



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

DOUGLAS SANTANA ARISTON SACRAMENTO

**OS FIOS DA MORTE NOS TECIDOS DA MEMÓRIA:
UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE *AMADA*, DE TONI
MORRISON E *BECOS DA MEMÓRIA*, DE CONCEIÇÃO
EVARISTO**

Salvador

2021

DOUGLAS SANTANA ARISTON SACRAMENTO

**OS FIOS DA MORTE NOS TECIDOS DA MEMÓRIA:
UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE *AMADA*, DE TONI
MORRISON E *BECOS DA MEMÓRIA*, DE CONCEIÇÃO
EVARISTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza

Salvador

2021

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas
(SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Sacramento, Douglas Santana Ariston.

Os fios da morte nos tecidos da memória: um estudo comparativo sobre *Amada*, de Toni Morrison e *Becos da memória*, de Conceição Evaristo / Douglas Santana Ariston Sacramento. - 2021.
107 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura brasileira - Escritoras negras - História e crítica. 2. Literatura americana - Escritoras negras - História e crítica. 3. Literatura comparada - Brasileira e americana. 4. Literatura comparada - Americana e brasileira. 5. Morrison, Toni, 1931-2019 - Crítica e interpretação. 6. Evaristo, Conceição 1946- - Crítica e interpretação. 7. Memória na literatura. 8. Morte na literatura. 9. Negras na literatura. I. Souza, Carla Dameane Pereira de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809

CDU - 82.091

DOUGLAS SANTANA ARISTON SACRAMENTO

**OS FIOS DA MORTE NOS TECIDOS DA MEMÓRIA:
UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE *AMADA*, DE TONI MORRISON E
BECOS DA MEMÓRIA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura. Linha de Pesquisa: Documentos da Memória Cultural.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Carla Dameane Pereira de Souza

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Dr. Arivaldo Sacramento de Souza

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof.^a Dr.^a Fernanda Mota Pereira

Universidade Federal da Bahia – UFBA

A minha avó materna, Isabel de Jesus Santana.
A minha madrinha, Maria Mamedia Sacramento.

AGRADECIMENTOS

Termino esta dissertação numa sexta-feira, e começo agradecendo ao meu Pai Oxalá, dono do meu Orí e por ter me escolhido como filho – fato que agradeço todos os dias;

À minha mãe Obá e ao *Ilê Axé Iji Ati Oyá*, por guiar os caminhos e me mostrar como é importante ser de Candomblé;

Às minhas mães, Izabel Cristina e Tia Cândida, pela paciência e pelo suporte nesses dois anos de mestrado – o que mostra um amor intenso e grandioso;

Aos meus irmãos: Thales, Nayme e Isaías, pelo companheirismo e pelo refúgio em momentos bons e ruins;

Ao meu avô Fontinelle pela ajuda e pela orientação de vida;

À minha família: um grande porto seguro sem o qual não vivo;

À Larissa (L) pela revisão cuidadosa, por ouvir meus surtos, por estar do meu lado em cada palavra dessa dissertação e por ser essa primeira leitora da qual não vivo sem;

À Hildalia Fernandes (Diva) que leu, releu, comentou e me indicou tanto e tudo nesse período, uma amizade que sou grato todo dia por Toni Morrison ter nos juntado;

À Alice e Lulis pela amizade, companheirismo, amor constante e pelos surtos compartilhados;

Ao Borboletras pela rede de suporte, de conversas divertidas e de carinho;

Aos amigos que fiz no mestrado: Luan, Gurgel e Jacqueline, os quais tornaram a pós-graduação menos desoladora;

Ao Abèbè pela rede de conforto e de discussão teórica, mostrando a potência do aquilobamento para um intelectual negro;

À Amanda Queiroz, minha querida psicóloga que vivenciou muitas demandas sobre a escrita dessa dissertação e sobre a vida na pós-graduação. Sem os seus conselhos tudo seria mais difícil;

