez seja preciso considerar que classificar esta autoria a partir da forma como nela se plasma a “questão racial”, sinalizando tanto *o negro como tema* quanto *os temas do autor negro*, pode constituir uma maneira limitada de pensar a dimensão da racialidade na história, na política, na sociabilidade e na cultura brasileiras. [...] O humor e o lazer, por exemplo, o afeto, as facetas do contemporâneo, o erótico, o poder, a geopolítica, as fraturas subjetivas, a tecnologia, a medicina, a paisagem, o surreal, o drama, a infância, adolescência velhice, etc., compõe a textualidade de autores negros sem seres considerados, *a priori*, partes do edifício enunciativo em que *espera-se* encontrar a voz negra, marcada previamente por temas constitutivos. Evidentemente, isso não significa que a *autoria* esteja em discussão, ou seja, que um autor branco possa compor o mesmo texto que um autor negro, justamente pela *posicionalidade* que demarca a localização de ambos na cadeia discursiva e epistêmica. Ao contrário, significa pensar que um/a autor/a negro/a, tratando do seu mundo e dos outros, pode propor sentidos que ultrapassam aquilo que se resume (por vezes de fora para dentro) como “questões de negro”. (MIRANDA, 2019, p. 22-23)

Na sequência de seu raciocínio, Fernanda cruza e compara as autorias de Luiz Gama, Machado de Assis e Maria Firmina dos Reis para demonstrar como suas obras podem ser lidas sob as mais variadas perspectivas, sempre dependendo da temporalidade em que se encontra o leitor ou leitora. Trazendo o exemplo de que Machado de Assis já fora lido enquanto “branco”, “mulato” e “negro” e de que Maria Firmina fora apagada por mais de um século antes de ter sido resgatada pela crítica, Miranda afirma e direciona seu texto para o que acredita ser o caminho mais justo quando tratamos de autorias negras e classificações sobre essa literatura: “Tanto Gama, quanto Machado, quanto Firmina, instauram discursividades nas quais podemos (hoje) inscrever sentidos que possibilitem caminhos abertos para a autoria negra, *caminhos que valorizem as rotas encruzilhadas* mais que as retas prescritas.” (MIRANDA, 2019, p. 26, grifo meu).

Como faz parte deste trabalho também propor uma outra definição de literatura de autorias negras a partir dos caminhos cruzados entre Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega, a fim de iluminar uma encruzilhada a níveis geográficos que ultrapassam o espaço brasileiro, parece-nos interessante pensar sobre a literatura de autoria negra no Brasil e no Caribe francófono, bem como revisitar algumas definições brasileiras e caribenhas de literatura negra. Uma vez já constatado o apagamento de autores negros e autoras negras da historiografia literária, veremos como a consciência de uma literatura e estética negra se estabeleceu no Brasil e nas Antilhas francófonas para podermos encruzi-lhar essas obras.

1.1 LITERATURA DE AUTORIA NEGRA NO BRASIL

No Brasil, a literatura de autoria negra é uma pauta que surge com força em meados dos anos 1970, juntamente com o surgimento da série *Cadernos Negros* e da fundação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (hoje MNU). Esses eventos fazem parte de um processo que foi marcado por diversos encontros entre grupos de pessoas negras de todas as regiões do país, seguido de publicações impressas de alguns jornais e revistas, como a Revista *Tiçã* (Porto Alegre-RS) e o *Jornal Capoeira* (São Paulo-SP). É a partir desse contexto que se formaliza uma consciência negra da população e, conseqüentemente, uma consciência da literatura negra, que não existia até então. Segundo Cuti (2010), ao longo da história literária brasileira, tivemos obras de autoria negra consideradas precursoras, mas que não se colocavam e nem eram entendidas como tais. O autor identifica nesses autores um isolamento estético-literário, uma vez que uma escola ou vertente literária só acontece a partir de uma consciência coletiva, de autores que se compreendem fazendo parte de um movimento.

Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto são exemplos do isolamento estético-literário no quesito subjetividade negro-brasileira. Este isolamento impediria, ainda por décadas, no bojo do século XX, o início de uma específica consciência coletiva no campo literário. O fato se deu por conta de os autores negros não terem perspectiva quanto a recepção de seus textos, ou, ainda, terem de fazer concessões temáticas para tentar inserir-se no mundo literário restritivo dos brancos. (CUTI, 2010, p. 67)

Em seu livro *Literatura Negro-Brasileira*, o poeta defende a terminologia “literatura negro-brasileira”, entendendo que ela seria uma vertente da literatura brasileira. Cuti opõe essa nomenclatura a outras, como literatura afro-brasileira ou de afrodescendentes pois, segundo ele, tais termos “são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para fazer de sua vertente negra um mero apêndice da

literatura africana” (CUTI, 2010, p. 28). Essa compreensão de uma produção literária afro, ligada somente à África e não ao Brasil, seria preocupante tendo em vista a ideologia de branqueamento presente no Brasil. Durante a formação de nacionalidade brasileira, os escritores foram totalmente submetidos à estética literária lusa, além de todo o domínio político, econômico e cultural eurocêntrico. Desse modo, a discriminação racial, baseada na compreensão científica de inferioridade, e também os movimentos artísticos e literários, acabam sendo transplantados da Europa. Tenta-se criar uma nação que se veja branca e europeia, logo, para o autor, tratar a literatura de autoria negra como afrodescendente e/ou afro-brasileira teria certa desvantagem ao dar espaço para compreendê-la como algo não-brasileiro. Assim, o autor postula:

Este livro trata, pois, de literatura negro-brasileira por conta de não descender o seu *corpus* da literatura africana. Os negro-africanos que no Brasil chegaram escravizados não trouxeram em sua bagagem nenhum romance, livro de contos ou de poesia que pudessem ter servido de base para a continuidade de uma literatura afro no Brasil. Veio, sim, a literatura oral. Entretanto, os textos escritos têm sua gênese fundamental em outros textos escritos, apesar de outras influências secundárias. (CUTI, 2010, p. 36)

Parece importante a explicação que o autor traz em relação aos textos escritos. Para ele, como a literatura brasileira acaba seguindo uma tradição escrita, copiando modelos europeus, a literatura negro-brasileira, que faz parte do mesmo movimento, acaba se formando também a partir de textos escritos e na escrita. Cuti separa assim o que seria a literatura escrita da literatura oral, assumindo que essa última, sim, teria vindo da África. No entanto, contraargumentando Cuti, parece-me válido lembrar das falas da autora Conceição Evaristo que reivindica a oralidade, as histórias que ouvia quando criança e adolescente, como bases fundadoras para sua escrita futura:

Gosto, entretanto, de enfatizar, não nasci rodeada de livros, do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de bens materiais era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos e amigos contavam. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia, afirmo sempre. Entretanto, ainda asseguro que o mundo da leitura, o da palavra escrita, também me foi apresentado no interior de minha família que, embora constituída por pessoas em sua maioria apenas semi-alfabetizadas, todas eram seduzidas pela leitura e pela escrita. (EVARISTO, 2009, s/n)

Ainda que compreenda o ponto da argumentação do autor, é importante notar que o testemunho de Evaristo nos leva a considerar a tradição oral como formadora da literatura negro-brasileira escrita, e não como algo a parte. Em um país onde a educação formal e a escrita

é historicamente negada à população negra, não há como desconsiderar a oralidade e a contação de histórias como partes constituintes da literatura dessas autorias. Retomando as palavras de Cuti, a literatura negro-brasileira nasce então “na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil.” (CUTI, 2010, p. 36). Há igualmente nesta definição a presença de certa reivindicação pelo uso da palavra negro. Como explicado, em nosso país reina o racismo antinegro, e uma vez que os textos fundadores da literatura de autoria negra trazem a afirmação do ser negro e a exposição dessa identidade, fazer o uso dessa palavra é também uma maneira de destacar essa cor de pele e o racismo velado brasileiro:

Obras de escritores branco-brasileiros entram na formação dos negro-brasileiros pela obrigatoriedade educacional. Por essas razões, nomeá-la de “afro”, sem referência de país e sem vínculo de tradição africana, é uma incoerência. No âmbito da literatura da qual ela faz parte, destacá-la transcende o fato de chamar a atenção de pessoas de pele escura. Destacá-la é revelar o que o Brasil esconde de si mesmo pela ação do racismo do qual a cultura nacional está impregnada, como também alertar para o como a reação escrita de uma subjetividade subjugada redundou e redundará na prática de formas que atendam não ao chamado de herança africana mas à necessidade de uma ruptura com o processo de alienação que o racismo provoca. (CUTI, 2010, p. 37)

Considerando que esse campo de estudos e sua crítica seguem em constante ampliação e renovações, que alguns teóricos chamem esse corpus de “literatura afro-brasileira” ou “negro-brasileira”, o fato é que muitos acabaram estabelecendo, ao longo dos anos, certas características para definir essa literatura. Como já comentamos, na linha de pensamento de Fernanda Miranda, essas definições são muito importantes, uma vez que fazem ecoar a voz desses escritos até então silenciados, mas acabam também sendo conceitos e definições que nem sempre dão conta de todas essas obras. Não obstante, alguns teóricos e suas classificações são de grande relevância na implementação da discussão dessa literatura no âmbito acadêmico. Zilá Bernd, em *Da voz a letra: itinerários da literatura afro-brasileira*, elencou pontos a partir dos quais poderíamos definir a literatura negra. São eles:

a) existência fora da legitimidade conferida pelo campo literário instituído; b) emergência do eu-enunciador que reivindica sua identidade negra, ou seja, sua pertença a um imaginário afro-brasileiro que urge se reconstruir no Brasil; c) construção de uma cosmogonia que remonta ao período anterior às travessias transatlânticas nos navios negreiros, isto é, a um restabelecimento de elos culturais com a África; d) ordenação de uma nova ordem simbólica, fazendo emergir na poesia elementos ligados ao mundo da escravidão como instrumentos de tortura, transformando-os em símbolos de resistência; e) reversão dos valores e avaliação do outro, na tentativa de tornar positivos elementos que se constituíam, em função da construção de estereótipos, em fatores de exclusão e/ou alienação do negro, como o cabelo pixaim, o formato do nariz etc. (BERND, 2010, p. 30)

Eduardo Duarte, em seu artigo *Por um conceito de literatura afro-brasileira* (2014) também enumera alguns critérios para a definição dessa literatura. São eles: a) a temática: o afrodescendente, sua experiência individual e coletiva são temas significativos; b) a autoria, uma escrita identificada com o ser-negro; c) o ponto de vista: não basta somente a presença da temática e da autoria. É necessário uma perspectiva, uma subjetividade que se identifique com as tradições, a história e com os problemas do ser-negro na sociedade brasileira.

Nesse sentido, está mais do que evidente a consolidação de uma estética literária de autoria negra. Novamente retomando as palavras de Fernanda Miranda:

A questão, portanto, é esta: superamos a fase de provar a existência dessa literatura, pois quem duvida, sofre de cegueira. Embora os critérios elaborados por Bernd, Duarte e Cuti para classificar a autoria negra e a sua escrita encontrem ressonâncias em várias obras, nem sempre encontrarão correspondência em uma produção literária viva, dinâmica, crescente (envolvendo não apenas novas autorias, mas também novas leituras do passado). Por uma simples razão: a literatura estará sempre um passo à frente da crítica. (MIRANDA, 2019, p. 39)

Na mesma linha de Miranda, o presente trabalho entende que é necessário se valer dessa crítica consolidada de autoria negra, mas ao mesmo tempo, é importante avançar, uma vez que a produção literária é viva. Nesse sentido, as obras aqui analisadas além de estarem vivas, ultrapassam a barreira do limite nacional, por isso também a necessidade de uma renovação na leitura dessas obras. Ainda assim, como já dito, essas classificações elaboradas fundam uma tradição na historiografia literária do país de extrema pertinência. Algo semelhante ou próximo, em relação à busca de uma valorização dessa autoria negra e à conceitualização de alguns movimentos literários e culturais, acontece na região caribenha de língua francesa.

1.2 LITERATURA DE AUTORIA NEGRA NO CARIBE

Para pensar o Caribe francófono, diferente do que propõe Cuti para a literatura negro-brasileira, parece-me incontornável a questão da herança africana através dos contos orais. O poeta e crítico brasileiro enxerga a importância da literatura oral para a formação do que ele chama de literatura negro-brasileira, sem dúvidas, mas no Caribe, teremos a *oralitura*, que assume um outro lugar, tanto pela crítica quanto pelos próprios escritores caribenhos de expressão francesa. Sem o registro de uma língua escrita, já que a língua crioula era apenas falada, as Antilhas francófonas (Martinica e Guadalupe) — e também o Haiti — por muito

tempo possuem somente os contos crioulos orais, a dança e as performances como referências de produções artísticas, sem ter de fato uma literatura escrita.

Nas Antilhas, então, o gênero privilegiado para transmitir a identidade formada pela língua crioula e pela religião vudu é o conto oral¹. É no conto oral tradicional que se consolida a única revolta permitida nos tempos de escravidão: a expressão do imaginário. O conto oral, diferentemente do escrito, faz parte de um ritual coletivo que se encontra no cerne da cultura antilhana. É aí que vemos nascer a oralitura, que se diferencia da literatura oral, mesmo que seu prefixo venha de “oralidade” e seu sufixo de “literatura”. O termo foi criado pelo haitiano Ernst Mirville² para justamente questionar o conceito “literatura oral”. Para o haitiano, nessa definição contém uma contradição, já que “literatura” vem de “letra”, ou seja, “algo escrito”, e “oral” é completamente o contrário, pois vem de “boca”, “algo que é falado”. Segundo Mirville, a oralitura seria “o conjunto das criações não escritas e orais de uma época ou de uma comunidade, na área da filosofia, da imaginação, da técnica, que mostre um certo valor quanto à forma ou quanto ao conteúdo.”³ Dessa maneira, a definição de literatura oral também apresentaria uma certa inferiorização em relação ao que consideramos uma “literatura de fato”, que seria a literatura escrita. Turcotte (2010) comenta que Mirville acaba trazendo essa definição de forma bastante ampla:

Ele menciona também que a oralitura haitiana se encontra nas produções populares como os provérbios (que veiculam a filosofia haitiana), o vudu (que não tem referência escrita como a maior parte das outras religiões e cuja cosmogonia, doutrina e liturgia passam da boca para o ouvido), a medicina popular, as técnicas agrícolas, os contos tradicionais e cantados, os contos de adivinhação, as orações, as canções sagradas, os cantos de trabalho, os cantos de carnaval ou de *rara* [festival antilhano semelhante ao carnaval], as músicas políticas, as audiências, etc.⁴ (TURCOTTE, 2010, p. 74)

¹ Abordei o assunto em *A voz antilhana registrada por Ina Césaire: desafios de tradução em Contes de nuits et de jours aux Antilles*, Samanta Siqueira. Porto Alegre, RS: Class, 2019.

² O conceito de oralitura foi criado por Mirville e apareceu pela primeira vez em uma nota no final de um artigo seu no jornal haitiano *Le Nouveliste*, em abril de 1974.

³ MIRVILLE, 1984 apud TURCOTTE, 2010, p. 74. Tradução minha. Texto de partida em francês: [...] *l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond.*

⁴ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Il mentionne également que l'oraliture haïtienne se trouve dans les productions populaires telles que les proverbes (qui véhiculent la philosophie haïtienne), le vaudou (qui n'a pas de référence écrite comme la plupart des autres religions, et dont la cosmogonie, la doctrine et la liturgie passent par le bouche à oreille), la médecine populaire, les techniques agricoles, les contes traditionnels et chantés, les contes devinettes, les prières, les chansons sacrées, les chants de travail, les chants de carnaval ou de rara, les chansons politiques, les audiences, etc.*

Assim, o que enxergamos como base da literatura antilhana é a oralitura. O escritor haitiano Maximilien Laroche, em seu *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe* (1991), inclusive usa o conceito de Mirville para suas análises de obras tanto orais, quanto escritas:

Utilizei o conceito de oralitura para analisar tanto obras populares quanto eruditas, *orais ou escritas*. Entendo que esse conceito seja de fato mais produtivo que o de literatura oral. Ouvi colegas angolanos usarem, de forma semelhante, o termo “oratura”. [...] Se a oratura parece evidenciar a voz (os, oris), *oralitura, pela terminação, destaca a analogia com a literatura, logo, com a escrita*.⁵ (LAROCHÉ, 1991, p. 19-20, grifos meus)

Isso se explica porque a oralitura em crioulo e a herança oral de contadores de histórias africanos são os pilares para o que poderíamos chamar de literatura antilhana, ainda que esta seja composta de textos escritos. Esse exercício de trazer a oralitura — uma definição que caracteriza as criações não escritas — para pensar as produções escritas é uma tendência antilhana. Veremos adiante que, além de teóricos se valerem dela para a análise dessas obras, como Laroche, muitos autores antilhanos reivindicam e inscrevem a oralitura em seus romances.

Esses romances e obras literárias escritas começam a aparecer nas Antilhas a partir do contato com a língua escrita, que é o francês. E muitos intelectuais que vão fazer seus estudos na França metropolitana começam a sentir necessidade de pensar a história de seu povo e de registrar isso através da escrita francesa, para assim também poder reivindicá-la. É assim que começam a surgir os conceitos identitários, filosóficos e também estéticos das Antilhas. O entendimento de uma história literária própria das ilhas começa a partir de um confronto com a literatura francesa — e com o que significava ser francês e também ser negro. Podemos citar, nesse sentido, talvez o primeiro movimento intelectual e literário deste porte: o movimento da Negritude.

A partir dos anos 1920 e 1930, vemos surgir nas Antilhas e Caribe uma tomada de consciência dessa cultura negra e mestiça. Em 1927, no Haiti, país que tem uma influência considerável sobre as Antilhas, vemos surgir o Movimento Indigenista Haitiano, tendo seu lançamento na revista-manifesto *La revue indigène*. O objetivo desse manifesto estético era

⁵ Tradução minha. Texto de partida em francês: *J'ai utilisé ce concept d'oraliture pour analyser des œuvres aussi bien populaires que savantes, orales ou écrites. Je le crois effectivement plus opératoire que celui de littérature orale. J'ai entendu des collègues angolais employer, dans le même sens, le terme « oratura ». [...] Si oratura me semble bien fixer l'attention sur la voix (os, oris) oraliture, par la terminaison, attire davantage cette attention sur l'analogie avec la littérature, donc avec l'écriture.*

reivindicar “o que é nosso”, o que é “dos negros”. Como Zilá Bernd explica, a articulação do Movimento Indigenista Haitiano acaba se aproximando bastante do que proporá a Negritude:

Em última análise, o ideário da revista é, em 1927, o mesmo que moverá os articuladores da Negritude: reverter o sentido negativo da palavra *nègre* e ostentá-lo com orgulho. Como no Haiti *indigène* era equivalente a negro, uma vez que o genocídio dos índios fora praticado desde os primeiros séculos após o descobrimento, a reivindicação do indigenismo consistia num retorno ao próprio país, numa volta ao que havia de mais autêntico e, conseqüentemente, menos europeu: a origem africana da população. (BERND, 2018, p. 58).

A Negritude acaba se consagrando e ganhando mais visibilidade que o Movimento Indigenista através das obras dos seus signatários homens que acabam se encontrando na efervescência cultural parisiense: Aimé Césaire, político e intelectual martinicano, Léopold Sédar-Senghor, escritor e político senegalês e Léon-Gontran Damas, escritor guianense. No entanto, recentemente, com a publicação da biografia da teórica Paulette Nardal pela editora L’Harmattan, tem-se feito ecoar a centralidade e o pioneirismo das mulheres afrodiáspóricas na Paris dos anos 1930 para a emersão do movimento intelectual e literário da Negritude.

As irmãs martinicanas Jane e Paulette Nardal foram personagens bastante importantes nesse meio intelectual negro parisiense do período entreguerras. Vindas de uma família burguesa da Martinica, as irmãs foram as primeiras mulheres negras a estudar na famosa Université Sorbonne de Paris: Jane estudou literatura e Paulette graduou-se em Inglês. Em sua casa, em Clamart, na região parisiense, elas organizavam e mantinham um salão literário no qual liam obras e discutiam sobre a produção afrodescendente em francês e em inglês. Rapidamente o espaço das irmãs Nardal torna-se ponto de encontro e de passagem de diversos intelectuais da diáspora, como Aimé e Suzanne Césaire, Marcus Garvey e Léopold Sédar Senghor. É nesse espaço de sua casa que as primeiras ideias surgem, e é a partir desses encontros que ela escrevem os primeiros textos dedicados a pensar o que viria a ser a Negritude:

Em 1931, as Nardal lançam a primeira publicação dedicada à arte, à literatura e às ideias negras. A revista bilíngue *La Revue du monde noir* é inspirada nas discussões do salão literário de Clamart, onde os convidados debatiam tanto em inglês quanto em francês. Os debates noturnos nutriram os textos que evocam “a dolorosa tomada de consciência da condição de negros na América”, ou ainda o “despertar dos intelectuais”, que até aqui imitavam as produções ocidentais, as únicas dignas de interesse. Nem Césaire, nem Damas, nem Senghor, visitantes assíduos do salão de Clamart, contribuíram diretamente na publicação. Mas a *La Revue du monde noir* abre o caminho para *Cahier d’un retour au pays natal* [Diário de um retorno ao país natal], obra de Césaire, publicada em 1938. A poesia caribenha, o onirismo crioulo,

o estudo da sociologia complexa crioula, traumatizada pela escravidão: tudo isso já estava ali.⁶ (MORMIN-CHAUVAC, 2019, s/n)

Além da misoginia explícita, uma das explicações para o apagamento das irmãs Nardal no movimento seria o fato de nunca terem publicado um livro, apenas artigos, e o de não se filiarem ao movimento político comunista, muito popular na Martinica na época.

Já Aimé Césaire acaba realmente utilizando essas ideias discutidas nos salões literários e já escritas pelas Nardal para produzir suas obras, como o famoso poema *Diário de um retorno ao país natal* e seus artigos publicados nas revistas *L'Étudiant noir* ou *Liberté*. Há quem afirme que a primeira vez que o termo “negritude” foi usado teria sido em *Diário de um retorno ao país natal*:

[...] E minha ilha não fechada, sua clara audácia de pé na popa dessa polinésia, diante dela, Guadalupe fendida em duas por sua linha dorsal e de igual miséria à nossa, Haiti onde a *negritude* pôs-se de pé pela primeira vez e disse que acreditava na sua humanidade [...] (CÉSAIRE, 2021, p. 31, grifo meu)

[...] minha *negritude* não é uma pedra, sua surdez lançada contra o clamor do dia / minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho morto da terra / minha negritude não é uma torre nem uma catedral [...] (CÉSAIRE, 2021, p. 64, grifos meus)

Assim, é bastante citada também sua frase definindo a Negritude, na revista *Liberté 3* de Léopold Sédar Senghor: “A Negritude é o simples reconhecimento do fato de ser negro e a aceitação desse fato, do nosso destino de negro, de nossa história e nossa cultura.”⁷ (CÉSAIRE apud SENGHOR, 1977, p. 269-270). As revistas e essas publicações são essenciais para a consolidação da Negritude enquanto um movimento político e literário. Com o poema *Diário de um retorno ao país natal* (1939), Césaire coloca no papel literariamente sua luta de revalorização do ser negro e dá início assim a uma tradição nova na literatura antilhana. Fica estabelecida a função do poeta da negritude, como mencionado por Bernd (2018): “fazer da lírica o espaço de aceitação de uma tarefa que é a de tornar-se o porta-voz da comunidade a qual pertence.” (p. 65).

⁶ Tradução minha. Texto de partida em francês: *En 1931, les Nardal lancent la première parution dédiée à l'art, la littérature et les idées noires. La Revue du monde noir, bilingue, s'inspire des discussions du salon de Clamart, où les invités s'expriment tant en anglais qu'en français. Les débats nocturnes nourrissent les textes, qui évoquent «la douloureuse prise de conscience de la condition de Noirs en Amérique», ou bien le «réveil des intellectuels», qui jusqu'ici imitaient les productions occidentales, seules dignes d'intérêt. Ni Césaire, ni Damas, ni Senghor, visiteurs assidus du salon de Clamart, n'y contribuèrent directement. Mais la Revue du monde noir ouvre la voie au Cahier d'un retour au pays natal, grand œuvre de Césaire paru en 1938. La poésie caribéenne, l'onirisme créole, l'étude de la sociologie créole complexe, traumatisée par l'esclavage : tout est déjà là.*

⁷ Tradução minha. Texto de partida em francês: *La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture.*

Importante identificar a passagem pela França metropolitana desses signatários da Negritude como um evento desencadeador dessa consciência negra: é a partir da experiência francesa que muitos habitantes das colônias se entenderão como não-franceses e buscarão sua identidade. O caminho foi aberto e podemos citar, como continuidade literária direta da Negritude, os movimentos antilhanos da Antilhanidade e da Crioulidade.

A Antilhanidade é postulada pelo autor martinicano Édouard Glissant como uma visão geopolítica, não tanto étnica: ela se define pela união geográfica das ilhas das Pequenas Antilhas. De modo bastante filosófico e ensaístico, esse conceito está inscrito na ideia poético-política da Relação, e está mais interessado nas identidades plurais, no hibridismo e na criouliização do povo antilhano. Glissant, em uma decisão diferente da de Césaire, busca pensar os efeitos da colonização desde a sua ilha natal. Assim, o autor é o primeiro a elaborar uma visão “de interior”, rompendo com o costume de olhar sempre para fora (para a África e/ou para a França) a fim de entender o que é “bonito” e “válido”. Ele enxerga a Martinica como parte de um arquipélago, como parte de uma comunidade cultural, olhando para si a partir de si mesma. Desse modo, ele enxerga o sujeito afrodiaspórico como protagonista da análise da sua produção estética e cultural. Em *Poética da Relação*, o autor tenta explicar a Relação, que seria esse processo iniciado pela colonização, que reuniu tantas diferenças em um mesmo espaço:

O aterrorizante vem do abismo, três vezes amarrado ao desconhecido. Uma primeira vez, inaugural, quando você cai no ventre da barca. Uma barca, segundo sua poética, não tem ventre, uma barca não engole, não devora, uma barca te dissolve, te atira num não mundo em que você berra. Essa barca é uma matrix, o abismo-matriz. Que gera o teu clamor. Que também gera toda unanimidade futura. Pois se você está sozinho nesse sofrimento, você compartilha o desconhecido com algumas pessoas que você ainda não conhece. Esta barca é tua matriz, um molde, que, no entanto, te expulsa. Grávida de tantos mortos quanto de vivos em suspenso. [...] O abismo é uma tautologia, e todo o oceano, todo o mar afinal docemente arrastado para os prazeres da areia são um enorme começo, ritmado apenas por essas balas esverdeadas. (GLISSANT, 2021, p. 30)

A ideia de Relação, parece, então, partir desse abismo, dessa experiência que abre para um “enorme começo”: o compartilhamento de mundos unidos por uma separação. É então tentando entender o que é ser antilhano que Glissant tenta criar uma linguagem diferente em seus romances: ainda que escrevendo tudo em francês, ele busca recriar a estética da oralidade crioula para dar o ritmo oral, crioulo, ao seu texto em língua francesa. Para o autor, essa seria a síntese dessa cultura compósita.

Em 1989, os escritores Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, junto com o linguista Jean Bernabé, lançam o *Éloge de la créolité*, livro em que repensam os conceitos de Césaire e de Glissant. O conceito da Crioulidade repousa sobre duas teses principais: a visão interior e a aceitação de si. Bastante influenciados por Glissant, para os signatários do *Éloge*, deve-se olhar para a origem da cultura antilhana, ou seja, as plantações, o nascimento de uma língua, a fala, a memória e o imaginário. Assim, o modo de expressão privilegiado na Crioulidade é a oralidade: “Provedora de contos, provérbios, “titim”, canções de ninar, músicas..., etc., a oralidade é a nossa inteligência, ela é nossa leitura desse mundo, o tatear ainda cego de nossa complexidade”⁸. (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1993, p. 33).

A Crioulidade acentua o aspecto cultural e antropológico, que se fundamenta na cultura popular tradicional crioula. Ela tem como postulado a escrita de romances que deem um prosseguimento à oralitura dos contadores. Como afirma Pozzi (2020), a crioualidade vale-se então do crioulo, mas para criar uma nova linguagem, para iniciar uma tradição escrita:

A partir de uma tradição baseada na Crioulidade, todavia, e com o quase desaparecimento do *conteur*, essa figura popular e seu universo passam a ser objetos da jovem literatura nas Antilhas Francesas. Em 1988, com *Solibo Magnifique*, um romance que relata a morte do último *conteur* da Martinica durante uma intervenção performática em uma noite de carnaval no fim dos anos 1970, Chamoiseau parece estabelecer alegoricamente o fim da tradição oral e a passagem das histórias crioulas ao modelo escrito, anteriormente reservado aos ditos ocidentais. Entretanto, mesmo utilizando-se do romance, gênero europeu e burguês por excelência, Chamoiseau emprega em seu texto estratégias advindas da oralidade e da língua crioula e, finalmente afirma-se não escritor, mas *marqueur de paroles* (gravador de palavras), herdeiro do *conteur* que, por sua vez, é, segundo o autor, o *maître de la parole* (mestre da palavra). (POZZI, 2020, p. 129)

Para tanto, a ideia de Chamoiseau é a de hibridizar seus romances, todos escritos em língua francesa, com provérbios, adivinhações, ditos e cantos, expressos em língua crioula, sem tradução. Dessa maneira, estaria também criando uma impossibilidade para os leitores franceses e marcando sua diferença.

Embora o contexto e os movimentos literários das Antilhas apresentem diferenças em relação aos brasileiros, acredito que eles possam ser aproximados em muitos pontos. Uma das principais semelhanças está em um movimento que é característico da diáspora negra: a negritude e a ressignificação da palavra negro. A partir dessa tomada de consciência, não apenas movimentos sociais e revolucionários se formam, como também nascem manifestações

⁸ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Pourvoyeuse de contes, proverbes, “titim”, comptines, chansons..., etc., l’oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement aveugle encore, de notre complexité.*

culturais e artísticas. Essas manifestações iluminam as escritas de escritores e escritoras negras a fim de pensar uma tradição dessas autorias: tanto a *Négritude* e as diversas vertentes que surgem a partir dela quanto as definições de literatura negro-brasileira deixam isso bastante evidente. As autoras Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus e suas obras parecem unir perfeitamente esses processos históricos, literários e estéticos do Brasil e das Antilhas.

2 AS AUTORAS

Como já trazido anteriormente, este trabalho visa pensar e discutir a autoria das obras analisadas. Isso porque, como estamos tratando de textos autobiográficos, a autoria deles, bem como a biografia das autoras, são partes essenciais para compreender a estética das obras. Tanto em *Quarto de despejo* quanto em *Cartas a uma negra*, vemos o quanto o material biográfico das autoras é usado a favor da proposta escritural de ambos os textos.

Desse modo, a seção reservada às biografias das autoras é parte essencial para análise literária que faremos na sequência. Além disso, Françoise Ega, diferentemente de Carolina Maria de Jesus, não possui tanta popularidade no Brasil. Assim, aproveitando o material que conseguimos acessar através do contato com a família Ega e querendo somar à recente tradução de *Cartas a uma negra* pela editora Todavia no Brasil, reservamos espaço maior para sua biografia, que possui muito mais detalhes, com o intuito de contribuir com sua popularização em nosso país.

2.1 A MARTINICANA FRANÇOISE EGA⁹

Nascida no dia 27 de novembro de 1920, na cidade de Case-Pilote, na ilha da Martinica, Françoise Marcelle Marie Vitalline Modock é filha do ex-militar e guarda florestal Claude Eugène Josué Modock e de Marie Olive Délie Partel, costureira. Françoise Ega faz parte da segunda geração de pessoas livres da família, já que sua avó paterna, Robertine Modock, nascida em 04 de maio de 1847, um ano antes da abolição da escravatura na ilha da Martinica, obteve sua alforria aos 2 anos de idade.¹⁰

⁹ As informações aqui reproduzidas foram retiradas em parte do site da associação que leva o nome de Françoise Ega (Comitê *Vivre Ensemble Mam'Ega*: <https://vivreensemble.org/francoise-ega/>) e em parte de documentos não publicados fornecidos por seus filhos. Tive a oportunidade de conhecer a associação em janeiro de 2020 e de conversar com os filhos de Ega, Jean-Marc, Jean-Pierre, Jean-Luc e Christiane, bem como com alguns amigos e responsáveis pelas atividades do Comitê; conversas que muito ajudaram a obter informações detalhadas e precisas sobre a escritora.

¹⁰ Documento não publicado: “*La grande et petite histoire de notre famille*”, árvore genealógica particular da família Ega.

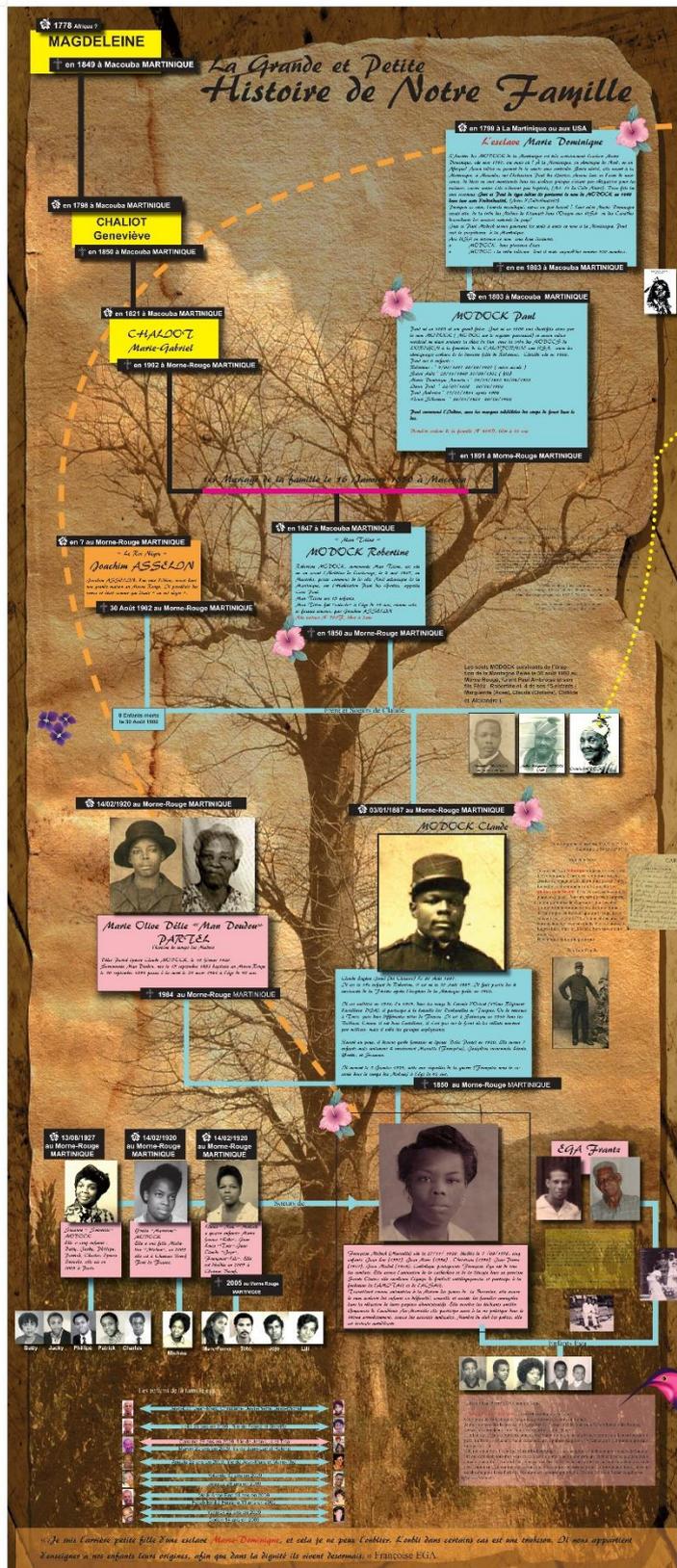


Figura 1: Documento em PDF “La grande et petite histoire de notre famille”, árvore genealógica particular da família Ega.

A família Modock-Partel é originária da atual cidade Morne Rouge — cidade do norte da ilha, próxima ao vulcão Montagne Pelée. Essa informação sobre a localização geográfica da

família de Ega acaba se mesclando com, pelo menos, dois momentos bastante importantes da história da Martinica. O primeiro deles é a erupção de 1902 do vulcão Montagne Pelée, catástrofe que destruiu totalmente a então capital econômica da ilha, Saint-Pierre, e dizimou sua população, assim como a de cidades vizinhas. Claude Modock, pai de Françoise, foi uma das poucas vítimas que sobreviveu à erupção. O segundo é a abolição da escravatura, dando espaço à história das cidades martinicanas que levam *Morne* em seu nome. Após a abolição da escravatura de 1848, na Martinica, os ex-escravizados tinham apenas duas opções: continuar trabalhando para os colonizadores remuneradamente ou refazerem suas vidas nas partes mais elevadas e inabitadas das ilhas, nas colinas — as ditas *mornes*. A maioria dos ex-escravizados decidiu então construir suas novas vidas baseadas no trabalho agrícola e numa subsistência comunitária. O modo de vida nas *mornes* perdurou até 1970 e atualmente são cidades profundamente marcadas pela história de sua origem. Assim, sabendo que a história social martinicana já é imensamente marcada por questões de desigualdade sociais e raciais¹¹, o fato de habitar ou ser originário de uma antiga *morne* é importante para entendermos um pouco da história de Françoise: uma mulher negra martinicana descendente de ex-escravizados.

Com a morte do pai, em 1928, provavelmente por conta da ingestão de gás na Batalha dos Dardanelos durante a Primeira Guerra Mundial, Françoise, sua mãe e suas três irmãs, Léoni, Yvette e Suzette, mudam-se para a atual capital, Fort-de-France. É na capital da ilha, mais precisamente no bairro popular Trénelles, que Françoise realiza seus estudos primários na École Perrinon. Em 1929, ela obtém o *Certificat d'Études Primaires*, equivalente hoje em dia ao certificado do ensino fundamental no Brasil, e em 1936, o *Certificat d'Aptitude Professionnelle* de datilógrafa, diploma de técnica em datilografia. Durante a Segunda Guerra, em 1939, Françoise começa a trabalhar com o que a fará conhecida em Marselha no futuro: as atividades associativas. Ela se torna presidente de um clube esportivo em Fort-de-France e participa da associação de guias turísticos da França. É nessa associação, aliás, a *Guides de France*, que Françoise conhece Frantz Ega, seu futuro marido.

Em 1944, graças ao seu *CAP* de datilógrafa, a escritora consegue um trabalho como datilógrafa nas *Forces Françaises de l'Intérieur* e acaba deixando a Martinica, mudando-se para a capital francesa, Paris. Após a departamentalização da Martinica, já na França metropolitana, Françoise reencontra Frantz e em 1948, acabam se casando. No mesmo ano do casamento, Frantz parte para trabalhar na Guerra da Indochina como enfermeiro militar e em

¹¹ Para saber mais sobre a história da ilha, ver *A voz antilhana registrada por Ina Césaire: desafios de tradução em Contes de nuits et de jours aux Antilles*, Samanta Siqueira. Porto Alegre, RS: Class, 2019.

seguida parte para trabalhar na África. Françoise o encontra em 1950 em Casamance, atual Senegal, e em 1953, os dois também partem para uma temporada em Madagascar. Na época, por conta do trabalho militar de Frantz, o casal e seus dois primeiros filhos (Jean-Luc, nascido em 1952, e Jean-Marc, nascido em 1954) tinham um status social que permitia ter empregadas domésticas, por exemplo. Após os trabalhos de Frantz pela Costa do Marfim, Senegal e Madagascar, eles se instalam definitivamente em Marselha em 1955. Nos anos seguintes nascem seus outros três filhos: em 1956, Christiane Toumson-Ega, em 1957, Jean-Pierre e em 1958, Jean-Michel.

Desde sua chegada em Marselha, a família Ega se instala nos bairros periféricos do norte da cidade. Durante dez anos, eles habitam o bairro Olives, no limite oriental da cidade, onde moram em uma casa bastante pequena para o casal e as crianças. Jean-Pierre, seu filho, conta que no bairro Olives existiam famílias magrebinas, mas que, quando chegaram, eram a única família negra ali. Cedo, ele e seus irmãos acabam conhecendo o bullying nas escolas. É a partir do bullying que as crianças sofriam e do contato com outras mulheres antilhanas que contavam a Françoise o que passavam que a autora começa a se engajar no combate contra a miséria e contra os preconceitos raciais e sociais na cidade. Convencida de que “a instrução é a primeira porta em direção à liberdade”¹², ela entra em uma associação de pais de alunos, estimula a escolaridade de seus filhos e intervém na educação das outras crianças com dificuldades na escola. Ela luta pela humanização dos bairros do norte, que na época começavam a ser habitados por diversos imigrantes: árabes, italianos e antilhanos. Dessa maneira, não tarda para que ela se torne realmente um nome conhecido na comunidade: era Mam’Ega (apelido vindo da contração em crioulo de *Madame Ega*) que assumia a responsabilidade de escrever ao prefeito da cidade exigindo a criação de um centro cultural para o bairro e que o trajeto do ônibus passasse nas periferias. Sabendo da importância de uma ação política para sua família e a comunidade que crescia ao seu redor, Ega se identifica como militante de esquerda e participa da associação de imigrantes antilo-guianenses de Marselha: a AMITAG (*L’Amicale des travailleurs antillais et guyanais*). Ainda que essa associação contasse com militares e pessoas ligadas ao governo francês na base de seus apoiadores, é dentro desse espaço que Ega se insere na vida política francesa local.

Além disso, como traz em algumas passagens do seu livro *Cartas a uma negra* (1978), Françoise não hesitava em ajudar os imigrantes da Martinica e de Guadalupe com tarefas

¹² Frase de Françoise reportada por Jean-Pierre, um de seus filhos, em uma das conversas que tivemos com ele, em janeiro de 2020.

administrativas e burocráticas relativas a suas instalações e remunerações na França metropolitana. Sua facilidade com a língua francesa e sua formação em datilografia eram usadas para ajudar os seus próximos. Muitas vezes também ajudava na alfabetização em francês dos imigrantes que chegavam à França. O engajamento político da autora também encontrava espaço em suas leituras: era uma leitora assídua principalmente de escritores norte-americanos negros. Logo nos primeiros anos em Marselha, ela também buscou fazer parte do clube de poetas da cidade, onde além de compartilhar leituras, começou a escrever seus primeiros textos, mas sem a pretensão de publicá-los.

Leitora e grande entusiasta de autores negros, a escritora martinicana mostrava bastante consciência quanto a sua identidade racial. Encontra-se em sua biblioteca, por exemplo, o livro *Journal de la Traite des noirs*, de Dam Joulin e Charles Le Breton La Vallée, com uma anotação na primeira página: “Eu sou a bisneta de uma escrava, Suzanne, não posso esquecer. O esquecimento em alguns casos é uma traição. Cabe a nós ensinar nossos filhos a sua origem para que, a partir de agora, eles vivam dignamente”¹³.

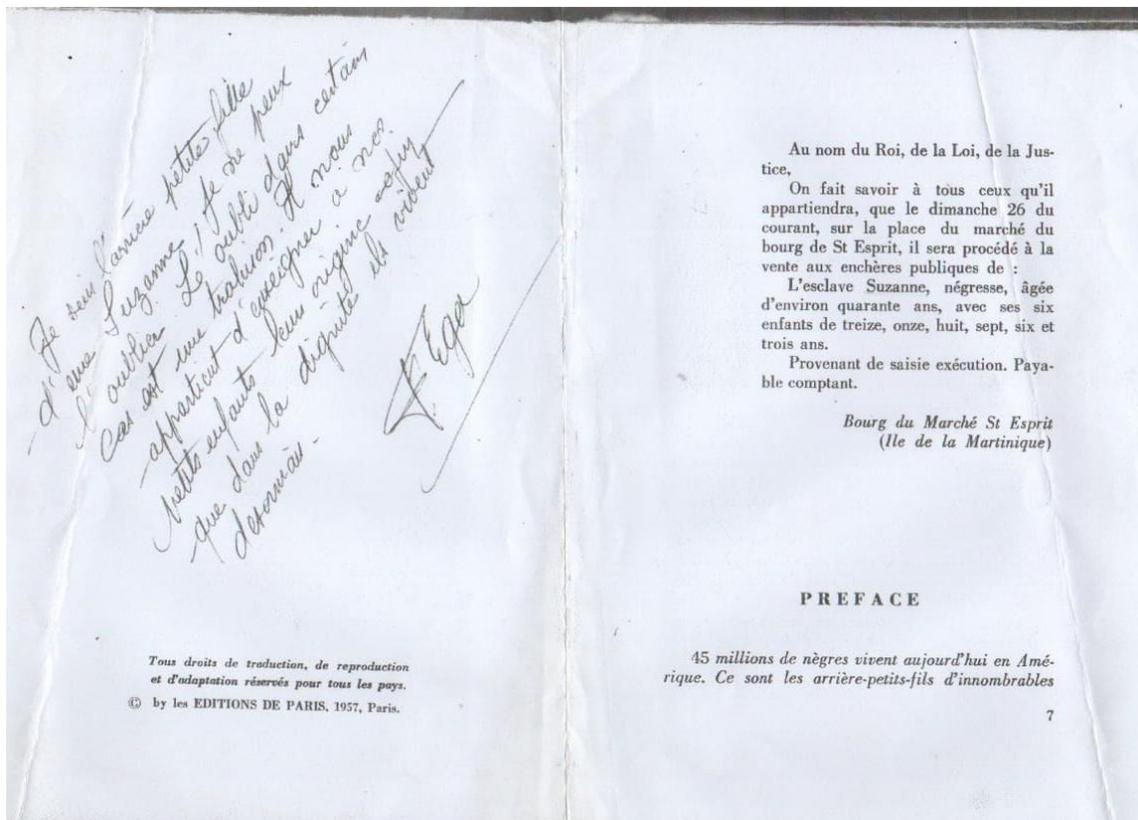


Figura 2: Anotação de Françoise Ega na primeira página de seu volume do livro *Journal de la Traite des noirs*, de Dam Joulin e Charles Le Breton La Vallée.

¹³ Tradução minha. Texto de partida original encontrado a partir do acesso a alguns livros de Françoise: “Je suis l’arrière-petite-fille d’une esclave, Suzanne, je ne peux [pas] l’oublier. L’oubli dans certains cas est une trahison. Il nous appartient d’enseigner à nos petits enfants leur origine afin que dans la dignité ils vivent désormais.”

Esse registro na entrada de um livro sobre o tráfico negreiro e as diversas conversas sobre identidade negra que seus filhos reportam até hoje provam sua consciência racial e sua localização dentro dos debates da diáspora africana. Não há como não pensar nessa consciência negra sem associá-la ao movimento da Negritude de Aimé Césaire.

E é a partir dessa consciência e dessa compreensão que Françoise teve contato com a obra da brasileira Carolina Maria de Jesus. A martinicana, que comprava toda semana a revista *Paris Match*, famosa por dedicar algumas matérias relacionadas a escritores e personalidades negras naquela época, acabou encontrando uma reportagem sobre Carolina na edição de 05 de maio de 1962, seguida de um resumo e trechos de *Quarto de despejo* (1960). A manchete do jornal era “Ela escreveu um best-seller com papel recolhido no lixo”. Com trechos da tradução em francês de *Quarto de despejo*, a matéria um tanto quanto exotizante trazia comentários sobre a vida e a obra da autora brasileira, além de algumas fotos: “As duas primeiras fotos, as de maior destaque, no barraco e na praia carioca, servem como resumo iconográfico do artigo: trata-se do registro de um fenômeno literário e social, uma mulher saída da miséria direto para o estrelato.” (CARNEIRO e MACHADO apud EGA, 2021, p. 245)

Na época, ainda moradora do Olives, Françoise seguia suas atividades enquanto mãe e militante, mas também trabalhava como empregada doméstica. Não por acaso, nem por extrema necessidade: após ouvir sobre a rotina sofrida que outras mulheres antilhanas passavam sendo domésticas, ela decidiu que também queria sentir na pele como suas irmãs negras, antilhanas e expatriadas se sentiam. Embora o dinheiro que o marido ganhava fosse suficiente para o sustento da família de cinco crianças, Françoise se lançou na busca de trabalho. Desse modo, a identificação com os escritos da brasileira foi imediata. Ega não somente se identifica com as palavras da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, como enxerga também o dia a dia de muitas de suas companheiras imigrantes antilhanas ali. A prova disso é seu livro póstumo *Lettres à une noire*, que reúne as cartas escritas por Françoise como uma resposta a Carolina Maria de Jesus, como uma conversa com livro *Quarto de despejo*. O livro que inicialmente levaria como título *Lettres à Carolina*, é publicado em 1978, após a morte de Françoise e também de Carolina.

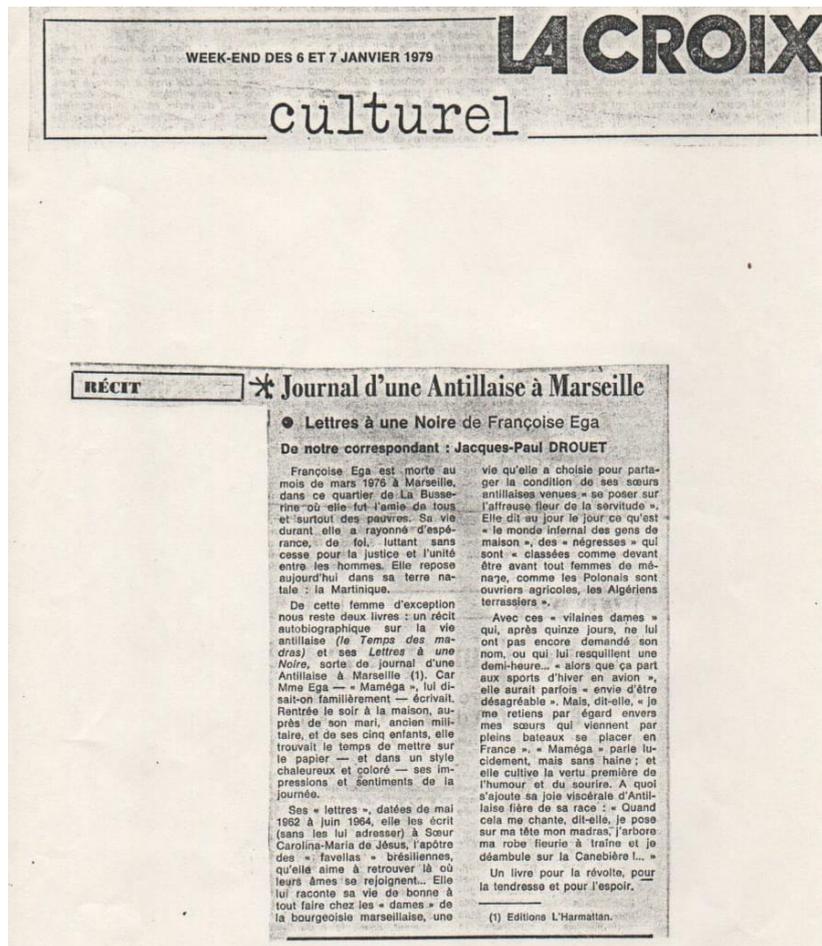


Figura 3: Reportagem anunciando a publicação de *Lettres à une noire*, no jornal La croix, em janeiro de 1979.