À Fernanda Mota, por plantar a sementinha que resultou nessa árvore. Obrigado pelo amor, carinho e maternagem;

À Jon, quem suportou esse período com muita sabedoria e me deu muito suporte e amor, um companheiro e um amigo muito importante para esse resultado;

À Carla Dameane pela amizade, por ser minha orientadora nesse final de mestrado, por me ajudar e fazer de mim uma pessoa melhor e mais artística;

À Leonardo Caldas, advogado maravilhoso e acessível que ensinou, em poucos áudios, o que era uma propriedade privada;

À minha avó Bel e minha madrinha Maria, as quais não estão mais nesse plano, mas sei que me olham do outro lado e me confortam com tanto amor.

Sorte é coisa além de cavalos
E de sombras
Coisas além de ficar ou de ir embora
A pele também vai embora
Quando morre o corpo
Morre a pele
Sobra vida
Somente pra quem curte o desvio
“Além de cavalos”, Letrux

[...] Aquela Sethe ali falava de amor como qualquer outra mulher; falava de roupas de bebê como qualquer outra mulher, mas o que ela queria dizer era de partir os ossos.

Toni Morrison (2007, p. 223)

No entendimento da ancestralidade, a morte não represente simplesmente o fim da vida humana, mas sim que a vida terrestre se prolonga em direção à vida além-túmulo

José Sant’anna Sobrinho (2015, p. 30).

SACRAMENTO, Douglas Santana Ariston. Os fios da morte nos tecidos da memória: um estudo comparativo sobre *Amada*, de Toni Morrison e *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. 2021. Orientadora: Carla Dameane de Pereira Souza. 107 f. il. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Esta dissertação é sobre os fios da morte nos tecidos da memória e como essa relação está costurada aos romances de duas escritoras negras: Toni Morrison (2007) e Conceição Evaristo (2017). A primeira, uma afro-estadunidense, professora universitária e ganhadora do prêmio Nobel, cujo romance aqui analisado é *Amada*; a segunda, uma escritora negra de Minas Gerais e que produz tanto no âmbito literário quanto no acadêmico, cujo romance aqui analisado é *Becos da Memória*. A abordagem metodológica é de cunho qualitativo bibliográfico, priorizando a utilização de referenciais negros; um olhar de dentro da comunidade negra sobre temas que perpassam esses intelectuais – tanto física quanto subjetivamente. Deste modo, no decorrer da dissertação, apresentaremos a relação entre morte e memória, ligadas, também, com outros ícones e subtemas, a fim de que essas temáticas sejam discutidas. Os diálogos realizados com essas obras abordam especialmente sobre o tempo e as imagens que referem-se à temporalidade espiralar; os espaços que estão amalgamados como locais de memória e de signos da morte; e a política de escrita que está no bojo de costura dessas mulheres-costureiras. Logo, falaremos dos corpos que tombam nas narrativas, mas que ultrapassam o objeto-livro e afetam os leitores e a sociedade na qual o racismo é estruturante.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Memória; Morte; Toni Morrison.

SACRAMENTO, Douglas Santana Ariston. Deathly threads inside the cloths of the memory: a comparative study about *Amada*, by Toni Morrison and *Becos da memória*, by Conceição Evaristo. 2021. Thesis advisor: Carla Dameane de Pereira Souza. 107s. ill. Dissertação (Master in Literature and Culture) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This dissertation is about the deathly threads inside the cloths of the memory and how this relation is linked to the novels of two black writers: Toni Morrison (2007) and Conceição Evaristo (2017). The first one, an African American, university professor and winner of the Nobel Prize, whose novel analyzed here is *Amada*; the second one, a black writer from Minas Gerais and who produces both in the literary and academic spheres, whose novel analyzed here is *Becos da Memória*. The methodological approach is a bibliographic qualitative research, prioritizing the use of black references; a look from within the black community about themes that pervade these intellectuals – both physically and subjectively. Thus, in the course of this dissertation, we will present the relation between death and memory, also linked with other icons and subthemes whose will be discussed as well. The dialogues carried out with these works deal especially with time and images that refer to the spiral time; spaces that are mixed as places of memory and signs of death; and the writing policy that is at the heart of the sewing of these women-seamstresses. Then, we will talk about the bodies that fall in the narratives, but go beyond the object-book and affect the readers and the society in which racism is structuring.