Em 1963, na mesma época em que Françoise se inspirava nos escritos de Carolina para escrever seus próprios livros, o Primeiro ministro francês Michel Debré cria o BUMIDOM, *Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer* [“Escritório para o desenvolvimento das migrações nos departamentos ultramarinos”]. Este dispositivo seria uma solução para a crise das indústrias açucareiras nas Antilhas e para os problemas demográficos dos departamentos ultramarinos em geral. O objetivo era facilitar a emigração da população dos departamentos franceses para a França metropolitana. Prometendo uma formação profissional e trabalhos justos, o BUMIDOM levou aproximadamente 90.000 pessoas para a metrópole. O que elas encontraram, na verdade, foram empregos ainda mais precarizados dos que tinham em seus territórios. Aimé Césaire descreveu essa operação como “genocídio por substituição”¹⁴, já que na Guiana Francesa, seguido do Bumidom, buscou-se

¹⁴ Fonte: <http://une-autre-histoire.org/le-bumidom/>

também o repovoamento com a instalação de asiáticos e de franceses metropolitanos. Essa estratégia logo ficou óbvia: um esvaziamento dos descendentes de escravizados, mandando-os para a metrópole a fim de assumirem subempregos, e o repovoamento com populações brancas. Como também apontou a escritora feminista e cientista política Françoise Vergès em uma entrevista¹⁵, o BUMIDOM “[...] queria suprir a falta de mão de obra na França, mas também impedir a participação dessa juventude nas lutas de decolonização, que tinham então muita força, em particular na Reunião com o Partido Comunista Reunionense”¹⁶.

Assim, com a chegada massiva dos antilhanos e da população ultramarina no porto de Marselha, Françoise acabou ajudando muitas mulheres recém chegadas e se envolveu cada vez mais com a luta pelos direitos de seus compatriotas. Nesse período, Françoise estava no processo de escrita do seu livro *Le temps de Madras* (1966), em que conta sua infância na Martinica, e ao mesmo tempo escrevia as cartas endereçadas – mas jamais enviadas – a Carolina narrando seu cotidiano, o andamento de sua escrita e a situação de suas vizinhas e compatriotas em Marselha.

Em 1969, a família Ega muda-se para o bairro Saint Barthélemy, na *cit  de la Busserine*, condomínios de habitação popular, próximo ao bairro Olives. Ainda no furor das discussões políticas do BUMIDOM e das lutas de independência em territórios e departamentos ultramarinos franceses, Françoise algumas vezes era lida como conservadora por participar da AMITAG. Os membros e participantes da AMITAG eram, em sua maioria, contra a independência dos departamentos e defendiam a soberania da França sob esses territórios. A violência francesa para com os independentistas era grande. Um exemplo é o caso do professor de filosofia guadalupense Yves Leborgne, que foi forçadamente recrutado para dar aula em uma escola da França metropolitana, sendo assim obrigado a deixar sua ilha. O professor era um ativista do movimento da Independência e, quando tentou voltar a Guadalupe, foi impedido pelo governo francês por ser considerado muito influente nas revoltas independentistas. Em 1971, houve uma manifestação nacional para a liberdade de Leborgne, a qual Ega participou. Mesmo que Françoise fosse amiga de pessoas declaradamente independentistas como o médico psiquiatra Emile Monnerot, quem assinou o prefácio de seus livros, e de Marcel Manville,

¹⁵ *Entretien avec Françoise Vergès. “Mettre en théorie et en pratique le principe de déplacement”*, Comment s’en sortir ? n°1, iXe, 2015. Disponível em: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02407697/file/css-1_2015_verges_mettre-en-pratique-et-en-theorie-le-principe-de-deplacement.pdf

¹⁶ Tradução minha. Texto de partida em francês: “[...] voulait pallier le manque de main-d’oeuvre en France mais aussi empêcher la participation de cette jeunesse aux luttes de décolonisation, qui étaient alors très vigoureuses, en particulier à La Réunion autour du Parti communiste réunionnais.”

advogado martinicano e amigo próximo de Frantz Fanon, foi só após sua participação na caminhada de Leborgne que se deu seu rompimento com a AMITAG.

No entanto, Françoise não deixa de lado seu envolvimento associativo: funda a associação cultural e esportiva antilo-guianense ACSAG (*L'Association culturelle et sportive antillo-guyanaise*), com a intenção de criar um espaço para a população antilo-guianense e assim favorecer a participação dos imigrantes nas atividades culturais da cidade. Uma de suas atividades comunitárias era também participar das atividades de catequese da *Chapelle de Sainte-Claire*. E foi nesse espaço simples, mas simbólico para a comunidade, mais precisamente na entrada dessa capela localizada no coração da *cit * de Busserine, que em um domingo de 1976, Françoise acaba falecendo prematuramente de um ataque do cora o.

Seus filhos e diversas reportagens de jornais locais da  poca¹⁷ contam que toda a popula o de Busserine e dos bairros periféricos vizinhos fizeram uma longa procissão carregando o corpo de Mam'Ega. Após ser velada em Marselha, Françoise Ega cruzou de volta o oceano para ser enterrada no cemitério de Morne-Rouge, junto a sua família.



Fotos 1 e 2: Túmulo de Françoise Ega no cemitério da cidade de Morne-Rouge, na Martinica. Acervo pessoal, janeiro de 2020, Martinica.

¹⁷ Podemos encontrar mais informa es em: <https://vivreensemble.org/francoise-ega/>

Em Marselha, sua presença ainda está viva no *Espace culturel Busserine*, que homenageia a moradora em uma placa na entrada, já que foi graças a suas brigas na prefeitura que ele existe, e no *Comité Mam'Ega*, espaço cultural criado em 1988 com o objetivo de continuar o legado do trabalho comunitário tão importante de Françoise. O espaço é mantido por seus filhos, além de contar com diversos voluntários que desenvolvem e mantêm um calendário de atividades importantes para a comunidade, como ateliês de escrita e leituras para crianças, colóquios, exposições, peças de teatro e encontros culturais.



Foto 3: Espaço cultural *Comité Mam'Ega* mantido pela comunidade e pelos filhos de Ega. Acervo Pessoal, janeiro de 2020, Marselha, França.



Foto 4: *Espace culturel Busserine*: placa homenageando a autora. Acervo Pessoal, janeiro de 2020, Marselha, França.

Em 2019, por pedido do *Comité Mam'Ega* à prefeitura, a rua detrás do espaço cultural recebeu o nome de Françoise Ega, trazendo um reconhecimento ainda maior à ilustre moradora dos bairros do norte de Marselha.



Foto 5: Rua detrás do espaço *Comité Mam'Ega* que leva o nome da autora. Acervo Pessoal, janeiro de 2020, Marselha, França.



Figura 4 e 5: Reportagens de jornais comentando a morte e a importância de Françoise Ega para sua comunidade em Marselha. Jornal *Femmes Martinquaises*, novembro de 1976 e *Panorama aujourd'hui – le journal des chrétiens d'aujourd'hui*, janeiro de 1977.



Figuras 6 e 7: Reportagens anunciando a inauguração da placa em homenagem à escritora no Espace culturel Busserine. Jornal *Echo de la ville* e *La marseillaise*, novembro de 1988.

Ega acabou falecendo cedo, mas deixando muitos manuscritos. De suas três obras publicadas, apenas *Le temps de Madras*, em 1966, foi publicado em vida, pela editora Éditions Maritimes et d'outre-mer de Paris¹⁸. Na ocasião de sua publicação, foi realizado um evento na associação de imigrantes antilho-guianenses AMITAG para o lançamento da primeira obra da escritora. Em 1989, a obra foi ainda reeditada pela editora l'Harmattan.

Nessa narrativa, contada na primeira pessoa em 18 capítulos, a autora se vale de lembranças de criança para construir a história de sua infância. No prefácio do livro, o psiquiatra martinicano Emile Monnerot (que vai assinar também o prefácio de *Lettres à une noire*) tenta definir *Le temps de madras*:

O livro de Françoise Ega não é um romance, um conto, nem uma reportagem. É uma narrativa em primeira pessoa, um testemunho um pouco autobiográfico da sua realidade martinicana. No entanto, essa narrativa, verdadeira observação naturalista, possui essas três modalidades de expressão. Do romance, ela pega emprestado a trama dramática no sentido etimológico, ou seja, os personagens descritos em seus movimentos interno e externo, colocados em situações e interações em movimento. Do conto, ela se vale da ambientação sobrenatural e da atmosfera de espera, vizinha do "suspense". Da reportagem, fica o espírito documentarista e sua pesquisa da realidade.¹⁹ (MONNEROT apud EGA, 1989, p. 9)

¹⁸ Abordamos com mais atenção e detalhes a obra de Françoise Ega no artigo *Aquela que diz não à sombra: biografia e obra da escritora martinicana Françoise Ega*, Caligrama, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 57-75, 2020.

¹⁹ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Le livre de Françoise Ega n'est pas un roman, un conte, ni un reportage. C'est un récit à la première personne, un témoignage quelque peu autobiographique de sa réalité martiniquaise. Ce récit, véritable observation naturaliste contient cependant ces trois modalités d'expression: Au*

Como veremos mais adiante, parece já estar presente na escrita de *Le temps de Madras* uma tendência de Ega que aparecerá em *Cartas a uma negra*: a mistura de textualidades e gêneros literários.

De fato o caráter quase documental e histórico do livro se encontra na voz dessa narradora em primeira pessoa que, ao mesmo tempo em que compartilha suas memórias, também nos entrega a história da ilha da Martinica. Podemos prever isso através do título, traduzindo literalmente em português por “O tempo dos *madras*”. O *madras* é um tipo de tecido muito presente na região das Antilhas francesas e da Guiana Francesa, caracterizado por suas cores vivas, formando em geral padrões xadrezes ou listrados. Utilizado para a confecção de vestimentas tradicionais e acessórios, como camisas, o *madras* é famoso por ter sido, historicamente, o tecido dos turbantes usados pelas mulheres antilhanas. Os turbantes são usados ainda hoje, mas já possuem uma carga histórica de vestimenta tradicional. De origem indiana e tendo sido introduzido nas ilhas do Caribe no final do século XVIII, o uso do *madras* tinha significados importantes na sociedade antilhana: os diferentes tipos de nós que podiam ser dados nos turbantes indicavam o status de relacionamento das mulheres ou o tipo de festa a que iriam. Por exemplo, se a amarração fosse a de duas pontas (*deux bouts*), significava que a mulher estava solteira. Mas se o cabelo estivesse preso com a amarração de três pontas (*trois bouts*) significava que a mulher era casada. Desse modo, o título que Ega dá ao seu romance, faz referência a essa época em que as mulheres usavam o *madras* para estes fins.

A última obra publicada de Françoise Ega, assim como *Cartas a uma negra*, também é póstuma. Publicado em 2000 através do Comité Mam’Ega pela editora L’Harmattan, *L’alيزé ne soufflait plus (Antan Robè)* traz a história de um casal de jovens martinicanos vivendo em Fort-de-France em 1939, início da Segunda Guerra Mundial. Diferente de seus outros livros, este é narrado em terceira pessoa e conta com 15 capítulos mais um epílogo.

Esse texto segue a linha dos outros, carregando uma grande dimensão sociológica e histórica. Como traz em seu subtítulo — *Antan Robè* —, a autora evoca o período que os martinicanos chamam de “do tempo de Robert”, referência ao regime autoritário da época em que a Martinica viveu sob os comandos do almirante Georges Robert, enviado pelo marechal Pétain para governar a ilha. Na época, produtos básicos como farinha, carne, sabão e tecido acabam faltando e a população precisa sobreviver de uma produção local artesanal. Além disso,

roman, il emprunte sa trame dramatique au sens étymologique, c’est-à-dire des personnages décrits dans leur mouvement intérieur et extérieur : eux-mêmes placés dans des situations et des interactions en mouvement. Au conte, il doit son ambiance supranaturelle et son atmosphère d’attente voisine du “suspense”. Il tient du reportage par son esprit documentaire et sa recherche de la réalité.

a mortalidade infantil também cresce bastante. Uma narrativa bastante marcada pela guerra e ambientada nessa Martinica de Robert, onde o personagem Telliam, jovem martinicano de uma família abastada e cheia de preconceitos, sai de casa para ir morar em Fort-de-France com Chabine, uma menina sem educação formal e de origem rural. No bairro popular de Trénelle onde vivem, Telliam e seus vizinhos começam a se reunir sempre na praça para conversarem e se atualizarem sobre os eventos da Segunda Guerra.

Logo os mesmos jovens que se encontravam alegremente na praça se dão conta de que terão que partir para a metrópole a fim de defender a “pátria mãe”. Chegando na França, o frio e o racismo fazem com que esses homens oriundos de classes sociais e raciais tão distintas na Martinica acabem se aproximando. Na Martinica, em Fort-de-France, as mães, irmãs e companheiras mulheres seguem sob o governo de Robert.

Parece visível a continuidade entre os temas abordados por Françoise em seus três livros publicados. A narração de sua própria história de vida como palco para trazer a história social primeiro da ilha da Martinica e depois de Marselha e da França em geral é o ponto de conexão de todas essas obras. E parece ser justamente essas características que a inserem, enquanto escritora e intelectual negra, em uma tradição de escritoras antilhanas e latinoamericanas.

2.2 A BRASILEIRA CAROLINA MARIA DE JESUS

Carolina Maria de Jesus nasceu em uma família pobre da cidade de Sacramento — mais especificamente no Quilombo do Patrimônio —, no interior de Minas Gerais, no dia 14 de março de 1914. Filha da doméstica Maria Carolina de Jesus e de João Cândido Veloso, apelidado de “poeta boêmio” e pouco dado ao trabalho, Carolina era filha de descendentes de ex-escravizados. A cidade de Sacramento, surgida com a exploração do garimpo do ouro, ainda no início do século XX repetia as relações impostas pelo período escravista:

O tempo em Sacramento estava bastante estagnado, para não dizer totalmente atrasado. Tudo permanecia como nos primórdios escravistas, de mistura com a Colônia e o Império. Tanto nas relações sociais, quanto nas relações do mundo do trabalho. A diferença permanecia única e crítica: o pobre (negros na sua esmagadora maioria) continuava a ser pobre, muitas vezes miserável, como na época do eito, e o branco (na sua esmagadora minoria) continuava a ser rico, abastado e preconceituoso, como quando era senhor de negros africanos e brasileiros escravizados. Raramente era amável e acolhedor com a população escravizada ou simplesmente negra. (FARIAS, 2017, p. 14)

Acompanhando sua mãe nos trabalhos de empregada doméstica na casa de ricos da região, Carolina chama atenção de uma das patroas, Sra. Maria Leite Monteiro de Barros, a dona Mariquinha. A filantrópica tem a ideia de matricular a menina no Colégio Allan Kardec — o melhor colégio existente na região e a primeira escola espírita do Brasil. Em 1921, aos seis anos, a menina Bitita, como era apelidada, ingressa pela primeira vez em uma instituição de ensino. No colégio, Carolina Maria de Jesus sofre com a integração em um espaço completamente novo, além das agressões físicas recebidas da professora, naquela época habituada ao método das famosas e doloridas reguadas. Ali passa apenas dois anos: o tempo suficiente para aprender a ler e a escrever e, sobretudo, a pegar gosto pelas palavras.

Esses dois anos e a descoberta da leitura mudaram definitivamente a vida de Carolina. Por só querer ler, acaba decidindo muito cedo que gostaria de ser escritora. Dessa maneira, não se esforça para o trabalho de doméstica; trabalho herdado de sua mãe e o único que aparecia com facilidade, levando em conta sua educação formal precária. Tendo vivido a adolescência e o início da vida adulta em trânsito no interior de Minas Gerais e de São Paulo, Carolina Maria de Jesus acaba se mudando definitivamente para a capital paulistana em 1937. Sem conseguir trabalho, a escritora batia nas redações de jornais da cidade oferecendo seus textos, na maioria das vezes poesias, para publicação. A verdade é que Carolina logo ficou famosa entre os jornalistas, tendo alguns de seus textos e poesias realmente publicados em jornais por volta de 1942. Em 1948, depois de alguns trabalhos em casas da alta burguesia, sem nunca ter conseguido se adaptar a tal serviço e tendo sofrido vários despejos, Carolina e seus três filhos, João José de Jesus, José Carlos de Jesus e Vera Eunice de Jesus Lima, mudam-se para a favela do Canindé.

A história da instalação de Carolina Maria na favela do Canindé, contada por seu biógrafo Tom Farias em *Carolina: uma biografia*, parece-me interessante, uma vez que destaca seu envolvimento político, fazendo lembrar dessa característica também de Françoise Ega. Antes do Canindé, em meados de 1947 e 1948, Jesus habitava um terreno da rua Antônio de Barros, de onde fora expulsa pela polícia em uma desocupação forçada. Assim, sem saber a quem pedir ajuda, Carolina teve a ideia de falar com o então governador do estado, Adhemar de Barros, que a recebeu e prometeu um terreno fixo, sem mais problemas com futuros despejos:

Com Dr. Adhemar de Barros os desabrigados conseguiram a promessa de apoio para ter uma alternativa de moradia, sem o fantasma do despejo. O governador, segundo

Carolina Maria, recebeu a todos, sem fazer “seleção” das pessoas [...] abrindo a porta do Palácio dos Campos Elíseos, antiga sede do Governo do Estado, [...] O governador, depois de uma consulta com o então “nobre prefeito” Paulo Lauro (nas palavras de Carolina Maria), conseguiu a promessa desse de instalar a todos, num prazo de três dias, na margem do rio Tietê, no bairro do Canindé, onde o prefeito já fazia, com o apoio do padrinho político, algumas intervenções locais, como a instalação de parques infantis, iluminação e água. (FARIAS, 2017, p. 150)

Como cita Farias (2017), esse “[...] foi um dos primeiros contatos que Carolina Maria teve com a política e os políticos, no âmbito da reivindicação social.” (p. 150) Reivindicação que foi atendida e fez com que a mudança de Jesus para uma favela, assim como sua vida, refletisse a realidade política e social do Brasil e de uma São Paulo em plena crise habitacional. No começo dos anos 1940, com as migrações, a capital paulista conheceu um boom populacional que aumentou a população em cem por cento em dez anos. Essa situação resultou em um déficit de moradias e aluguéis impagáveis, impulsionando o processo de favelização na cidade. Esse processo de favelização encontrou grande aliado também no Governo Getúlio Vargas e na chamada “Lei do Inquilinato”, que entrou em vigor em 1942. Essa lei, que congelava o preço dos aluguéis, desmotivou os investidores do setor habitacional, desencadeando uma diminuição na oferta de unidades de moradia. O Estado Novo de Vargas era industrialista e, apostando tudo quase cegamente nas indústrias, acabou gerando uma crise em outros setores, como o imobiliário. Tom Farias comenta também esse processo e a aparição de novas classes sociais:

No ano de 1942, contudo, entra em vigor a chamada “Lei do Inquilinato”, um tiro no pé nos investimentos que, desde a década anterior, vinham tentando criar uma demanda de ofertas diante da grande procura por novas habitações. Na verdade, o Governo de Getúlio Vargas era industrialista, ou seja, apostou todo [sic] no desenvolvimento do país através da instalação de indústrias, o que fez com que investimentos para outras áreas fossem reduzidos, como no caso da área habitacional. A crise nesse setor não gerou empregos, pelo contrário, agravou o problema. A industrialização vinha de mãos dadas com a tecnologia, e a geração que procurava trabalho não dispunha desse conhecimento. [...] Além do mais, com a guerra, e com o Brasil apoiando os aliados, entre os quais os Estados Unidos, o custo de vida cresceu exageradamente, elevando a inflação dos gêneros alimentícios, o desemprego e os aluguéis das casas e dos estabelecimentos comerciais. Uma nova burguesia havia surgido, com outras necessidades de consumo. A elite rural, que tomou os grandes centros, desde a virada do século 19 para o século 20, foi suplantada pela elite industrial, a classe ruralista pela classe média, e o proletariado, herança das revoluções socialistas, cedeu lugar ao operariado. Carolina Maria ficou como marisco, entre os rochedos e o mar bravio [sic]. (FARIAS, 2017, p. 145-146)

É nesse cenário social e político que Carolina começa a catar papel para ter o que comer e o que dar de comer aos seus três filhos. Sem nunca deixar de lado a escrita, foi aí, na favela

do Canindé e enquanto catadora de papel na cidade de São Paulo, que começou a escrever seu livro/diário *Quarto de despejo* contando a pobreza e a situação insalubre dos habitantes das favelas, os favelados. No diário, Carolina narra com objetividade o cotidiano pobre e miserável no qual vivia em seu barracão.

Em 1958, o repórter Audálio Dantas apareceu no Canindé para fazer uma reportagem sobre a instalação pela prefeitura de alguns brinquedos na favela que, segundo denúncias, homens maiores estavam usando e estragando os balanços das crianças. Ao chegar, ouviu Carolina brigando com eles, dizendo que iria “botar vocês todos no meu livro!”. O repórter, segundo ele mesmo, viu que ali tinha algo interessante: uma favelada que escrevia um livro. Adentrando o barracão da escritora, na Rua A, número 9, Audálio descobriu o livro que Carolina estava escrevendo sobre os favelados. Além de prometer a ela a publicação em livro do seu diário, publicou no jornal Folha da Noite, no dia 09 de maio de 1958, a famosa reportagem que colocou o nome de Carolina Maria de Jesus sob os holofotes: “O drama da favela escrito por uma favelada”.

Em 1960, com a publicação de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, a escritora revolucionou sua época ao conseguir adentrar a porta excludente da branca e elitista literatura brasileira. A obra autobiográfica de estreia da autora nos faz descobrir sem romantização as manhãs frias em que acordava cedo para buscar água, a ansiedade de conseguir o mínimo na venda do lixo que recolhia para dar de comer aos filhos e a tristeza de não ter dinheiro para comprar um sapato novo para sua filha. Alcançando a marca de 100 mil exemplares vendidos em poucos meses naquele ano, Carolina superou em vendas o aclamado *Gabriela cravo e canela*, de Jorge Amado, e foi publicada em 40 países, com tradução para 14 línguas diferentes, um *best-seller* sem precedentes, como comenta Fernanda Miranda:

Os dados que o tornam um dos nossos maiores *best-sellers* nacionais são bastante conhecidos: nos três primeiros dias após o lançamento foram vendidos dez mil exemplares. A primeira tiragem, que inicialmente seria de 3.000 livros, passou a 30.000, esgotada em três meses somente em São Paulo. Ao livro também pertence o mérito de ter sido a primeira obra de uma autora negra brasileira traduzida, a autora brasileira mais traduzida até hoje, diga-se de passagem. (MIRANDA, 2019, p. 160)

A partir de 1961, a imprensa internacional demonstra um interesse imenso na vida da escritora brasileira e sua obra. Muitos foram os jornalistas e correspondentes internacionais que buscaram a escritora, o que teve como consequência uma tradução em massa de *Quarto*....

Como nos conta Farias (2017), a maioria dessas traduções aconteceram entre 1961 e 1965. Na França, o livro saiu em 1962, recebido com festa pelo jornal *Le monde*, onde o crítico Roger Grénier comentou que o diário de Carolina “tem o direito de ser considerada uma obra literária”, pois ela teria “um tom, um estilo, uma sobriedade que alcançaram o seu objetivo” (FARIAS, 2017, p. 300). Como já citamos, é em maio do mesmo ano que De Jesus e sua obra também viram notícia na revista francesa *Paris Match*, sendo assim conhecidas por Françoise Ega.

Sem dúvidas, Carolina Maria de Jesus foi um sucesso avassalador. Mas não totalmente incompreensível. A autora, uma mulher negra, de origem humilde e sem letramento, fez-se ouvir literariamente em um contexto histórico de apelo ao progresso e ao desenvolvimentismo, irrompendo de um quadro nacional histórico de desigualdade para com a mulher negra. E Gilmar Penteado, em seu artigo *A árvore Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de longe* (2017), lembra-nos do outro lado desse contexto-político social que recebeu com tanto entusiasmo o diário de Jesus:

Nessa correlação entre a forma e a história, tão defendida por Moretti, as décadas de 1950 e 1960 trazem novos ventos à América Latina, e a São Paulo de Carolina. É um novo ciclo temporal, de uma democracia embrionária, de movimentos de massa, de interesse pela voz dos excluídos. A favela passou a despertar curiosidade, os dramas da favela ganhavam leitores. A narrativa do diário foi vista sob uma nova função social, era um veículo para narrar a vida dos excluídos. O *testimonio* ganhou *status* de gênero literário, principalmente pela interferência de Cuba, mais precisamente através do concurso literário *Casa de las Americas*. Letrados militantes de esquerda se propunham a uma parceria com iletrados ou semiletrados nos chamados depoimentos etnográficos - o excluído narrava oralmente sua vida a uma sociólogo, jornalista ou antropólogo, que se encarregava da escrita, prometendo uma neutralidade, que sabemos hoje inalcançável. Diário, memória, autobiografia ganharam *status* de literatura, pelo menos para esse grupo de intelectuais ligados a movimentos sociais. (PENTEADO, 2017, p. 242)

Inserindo-se em um contexto latino-americano, Carolina Maria de Jesus parece ser exatamente o que essa classe intelectual gostaria de ler: uma voz marginalizada falando “de dentro” da sua experiência, falando sobre a margem, no epicentro de um espaço moderno que era São Paulo nessa época. Nesse sentido, é interessante notar que da mesma maneira que alcançou grande sucesso com sua obra diarística, o mesmo não aconteceu quando de suas publicações ficcionais. Como a própria Carolina traz em *Casa de alvenaria, volume 2: Santana*, não permitiam a ela escrever ficção:

Não tenho ideias para escrever. Porque chorei. Quando o poeta chora as ideias literárias ausentam-se. [...] Eles impõe que eu escreva a verdade. Mas, não posso dizer-lhes as verdades. Eu escrevia ficção. Porque a verdade tem o sabôr acre. Impuzeram-me... *Tem que escrever Diário*. E eu, relutei para não escrever este tipo de literatura. *Mas a vontade do preto não prevaleçe*. (JESUS, 2021, p. 244, grifos meus)

O que acontece é que após o sucesso da publicação de *Quarto de despejo* pela Livraria Francisco Alvim, em 1960, Carolina gostaria de publicar seu romance, suas poesias e outros textos, mas Audálio Dantas recomendava que ela voltasse a escrever um diário, agora de sua vida fora da favela. A autora, que morou inicialmente em Osasco, no quarto de uma casa de alvenaria, cedido por Antônio Soeiro de Cabral, teve que usar o dinheiro ganho do sucesso de *Quarto de despejo* para financiar a publicação de seu romance *Pedaços da fome*, em 1963. Antes, em 1961, publicou o recomendado diário *Casa de alvenaria*, que contou novamente com edição e apresentação pelo jornalista Audálio Dantas. No texto de apresentação à *Casa de alvenaria*, fica explícito o comportamento colonial de privar Carolina Maria de Jesus da escrita de qualquer outra coisa que não seja testemunho, como comenta Miranda (2019):

Com efeito, o texto editado por Audálio Dantas tornou-se um clássico que depois converteu-se em cárcere - definiu uma forma para a expressão da autora pautada exclusivamente nos elementos que constituem a autobiografia, o testemunho. Nesse ímpeto, foi relegado à Carolina um quadrado onde lhe cabia *documentar* sua vida e a dos pobres. Isto está pronunciado de forma evidente no discurso de emudecimento que o editor imprimiu na apresentação do segundo livro publicado da autora, *Casa de alvenaria - diário de uma ex-favelada* (1961), recomendando que, depois dessa publicação, Carolina Maria de Jesus voltasse ao lugar do silêncio: 'Finalmente, uma palavrinha a Carolina, revolucionária que saiu do monturo e veio para o meio da gente de alvenaria: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do Quarto de Despejo. Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. [...] Guarde aquelas "poesias", aqueles "contos" e aqueles "romances" que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina.' (DANTAS, 1961, s/n. grifos meus). (MIRANDA, 2019, p. 164)

Esse silenciamento por Dantas infelizmente encontrou aliados ao longo dos anos, uma vez que a obra de Carolina ficou esquecida da história literária brasileira, tendo sido recuperada apenas mais tarde pela crítica literária das universidades. Suas outras publicações não obtiveram o mesmo sucesso que *Quarto de despejo* e muitos livros seguem inéditos, sem terem sido publicados. A autora acabou falecendo sozinha, sem boas condições financeiras, caída no esquecimento, aos 62 anos de idade, no seu sítio em Parelheiros, em São Paulo. No entanto,

Jesus abriu o caminho para uma série de escritores e escritoras contemporâneos. Conceição Evaristo comenta que

Como Carolina Maria de Jesus, nas ruas da cidade de São Paulo, nós conhecíamos nas de Belo Horizonte, não só o cheiro e o sabor do lixo, mas ainda, o prazer do rendimento que as sobras dos ricos podiam nos ofertar. Carentes de coisas básicas para o dia a dia, os excedentes de uns, quase sempre construídos sobre a miséria de outros, voltavam humilhantemente para as nossas mãos. Restos. *Minha mãe leu e se identificou tanto com o Quarto de Despejo, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde.* Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que *a favelada do Canindé criou uma tradição literária.* Outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela. (EVARISTO, 2009, s/n, grifos meus)

Assim como Dona Joana, mãe de Evaristo, milhares de outras mulheres também foram e seguem sendo despertadas pela escrita de Carolina Maria de Jesus. Há de fato a criação de uma tradição que Jesus inaugurou. E essas escritoras que se conectam através da escrita caroliniana não estão presentes apenas no Brasil. Um exemplo disso é a autora martinicana já apresentada e sua obra, *Cartas a uma negra*, que analisaremos a seguir.

3 A LITERATURA AMEFRICANA COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Como já comentado, podemos identificar muitas semelhanças e relações entre as duas escritoras e suas obras. A primeira é o óbvio encontro a partir da tradução da obra de Carolina. É a partir da leitura da brasileira que Françoise começa de fato sua escrita. Essa identificação não é por acaso: elas são mulheres negras que, guardadas as diferenças, acabam experienciando as classes mais desfavorecidas de suas sociedades. Carolina tendo sido apenas alfabetizada e Françoise tendo completado apenas o ensino fundamental, ambas não tiveram acesso a um ensino formal completo. Assim como a brasileira Carolina que migrou para São Paulo e acabou sendo destinada ao quarto de despejo que é a favela, Françoise também foi destinada ao bairro dos imigrantes, às famosas *cités*, em Marselha e, mesmo com um curso de datilógrafa, na França metropolitana as madames e os escritórios só a viam e só aceitavam-na como empregada doméstica.

As semelhanças e a identificação das escritoras também não se explicam apenas por isso: tanto Carolina Maria de Jesus quanto Françoise Ega são escritoras latino-americanas ou, melhor, *amefricanas*. No artigo *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988), Lélia Gonzalez cunha o conceito de amefricanidade para pensar a formação histórico-cultural da América. Gonzalez propõe esse conceito a partir da ideia de denegação do psicanalista lacaniano MD Magno, que por sua vez está dando continuidade à formulação de outra psicanalista, Betty Milan. Assim, em o que parece ser um diálogo com as obras e o pensamento do psiquiatra martinicano Frantz Fanon, que também traz a discussão sobre o colonialismo, racismo e a psique dos povos colonizados, Lélia combina a desigualdade racial e social brasileira com as formações do inconsciente. Para a autora, o inconsciente latino-americano é exclusivamente branco e europeu, o que resulta em uma denegação das nossas origens africanas, indígenas e latinas:

Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o T para o D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: *América Ladina* (não é por acaso que a *neurose cultural* brasileira tem no racismo o seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os “pretos” e os “pardos” do IBGE) são *ladino-amefricanos*. [...] Enquanto denegação de nossa ladino-amefricanidade, o racismo “à brasileira” se volta justamente contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (“democracia racial” brasileira). (GONZALEZ, 2020, p. 127)

Em um primeiro exemplo para defender essa América mais *amefricana* e *ameríndia* do que qualquer outra coisa, Lélia relaciona a língua portuguesa falada no Brasil — o “pretuguês”, segundo sua definição — com as línguas francesa e espanhola da América, bem como com as línguas crioulas da região caribenha, evidenciando as marcas da africanização desses falares. Essas línguas que assumiram o caráter tonal e rítmico das línguas africanas também estão relacionadas com outros exemplos trazidos por ela: as músicas, as danças e os sistemas de crenças. Todas essas expressões devem muito à cultura africana, mas ainda hoje seguem estigmatizadas, encobertas pelo “véu ideológico do branqueamento”, que as classificam como “cultura popular” — um paralelo é válido com o que já vimos anteriormente sobre o cânone literário definir as diferenças entre o que seria “arte” e o que seria “cultura”:

Graças a um contato crescente com manifestações culturais negras de outros países do continente americano, tenho tido a oportunidade de observar certas similaridades que, no que se refere aos falares, lembram o nosso país. É certo que a presença negra na região caribenha (aqui entendida não só como a América Insular, mas incluindo a costa atlântica da América Central e o norte da América do Sul) modificou o espanhol, o inglês e o francês falados na região (quanto ao holandês, por desconhecimento, nada posso dizer). Ou seja, aquilo que chamo de “pretuguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...] é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, e também a ausência de certas consoantes (como o L ou o R, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isso sem falar nos dialetos “crioulos” do Caribe). Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças, etc. (GONZALEZ, 2020, p. 128)

Evidenciando essas e outras marcas da presença negra africana na nossa construção cultural, Gonzalez localiza o racismo, o colonialismo e o imperialismo como bases da categoria de amefricanidade. Além disso, ela cita explicitamente a relação entre o português falado no Brasil com os crioulos do Caribe. Isso é bastante importante para nossa análise, uma vez que a oralitura, que vem da voz e da fala, está diretamente ligada às línguas faladas no Brasil e na Martinica — o pretuguês e o crioulo martinicano. Além disso, é significativa a comparação que Gonzalez nos traz, mostrando que a relação Brasil-Caribe já está presente em seu raciocínio, assim como no nosso: as similaridades estão presentes nas músicas, danças e sistemas de crenças, mas também na literatura escrita contemporânea.

Para Gonzalez, a resposta para a denegação da *Améfrica* está na estratégia colonial dos países europeus. As colonizações anglo-saxã, germânica e holandesa desempenharam o que

ela chama de *racismo aberto*, já nas colonizações de origem latina, como a luso-espanhola, temos o *racismo disfarçado*, ou, como Gonzalez prefere chamar, *o racismo por denegação*. Ela explica que, nesse último, “prevalecem as ‘teorias’ da miscigenação, da assimilação e da ‘democracia racial’” (GONZALEZ, 2020, p. 130) vindas diretamente da formação histórica da Espanha e de Portugal, que tem em seu cerne a presença da população moura.

Por aí se entende por que o racismo por denegação tem, na América Latina, um lugar privilegiado de expressão, na medida em que Espanha e Portugal adquiriram uma sólida experiência quanto aos processos mais eficazes de articulação das relações raciais. [...] Enquanto grupos étnicos diferentes e dominados, mouros e judeus eram sujeitos a violento controle social e político. As sociedades que vieram a constituir a chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas. [...] O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. (GONZALEZ, 2020, p. 131)

Essa identificação do racismo disfarçado em nossas sociedades é importante para entender a crença e a reprodução de certas classificações ocidentais brancas, como citado anteriormente a apelação de “cultura popular” ou “folclore” para nossas produções artísticas — que muito faz lembrar a crítica literária que custa a entender as produções negras como canônicas, vide as leituras consolidadas de *Quarto de despejo* e *Cartas a uma negra*. Ou ainda para entender porque, por tanto tempo, na história literária do país, apaga-se autorias e gêneros literários não-europeus. A intelectual explica que as populações que sofreram o racismo aberto, aquele de segregação explícita, desenvolvem mais facilmente uma identidade racial, uma consciência de quem são e, como consequência, conseguem construir outras formas de percepção no interior da sociedade em que vivem. Para Gonzalez (2020), “[...] é justamente a consciência objetiva desse racismo sem disfarces e o conhecimento direto de suas práticas cruéis que despertam esse empenho, no sentido de resgate e afirmação da humanidade e competência de todo um grupo étnico considerado ‘inferior’.” (p. 132)

A isso ela opõe a nossa tão mais fácil assimilação de percepções e valores estrangeiros, explicados pelo nosso racismo disfarçado. O que Lélia Gonzalez faz aqui é um movimento um tanto quanto benjaminiano de escovar essa História a contrapelo sob a óptica dos vencidos: ela escancara essa herança ideológica e o racismo que se constituiu da superioridade eurocristã, estruturada no modelo ariano “que viria a ser [...] o referencial das classificações triádicas do evolucionismo positivista das nascentes ciências do homem”. (GONZALEZ, 2020, p. 129). O

que ela faz é mobilizar essa história a favor do passado e do presente oprimido, o que aqui nos ajuda a pensar as duas escritoras, Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega.

Dando sequência ao seu raciocínio, Lélia identifica duas vozes negras das nossas sociedades de *racismo disfarçado*: a do martinicano Frantz Fanon e a do brasileiro Abdias do Nascimento. Segundo sua comparação, o psiquiatra e o dramaturgo são exemplos de vozes solitárias, de intelectuais negros que denunciaram o assimilacionismo e que obtiveram reconhecimento apenas fora de seus territórios:

Já nas nossas sociedades de racismo por denegação o processo é diferente, como também foi dito. Aqui, a força do cultural se apresenta como a melhor forma de resistência. O que não significa que vozes solitárias não se ergam, efetuando análises/denúncias do sistema vigente. Foram os efeitos execráveis do assimilacionismo francês que levaram o psiquiatra Frantz Fanon a produzir suas análises magistrais sobre as relações socioeconômicas e psicológicas entre colonizador/colonizado. No caso brasileiro, temos a figura do Honorável (título recebido em conferência internacional do mundo negro, em 1987) Abdias do Nascimento, cuja rica produção (análise/denúncia, teatro, poesia e pintura) não é reconhecida por muitos de seus irmãos e absolutamente ignorada pela intelectualidade “branca” do país (acusam-no de sectarismo ou de “racista às avessas”, o que, logicamente, pressupõe um “racismo às direitas”). (GONZALEZ, 2020, p. 133)

Aproximando mais uma vez a realidade brasileira da realidade caribenha, Gonzalez tensiona a diferença com o movimento negro estadunidense. Ela observa que, por fazerem parte de uma socialização e colonização baseada no *racismo aberto*, os Estados Unidos acabaram construindo um movimento muito mais unido que resultou em uma produção científica consolidada. Assim, eles tiveram mais chance de decidir e cunhar algumas nomenclaturas referentes à identidade racial: *colored, negro, black, afro-american, african-american*. É partindo de algumas contradições dessas autoidentificações que Lélia Gonzalez propõe então a apelação de *amefricanos* somada à categoria de amefricanidade. A autora argumenta que termos como *afro-american* e *african-american* nos remetem a uma ideia de que só existiriam negros nos Estados Unidos, uma vez que há uma reprodução imperialista que valida esse país como “a América”. Defendendo seu conceito, ela então explica:

As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (*Amefricanity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). [...] Desnecessário dizer que a categoria de amefricanidade está intimamente relacionada àquelas de *pan-africanismo, négritude, afrocentricity* etc. Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*,

historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. [...] Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. (GONZALEZ, 2020, p. 135)

A proposta de pensar a América como um sistema etnogeográfico que resgata uma unidade histórica específica parece explicar muito bem as vozes aparentemente solitárias de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega. Gonzalez inova não apenas na definição de uma autoidentificação, mas igualmente em toda uma compreensão do continente americano. Se seu aporte metodológico aparenta inicialmente ser apenas sociológico, a maneira como o explica aponta para a interdisciplinaridade de seu uso. Como a mesma cita, a categoria da amefricanidade vai além de pensar o território, a língua ou a ideologia, com ela é possível abrir “[...] novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo [...]” (2020, p. 135). Nesse sentido, é válido estender o raciocínio metodológico da amefricanidade para pensar a literatura. A amefricanidade me parece uma metodologia interessante para a literatura sobretudo porque possibilita compreender diferentes territórios geográficos em comparação e colocar em diálogo as vertentes e correntes literárias dessa América. Correntes e vertentes que muito se assemelham entre si e constroem diálogos, como os de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega.

O primeiro ponto importante que constrói a categoria de amefricanidade é o fato de sua origem assumir e evidenciar o colonialismo e a influência africana e ameríndia em nossas sociedades. Essa compreensão, de um ponto de vista afrocentrado, é extremamente necessária para entender as diversas possibilidades literárias não-europeias que emergem nessas sociedades. Assim, a amefricanidade tem como ponto central pensar o processo colonial e o desdobramento do racismo, que impacta toda a nossa existência, a nossa cultura e como nossas produções são lidas e recebidas:

[...] o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram a AMÉRICA muito antes de Colombo. [...] Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o *racismo*, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (GONZALEZ, 2020, p. 133)

Se pensarmos nas recepções das obras das autoras aqui analisadas, temos um exemplo perfeito disso: suas literaturas foram consolidadas pela crítica apenas como testemunhos, jamais como obras literárias. No Brasil, a obra de Carolina Maria de Jesus até hoje é recebida com espanto, com certo choque pelos leitores, pois uma escritora como ela foge do estereótipo branco, intelectual, escolarizado e classe média da literatura brasileira. Sobre isso, em uma entrevista sobre Jesus, o autor contemporâneo Jeferson Tenório reage:

Agora, é curioso como as pessoas aqui no Brasil se surpreendem com o fato de uma escritora como Carolina ter surgido. Ora, num país em que mais da metade da população é composta por negros, é de se esperar que em algum momento surjam literaturas como a de Carolina, pelo menos essa é a lógica de quem olha de fora e talvez por isso a obra de Carolina seja tão estudada no exterior. No entanto, *o Brasil sempre foi um país racista e que procurou de todas as formas embranquecer-se*, e isso, de certo modo, produz esse espanto todo diante de uma figura como Carolina. (TENÓRIO apud MACHADO, 2021, grifo meu)

Tenório é cirúrgico e faz ecoar o que Gonzalez já expôs: nosso país é racista e aqui prevalece a ideologia do branqueamento. Ou seja, nosso inconsciente quer ver-se branco, europeu, mesmo com uma população esmagadoramente negra. E a crítica e a história literária reproduzem isso. É justamente nesse contexto que Cuti, com a definição da literatura negro-brasileira, ou que Césaire, com o movimento da Negritude, aparecem. Esses movimentos de reivindicação da produção intelectual e literária negra estão presentes aqui, no Brasil, e também lá, no Caribe francófono. E é o que também está presente em Lélia, uma vez que a herança africana faz parte da sua compreensão de amefricanidade, mas sem deixar de pensá-la em um contexto americano — ou *amefricano*:

Partindo de uma perspectiva histórica e cultural, é importante reconhecer que a experiência amefricana se diferenciou daquela dos africanos que permaneceram em seu próprio continente. Ao adotarem a autodesignação de afro/africano-americanos, nossos irmãos dos Estados Unidos também caracterizam a *denegação* de toda essa rica experiência vivida no Novo Mundo e da conseqüente criação da Améfrica. [...] Assumindo nossa amefricanidade, podemos ultrapassar uma visão idealizada, imaginária ou mitificada da África e, ao mesmo tempo, volta o nosso olhar para a realidade em que vivem *todos os amefricanos* do continente. (GONZALEZ, 2020, p. 136)

Nesse sentido, parece-me que autora se aproxima bastante da crítica de Cuti, que se posiciona contra a apelação “literatura afro-brasileira”, por exemplo, já que essa designação aponta para a África e se distancia de uma produção brasileira por excelência. Também acaba se aproximando do que traz Édouard Glissant, quando de sua defesa da antilhanidade:

A noção de antilhanidade surge de uma realidade que necessitamos interrogar, mas também corresponde a um desejo cuja legitimidade devemos precisar ou mesmo fundar. [...] Essa realidade é virtual: densa (inscrita nos fatos), mas ameaçada (não inscrita nas consciências). [...] O real é inegável: culturas originárias do sistema de Plantações; civilização insular [...]; povoamento piramidal com uma base de origem africana ou hindu e topo europeu; línguas crioulas; fenômeno geral de criouliização; vocação ao encontro e à síntese; persistência de uma realidade africana; culturas da cana, do milho e da pimenta; lugar de combinação de ritmos; povos da oralidade. Esse real é virtual. Falta à antilhanidade: passar do que é vivido a uma consciência expressada, ultrapassar a definição intelectual formada pelas elites intelectuais e se ancorar na afirmação coletiva apoiada no ato das populações. (GLISSANT, 1997, p. 728-729)²⁰

Em seu *Discours antillais*, obra que reúne grande parte do pensamento glissantiano, no capítulo *Pour l'antillanité* [Pela antilhanidade], o autor traz a caracterização dessa realidade antilhana que deve ser enfrentada, compreendida desde aquele espaço, e não de fora dele. A descrição dessa realidade antilhana se aproxima, não por acaso, da realidade amefricana descrita por Gonzalez. Ambos intelectuais estão falando (quase) dos mesmos espaços etnogeográficos e propõem uma interpretação da sociedade em que vivem a partir da sua própria história, não externa à ela. Para reafirmar o quão real é essa identidade amefricana, Lélia Gonzalez continua:

[...] Daí a minha insistência com relação à categoria de amefricanidade, que floresceu e se estruturou no decorrer dos séculos que marcam a nossa presença no continente. Já na época escravista ela se manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos *quilombos*, *cimarrones*, *cumbes*, *palenques*, *marronages*, e *maroon societies*, espalhadas pelas mais diferentes paragens de todo o continente. E mesmo antes, na chamada América pré-colombiana, ela já se manifestava, marcando decisivamente a cultura dos olmecas, por exemplo. Reconhecê-la é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leve para o outro lado do Atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: *amefricanos*. (GONZALEZ, 2020, p. 138)

Em mais um momento a autora aproxima os diversos territórios e países do continente americano através da herança da colonização; esse é o *real inegável* a ser interrogado na América. Ora, uma vez que a literatura não pode ser distanciada do social, a metodologia amefricana de Lélia Gonzalez parece muito bem se encaixar no domínio literário. Sobretudo

²⁰ Tradução minha. Texto de partida em francês: *La notion d'antillanité surgit d'une réalité que nous aurons à interroger, mais correspond aussi à un vœu dont il nous faudra préciser ou fonder la légitimité. [...] Cette réalité est virtuelle : dense (inscrite dans les faits) mais menacée (non inscrite dans les consciences). [...] Le réel est indéniable : cultures issues du système de Plantations ; civilisation insulaire [...] ; peuplement pyramidal avec une origine africaine ou hindoue à la base, européenne au sommet ; langues de compromis ; phénomène culturel général de criouliisation ; vocation de la rencontre et de la synthèse ; persistance du fait africain ; cultures de la canne, du maïs et du piment ; lieu de combinaison des rythmes ; peuples de l'oralité. Ce réel est virtuel. Il manque à l'antillanité : de passer du vécu commun à la conscience exprimée ; de dépasser la postulation intellectuelle prise en compte par les élites du savoir et de s'ancrer dans l'affirmation collective appuyée sur l'acte des peuples.*

para interpretar a literatura surgida na América, escrita por amefricanas e amefricanos; uma literatura amefricana.

Desse modo, partindo dessa metodologia amefricana em direção a uma análise literária da obra de autoria negra brasileira e caribenha, parece-me central a discussão sobre a língua e sobre a oralidade nessas culturas — que deságua, como veremos, na oralitura.

Gonzalez vai apontar para a existência do *pretuguês* no Brasil. A língua portuguesa, quando chegou em território brasileiro, sofreu modificações, *crioulizações*, a partir do contato sobretudo com línguas africanas. Em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, Gonzalez analisa o uso perverso que a cultura brasileira faz da figura da mulher negra. A *mulata* no Brasil é sexualizada e é exaltada apenas na época do carnaval, momento em que toda a cultura negra do país é vista como cultura brasileira. E a mulher negra nunca é vista como algo digno de amor, apenas como objeto sexual. O que a autora traz então é uma análise bastante psicanalítica para falar sobre a única construção da imagem da mulher negra como uma mulher boa, digna de amor: a mãe preta, a ama de leite que cuidava dos filhos dos colonizadores. A partir daí, Lélia observa que, historicamente, foi essa mãe preta que ensinou toda a cultura negra característica do nosso país, inclusive a língua *pretuguês*:

E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse *infans*, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da *língua materna* e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai. (GONZALEZ, 2020, p. 88)

Seguindo seu raciocínio, ela dá exemplos e explica essa língua ensinada pela mãe preta:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é *Framengo*. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse R no lugar do L nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o L inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa “você” em “cê”, o “está” em “tá” e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém do tronco linguístico bantu que “casualmente” se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim. De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. (GONZALEZ, 2020, p. 90)

Segundo Lélia Gonzalez, é esse pretuguês que vai ser uma das características que nos aproxima de outros territórios amefricanos e que nos constitui enquanto parte integrante da América. Assim como o crioulo martinicano, por exemplo, nós temos o pretuguês. Ora, esse pretuguês é uma marca presente em literaturas como a de Carolina Maria de Jesus. É o pretuguês que acaba levando à oralitura, assim como a língua *créole* leva à *oraliture*.