Keywords: Conceição Evaristo. Memory. Death. Toni Morrison.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 AS AGULHAS DO TEMPO QUE UNEM OS FIOS DA MORTE NOS TECIDOS DA MEMÓRIA	20
2.1 AS AGULHAS DO TEMPO	21
2.1.1 Toni Morrison: Amada no presente, passado e futuro	24
2.1.2 Conceição Evaristo: Maria-Nova tece narrativas com as agulhas do tempo	30
2.2 AS AGULHAS DO TEMPO ENCONTRAM OS FIOS DA MORTE.....	36
2.2.1 Amada Ègùn: Amada Àbíkú	36
2.2.2 Rios de sangue	48
3 ATÊLIE DE MULHERES NEGRAS: O LUGAR ONDE SE COSTURA	54
3.1 A MORTE E OS ESPAÇOS EM <i>AMADA</i>	58
3.2 A MORTE E OS ESPAÇOS EM <i>BECOS DA MEMÓRIA</i>	67
4 MÃOS DE NEGRAS E NEGROS QUE COSEM OS TECIDOS E DÃO FORMAS AOS MORTOS	78
4.1 AS COSTUREIRAS QUESTIONAM A VIDA E COSTURAM COM A DOR DA PERDA.....	82
4.2 OS FIOS DA MORTE NO TECIDO DA MEMÓRIA DANDO FORMA A UM CORPO-RETALHO	90
5 NÃO TEM FIM: OS MORTOS EXPERIMENTAM AS MORTALHAS	101
REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

Enterrado Vivo

O corpo do morto tem uma presença indecisa
que remói o mundo entorno
com dentes de ruídos fragorosos.

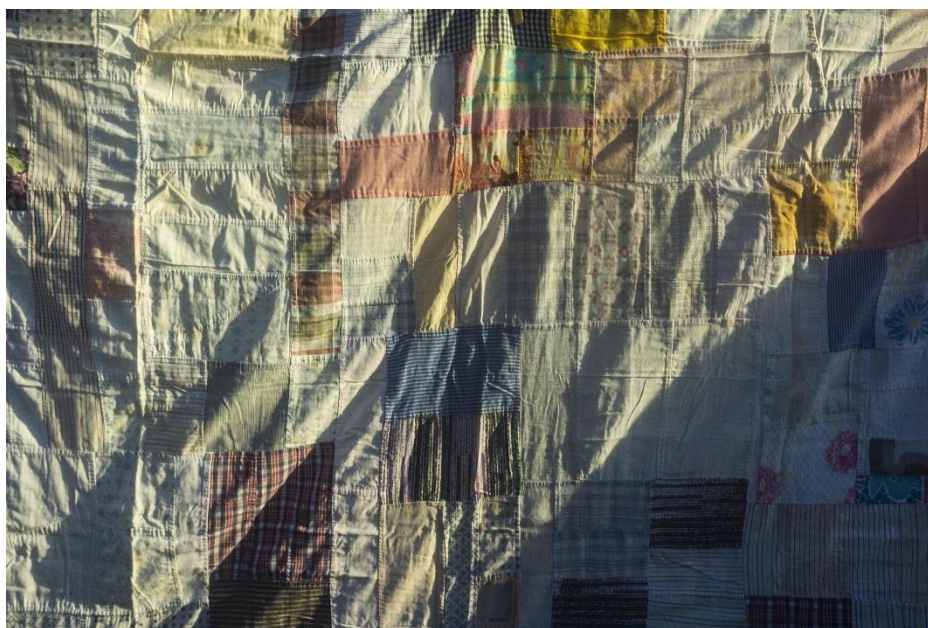
O corpo morto devora o mundo sobrando
como se mordesse a uma maçã:
dela tirando o grânulo fino de cada espera.