Nesse sentido, considerando a língua pretuguês que é ensinada à cultura brasileira através da mãe preta, é impossível não pensar no que traz a autora Conceição Evaristo sobre a definição do seu conceito de *escrevivência*, conceito que acaba bebendo bastante também da ideia da oralitura:

Pensar a Escrivência como um fenômeno diaspórico e universal, primeiramente me incita a voltar a uma imagem que está no núcleo do termo. Na essência do termo, não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos na qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica. A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande”. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. 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 e ampliar a semântica do termo. Escrivência, 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. (EVARISTO apud DUARTE e NUNES, 2020, p. 29-30)

Era a Mãe Preta que contava as histórias para os senhores e senhoras da casa-grande. Interessante ressaltar o que Evaristo fala sobre repousar na Mãe Preta o sentido “gerador” do termo da *escrevivência*: é dessa contação de histórias inaugurada pela Mãe Preta que toda uma geração de mulheres negras vai passar a também querer contar suas histórias. Ora, essa mãe também cantava e ninava; repousa aí todo um repertório da oralitura que com certeza é recuperado também na escrita, como continua Conceição Evaristo:

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*. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. *E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções*

demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. (EVARISTO apud DUARTE e NUNES, 2020, p. 30, grifos meus)

Mantendo a relação trazida por Lélia em relação ao pretuguês e a defesa de Evaristo sobre a escrevivência, vemos que a produção escrita amefricana no Brasil acaba se valendo da oralidade. É válido notar a comparação que Conceição Evaristo traz entre “a voz de nossas ancestrais” e “a nossa escrita”, demonstrando que essa tradição de escrita foi iniciada através da oralitura.

Embora a oralitura em um primeiro momento remeta às manifestações culturais performáticas e orais, já vimos que na literatura antilhana atual muitos escritores e intelectuais, assim como parece fazer a brasileira Evaristo, pensam ela como parte integrante da *escrita*. Retomando as análises do crítico e escritor haitiano Maximilien Laroche, vemos que a atualidade antilhana não pensa a literatura separada da oralitura:

Esse último exemplo mostra que é necessário distinguir a oralitura da literatura, mas também observar em alguns casos uma evolução paralela que definitivamente não exclui os mesmos procedimentos técnicos. Na verdade, estabelece-se uma relação entre esses dois tipos de produção artística que nos convida não a uma oposição para distingui-los, mas sim a considerar, em uma obra específica, suas articulações, superposições ou sobreimpressões, para falar em termos fotográficos. De fato, oralidade e literariedade, longe de se excluírem, se combinam.²¹ (LARCOHE, 1991, p.20-21)

O autor vai seguir seu raciocínio mostrando que a combinação perfeita entre oralidade e literariedade é o teatro. No entanto, recitando outra passagem da argumentação de Laroche, o autor afirma que utiliza o “conceito de oralitura para analisar tanto obras populares quanto eruditas, orais ou escritas.” (1991, p. 19).

Trazendo novamente Édouard Glissant, no capítulo *Littératures nationales* [Literaturas nacionais], do seu *Discours antillais*, o autor, construindo o que viria a ser a sua Poética da Relação — conceito que tem como base o processo de contaminação das diferenças de povos e culturas que se unem a partir da escravidão e do colonialismo —, analisa a tarefa do escritor antilhano de construir isso que chama de uma “literatura nacional”:

²¹ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Ce dernier exemple démontre qu'il faut distinguer l'oraliture de la littérature mais observer aussi dans l'un et l'autre cas une évolution parallèle qui n'exclut nullement l'utilisation des mêmes procédés techniques. Par le fait même il s'établit une relation entre ces deux types de production artistique qui invite moins à les opposer en les distinguant qu'à considérer dans une œuvre particulière leur articulation, superposition ou surimpression, pour parler en termes de photographie. En fait oralité et littéralité, loin de s'exclure, se combinent.*

O escritor não deve fechar os olhos diante de tal constatação. Para mim, a única maneira de conservar a função da escrita (se isso for possível), ou seja, de afastar de uma prática esotérica ou de uma banalização informática, é regá-la com oralidade. Se a escrita não se proteger das tentações transcendentais, por exemplo se inspirando nas práticas orais e as teorizando se necessário, acho que ela desaparecerá como necessidade cultural das sociedades futuras.²² (GLISSANT, 1997, p. 331)

Segundo ele, a escrita deve ser regada pela oralidade. Se não, de nada adiantaria. Seu posicionamento e a maneira como defende e define essa escrita literária atravessada pela oralidade, pela fala crioula, explica-se na confrontação entre a língua francesa e a língua crioula. Como vimos, a língua escrita dessas sociedades por muito tempo foi o francês, enquanto que a língua oral era o crioulo. Desse modo, para os intelectuais antilhanos, pensar a antilhanidade e a identidade antilhana acaba passando necessariamente por essa tensão entre as línguas. E como a língua francesa tem a característica importante de ser escrita, o contraste com o crioulo falado é bem considerável nessa discussão, principalmente para os escritores martinicanos, guadalupenses, haitianos e guianenses.

Conceição Evaristo, escritora que teoriza sobre sua própria obra, assim como Glissant, fala algo parecido com essa ideia da escrita ser regada pela oralidade. No evento online “*Escrevivência, Oralitura: Conceição Evaristo, Leda Martins*” promovido pelo Instituto de Arte Tear em 2021, ao ser perguntada se a escrevivência tem a ver com o local de escuta, Evaristo responde:

[...] se a gente voltar a *Becos de Memória* [seu romance] e pegar a personagem narradora, que é Maria Nova, [...] Maria Nova, sem sombra de dúvida, parece muito comigo, né, aquela menina que cresce sabendo que ela vai contar histórias. Um dia ela tem de contar as histórias porque ela não aguenta guardar tantas histórias. A infância e a adolescência de Maria Nova é o tempo todo escutando, é o tempo todo escutando. Maria Nova, sem sombra de dúvida, ela tinha um lugar de escuta ali junto à Bondade, ao Tio Totó, à Velha Joana. Então esse acúmulo de escuta que Maria Nova tem, é um acúmulo que, sem sombra de dúvida, é um acúmulo que mais tarde Maria Nova tinha como esperança que aquelas histórias todas... Tem um momento que ela fala que ela tem que escrever porque ela não vai aguentar ter tantas histórias guardadas. E também porque ela considerava que aquelas histórias não poderiam ser só suas. [...] Então esse lugar de escuta, eu acho que o que forma Maria Nova foi o lugar de escuta. Acho que se Maria Nova não tivesse escutado tanto, ela não teria essa possibilidade de fala.²³ (EVARISTO apud ESCREVIVÊNCIA, 2021)

²² Tradução minha. Texto de partida em francês: *L'écrivain ne doit pas se voiler la face devant une telle constatation. Car la seule manière selon moi de garder fonction à l'écriture (s'il y a lieu de le faire), c'est-à-dire de la dégager d'une pratique esotérique ou d'une banalisation informatique, serait de l'irriguer aux sources de l'oral. Si l'écriture ne se préserve désormais des tentations transcendentales, par exemple en s'inspirant des pratiques orales et en les théorisant s'il le faut, je pense qu'elle disparaîtra comme nécessité culturelle des sociétés à venir.*

²³ Informação verbal transcrita a partir do vídeo referenciado ESCREVIVÊNCIA, 2021.

Com isso, Conceição mostra que sua definição de escrevivência é regada com a escuta, regada com as contações de histórias. Quem já ouviu Evaristo em outras ocasiões, sabe que é comum em suas falas reiterar que sua escrita está intimamente relacionada às contações de história que ouvia enquanto criança, por exemplo. Dessa maneira, a mineira se aproxima do martinicano no sentido de explicitar e defender essa herança da oralitura para dentro de seus textos.

Na introdução do livro *Écrire “la parole de nuit” - La nouvelle littérature antillaise*, o linguista Ralph Ludwig aborda essa relação entre escritura e oralidade no arquipélago antilhano:

O arquipélago é o lugar de contato e de confrontação entre o mundo europeu da escrita, da alfabetização e das tradições literárias de um lado e o mundo da oralidade, da língua crioula, do contador de histórias, da festa popular, do outro. É da análise desse aspecto particular da situação cultural — a clivagem entre a escrituralidade francesa e oralidade crioula — que resulta a força motriz da literatura antilhana.²⁴ (LUDWIG, 2010, p. 15)

Continuando sua apresentação dos textos da coletânea, ele explica o título do livro (“escrever a fala da noite”) lembrando que a literatura escrita antilhana bebe diretamente da oralitura, que tem os contos orais crioulos como gênero mais importante, esses sendo performados na maior parte das vezes, durante a noite:

O autor antilhano moderno é herdeiro do mundo crioulo, e, enquanto tal, ele busca preservar a oralidade em uma vasta síntese, *escrevendo “a fala da noite”*. [...] A Europa quis “iluminar” a África “negra” e as Antilhas através da colonização e da alfabetização. A luz do dia era reservada ao trabalho, à cultura e à língua oficiais. E até um período recente, era estritamente proibido às crianças antilhanas de falar crioulo na escola. De noite, ao contrário, sempre foi o espaço da fala crioula. É no crepúsculo que o contador reúne seu auditório.²⁵ (LUDWIG, 2010, p.18)

²⁴ Tradução minha. Texto de partida em francês: *L’archipel est le lieu de contact et de confrontation entre le monde européen de l’écrit, de l’alphabétisation et des traditions littéraires d’une part, et le monde de l’oralité, de la langue créole, du conteur, de la fête populaire de l’autre. C’est de l’analyse de cet aspect particulier de la situation culturelle — le clivage entre scripturalité française et oralité créole — que découle la force motrice de la littérature antillaise.*

²⁵ Tradução minha. Texto de partida em francês: *L’auteur antillais moderne est l’héritier du monde créole, et en tant que tel il cherche a préserver l’oralité dans une vaste synthèse, en écrivant la “parole de nuit”. [...] L’Europe a voulu “éclairer” l’Afrique “noire” et les Antilles par la colonisation et l’alphabétisation. La lumière du jour était réservée au travail, à la culture et à la langue officielles. Et jusqu’à une période récente, il était strictement interdit aux enfants antillais de parler créole à l’école. La nuit, au contraire, a toujours été le lieu de la parole créole. C’est au crépuscule que le conteur créole réunit son auditoire.*

Ludwig deixa explícito que o autor antilhano moderno já se coloca como um “herdeiro” da língua crioula e que, por isso, seus textos escritos estarão naturalmente embebidos dessa estética oral e da fala do contador de histórias. Ele segue dizendo que

É assim que a fala do contador de histórias às vezes “não é clara” e que, na literatura antilhana, no plano da estratégia da escrita, a causalidade deixa lugar para a associação. O autor antilhano atual não apresenta a realidade de seu arquipélago como faria uma enciclopédia tropical. Ele associa o leitor ao misticismo do vodu, ao ritmo circular da narração, à recusa de uma redução da realidade complexa à uma fórmula analítica. [...] A oralidade na literatura antilhana tem então um impacto duplo no leitor. É inicialmente o prazer estético de encontrar o ritmo da narração e uma linguagem nova, sintética que se inspira de todos os registros do francês e do crioulo, sem se submeter às exigências do “bom uso” tradicional.²⁶ (LUDWIG, 2021, p. 19)

Ora, apresentar a realidade de uma sociedade através de uma maneira não-enciclopédica e recusar o “bom uso” tradicional da escrita de uma língua é o que também fazem Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega. Corroborando com essa tendência dos escritores antilhanos de associar a escrita à oralidade, Édouard Glissant, ao postular o que seria a Crioulização que faz em seus textos, comenta:

Para mim a Crioulização não é o crioulisto: é, por exemplo, engendrar uma linguagem que teça as poéticas, talvez opostas, da língua crioula e da língua francesa. O que eu chamo de poética? O contador de história crioulo se serve de procedimentos que não pertencem ao espírito da língua francesa, que lhe são mesmo opostos: os procedimentos da repetição, reduplicação, insistência, circularidade. As práticas da listagem (...) que esboço em muitos de meus textos, essas listas que tentam esgotar o real não numa fórmula mas numa acumulação, a acumulação precisamente como procedimento retórico, tudo isso me parece muito mais importante do ponto de vista da definição de uma linguagem nova, mas muito menos visível. (...) A acumulação de parênteses, por exemplo, ou de incisivos, que é uma técnica, não intervém de maneira decisiva no discurso francês (GLISSANT, 1996a, apud FIGUEIREDO, 1998, p. 88).

Desse modo, Glissant tenta passar os elementos e procedimentos do contador de história, que são orais e que fazem parte da oralitura, para a forma escrita. Consciente de que passar do oral para o escrito é imobilizar, o autor constrói romances nos quais tenta reproduzir não a língua crioula em si, mas a retórica dos contos crioulos. Para ele, a criação de uma

²⁶ Tradução minha. Texto de partida em francês: C'est ainsi que la parole du conteur n'est parfois "pas claire" et que, dans la littérature antillaise, sur le plan de la stratégie de l'écriture, la causalité fait place à l'association. L'auteur antillais d'aujourd'hui ne présente plus la réalité de son archipel comme le ferait une encyclopédie tropicale. Il associe le lecteur au mysticisme du vaudou, au rythme circulaire de la narration, au refus de réduire la réalité complexe à une formule analytique. [...] L'oralité dans la littérature antillaise a donc un double impact sur le lecteur. C'est d'abord le plaisir esthétique de retrouver le rythme de la narration et un langage neuf, synthétique, qui s'inspire de tous les registres du français et du créole, sans se soumettre aux exigences du "bon usage" traditionnel.

literatura consiste em voltar às origens, às tradições; por isso a escolha por essa oralitura, e nesse caso específico dos contos. Para dar conta da rítmica da língua crioula, o autor vai usar como base o implícito: sua ideia é hibridizar a língua francesa com a “economia” da oralidade. Os seus romances irão se construir de acordo com essa estética, a partir dos procedimentos de listagem, repetição, reduplicação, insistência e circularidade.

A obra de Glissant é então impregnada da fala do contador de histórias de uma maneira camuflada, diferente dos adeptos da Crioulidade, como o autor antilhano Patrick Chamoiseau, que prefere utilizar os crioulistismos, frases ou palavras em crioulo martinicano, de maneiras mais perceptíveis. Glissant acaba fazendo um inventário da oralitura antilhana a partir de uma acumulação de personagens e de espaços-tempo.

Para trazer um paralelo com uma autora antilhana, a martinicana Ina Césaire, em seu romance *Zonzon Tête Carrée* (2004), também executa com maestria essa fusão da oralidade com o texto escrito. No romance, embarcamos no ônibus conduzido por Zonzon Tête Carrée e acompanhamos várias histórias contadas e lembradas ao longo da viagem pelos passageiros e pelo próprio Zonzon. Na Martinica, é bastante comum os *taxi-pays*, espécie de lotação sem horário fixo que serve de transporte para boa parte dos moradores da ilha. Nessa viagem, através da memória dos passageiros, das paisagens da janela e eventuais paradas, vamos reconstruindo a história da Martinica. O interessante é que o próprio resumo da obra já bebe bastante da oralitura: a contação de histórias é central nessa obra de Césaire. A pesquisadora e colega Jéssica Pozzi confirma:

No entanto, a breve obra romanesca de Césaire também evidencia sua habilidade em dar continuidade à tradição oral de maneira bastante distinta e singular através do texto escrito, o que se vinha tentando fazer pelo menos desde Édouard Glissant. É bastante estranho, entretanto, que a autora tenha rapidamente caído no esquecimento daqueles que seguiram Glissant, como é o caso dos intelectuais que estiveram à frente da Crioulidade, já que Ina Césaire cumpre inteiramente os requisitos descritos no *Éloge de la créolité* (1993) para integrar o movimento. Seu primeiro romance, *Zonzon Tête Carrée* (2004), é um grande exemplo do autêntico trabalho literário que desenvolve a autora, que se usa das questões de oralidade de maneira muito singular, bem como de outros gêneros presentes em sua ilha natal, como a música e a dança, como prática de criação literária. Nesse sentido, unindo aquilo que é do âmbito performático com o que é do literário, percebe-se o evidente reflexo das estratégias dramatúrgicas da autora também na escrita de sua obra romanesca. (POZZI, 2021, p. 91)

A comparação tanto com Glissant e quanto com a Crioulidade é evidente na obra citada. Além disso, a multiplicidade de gêneros que acabam sendo trabalhados ao longo de *Zonzon*

Tête Carrée também fazem pensar nas obras aqui analisadas de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega.

Em seu artigo *Le chaos-monde, l'oral et l'écrit*, Glissant reflete novamente sobre a presença do oral no escrito. Para isso, o autor parte da sua definição de *chaos-monde*: vivemos em um mundo caótico, relacionado e misturado, mas isso não é algo ruim. Para ele o conceito de caos-mundo é positivo, uma vez que assume o que o Ocidente tenta negar: a instabilidade e não definição do *sendo*:

Por que isso que eu chamo de *caos-mundo* é uma representação extraordinariamente proliferante e benéfica da situação do mundo atual? Porque essa representação quebra uma das pretensões, uma das magníficas pretensões das culturas ocidentais, que, claro, rendeu muitas obras belíssimas, mas que ainda assim é uma pretensão: precisamente, a pretensão a *ser*. A pretensão a *ser*, que define os modelos transparentes da humanidade e que organiza as escalas de acesso ao humano, está ligada à aparição do signo e, em particular, do signo escrito.²⁷ (GLISSANT apud LUDWIG, 2010, p. 112)

E ele segue: “Para mim, a oralidade é o reino do *existindo*, do *sendo*. E a escritura, é o domínio exclusivo do *ser*.²⁸” (GLISSANT apud LUDWIG, 2010, p. 113). Para Glissant, o domínio do *ser* é esse domínio onde as definições nascem e se estabelecem, ou seja, as decisões que tomam as culturas ocidentais, decidindo o que é belo, o que é artístico, o que é humano. E essas produções tomam suas formas no signo escrito. Em oposição, as culturas compósitas, híbridas, aquelas que tem como base a oralidade, representariam o *sendo*, aquilo que está em construção, que está no *caos*. Desse modo, o antilhano diferencia algumas tendências ocidentais e europeias daquelas dos povos do Sul. Para ele, devemos recuperar nossa tradição, nossa oralidade e nossa temporalidade para construirmos uma dialética entre todas as culturas compostas que nos formam. Precisamos trabalhar e refletir sobre nosso tempo em espiral e sobre nosso caos-mundo:

Nós temos uma concepção do tempo em espiral que não corresponde nem ao tempo linear dos ocidentais, nem ao tempo circular dos pré-colombianos ou das filosofias asiáticas; acaba sendo uma espécie de resultado da soma dos dois. Temos um

²⁷ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Pourquoi ce que j'appelle le chaos-monde est-il une représentation extraordinairement proliférante et bénéfique de la situation du monde actuel ? C'est parce que cette représentation casse d'abord une des prétentions, une des magnifiques prétentions des cultures occidentales, qui a donné tellement d'œuvres de grande beauté, mais qui n'en était pas moins une prétention : précisément, la prétention à l'être. La prétention à l'être, qui définit des modèles transparents d'humanité et qui organise des échelles d'accession à l'humain, est liée à l'apparition du signe et en particulier du signe écrit.*

²⁸ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Pour moi, l'oralité, c'est le royaume de l'existant, de l'étant. Et l'écriture, c'est le domaine exclusif de l'être.*

movimento circular, mas ele sempre escapa dessa circularidade em direção a outra coisa: é isso que constitui a espiral.²⁹ (GLISSANT apud LUDWIG, 2010, p. 123)

Esse tempo em espiral que não corresponde facilmente nem ao ocidental, nem ao tempo pré-colombiano, é o exemplo do caos que devemos abraçar:

Neste momento, *caos* não significa desordem, vazio, introdução ao vazio, caos significa afrontamento, harmonia, conciliação, oposição, ruptura, conexão entre todas essas dimensões, todas essas concepções do tempo, do mito, do ser como sendo, das culturas que se conectam, e é a poética desse caos-mundo que, para mim, contém as reservas de futuro das humanidades de hoje.³⁰ (GLISSANT apud LUDWIG, 2010, p. 125)

E é esse caos que Glissant inclui e faz penetrar em sua escrita. É o caos de imbricar a escrita com o imaginário e as características repetitivas do oral. O que o autor faz e defende nada mais é, como já dito, usar a oralitura a favor da escrita. Nesse sentido, retomando a amefricanidade como metodologia, parece que podemos sustentar que a literatura amefricana contaria com a oralidade de nossos povos, com a nossa oralitura, para o seu fazer escritural. Para finalizar com Édouard Glissant: “O que acredito ser interessante para literaturas como as nossas — as literaturas dos países do sul e as literaturas dos países antilhanos — é posicionar a dialética dessa oralidade e dessa escritura no interior da escrita.”³¹ (GLISSANT apud LUDWIG, 2010, p. 116).

Do lado da crítica brasileira, não podemos falar de oralitura sem pensar em Leda Maria Martins. Em seu livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021), a ensaísta, poeta e dramaturga nos brinda com textos bastante filosóficos e interdisciplinares — fazendo lembrar muito o já bastante citado Édouard Glissant — nos quais reflete sobre as relações entre tempo, performance, memória, corpo e saberes. Nesses ensaios, Martins consolida a definição de tempo espiralar a partir das práticas comunitárias africanas baseadas na oralidade e na corporeidade:

²⁹ Tradução minha. Texto de partida: *Nous avons une conception du temps en spirale qui ne correspond ni au temps linéaire des Occidentaux, ni au temps circulaire des Précolombiens ou des philosophies asiatiques, mais qui est une sorte de résultante des deux, c'est-à-dire avec un mouvement circulaire, mais toujours une échappée de cette circularité vers autre chose - c'est ce qui constitue la spirale.*

³⁰ Tradução minha. Texto de partida em francês: *À ce moment-là, chaos ne veut pas dire désordre, néant, introduction au néant, chaos veut dire affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure entre toutes ces dimensions, toutes ces conceptions du temps, du mythe, de l'être comme étant, des cultures qui se joignent, et c'est la poétique même de ce chaos-monde qui, a mon avis, contient les réserves d'avenir des humanités d'aujourd'hui.*

³¹ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Ce que je crois intéressant pour des littératures comme les nôtres — les littératures des pays du Sud et les littératures des pays antillais — c'est de placer la dialectique de cette oralité et de cette écriture à l'intérieur même de l'écriture.*

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 uma 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 performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (MARTINS, 2021, p. 22-23)

Afirmando que essas práticas e essa episteme foram trazidas para as Américas, a autora defende que essa gama de conhecimentos ancestrais acabam se inserindo e se fazendo presentes nas performances e na voz. Ademais, para Leda, existe a manutenção feita pelo pensamento ocidental de uma falsa dicotomia entre oralidade e escrita:

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A *palavra oraliturizada* se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava a África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. (MARTINS, 2021, p. 32, grifo meu)

O adjetivo “oraliturizada” usado por Martins para definir uma “palavra” e a concepção de que devemos quebrar com a dicotomia entre oralidade e escrita parecem importantes para o argumento que apresento neste trabalho. Não ignoro o fato de que Leda Maria Martins pensa essencialmente a performance e a voz como veículos dessa episteme oral. No entanto, a mesma declara que:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. E essas práticas, formataram as novas culturas e sociedades das Américas, em um processo de mútua influência. Assim como os saberes europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado — ou gozem — da mesma legitimidade, reconhecimento ou primazia. (MARTINS, 2021, p. 35)

Ora, se essas epistemes e essa oralidade ainda se fazem presentes e, mais que isso, fazem parte constituinte da formação híbrida das Américas, elas também estão evidentes na

literatura escrita amefricana. Como mostramos na análise de *Quarto de despejo* e *Cartas a uma negra*, algumas características acabam aparecendo nesses textos escritos que recuperam características da oralitura. Nesse sentido, Martins (2021) comenta que o estético em produções negras está relacionado ao que é ético, ao que tem valor para o social: “O estético [...] é o que é ético, não sendo assim exaltado como predicado a ser precificado, mas, sim, como uma derivação de seu valor para o social, um usufruto.” (p. 71). Mais uma vez podemos repensar essa ideia do testemunho, uma vez que pensar a realidade e escrever para um usufruto social faz parte de uma estética; vide nossas autoras que colhiam de suas próprias vidas as histórias a contar.

Novamente, Leda Maria Martins fala sobre a voz e o corpo, mas sua observação sobre esses gêneros orais, como os responsos e Congados, nos ajudam a pensar a estética oralitural presente nos textos escritos:

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se compõe. Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem, como responsos, em *técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variadas treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas*. (MARTINS, 2021, p. 90, grifos meus)

É nessa transcrição de vários gêneros narrativos que reinventam dicções e poéticas que aparenta estar a base de uma literatura amefricana. Pensando essa questão estética, Martins segue e adiciona, falando das palavras orais em rituais:

A repetição do rito propicia o fulgor da fala como acontecimento. Repetir é recriar, reiterar, fazer acontecer. Essa reiteração, segundo Muniz Sodré, vem assinalar “a singularidade (logo, o real) do momento vivido pelo grupo. Esse momento é importante, vital, para a comunidade, porque ele, e só ele, é capaz de operar as trocas, de realizar os contatos, imprescindíveis à continuidade simbólica”. (MARTINS, 2021, p. 96)

Como veremos, a repetição é uma estratégia estética na oralitura e está presente nas obras amefricanas que trouxemos. A repetição valoriza e recria o acontecimento, valida o que aconteceu de verdade, torna-o real. Jesus e Ega utilizam a repetição exatamente para isso: mostrar a veracidade daquele cotidiano ali contado, recriando os eventos e acontecimentos ao redor.

Após tensionar essa diferença entre oral e escrito, Leda Maria Martins compara a escritura, a letra escrita chegada a partir dos europeus, com a personagem Medusa da mitologia grega. Isso porque, segunda a autora, o texto petrificaria a oralidade dos povos africanos: “A esse texto que promove o naufrágio do outro, tornando signo de indizibilidade e invisibilidade, e que promove a afasia das dicções da alteridade, podemos, quiçá, nomear como texto-medusa” (2021, p. 193). O texto-medusa, ancorado na mitologia da Górgona, seria esse texto que tenta apagar todos os saberes ancestrais e que petrifica qualquer outra estética e saber. No entanto, Martins pergunta e já nos traz a resposta: “Mas será a escrita sempre górgona? ‘Ave, que não’, desdiz Guimarães Rosa.” (p. 194). A partir então dos textos do autor Guimarães Rosa, Leda nos prova que é possível haver um texto escrito que não petrifica esses saberes e outras estéticas.

O que faz Guimarães Rosa é produzir um texto-dioniso. A comparação com o deus grego Dionísio entra aqui para contrastar com a ideia paralisante de Medusa:

Sendo ele mesmo um outro, estrangeiro, exilado, Dionísio nos revela nossa desconcertante estranheza, íntima e exterior [...] O mito grego nos ensina a desejar a possibilidade de um texto dionisíaco que já não se queira apenas o enunciado-serpente, corpo de Medusa, mas o lugar de uma enunciação serpentina; texto que escreva a palavra e a dicção do outros como medida de sua própria escritura. (MARTINS, 2021, p. 196)

Dessa forma, a autora e dramaturga, também acaba considerando e afirmando que o texto escrito pode se utilizar da voz, da oralidade e dos ritmos do corpo. Essa linguagem de Rosa, que exemplifica o que Martins argumenta, seria a mistura da língua portuguesa com “outros repertórios significantes, do tupi, do quimbundo, de rosneios” (2021, p. 198). O que mais uma vez nos leva a relacionar com uma escrita regada pela oralitura:

No exercício dessa dicção, o escritor expande os limites dos códigos linguísticos ao mesmo tempo que os corrói e os desterritorializa, tornando a língua matéria migrante e movente. Esse tipo de texto, escuta e escrita do outro, é, como em Luandino, “o onde que a gente demos encontro os milagres do impossível” texto, no qual “se dá o encontro da magia da voz com a artefania da letra”, texto-dioniso, variado, lugar da respiração tênue e tensa dos signos mutantes da língua, em estado de liberdade; texto onçado, jubilante, feito cobra que “revira pra todo lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras”, texto nunca estático para que nele se reconheça, como em Manuel Rui, que “para além da defesa de mim... sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que um dia e virá ‘os portos do mundo sejam portos de todo mundo’”. (MARTINS, 2021, p. 199-200)

É evidente que os textos de Guimarães Rosa são, muitas vezes, imbricados de falas oralizadas e a estética pensada pelo autor tinha como objetivo trazer isso para a escrita. No entanto, parece-nos ainda válida essa comparação em oposição a um texto que petrifique as heranças da oralidade de um povo: nesse sentido, tal argumento encontra aquele de Glissant quando diz que não há maneira de escrever sem que a escritura seja regada pela oralidade.

Ademais, na conversa online que já citamos, “*Escrevivência, Oralitura: Conceição Evaristo, Leda Martins*”, na qual Conceição Evaristo e Leda Maria Martins são convidadas a pensar seus conceitos de “escrevivência” e “oralitura” lado a lado, Leda valida o uso do termo de oralitura para a escritura, trazendo o conto “Maria”, de Conceição Evaristo como exemplo:

O termo [oralitura] é utilizado seja para lidar com as performances das corporeidades, nas práticas performáticas, mas ele também oferece subsídios para se pensar a própria oralitura no âmbito do texto escrito, né? E aí de novo, um exemplo fantástico é “Maria” [...] “Maria” é por excelência, no texto escrito, as performances da oralitura.³² (MARTINS apud ESCREVIVÊNCIA, 2021)

Ao final de sua obra, Leda Maria Martins sintetiza a oralitura:

Por vias da performance corporal, a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura. Os saberes da oralitura indicam a presença de um traço estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento, em suas sonoridade e vocalidade imantadas. (MARTINS, 2021, p. 212)

Da mesma maneira que Leda denominou de oralitura os gestos e as performances corporais, acredito que possamos denominar as características e construções estéticas presentes nas obras literárias analisadas também de oralitura. Ainda colada na fala de Leda, cito novamente a conversa entre Evaristo e Martins em que a dramaturga, após ler o conto “Maria”, comenta:

É uma enunciação que vai transitando pelo direto, pelo indireto, pelo indireto livre; ora cê tá dentro, falando com Maria, ora você tá ouvindo Maria. Quer dizer, é um conto todo vozeado, todo performático, né? [...] Eu sou sempre capturada por esse vozeado do texto, quer dizer, [...] pelo modo que eu chamaria de oralitura da escrita de Conceição Evaristo.³³ (MARTINS apud ESCREVIVÊNCIA, 2021)

³² Informação verbal transcrita a partir do vídeo referenciado ESCREVIVÊNCIA, 2021.

³³ *Idem*.

Parece evidente que essa ideia de pensar a oralitura também na escrita já permeia e pode permear ainda mais as análises literária das produções amefricanas. A repetição, a enunciação de diversos gêneros, a recriação de uma realidade, de um acontecimento e a herança ancestral oral são partes da oralitura e estão assim presentes nas textualidades literárias escritas da América.

Voltando ao debate metodológico da amefricanidade, a leitura das obras analisadas através da ideia de uma literatura amefricana que tentarei traçar parece bastante fundamentada. Uma vez que essas obras artísticas autobiográficas são assinadas por autoras oriundas de culturas compósitas, desse *chaos-monde* glissantiano, e que reverberam histórias desse espaço etnogeográfico que é a América, podemos compreendê-las e analisá-las de maneira diferente e inédita sob a óptica da amefricanidade. Acredito de fato que a amefricanidade seja o conceito que melhor aproximaria os diálogos entre produções de autorias caribenhas e brasileiras.

Não há a pretensão de determinar uma leitura ou um conceito fechado, mas como tentarei demonstrar no próximo capítulo com Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega, uma leitura a partir dos pontos trazidos acaba iluminando novas perspectivas de análise de suas obras. O que tentarei demonstrar também é que, do ponto de vista da história literária, temos pensadores contemporâneos brasileiros e antilhanos que observam essas escritas literárias em suas sociedades de maneiras bastante próximas e que, por isso, existe a possibilidade de cruzar essas críticas através da amefricanidade de Lélia Gonzalez. Interessante reiterar que essa visão *encruzilhada* e de aproximação, na verdade, acaba sendo posta já no momento em que Françoise Ega escolhe como sua destinatária Carolina Maria de Jesus. A escolha da autora martinicana de dialogar com a brasileira é o ponto de partida para o raciocínio aqui explícito.

4 O DIÁLOGO ALÉM-MAR E AMEFRICANO ATRAVÉS DA ORALITURA: *QUARTO DE DESPEJO E CARTAS A UMA NEGRA*

Em *Quarto de despejo - diário de uma favelada*, no dia 17 de maio de 1958, Carolina Maria de Jesus desabafa e pergunta: “Levantei nervosa. Com vontade de morrer. Já que os pobres estão mal colocados, para que viver? *Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil?*” (JESUS, 2014, p. 33, grifo meu). Anos mais tarde, na carta que abre o livro *Cartas a uma negra*, datada de maio de 1962, Françoise Ega a responde: “Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs.” (EGA, 2021, p. 5). É através da identificação, do desejo de se corresponder e de contar à brasileira Carolina Maria de Jesus suas histórias que a antilhana Françoise Ega começa suas linhas.

Essa identificação imediata poderia ser explicada brevemente pelo fato de ambas as autoras serem mulheres negras, ocupando as margens de suas sociedades, precisando trabalhar para sobreviver e com vontade, desejo, de escrever. A conexão a partir dessa identidade negra e afrodiáspórica é bastante evidente, uma vez que o cenário intelectual francófono em que Ega estava inserida já havia trazido à tona a consciência negra com o movimento da Negritude — a própria Ega estava, ao conhecer Maria de Jesus, em contato com revistas e leituras que falavam sobre o assunto. Como já comentado, nos anos 1930, Aimé Césaire e as irmãs Jeanne e Paulette Nardal, conterrâneos de Françoise Ega, já vinham se encontrando em salões literários parisienses com pensadores e intelectuais caribenhos e africanos para discutir sua negritude e sua consciência negra na França. Essa difusão de conhecimento dará frutos e culminará em publicações como *Pele negra, máscaras brancas*, em 1952, do autor martinicano Frantz Fanon: obra principal da luta pela descolonização das mentes dos povos afrodiáspóricos. Além da ilha de nascimento, Ega também compartilhava um amigo com Fanon: o advogado Marcel Manville, defensor dos membros da Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN).

No entanto, Ega não rejeitava os independentistas e cultivava, na verdade, relações com alguns deles, como lembra seu filho, Jean-Pierre: “Todos os estudantes antilhanos que vinham pro sul passavam pela nossa casa. Falava-se de política e de independência lá em casa!” [...] “Ela conhecia bem o Manville, eles até trocaram cartas durante algum tempo”, recorda Jean-Pierre.³⁴ (DESQUESNES, 2016)

³⁴ Tradução minha. Texto original em francês: *Ega ne rejette pas pour autant les indépendantistes et cultive en fait des liens avec certains d'entre eux, comme le rappelle son fils Jean-Pierre. «Tous les étudiants antillais qui venaient dans le Sud passaient par chez nous. Ça parlait politique chez moi, et indépendance ! ». [...] « Elle connaissait bien Manville, ils ont même échangé une correspondance durant un certain temps », se rappelle Jean-Pierre.*

Ou seja, Ega era uma mulher que além de sempre declarar sua militância, sabia com quem caminhava. Não à toa ela estende essa caminhada para chegar ao Brasil e dar a mão a Carolina, convidando a brasileira para essa trajetória. Logo na terceira carta do livro, datada de 20 de maio de 1962, Françoise Ega deixa explícito sua inspiração e identificação com Carolina Maria de Jesus:

Hoje à noite, digo a mim mesma: “De que adianta?”. Estou cansada. Quando você juntou as tábuas para o barraco, você não conhecia a expressão “de que adianta?”, isso me dá uma vontade danada de escrever meus pensamentos, preto no branco, enquanto as crianças dormem. Pego de novo a Bic! [...] Se você não tivesse se tornado minha inspiração, eu já teria atirado tudo para o alto, dizendo: “De que adianta escrever?”. Fecho uma janela em meus pensamentos, outra se abre, e a vejo curvada, na favela, escrevendo no papel que tinha catado no lixo. Eu, que tenho a imensa felicidade de ter um caderno, um abajur e uma música bem baixinha que sai do rádio, acho que seria covardia largar tudo porque uma criança rasgou as folhas do caderno. Só me resta recomeçar. (EGA, 2021, p. 8)

Ela não só deixa registrada sua identificação, como observa certa diferença entre as duas: as condições em que cada uma escreve, o fato de ter ou não um caderno. No entanto, essa observação vai além da objetividade de ter um caderno. Esse ponto é bastante importante, já que ao mesmo tempo que temos duas narradoras que vivem coisas parecidas, elas não compartilham exatamente tudo. Françoise não chegava a passar fome como Carolina, Carolina precisava trabalhar como catadora para pagar sua comida, Françoise escolheu trabalhar como doméstica para aumentar a renda familiar e para saber o que passavam suas irmãs antilhanas. Outro ponto interessante a nível de comparação é que Carolina Maria de Jesus não se mostra explicitamente engajada em uma luta social, como Françoise Ega. No entanto, há na escrita de Jesus uma consciência negra evidente, assim como a compreensão das desigualdades raciais:

13 de maio - Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. ... Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com despeso. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam felizes. [...] ... Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual - a fome! (JESUS, 2017, p. 31-32)

Talvez seja a identidade negra da autora Carolina Maria de Jesus a característica que fez com que a leitura de sua obra fosse limitada à leitura de testemunho. Em uma sociedade

onde a tradição literária é exclusivamente branca e de classe média, o espaço reservado para autorias negras é, como vimos, bastante restrito. Novamente, Miranda nos afirma:

[...] a analítica sobre o negro na literatura brasileira é que ela foi inicialmente desenvolvida por pesquisadores que provinham de formações ou campos de estudos que não eram propriamente da teoria literária, mas sim da história e ciências sociais. Isso significa que por muito tempo estes textos não despertaram qualquer interesse dentro do campo dos estudos da literatura e foram apartados da categoria de objetos literários. Essa questão é importante, principalmente, porque não é uma realidade que se limita ao passado: ainda hoje as textualidades negras estão longes de serem assumidas em suas potencialidades estéticas, epistemológicas e discursivas pela crítica literária brasileira. (MIRANDA, 2019, p. 16)

A obra da destinatária de Ega é um diário, e carrega no seu próprio título essa especificação — *Quarto de despejo: diário de uma favelada* —, o que abre uma discussão imediata em relação a como categorizá-lo literariamente. Observando sua vasta fortuna crítica, temos sua definição como depoimento, diário, testemunho, documento histórico e autobiografia. No entanto, parece-me que a mera discussão sobre como categorizar o livro de Carolina já diz muito sobre a não consideração dada a escritores ditos periféricos. Na história literária, tal discussão pouco acontece quando temos escritores brancos que falam sobre sua vida. O clássico *Em busca do tempo perdido*, do francês Marcel Proust, por exemplo, é um texto literário, autobiográfico, considerado como tal e inserido ainda assim como um clássico da “literatura mundial”.

Essa desvalorização também aparece quando se questiona a autoria de Carolina — uma vez que algumas críticas dizem que Audálio Dantas é que teria escrito e/ou selecionado partes de seus manuscritos. Gilmar Penteado, em sua tese de doutorado *Estética da vida no limite : autenticidade, ponto de vista interno, testemunho e valor literário em Quarto de despejo (Diário de uma favelada)*, afirma: “Em resumo: o que Carolina escreve – e isso ainda vale para a maioria dos autores das periferias brasileiras – é considerado de tudo um pouco, de depoimento a documento histórico, menos “obra literária propriamente dita”.” (2018, p. 88).

Como já vimos, por estar inserida em uma época propícia à valorização do *testimonio*, a leitura de *Quarto...* enquanto um relato da experiência da favela é a que prevalece e é a que sempre justificou a própria publicação da obra. Por si só, essa definição não é necessariamente negativa. No entanto, *Quarto de despejo* é muito mais do que um relato de experiência; é uma obra inventiva, que ao mesmo tempo em que mistura diversos gêneros literários escritos, também se distancia deles. A literatura de tradição eurocêntrica não consegue explicar uma

obra dessas. Uma crítica literária inserida nessa mesma tradição também não dá conta de receber tal livro. Como enquadrar uma escrita com registros que começam no dia 15 de julho de 1955 e se estendem com interrupções, até 1º de janeiro de 1960? Essa descontinuidade também é marcada quando os registros diários ora assumem o tamanho de uma frase, ora de duas páginas. No entanto, ainda que haja uma quebra de cronologia e extensão desses registros, isso em nada altera a consistência da estrutura narrativa do livro. Isso porque são essas características que fazem da obra caroliniana ser o que é.

Da mesma maneira que *Quarto...* foi publicado e lido sob os holofotes de um relato da experiência da favela, as poucas críticas de *Cartas a uma negra* na França enxergam a obra de Françoise Ega como um relato do BUMIDOM e da imigração das mulheres antilhanas em busca de uma vida melhor. A reportagem *Celle qui dit non à l'ombre* da revista *Z - Revue itinérante d'enquête et de critique sociale* incluída fala de Ega como a autora que denuncia as desigualdades vividas pelas mulheres antilhanas na França metropolitana:

Seu *testemunho* é um *documento* precioso para compreender nosso mundo. Primeiramente porque ele é a *narrativa de uma colonizada*, e não uma história contada por um narrador externo. Quem melhor que *Ega, a antilhana*, para dar conta da implacável continuidade da condição de escrava, à de colonizada e finalmente à de empregada doméstica? A escrita aqui se torna ferramenta de resistência e devolve confiança, dignidade e voz à autora e a sua comunidade - suas irmãs negras, invisíveis e silenciadas.³⁵ (DESQUESNES, 2016, s/n, grifos meus)

Os trechos grifados, como “testemunho”, “documento” e “narrativa de uma colonizada” demonstram bem a tendência a categorizar esse tipo de literatura como documental, quase como um material etnográfico. No posfácio da obra traduzida para o português, Vinícius Carneiro e Maria-Clara Machado pontuam:

Ao longo dos anos, a obra de Ega tem sido classificada pela crítica como essencialmente testemunhal, o que não é incomum na análise dos textos literários de mulheres escritoras, sobretudo negras. [...] No entanto, suas narrativas são muitas vezes deslegitimadas por se valerem de construções mais voltadas à oralidade, mais livres do ponto de vista da gramática normativa ou do que convencionalmente se reconhece como “literário”. Somam-se a isso os preconceitos étnicos-raciais

³⁵ Tradução minha. Texto de partida em francês: *Son témoignage constitue un document précieux pour saisir notre monde. D'abord parce qu'il est le récit direct d'une colonisée et non pas une histoire médiatisée par un narrateur extérieur. Qui mieux qu'Ega l'Antillaise pourrait rendre compte de l'implacable continuité entre la condition d'esclave, celle de colonisée et enfin celle d'employée de maison? L'écriture ici devient outil de résistance et redonne confiance, dignité et voix à son auteure et à sa communauté – en l'occurrence, ses sœurs noires, invisibles et inaudibles.*

costumeiros que destinam a autoras negras, quando publicadas, o lugar de porta-vozes das mazelas sociais de toda a população negra - em detrimento, inclusive, das características estéticas de sua obra. Na produção de Ega, o carimbo “testemunho” tende a eclipsar o desdobramento de gêneros e subgêneros literários seculares de que a autora lança mão sem pedir licença, o ineditismo do seu trabalho, a sua sensibilidade incomum ao descrever personagens, espaços e episódios, e sua engenhosidade narrativa. (CARNEIRO e MACHADO apud EGA, 2021, p. 240)

Ora, parece evidente que uma leitura rasa não dá conta nem de *Cartas a uma negra*, nem de *Quarto de despejo*. Novamente em comparação, as cartas de Françoise, que às vezes tomam tamanhos de pequenos bilhetes ou de verdadeiros contos, criam uma unidade interessante que se assemelha, de certo modo, ao diário de Jesus. Françoise Ega, em um primeiro momento, nas primeiras cartas, estabelece e reforça essa identificação com Carolina Maria de Jesus, explicando o porquê de escrever à brasileira e não à qualquer outra mulher negra que conheça:

Maio de 1962: Eu descobri você, Carolina, no ônibus. Levo vinte e cinco minutos para ir até meu emprego. Penso que não tem a menor serventia ficar se perdendo em devaneios no trajeto para o trabalho. Toda semana me dou ao luxo de comprar a revista *Paris Match*; atualmente, ela fala muito dos negros. Foi assim que conheci a sublime sra. Houphouët com seu vestido de gala. Eu não iria lhe dedicar as minhas palavras, ela não compreenderia. Mas você, Carolina, que procura tábuas para o seu barraco, você, com suas crianças aos berros, está mais perto de mim. [...] Carolina, você nunca vai me ler; eu jamais terei tempo de ler você, vivo correndo, como todas as donas de casa atoladas de serviço, leio livros condensados, tudo muda rápido demais ao meu redor. [...] Meu marido diz: “O importante é o pão de cada dia, o resto a gente dá um jeito”. Acho, Carolina, que você conhece essas palavras. (EGA, 2021, p. 7)

Ega estabelece essa identificação com a brasileira de maneira bastante explícita, ainda que reconheça diversas vezes suas diferenças. Ela escreve à Carolina pois apenas ela seria capaz de compreender sua narrativa. Nesse sentido, é interessante notar que seus livros autobiográficos compartilhem tanto esteticamente — uma certa descontinuidade de datas e fatos, mistura de gêneros e subgêneros literários. Essas semelhanças estéticas se fazem ainda mais evidentes quando analisadas através da oralitura. E é a partir desse viés que proponho uma análise mais enfática de algumas características que aparecem tanto em *Quarto de despejo*, quanto em *Cartas a uma negra*. Através dessas características oralituras busca-se mostrar que a oralitura muito pode contribuir para a compreensão dessas e outras obras escritas que tanto bebem da oralidade para construírem suas textualidades.

4.1 O PROCEDIMENTO DA REPETIÇÃO

O recurso simples que Carolina usa para contar sua história é o da repetição, mas acaba sempre apresentando os fatos ali narrados de maneiras diferentes. A repetição, como vimos, é uma característica bastante oral e presente nas produções oraliturasais: escritas, orais ou performáticas. Na obra de Jesus, as ações são quase sempre as mesmas: acordar cedo para ir buscar a água, preparar algo qualquer para dar de comer a seus filhos, ir catar papel e trocar o dinheiro, passar no mercadinho, tentar comprar o que o dinheiro desse — farinha, pão ou carne — e escrever:

24 de julho de 1955 - Levantei cinco horas para ir buscar água. Hoje é domingo, as favelas recolhem água mais tarde. Mas, eu já habituei-me levantar cedo. Comprei pão e sabão. Puz feijão no fogo e fui lavar roupas. No rio chegou Adair Mathias, lamentando que sua mãe tinha saído, e ela tinha que fazer almoço e lavar roupas. [...] ... Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia: - Está escrevendo, negra fidida! (JESUS, 2017, p. 26)

25 de agosto de 1958 - Fui buscar água e fiz café. Não comprei pão. Não tinha dinheiro. Eu ia levar os filhos, vi uma menina que ia na aula, perguntei-lhe se ia ter aula. Disse-me que sim. Eu vesti o José Carlos, e o João foi do geito que estava. Prometi levar-lhe um lanche. E saí com a Vera. Não havia papeis nas ruas porque apareceu outro homem pra catar. Achei ferros e metaes. (JESUS, 2017, p. 117)

Essas ações cotidianas e repetitivas podem enganar parecendo simples sucessões de acontecimentos, no entanto, nenhum dos dias é narrado exatamente da mesma maneira. Além disso, a escolha por uma narrativa repetitiva acaba aparecendo como uma estratégia estética de reforçar a veracidade daquela realidade descrita. A narradora deixa explícito que está escrevendo um diário e, em diversos momentos, relata que os fatos ali contados são reais. A repetição entra aqui para corroborar isso. Somados a isso, os eventos surgem e quebram o esperado do dia-a-dia na favela do Canindé e a pretensa monotonia da narração:

[...] Hoje teve uma briga. Na rua A residem 10 baianos num barracão de 3 por dois e meio. Cinco são irmãos. E as outras cinco são irmãs. São robustos, mal encarados. Homens que havia de ter valor para o Lampeão. [...] Quando os pernambucanos avançaram no paraibano as mulheres abraçaram o paraibano e levaram para dentro do barracão e fecharam a porta. [...] Queriam invadir o barracão. Estavam furiosos igual os cães quando alguém lhes retira a cadela. (JESUS, 2017, p. 63)

Ao longo do livro, percebemos que a estrutura narrativa repetitiva é sustentada essencialmente pela presença amarela da fome biológica e também intelectual e da pobreza; todas as ações cotidianas são marcadas por esses dois elementos:

[...] ... Percebi que no Frigorífico jogam creolina no lixo, para o favelado não catar a carne para comer. Não tomei café, ia andando meio tonta. A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago. Comecei a sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome. [...] ... Resolvi tomar uma média e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos. (JESUS, 2017, p. 44)

E é a partir desses elementos, descritos com tamanha intensidade, que enxergamos a dureza e a tristeza desse cotidiano. A narradora acaba expondo a hierarquia social daquela sociedade ali presente. O fato de que o trabalho de Carolina existe para pagar, quando muito, estreitamente a sua comida diária, faz-nos enxergar o quanto a possibilidade de um futuro não existe para tantos outros favelados como ela. Por mais que a narradora nos aponte uma futura casa de alvenaria, a futura publicação de seu livro e o seu futuro sucesso, os dias são sempre os mesmos e serão sempre os mesmos.

Assim, a mimetização da realidade vivida por Carolina é um processo intelectual e estético bastante importante. A autora abusa da verossimilhança, uma vez que tinha consciência que seu empreendimento literário era de vanguarda. Como a autora mesma cita em diversos trechos de *Quarto...*, o conteúdo do seu diário parte de suas observações, do que vê e presencia na favela: “[...] Passei no Frigorífico para pegar linguiça; Conteí 9 mulheres na fila. Eu tenho mania de observar tudo, contar tudo, marcar os fatos.” (JESUS, 2017, p.53). Há uma preocupação em falar sobre aquela realidade de maneira “correta”, descrever as pessoas de acordo com os fatos: “(...) Se a gente pudesse escrever sempre elogiando! Se eu escrever que o Valdemar é bom elemento quando alguém lhe conhecer não vai comprovar o que eu escrevi.” (JESUS, 2017, p. 71). Ao mesmo tempo, há uma compreensão de que para escrever é necessário acessar o espaço da imaginação, sair um pouco da realidade:

(...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de

brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. (JESUS, 2017, p. 58).

E assim como Carolina contava seu dia a dia na favela do Canindé e no centro de São Paulo, Françoise narra seu dia a dia enquanto empregada doméstica e imigrante no bairro de Busserine, em Marselha: a sequência cronológica das cartas dá a sensação de uma rotina, de um diário.

2 de junho de 1962: Faz dois meses que sou faxineira, e não tem sido divertido, Carolina. Pau que nasce torto, morre torto. Com a minha patroa, não falo apenas de cera, sabão de Marselha e prendedores de roupa. Sinto que ela está um pouco desapontada. Sua amiga contratou “uma” que fala muito mal francês e é bastante ingênua, que lindo! Para ela, sou uma pessoa esquisita, o que a deixa nervosa e um pouco cruel. (EGA, 2021, p. 11)

Pentecostes de 1962: As tardes na casa onde trabalho são terríveis. A patroa está ficando cada vez mais irritada. Queria tanto dois dias inteiros de folga! Mas os dias que tenho são estes, e aproveito o máximo que posso. Eu, filha do vento e dos espaços abertos, sou forçada a dirar em círculos em um grande apartamento de persianas fechadas. (EGA, 2021, p. 13)

Identificamos aqui também uma certa repetição, mas de caráter diferente. Não temos a descrição de um dia-a-dia da martinicana pelo simples motivo de que não se trata aqui de um diário, mas sim de um conjunto de cartas. No entanto, a descrição detalhada do trabalho doméstico e dos problemas enfrentados pelas mulheres antilhanas em Marselha se destacam e dão forma ao livro, dividido em dezenove capítulos e composto por cartas datadas de maio de 1962 a junho de 1964, com interrupções em alguns meses. E da mesma maneira que a presença forte da fome e da pobreza se repete e constrói a estrutura narrativa em *Quarto de despejo*, a vida de domésticas antilhanas e os problemas em conseguirem suas garantias trabalhistas é o grande ponto que se faz presente na obra *Cartas a uma negra*:

2 de junho de 1962: Carolina, ontem foi a Festa da Ascensão. Na igreja do meu bairro, vi uma mocinha da minha raça chorando após a comunhão. Isso me embrulhou o estômago. Queria saber quem era e o que estava fazendo ali, no subúrbio de Marselha, com seu vestido de verão, embora fizesse bastante frio - eu mesma estava com um pulôver grosso. Ela sorriu. Falei no nosso patoá, o que a encheu de confiança. Ela me contou que “pessoas a trouxeram”. Quem fez isso, que “pessoas”?, perguntei, inflamada.. [...] Carolina, meu sangue estava fervendo! “Como as coisas chegaram a esse ponto? Que tráfico de pessoas é esse! Foi feito um contrato de trabalho? Seu nome está no sistema de seguridade social?” [...] De fato, há muitas moças que “são trazidas” para Marselha. Deixam as ilhas sonhando com um destino melhor. [...] (EGA, 2021, p. 10)

A própria narradora, que embora se candidatasse a cargos de datilógrafa, uma vez que era sua formação, conseguia obter apenas trabalhos como empregada doméstica:

Carolina, que experiência estou fazendo! Tinha lido num jornal que precisavam de uma datilógrafa para uma vaga temporária. Eu me apresentei, mas a diretora do escritório disse que o lugar não estava mais disponível. Ela olhava para mim com espanto, percebi que minha pele tinha surpreendido. (EGA, 2021, p. 30)

A França metropolitana vivia um momento muito forte de imigrações, onde tanto a elite trazia pessoas das ex-colônias para trabalharem em suas casas, quanto a própria população dessas regiões vinham buscar uma vida melhor na metrópole. O filme do senegalês Ousmane Sembène, intitulado *La noire de...* (A negra de...), lançado em 1966, retrata muito bem esse período. O longa-metragem conta a história de uma senegalesa que foi trazida por um casal francês para trabalhar como empregada doméstica no apartamento da família. Na reportagem já citada, *Celle qui dit non à l'ombre*, as cartas de Ega são comparadas ao filme, o que só reitera sua conexão com esse momento histórico e sua participação artística importante ao trazer essa discussão para sua obra:

Em 1966, apenas alguns anos após Françoise Ega ter registrado sua experiência de doméstica, estreia *La Noire de...*, primeiro longa-metragem africano (prêmio Jean-Vigo), realizado pelo escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembène. Diouana, uma jovem originária de Dakar, abandona seu país e família para se tornar doméstica fazendo na casa de um casal francês. Tão logo desembarcou no porto de Marselha, Diouana se viu confinada na casa de seus patrões, na Côte d'Azur, cuidando da casa e cozinhando, sendo que lhe tinham prometido o trabalho de babá. A heroína africana enfrenta na França o enclausuramento em um apartamento burguês, a solidão, o desprezo de seus patrões; mesmos temas que encontramos na escrita de Ega. No entanto, Sembène dá um fim mais sombrio para esta história: a senegalesa acaba se suicidando na banheira de seus chefes. Assim como Ega, o diretor conta sua própria história: a do trauma da colonização e a da persistência da linha de cor.³⁶ (DESQUESNES, 2016, s/n)

³⁶ Tradução minha. Texto de partida em francês: *En 1966, quelques années seulement après que Françoise Ega a consigné en notes son expérience de bonne, sort en salle La Noire de..., premier longmétrage africain (prix Jean-Vigo), réalisé par l'écrivain et cinéaste sénégalais Ousmane Sembène. Diouana, jeune femme originaire de Dakar, quitte son pays et sa famille pour devenir bonne à tout faire chez un couple de coopérants. Débarquée au port de Marseille, la voilà bientôt confinée dans la maison de ses patrons sur la Côte d'Azur où elle se retrouve affectée aux tâches ménagères et à la cuisine, alors qu'on lui avait promis du baby-sitting. L'héroïne africaine découvre en France l'enfermement dans l'appartement bourgeois, la solitude, le mépris de ses patrons, autant de thèmes que l'on retrouve chez Ega. Mais Sembène donne à ce destin une fin bien plus sombre: Diouana finit par se trancher la gorge dans la baignoire de ses maîtres. Comme Ega, le réalisateur raconte sa propre histoire, celle du traumatisme de la colonisation et de la persistance de la ligne de couleur.*

Diouana representa muito bem muitas antilhanas: elas chegavam na França sem conhecer nada e muitas vezes com uma comunicação em francês bastante básica. As patroas de Ega estranhavam seu nível de francês; para uma negra antilhana, ela sabia muito. Mas era justamente o domínio da língua francesa que Françoise usava para ajudar suas conterrâneas recém chegadas. É vivendo essas situações diárias e ajudando suas irmãs de infortúnio na França metropolitana que Françoise Ega encontrou eco na história de Carolina. Da mesma maneira que a brasileira, Ega também colhe sua narração da realidade que a cerca, fazendo dela o material potente de sua narrativa:

17 de setembro: Enquanto escrevia as últimas frases, Carolina, encostada na máquina de lava (é preciso encontrar um cantinho tranquilo), meu marido, desanimado, disse que o que eu escrevia seria um fiasco, que não era necessário falar de coisas que não me diziam respeito. [...] *Logo depois, comentou que eu folheio meu dicionário com muita frequência; segundo ele, os romancistas não necessitam de dicionário.* maldosamente, acrescentou: “Sua papelada é um papelão, um mamoeiro macho! Flores ao vento! Nunca dará frutos! Você tem que falar sobre lanchonetes e piscinas! Garotas bronzeadas tomando banho nas praias, as pessoas adoram isso! Quem vai se interessar por histórias de negros?”. Eu poderia ter desanimado. Mas, Carolina, vejo você escrevendo a luz de vela, sem a presença de ninguém para lhe dizer que tipo de mamoeiro você é, *me debruço então sobre uma nova página e a encho de realidade.* (EGA, 2021, p. 33, grifos meus)

No trecho acima, a narradora reivindica o uso dessa realidade; há uma vontade e necessidade de falar do que se vive. A potência de sua experiência como material literário é identificada graças à Carolina Maria de Jesus: “Mas, Carolina, vejo você escrevendo a luz de vela, sem a presença de ninguém para lhe dizer que tipo de mamoeiro você é, [...]”. O fato de um livro como *Quarto de despejo* ter sido publicado valida a possibilidade de Ega se enxergar como autora. Em conversa com seus filhos, Jean-Pierre comenta que foi após descobrir Carolina que Françoise passou a acreditar em seus escritos e passou a querer publicá-los.

4.2 A ESCRITA DIARÍSTICA/EPISTOLAR E A RELAÇÃO FORMAL COM A GRAMÁTICA

Para pensar a escrita diarística como uma escrita literária, vale citar o estudo de Klebson Oliveira e Tânia Lobo. Em *O nome dela era Rosa - epistolografia de uma ex-escrava no Brasil*

do século XVIII, Lobo e Oliveira nos brindam com um estudo essencial sobre a questão do letramento de escravizados em espaços religiosos trazendo uma análise aprofundada sobre Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz — escritora e ex-escravizada brasileira, possivelmente a primeira mulher escravizada letrada de que temos notícia. A partir dos estudos histórico-diacrônicos e principalmente da exploração de arquivos, os autores nos trazem dados relativos às práticas de leitura e escrita dos indivíduos integrantes de grupos sociais subalternos.

Traçando a história difícil do acesso das mulheres ao letramento e à educação, normalmente voltadas apenas para fins domésticos, chegamos à obra de Rosa Maria Egipcíaca. Assim como muitas na História, Rosa aprendeu a ler e teve seu contato com as letras a partir do trabalho de uma Irmandade Católica. Revisitando e entendendo todo o percurso de alfabetização dessas mulheres afrodescendentes, Lobo e Oliveira situam a obra epistolar de Rosa dentro de uma linhagem de escritos femininos. Para os autores, o fato de a educação das mulheres, e principalmente das afrodescendentes, serem voltadas ao ensino religioso, às primeiras letras e às prendas domésticas reflete diretamente no gênero em que escrevem:

Voltando ao ponto inicialmente referido de terem sido os recolhimentos e conventos um dos poucos espaços em que as mulheres, no Brasil colonial, transpuseram as barreiras que as impediam de aprender a ler e escrever, deve-se observar que dois tipos de escrita se desenvolveram nos claustros femininos: uma escritura doméstica ou institucional e de caráter pragmático, tendo em vista a administração da casa, e uma escritura de foro íntimo e privada, como as correspondências particulares ou os escritos de consciência aos confessores e ainda as autobiografias ou biografias, que tanto podiam ser escritas pelas próprias enclausuradas, como também por seus clérigos condutores. (OLIVEIRA, LOBO, 2012, pg. 629)

Também pensando a educação e o letramento de mulheres negras escritoras, mas do lado caribenho, Maryse Condé, escritora e crítica guadalupense, entrega dados e informações bastante complementares às de Oliveira e Lobo. Em *La parole des femmes - essai sur des romancières des Antilles de langue française* (1993), Condé analisa como se constroem as narrativas de escritoras antilhanas de língua francesa. A autora começa apresentando justamente as questões em relação à escolarização da população antilhana, em especial das mulheres. Assim como no Brasil, aparece nas Antilhas francesas os pensionatos religiosos como os primeiros lugares dedicados à educação dessa nova sociedade. Inicialmente, temos uma divisão bem radical de raça e sexo: as aulas eram voltadas apenas aos filhos homens dos *békés/blancs créoles* — descendentes diretos dos colonizadores brancos — e a alguns *mulâtres* — filhos de brancos com negros, “mestiços”. Porém, a crítica nos chama atenção para o fato

de que a educação nas Antilhas francesas desde o início não foi libertária, já que o ensino funcionava como uma segunda maneira de conter e dominar o povo majoritariamente africano:

Entendemos de imediato que a escola instituída sob essas diretrizes e esse princípio não podia ser libertadora. Ninguém sonharia que os africanos transplantados pudessem ter uma personalidade original que não deveria ser abafada por um sistema de educação elaborado em outros lugares e que, na verdade, era necessário imaginar um outro sistema exclusivo para eles. O modo proposto aos novos cidadãos é “o francês, adulto e civilizado”. (CONDÉ, 1993, p. 8)³⁷

Inserido nesse panorama, o ensino para as mulheres permanece algo quase que impossível. Para analisar especificamente este caso, Condé seleciona dois romances em que são mostradas personagens em períodos de alfabetização para discutir os diferentes tipos de educação que uma menina recebe e recebia nas Antilhas. Analisando a personagem Télumée, do livro *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, de Simone Schwarz-Bart, e Sapotille, do *Sapotille et le Serin d'Argile*, de Michèle Lacrosil, conseguimos enxergar dois perfis diferentes de educação e maneira de receber essa educação. Sapotille, de Lacrosil, é uma menina que enxerga o fato de poder estudar em uma escola como uma benção e uma sorte. Ainda que sofra represálias da professora por ser negra, pouco se revolta contra isso e tenta se encaixar no padrão para poder aprender o dito “saber branco”. Neste caso, temos uma personagem bastante submissa e um tanto quanto alienada. Sapotille de fato se interessa e quer adentrar essa sociedade racional da educação formal europeia. Já Télumée é o contrário: a personagem de Schwarz-Bart é a resistência da oralidade em oposição à educação formal, em oposição à escrita. Não se adaptando, Télumée Miracle enxerga a escola como um estábulo onde os alunos seriam os cavalos sentados sobre os joelhos e domados pelos seus donos — os professores franceses. Diferentemente de Sapotille, ela não nega e nem foge de suas origens africanas e sua tradição oral.

Analisando essas personagens antípodas, podemos entender essas duas reações como viáveis no que diz respeito à educação de mulheres e autoras antilhanas. Na história da literatura antilhana em geral a tensão entre oralidade e escrita já é posta há muito tempo: de um lado escritores que fazem questão de reivindicarem e recriarem com o crioulo e a oralidade, do

³⁷ Tradução minha. Texto de partida em francês: *On conçoit sans peine que l'école instituée selon ces directives et dans cet esprit ne pouvait être libérateur. Nul ne songeait que les Africains transplantés puissent avoir une personnalité originale qu'il ne fallait pas étouffer sous un système d'éducation élaboré sous d'autres cieux et qu'il fallait au contraire en imaginer un autre à leur usage. Le modèle proposé aux nouveaux citoyens est "le français, adulte et civilisé"*.

outro, aqueles que assimilam facilmente a escrita europeia e francesa. Porém, o interessante é observar que o aprendizado da escrita para essas personagens se dava em escolas de tradição francesa, e que ainda servia para colonizar aquelas mentes. Sobre essa relação com o aprendizado da escrita, mas também do francês, vale a comparação com um trecho de *Cartas a uma negra* em que a narradora descreve Solange, sua amiga, uma antilhana recém chegada na França:

Ela é uma mulata vivaz, que *se recusa a falar francês*, mesmo com as “suas madames”. *Ela encontrou uma linguagem intermediária entre o crioulo e a língua de Voltaire, o suficiente para se comunicar*. E ainda assegura que, quando fala sem utilizar algumas sílabas do patoá, sente muito mais frio. (EGA, 2021, p. 62, grifos meus)

Desse modo, apropriar-se da escrita — e obrigatoriamente do francês, já que a língua escrita nas ilhas por muito tempo foi apenas a francesa —, é um ato complexo. Se por um lado pode se confundir com a assimilação, por outro, pode também ser empoderador. Isso vai depender do que se produz, do que se fala e da maneira como se expressa naquela língua. Muitos intelectuais que passaram a refletir sobre o imaginário e o ser antilhano tiveram, como vimos, uma educação formal francesa, por exemplo. Essa também é uma realidade das autoras antilhanas.

Unindo a análise de Condé com Lobo e Oliveira, chegamos a uma certa conexão das histórias e dos escritos dessas escritoras afrodescendentes antilhanas e brasileiras. No Brasil, temos uma explicação bastante fundamentada em relação ao gênero literário das cartas e diários ser privilegiado para algumas autoras. No contexto antilhano, enxerga-se a importância do apoderamento da escrita para conseguir se fazer ouvir, ao mesmo tempo em que a tensão entre oralidade e escrita se coloca. Esses pontos — a escrita diarística e epistolar, a tensão entre oralidade e escrita e a apropriação das palavras — acabam se conectando e ecoando nas escritas de Françoise Ega e de Carolina Maria de Jesus.

De alguma maneira, essas escritas favorecem a abordagem de um conteúdo autobiográfico, assim como representam a mescla da oralidade no texto. Isso porque as cartas e os diários acabam sendo frutos desse letramento básico recebido e, por serem textos que demandam uma primeira pessoa, fazem com que as autoras se coloquem muito mais na escrita, de maneira a repetir certos vícios e falas da oralidade. Sobre isso, o teórico haitiano Maximilien

Laroche nos ajuda falando que não acredita em uma linearidade de “passagem do oral para o escrito”, mas sim em uma transformação do oral através da escritura:

Fala-se simplesmente de passagem do oral para o escrito. É melhor dizer que, em um dado momento, uma comunidade beneficia sua oralitura através de uma escritura e, como consequência, se vê obrigada à transformar essa oralitura. Porque se se tratasse apenas de passar do oral ao escrito ou de adicionar a escritura à oralitura, as coisas seriam relativamente simples. Trata-se sobretudo de transformar sua oralitura através do benefício de uma escritura. Assim, é preciso executar duas operações : adquirir o poder de escrever, mas ao mesmo tempo ajustar a ele nossa prática oral. Escrever não é só fazer algo diferente de falar. Escrever é também falar de um modo diferente.³⁸ (LAROUCHE, 1991, p. 60)

Assim, podemos ver que, além dessas obras serem exemplos dessa transformação da oralitura através desses gêneros escritos, esses gêneros escritos estão sim embebidos da oralidade. E por isso, nossas autoras acabam, de maneiras diferentes, sofrendo e sendo lembradas sobre seus domínios da norma gramatical da língua escrita.

Seguindo nessa linha, um ponto importante a notar em *Cartas...* é o registro que Ega faz do comentário bastante maldoso que recebeu de seu marido, que a criticava por usar tanto o dicionário. Segundo ele, uma escritora de verdade saberia fazer um uso linguístico adequado sem precisar consultar tantas vezes um dicionário. Fica evidente que há um julgamento do conhecimento formal da gramática francesa de Ega, discussão bastante presente também na obra de sua irmã Carolina Maria de Jesus.

Diferente da brasileira, a obra de Ega foi publicada dentro da norma culta francesa, possivelmente com uma revisão feita pela editora. Embora tivesse uma formação em datilografia e soubesse francês melhor do que muitos imigrantes, em algumas partes do livro estão presentes alguns comentários sobre sua escrita conter erros:

[...] “O que você está lendo? Lê pra mim!”. Eu leio, ele pede a continuação, e sou obrigada a continuar, a tal ponto que o que escrevo ganha forma, meu marido não diz mais que o manuscrito é muito fino; até me empresta suas canetas esferográficas, e isso não é pouca coisa vindo dele! *Os outros membros da família corrigem, quando*

³⁸ Tradução minha. Texto de partida em francês: *On parle d'ordinaire de passage de l'oral à l'écrit. Il faudrait plutôt dire qu'à un moment donné une communauté dote son oraliture d'une écriture et par conséquent se voit obligée de transformer cette oraliture. Car s'il s'agissait simplement de passer de l'oral à l'écrit ou d'ajouter l'écriture à l'oraliture les choses seraient relativement simples. Mais il s'agit plutôt de transformer son oraliture en se dotant d'une écriture. Il faut donc exécuter deux opérations : acquérir le pouvoir d'écrire mais en même temps lui ajuster notre pratique orale. Écrire n'est pas seulement faire autre chose que parler. C'est aussi parler autrement.*

podem, os erros de ortografia. Tudo teria sido encorajador se nesta semana, no rádio, eu não tivesse ouvido um escrito profissional contar que precisa de três anos para finalizar um livro, fazendo só isso da vida! (EGA, 2021, p. 26, grifo meu)

[...] Sinto-me inferiorizada quando penso nisso! *Já o meu filho, que tem apenas dez anos, mete o bedelho nos meus cadernos e diz que cometo erros de ortografia!* Pois é, o que aquelas vozes diriam, o que achariam disso tudo? Meu marido sempre me dá a resposta certa: “Desliga esse rádio e trata de dormir para curar a garganta, joga esse caderno para o alto, você nunca será uma escritora, só as pessoas que têm tempo para gastar vingam nessa profissão! Cada um na sua.” (EGA, 2021, p. 48, grifo meu)

É notável que a preocupação com a escrita dentro de uma norma era algo que inquietava a escritora. No entanto, como comentado, a obra em francês se apresenta revisada, sem desvios gramaticais e com um registro de linguagem bastante formal. De fato, sua filha, hoje professora de francês e literatura, Christiane Ega, relatou em uma de nossas conversas que sua mãe contou com a leitura e revisão de alguns amigos que fizera no mundo literário parisiense e marselhês, dentre eles o psiquiatra Emile Monnerot, quem assina o prefácio de *Lettres à une noire*. Chama a atenção, inclusive, no texto de *Lettres...* o uso do tempo verbal *passé simple*, tempo esse usado unicamente para a escrita literária em francês de livros clássicos mais datados. Não ignoro que Ega poderia muito bem fazer o uso desse tempo e desse tipo de linguagem, porém o que nos traz a narradora é um cenário diferente, quando, por exemplo, cita ter medo de que nenhuma editora queira publicar seu livro já que ele estaria “maltratando a língua de Molière”:

Agora que terminei o livro, que não faço mais suposições e que escrevi pedindo conselhos a quem me permitiu conhecer você, sinto vergonha. É inexplicável, mas eu tinha mesmo o direito de maltratar a língua de Molière? Eu, uma pobre negra? Tinha eu o direito de dizer coisas bonitas em francês meia-boca? É isso o que me preocupa! Os particípios irregulares vão embora justo no momento em que estou escrevendo uma frase! [...] E a fala bonita daqueles que tiveram a sorte de estudar literatura, em que buraco ela se esconde quando sou eu que escrevo? (EGA, 2021, p. 88)

Parece notável nesta passagem o fato de que ela estava inserida em um contexto no qual não seria possível uma publicação como a sua, ou a existência de uma escritora como ela. No entanto, assim como a narradora já informou anteriormente, a obra e existência de Carolina Maria de Jesus é o que lhe deu coragem para insistir e “maltratar” a língua de Molière, que agora se fazia também a língua de Ega.

4.3 UMA OBRA, DIVERSAS TEXTUALIDADES E DIVERSOS GÊNEROS

É evidente o processo literário que Carolina de Jesus executa para dar conta de uma estética inovadora, inaugural, que para além de uma escrita testimonial, une a repetição, a insistência e a circularidade a versos, provérbios e até mesmo uma espécie de contações de histórias em seu texto. É essa hibridização que é característica de seu processo escritural e a mesma vai aparecer na obra de Françoise Ega.

Retomando a discussão sobre a maneira como Jesus usa a realidade como material para sua literatura, podemos observar esse trecho em que, ao observar os uniformes de alguns funcionários de uma fábrica, acabou escrevendo versos:

Hoje eu estou alegre. Eu estou procurando aprender viver com espirito calmo. Acho que é porque estes dias eu tenho tido o que comer. ... Quando eu vi os empregados da Fabrica (...) olhei os letreiros que eles trazem nas costas e escrevi estes versos:

Alguns homens em São Paulo

Andam todos carimbados

Traz um letreiro nas costas

Dizendo onde é empregado. (JESUS, 2017, p. 121)

Esses versos acabam sendo colocados ali de maneira estranha, mas funcionam dentro da narrativa, uma vez que também estão contando a cena, narrando o que acontece. Como citado, o material recolhido no dia-a-dia é trabalhado literariamente em diversos gêneros. Um desses gêneros parece ser, em muitas situações, a contação de histórias: na maioria das histórias contadas, a voz da narradora entra para fazer comentários e comparações pessoais, além de selecionar histórias que emocionam ou fazem rir um possível leitor:

[...] Quando eu ia deitar ouvi uns rumores que na rua A, os baianos estavam brigando. Fui ver. É que o Sergio havia feito um baile. E os nortistas havia feito outro. E estavam dançando com a porta fechada. E a mulher do Chó foi dançar no baile dos nortistas. Mas ela dançava só com os bonitinhos. E um pernambucano convidou-lhe para dançar com ele. Ela não quis dançar. Olhou o pernambucano minuciosamente e não quis dançar com ele. O Pernambucano quando se viu preterido enfureceu-se. Arrancou a peixeira da cinta e investiu na mulher do Chó. *A única coisa que eu vejo correr com rapidez são os ratos e coelhos. E os relampagos. Mas a mulher do Chó quando viu a peixeira na sua direção suplantou o relampago.* O povo arrebatou-lhe a peixeira. O pernambucano saiu correndo, fungando e bradando: - Hoje eu mato, hoje corre sangue na favela. (JESUS, 2017, p. 76, grifos meus)

O comentário da narradora comparando a rapidez da mulher de Chó com ratos, coelhos ou relâmpagos é uma das marcas mais clássicas da oralitura. A detentora daquela história conta ela à sua maneira, com comentários que se relacionam com algo cotidiano, podendo assim aproximar a história daquele que a ouve. Claro que essa narração não se deu oralmente, sendo contada diretamente em registro escrito, mas ainda assim a presença desses comentários não passa despercebida. Esse fluxo de consciência caroliniano é bastante próximo do que fazem os contadores de histórias antilhanos, como já vimos. Outro trecho em que a narradora parece selecionar o que contar para trazer uma piada ao leitor é quando do seu flerte com um soldado:

... Tinha um soldado que aparecia por aqui. Ele procurava agradar-me. E eu, fugia dele. Caf na asneira de dizer para a Lelia que achava o soldado muito bonito, mas não queria nada com ele porque ele bebe pinga. E um dia ele veio falar comigo, cheirando a pinga. Uma noite apareceu e perguntou-me:
- Então, Dona Carolina, a senhora anda dizendo que eu bebo pinga?
Recordei imediatamente de Leila, porque eu tinha dito só para ela. Respondi:
- Eu acho o senhor bonito, mas tenho medo do senhor beber pinga.
... Percebi que o soldado não apreciou minhas observações.
- O senhor sabe que o soldado alemão não pode beber?
O soldado olhou-me e disse:
- Graças a Deus, sou brasileiro! (JESUS, 2017, p. 64)

A contação desse episódio do soldado acaba ali mesmo, na última fala dele, o que intensifica o humor do agradecimento por ser brasileiro e poder beber sua pinga. Essa seleção de quando começa e quando termina a narração não é por acaso. Embora estejamos lendo um diário, algo íntimo, onde, na maioria das vezes, a leitora seria a própria autora, vemos uma preocupação insistente com quem vai ler aquelas linhas. Mais do que isso, a narradora conversa com esse futuro leitor, futura leitora:

... Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha, Tenho três filhos. Se eu viciar no alcool os meus filhos não irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém. Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no alcool. Se você achar que eu estou agindo acertadamente, peço-te para dizer: - Muito bem, Carolina! (JESUS, 2017, p. 74)

Podemos entender a conversa com um leitor no texto como uma preocupação da narradora de que seu texto seja entendido como algo literário, e não confessional. Neste sentido, para colocar mais uma vez nossas autoras em conversa, Carolina tem inclusive a consciência de que seria lida fora do Brasil: "... Hoje eu fiz arroz e feijão e fritei ovos. Que alegria! Ao

escrever isto vão pensar que no Brasil não há o que comer.” (JESUS, 2017, p. 151). Não ignoro que, em dado momento da escrita, a autora sabia do interesse de jornalistas brasileiros em publicar o seu diário. É sabido igualmente que a própria Carolina de Jesus tentava enviar seus manuscritos para editoras dos Estados Unidos. No entanto, essa compreensão de que o que está escrevendo é para ser lido, faz-nos aproximar novamente da ideia de que o que temos em mãos é, sim, uma obra literária, e não meramente um texto diarístico testemunhal.

Em Françoise Ega observamos uma narrativa epistolar que também mistura diversos gêneros literários. Algo já comentado na obra de Jesus parece ganhar força aqui também: a contação de histórias. A maneira que Ega decide contar sua vida à Carolina é a partir da narração dos fatos ao seu redor, com direito a comentários personalizados e uma organização das falas dos personagens que ora são introduzidas por travessão, ora entram dentro das frases, por meio do uso de aspas. Podemos observar uma passagem da carta datada de 24 de junho de 1962:

Acabei por encontrá-la numa horta de alfaces, o joelho enfaixado com atadura. Chamei:

— Yolande! O que a senhora está fazendo aí?

Nunca a tratei por “você” porque queria conscientizá-la de quem ela era. Na casa onde trabalha, todo mundo fala com ela por meio de gírias e a trata por “você”, até a menina de sete anos, até a avó velhinha.

— Yolande, hoje é domingo, o que a senhora está fazendo com essa enxada?

— Estou doente, tenho reumatismo no joelho, todos foram para o campo.

— E quem cuida da senhora então?

— Ninguém. Comprei uma pomada na farmácia. A patroa disse que ainda não tenho direito ao sistema de saúde, e não é com os setenta francos que ganho por mês que vou conseguir pagar um médico. (EGA, 2021, p. 15)

Aqui, a troca das interações entre a narradora e a personagem, Yolande, se dão quase sem a intromissão da voz dessa contadora; como se fosse um romance. A maneira que a história está ali não lembra o formato de uma carta. Mas ainda assim, Ega faz um comentário bastante interessante em relação ao tratamento que sua amiga recebia na casa em que trabalhava, que acaba revelando aquela narradora/contadora observadora.

Essa maneira de narrar, com certo fluxo de consciência, onde se fazem presentes seus comentários e observações, também é perceptível quando há apenas a narração de uma história, sem a voz dos personagens, como é a primeira carta do capítulo 6, datada de 30 de janeiro de 1963. Nesta carta, Ega conta a vez que foi a casa dos amigos Roland, um martinicano, e Janine, uma francesa, para a celebração do batismo de sua filha. A vida daquele casal é detalhada pela

narradora, juntamente com uma análise dos convidados da festa: todos martinicanos, casados com francesas, vivendo no subúrbio de Marselha:

Abençoados os miseráveis que não sabem que o são. Visitei o amigo Roland com meu marido, para o batismo de sua filha. [...] Eles são diferentes, mas funcionam bem juntos: Roland é um martinicano forte como um touro que trabalha no cais, e Janine é uma loira de Vaucluse que parece adorar o marido. Entramos. O vidro do postigo está quebrado, Janine colocou um pedaço de tecido florido para esconder o buraco, o que não impede o mistral de entrar no cômodo. Ela ligou o fogão a gás para aquecer a mansarda. Minha pobre Carolina, esse pardieiro se localiza no centro de Marselha, e é como em qualquer favela, apenas uma nuance diferencia os habitantes uns dos outros: ou são otimistas, ou são desesperados. [...] Os convidados enchem as duas salas, uma meia dúzia de compatriotas, todos acompanhados de europeias. Roland se orgulha de ter escolhido a mais bonita, e ele tem razão. (EGA, 2021, p. 67-68, grifo meu)

É notável que no trecho em especial, a autora começa a carta com uma frase um tanto quanto religiosa, mas sobretudo compartilhada; algo que lembra um provérbio ou um ditado popular. Essa característica também aparece outras vezes: “Carolina, *dizem que o futuro é dos que cedo madrugam*. Sempre me levantei cedo, porque o pobre levantar cedo não é uma questão de futuro, mas de presente.” (EGA, 2021, p. 17-18). Essa estética faz lembrar muito da de Jesus, uma vez que a brasileira também tem esse hábito: “Eu comi pensando naquele provérbio: *quem entra na dança deve dançar*. E como eu também tenho fome, devo comer.” (JESUS, 2019, p. 46-47). A presença dessas expressões culturais em ambas escritas nos leva novamente a crer em uma certa manifestação da tradição da oralitura nesses discursos escritos.

Nesse sentido, parece importante destacar outro momento em que temos uma costura interessante de textualidades em *Cartas a uma negra*. Solange, amiga de Ega, estava indignada, pois acabara de ler a primeira edição de um jornal dedicado aos antilhanos de Marselha que não falava dos antilhanos trabalhadores e com dificuldades da cidade; havia só a exaltação de uma parcela muito pequena de seus compatriotas, aqueles que eram “bem-sucedidos”. Para acalmá-la, a narradora lê uma notícia, publicada em um jornal vindo das Antilhas:

Para acalmar minha amiga, li um agradabilíssimo artigo de um jornal da nossa terra: **UMA MULHER TRANSFORMADA EM GADO**
É o grande burburinho que corre em Saint-Esprit. Certa manhã o sr. G. encontrou uma vaca na sua mercearia, ele estava prestes a expulsá-la quando ela lhe teria dito: “Olha só, sou sua esposa, não fique com raiva.” O marido, entendendo que sua esposa estava possuída, foi buscar o padre. Este fustigou o animal, que, depois de retomar sua forma humana, foi levado para o hospício Colson. Transtornado, o marido seguiu para o mesmo destino.

Solange gritou: “Não é possível! Em que ano isso foi escrito?”. “Na semana passada mesmo”, eu disse, “acabei de pegar na caixa do correio.”. Solange começou a rir como só ela sabe fazer. (EGA, 2021, p. 82-83)

A primeira coisa que salta aos olhos é a inclusão do artigo de jornal no meio do texto, algo que quebra a linearidade da narração e corrobora a ideia de hibridização da obra. No entanto, o artigo jornalístico também surpreende, uma vez que conta uma notícia um tanto quanto surreal, do ponto de vista eurocêntrico. Acontece que aqui se faz presente uma espécie de conto oral, não apenas um artigo. Diversos são os contos orais antilhanos e guianenses que se valem da transformação de humanos em animais para contar alguma história moralista. O tom humorístico também é presente nos contos orais e bastante evidente no fim do artigo citado, uma vez que o marido da mulher enfeitada também acaba indo parar no hospício. Vale a comparação com um trecho do conto “Joãozin e o cavalo mágico”, recolhido e transcrito por Ina Césaire na obra *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021):

O Amável insistiu:

- Eu insisto que tu deves cravar essa espada em mim. Eu não sou um simples cavalo. Eu sou um homem como tu e assim que eu perder três gotas de sangue, eu voltarei a minha forma normal. Se tu não queres me machucar, vira de costas e me deixa pegar um impulso. Assim que eu tocar a espada mágica, eu me abençoarei. Irão cair três gotas e eu me transformarei. Eu voltarei a ser o Príncipe Amável e tu te tornarás o Príncipe Joãozin.

Eles fizeram o que o Amável tinha aconselhado. Esse último se lançou em direção a espada mágica e se cortou. Três gotas de sangue pingaram. Joãozin se virou e viu O Amável se transformar em príncipe.

Os dois foram encontrar as duas jovens que moravam na casa. Um disse ao outro:

- Eu não tenho nenhuma intenção de me casar! Cada um de nós terá uma mulher a cada noite e, no dia seguinte, nós trocaremos uma pela outra... Contador: Galfete. (CÉSAIRE, 2021, p. 54-55)

O fato do príncipe O Amável estar possuído e enfeitado em uma forma de cavalo lembra bastante o caso da mulher transformada em vaca, além do tom humorístico do final em que nenhum dos dois decide se casar. Não ignoro a problemática machista ao final do conto, onde os personagens homens simplesmente decidem o final das jovens outrora sequestradas pelo rei que morrera na história. Todavia, os contos orais antilhanos representam sempre os personagens masculinos como tendo a astúcia e a malandragem ao seu lado, características bastante representativas e estereotipadas do homem antilhano.

Pensando na inclusão de outras textualidades dentro do livro, é destacável a carta datada do dia 3 de janeiro de 1963 onde temos o anexo de outra carta à ela:

A jovem que tirei do meu bairro me escreveu. Ela subiu um degrau na sociedade, “chegou” a Paris, é auxiliar de serviços gerais num hospital, para ela não se trata de um sonho realizado, mas lhe permite sentir o gostinho da liberdade. Carolina, olha o que ela me diz: é mais simples copiar a carta do que explicá-la a você. “Apenas antilhanas fazem esse tipo de trabalho. Não tem graça nenhuma, mas vejo outras compatriotas e isso me dá força [...]” (EGA, 2021, p. 58)

Mais uma vez temos uma quebra na expectativa de leitura: a maneira de escrever, de narrar, nunca é a mesma. Ainda assim, da mesma maneira que em *Quarto...*, a narração é feita, a história é contada e são essas misturas de gêneros literários diferentes que dão forma ao livro.

Diferente de Carolina Maria de Jesus, que escrevia suas linhas sem pensar em um interlocutor específico, mas com intenções de ser lida, como vimos, Françoise Ega tem a autora brasileira como sua correspondente. Mesmo que as cartas da martinicana nunca tenham sido enviadas e nem tenham sido lidas pela sua interlocutora, é para Carolina que Françoise escreve. É com sua irmã brasileira que ela quer conversar e contar o que vive:

Agora, para escrever a você, Carolina, tenho um sistema: no ônibus, uso minha bolsa como suporte para o caderno e pego uma Bic. É quase uma hora de trajeto, e uso esse tempo perdido como posso, escrevendo sem parar. A mulher de cinza que sempre senta na minha frente ficou intrigada. Ela me perguntou a quem eu escrevia, e emendei: “Para a Carolina!”, “É a sua filha?”, “Não, é *minha irmã*.” (EGA, 2021, p. 158, grifo meu)

Há todo um esforço de continuar escrevendo àquela “sul-americana”, mesmo que seus filhos a desencorajassem com o argumento de que Carolina não falava a sua língua, mesmo que seu marido achasse uma perda de tempo. E embora nas cartas a narradora martinicana conte o processo de escrita de outro romance para Carolina, há também já ao final do livro, uma espécie de compreensão de que seu livro de cartas a Carolina também seria publicado:

Fiquei surpresa quando ele anunciou que era agente literário da Rua Saint-Suplice. Ele estava de passagem por Marselha e veio me ver por curiosidade. Já eu, descascava batatas, os meninos queriam comer batata frita, e bastante, diziam. Com uma mão, abri a porta, segurando firme uma batata com a outra. Ele parecia surpreso quando lhe disse que a escritora que estava procurando era eu mesma, mas seu espanto não durou muito. [...] Ele então me perguntou o que eu estava fazendo naquele momento. Respondi: “Hum! Hum! Estou escrevendo para a Carolina!”. “Quem é Carolina?”, ele perguntou. Minha cara, desde que comecei a traçar estas linhas, sempre esqueço o nome da sua cidade, mas lhe disse: “Uma sul-americana, sabe? O senhor gostaria de ver algumas páginas?” [...] ... e ele finalmente exclamou: “Que engraçado! Não parece com nada que eu já tenha lido! Temos que preparar um manuscrito!” (EGA, 2021, p. 197)

Após ter se divulgado e deixado seu contato com alguns agentes literários em Paris, Françoise é buscada por esse agente da Rua Saint-Suplice. Para ele, mostra suas cartas endereçadas a Carolina, possivelmente com a ideia de as publicar. Qual sua surpresa quando o mesmo se interessa realmente por suas linhas para Carolina. Ou seja, tanto quanto Jesus com seu diário, Ega parece estar igualmente consciente de sua obra literária.

Em outra passagem bastante significativa, Ega já deixa evidente que suas cartas seriam ainda lidas por outros leitores:

[...] enchi umas cem páginas, formando um todo e parecendo com um livro cheio de personagens oriundas do meu passado. *Elas são tão parecidas com você, Carolina, só o idioma as separa. O mesmo sol brilha sobre suas tristes vidas, e a busca pelo pão de cada dia é tão semelhante à sua luta para não morrer de fome que digo a mim mesma: “Meu Deus, uma vez que você permitiu que isso acontecesse e que você continua permitindo, deve haver um motivo.” Talvez para que os ricos, ao ler o seu diário e as minhas cartas, possam fazer melhor uso dos bens materiais.* (EGA, 2021, p. 52, grifos meus)

Françoise Ega demonstra que “os ricos” lerão suas cartas, e que com elas aprenderão a “fazer melhor uso dos bens materiais”. Além disso, mais uma vez, ela afirma sua identificação com Carolina Maria de Jesus. No outro livro que está escrevendo, as personagens parecem com Carolina; o mesmo sol da brasileira brilha sobre suas cabeças. É o sol da América.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, busquei apresentar o diálogo existente entre as obras *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus e *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega a partir do conceito de Amefricanidade (GONZALEZ, 1988). Em *Quarto de despejo*, quando a autora brasileira traz à tona a realidade das favelas e em *Cartas a uma negra*, quando a autora martinicana se identifica com a narrativa brasileira para denunciar a situação das mulheres trabalhadoras antilhanas, elas apresentam construções estéticas e narrativas que, lidas em paralelo, fazem-nos chegar ao conceito de *literatura amefricana*.

A mobilização deste conceito de amefricanidade, como vimos, tem a ver com um caminho específico, que vem desde a compreensão das autorias dessas obras, até o entendimento das tradições literárias negras antilhanas e brasileiras. A partir de uma visão da historiografia literária, buscou-se discutir a invisibilidade das autorias negras na história literária de modo geral, para aí demonstrar o quanto essas autorias já estão consolidadas em vertentes exclusivamente negras. Vimos que, do lado caribenho, desde o surgimento da Negritude, pensadores e autores pensam sua escrita através dessa autoria e identidade negras e antilhanas. Também ocorre o mesmo no Brasil, com um movimento que busca dar visibilidade a autores e autoras negras.

A narrativa de Carolina faz pensar sobre um problema habitacional e social bastante complexo de um país que foi o último a abolir a escravidão e que não se preocupou com a vida que teriam os descendentes de escravizados. A de Françoise escancara uma realidade pouco ou nada conhecida pela sociedade francesa que tanto preza pela “igualdade, liberdade e fraternidade”: a manutenção cruel do colonialismo francês. Mas essas histórias, ao serem contadas através de diário e cartas, sendo atravessadas por outros diversos gêneros e textualidades, acabam fazendo ecoar uma herança ancestral comum: a oralitura. Em minha análise, que acabou partindo especialmente do acúmulo de minhas leituras antilhanas, busquei iluminar nas obras em questão todas as características oralituras que poderíamos encontrar.

Como pudemos observar, tanto na obra de Jesus quanto na de Ega, encontramos o procedimento da repetição: seja estrutural, seja narrativa, seja de acontecimentos, há uma repetição na escrita das autoras. Esse procedimento, no entanto, longe de ser algo menor, é característica central da oralitura. É um procedimento que vem da contação de histórias, assim como a listagem, a acumulação, a repetição e a circularidade. Do mesmo modo, suas narrativas quebram com o esperado quando as autoras resolvem inserir gêneros e textualidades diversas

em seus textos, como poemas, provérbios ou parte de jornais. Vimos também que é comum, nas cartas de Ega, por exemplo, a narrativa comportar diálogos inteiros, que lembram bastante um romance. Outra característica que tentei mostrar é o fato de que, ao escolherem escrever um diário e cartas, as autoras acabam se aproximando ainda mais de uma oralidade e, dessa maneira, de uma escrita mais livre em relação às normas gramaticais escritas. Isso porque ambas as autoras acabam tocando nesse assunto em suas escritas, sendo que Carolina traz essa discussão de maneira explícita, já que sua obra fora publicada de modo a tentar respeitar sua escrita original, sem grandes interferências de correções gramaticais — ainda que saibamos que em *Quarto de despejo* houve a polêmica seleção e revisão de Audálio Dantas que muito exotizou a escrita da autora.

Assim, encruzilhando a tradição literária de autorias negras das Antilhas e do Brasil, busquei chegar em um só caminho para pensar as obras de Jesus e de Ega. O aporte metodológico da amefricanidade nos ajuda muito a unir essas *escrevivências* oralituras que se apresentam no espaço etnogeográfico da América. Como vimos, a amefricanidade, segundo Lélia Gonzalez, é uma categoria bastante democrática que “permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular).” (2020, p. 135). Assim sendo, pensar a literatura através da amefricanidade também nos abre novas perspectivas para as leituras dessas obras que muito têm para conversar.

Procurei mostrar então como a literatura amefricana bebe diretamente da oralitura, esse subsídio para pensar as produções artísticas que existe tanto na crítica antilhana, quanto na brasileira. De um lado, temos escritores e críticos como Laroche, Ludwig e Glissant que muito discorrem sobre a oralidade e a oralitura estarem no processo criativo de escrita dos escritores antilhanos. Do outro, temos a dramaturga e escritora Leda Maria Martins que, partindo da análise das performances artísticas brasileiras, traz a oralitura para também pensarmos as performances da escrita. Justamente por vir dessa herança cultural africana — assim como a amefricanidade que reivindica uma América *africana* e *ameríndia* —, penso que a oralitura é um dos pilares centrais do que chamei de *literatura amefricana*. É preciso lembrar que não há vontade nem pretensão de definir um conceito novo de literatura, pois entendo as limitações que uma dissertação apresenta, no entanto, parece-me interessante lançar mão de tal aporte metodológico uma vez que felizmente as literaturas antilhanas estão sendo cada vez mais traduzidas e analisadas no Brasil.

Por fim, espero que meu trabalho possa ter contribuído para a pesquisa literária brasileira somando com uma nova análise e ramificação da obra de Carolina Maria de Jesus, assim como para a pesquisa literária antilhana no Brasil, sobretudo sobre a vida e obra da autora recém traduzida Françoise Ega. As obras de Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus ainda têm muito o que dialogar. Parece-me interessante mencionar a conversa possível sobre a reflexão da escrita literária que ambas autoras trazem em *Cartas a uma negra* e *Casa de alvenaria*, por exemplo. Muitos paralelos ainda podem se construir através das duas. Acredito que esses diálogos encruzilhados de Jesus e de Ega são potentes para pensar a América e suas literaturas.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Carolina Maria de Jesus e de Françoise Ega

EGA, Françoise. **Lettres à une noire - récit antillais**. Paris: Éditions Harmattan, 1978.

EGA, Françoise. **Les temps de Madras**. Paris: Éditions Harmattan, 1989.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra**. São Paulo: Todavia, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada. Edição comemorativa (1960-2020)**. São Paulo: Ática, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria, volume 2: Santana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

2. Referências bibliográficas

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Cirkula, 2018.

BERND, Zilá. **Da voz à letra: itinerários da literatura afro-brasileira**. *Via Atlântica*, (18), 29-41, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50737>. Acesso em 10 de junho de 2020.

BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P., CONFIANT, R. **Éloge de la créolité**. Paris: Gallimard, 1993.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un Retour au Pays Natal, Diário de um Retorno ao País Natal**. Tradução, posfácio e notas Lilian Pestre de Almeida. 1ed., 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

CÉSAIRE, Ina. **Contos de noite e dia nas Antilhas**. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2021.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DESQUESNES, Naïké. **Celle qui dit non à l'ombre - Françoise Ega, une « bonne » écrivaine**. *Z : Revue itinérante d'enquête et de critique sociale*, Marselha, n. 10, p-44-55, 2016. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-z-2016-1-page-44.htm>. Acesso em: 28 de novembro de 2021.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. In: DUARTE, Eduardo de Assis (coord.) *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

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.

ESCREVIVÊNCIA, Oralitura, 2021. 1 vídeo (2:03:39 min). Publicado pelo canal Instituto de Arte Tear. Disponível em: <https://youtu.be/GMse92ubeXY>. Acesso em: 28 jan. 2022.

EVARISTO, Conceição. **Conceição Evaristo por Conceição Evaristo - Depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras, Belo Horizonte, 2009**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 25 de setembro de 2021.

FARIAS, Tom. **Carolina: uma biografia**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EDUFF, 1998.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade. [1988]** In: _____. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flavia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Gallimard, 1997.

LAROCHE, Maximilien. **La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe**. Sainte-Foy: GRELCA, 1991. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroch_maximilien/double_scene_representation/double_scene_representation.pdf. Acesso em: 28 de novembro de 2021.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MIRANDA, Fernanda R. **Onde as almas se cruzam**. Quatro cinco um: a revista dos livros. São Paulo, 01 de abr. de 2021. Disponível em: <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/resenhas/literatura-em-lingua-francesa/onde-as-almas-se-cruzam>. Acesso em : 28 de jan. de 2022.

LUDWIG, Ralph (org.). **Écrire la « parole de nuit » : La nouvelle littérature antillaise**. Saint-Amand, France: Gallimard, 2010.

MACHADO, Ricardo. **A fome de literatura de Carolina Maria de Jesus. Entrevista especial com Jeferson Tenório**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, 2016. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/614815-a-fome-de-literatura-de-carolina-maria-de-jesus-entrevista-especial-com-jeferson-tenorio>. Acesso em: 05 de dezembro de 2021.

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

MORMIN-CHAUVAC, Léa. **Paulette Nardal, théoricienne oubliée de la négritude**. Libération, Paris, 26 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.liberation.fr/debats/2019/02/26/paulette-nardal-theoricienne-oubliee-de-la-negritude_1711727/>. Acesso em: 28 de novembro de 2021.

PENTEADO, Gilmar. **A árvore Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de longe**. In: DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura e exclusão**. Organização de Regina Dalcastagnè e Laetícia Jensen Eble. Porto Alegre: Zouk, 2017.

PENTEADO, Gilmar. **Estética da vida no limite: autenticidade, ponto de vista interno, testemunho e valor literário em Quarto de despejo (Diário de uma favelada)**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2018.

POZZI, Jéssica de Souza. **Ina Césaire e Maryse Condé: a criouliidade das mulheres antilhanas**. In: Revista Rascunhos Culturais, v. 11, n. 22. Coxim: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2020.

POZZI, Jéssica de Souza. **Pode o *marqueur de parole* ser uma mulher? A criouliidade feminina na obra de Ina Césaire**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Centro e margens: notas sobre a historiografia literária**. In: DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura e exclusão**. Organização de Regina Dalcastagnè e Laetícia Jensen Eble. Porto Alegre: Zouk, 2017.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel**. Paris: Seuil, 1977.

TENÓRIO, Jeferson. **A gramática singular de Carolina Maria de Jesus**. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 2021. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2021/09/a-gramatica-singular-de-carolina-maria-de-jesus-cktaedo1w004u013b9wdirv2k.html>>. Acesso em: 11 de nov. de 2021.

TURCOTTE, Virginie. **Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais**. Collection Mnémosyne, n. 02. Montréal: Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2010. Disponível em:<http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/lire_lalterite_culturelle_m02_coup_e.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2022.

3. Obras consultadas

SIQUEIRA, Samanta. **A voz antilhana registrada por Ina Césaire: desafios de tradução em Contes de nuits et de jours aux Antilles**. Porto Alegre, RS: Class, 2019.

SIQUEIRA, Samanta. **“Tudo o que tu escreveste, eu sei” - a tradição de uma literatura escrita por mulheres diaspóricas: o encontro da brasileira Carolina Maria de Jesus com a martinicana Françoise Ega**. In: Nau Literária, 16 (1), 129–147, 2020.

SIQUEIRA, Samanta. **Aquela que diz não à sombra: biografia e obra da escritora martinicana Françoise Ega.** In: Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 25, n.3, 2020.