O morto, que passeia carregado
com uma criança rediviva
traz nas mãos,
que lhe vão cruzando sobre o estômago,
o signo claro de sua fome sem futuro. (NATÁLIA, 2016, p. 67)

Esta dissertação é sobre memória e morte. Sobre como há um entrelaçamento entre essas duas temáticas em romances de escritoras negras. A morte é um tema pesado e difícil, exatamente como o poema de Livia Natália (2016) compreende: a morte é um estranho. Um corpo morto é um estranho, cuja aura possui uma névoa de não vida e, concomitantemente, de vida também, a qual foi deixada para trás. E, além disso, é um corpo que representa vários indivíduos lutando para tentar retornar à vida, ou vivendo nesse mundo tentando achar o prazer que possuiu outrora.

Por isso, dentro da comunidade negra, há a imagem da fome e do remoer, devido às mortes diárias da nossa população. O morto não tem uma característica de pacificidade, mas ainda deseja continuar vivo – por ter sido ceifado demasiadamente cedo –, e é esse espectro, o qual está acorado em todos os sujeitos negros desde a escravização e o processo da diáspora, que esta dissertação explana.

O presente trabalho é um compilado costurado de tecidos que entrecruzam as memórias e as mortes contidas em dois romances de escritoras negras: uma brasileira e uma estadunidense. O ato da costura, de construir roupas e de moldar silhuetas é a imagem conceitual desta dissertação. Sou neto de uma costureira negra – Isabel de Jesus Santana – e tenho uma colcha de retalhos no guarda-roupa.

Figura 1- Colcha de Retalhos

Fotógrafo: Thales Santana, 2021.

A filósofa norte-americana bell hooks (2019a) escreve, no livro *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*, um texto sobre a importância da herança estética e rememora – como a construção de uma colcha – a importância desse exercício para as mulheres de sua família. Assim, hooks (2019a) narra sobre sua avó, Baba, uma mulher que aprendeu a prática da costura através da mãe, ou seja, da bisavó da autora.

A imagem que inicia o texto – da costura – é o gancho para retratar toda uma coletividade de mulheres, e é, inclusive, uma forma de falar de si e falar da arte, chegando à conclusão de que mulheres negras e essa forma de exercer arte (através da construção da colcha de retalhos) estão plasmadas a uma forma de resistência e luta contra o apagamento artístico que percorre as produções negras.

[...] Para Baba, o tecer colchas de retalhos era um processo espiritual que ensinava sobre como se doar. Era uma forma de meditação que liberava o “eu”. Foi assim que aprendeu com a mãe a pensar o processo de tecer colchas, que considerava uma arte da quietude e da concentração, uma atividade que renovava o espírito. (hooks, 2019a, p. 233)

Logo em seguida, a filósofa negra esboça um compilado teórico sobre a ideia de arte popular e de como há um apagamento dentro da academia sobre a temática, ao ponto de mesma não possuir o status de arte. Mas, para a autora, isso deveria ser repensado e modificado, afinal, Baba era uma artista que, além de costurar seus retalhos, costurava narrativas de toda uma história coletiva da qual usufruía de seus produtos.

Ainda que Baba não fizesse colchas de histórias, ela acreditava que cada colcha tinha uma narrativa própria – uma história que começava no momento em que tinha a ideia de fazer uma peça específica. A história estava enraizada na trajetória da colcha, no motivo pelo qual fora feita, no porquê de um padrão específico ter sido escolhido. (hooks, 2019a, p. 240)

Assim, a arte faz um elo com a vida – não só da costureira, mas também das pessoas que usufruíam dos produtos confeccionados. Logo, esse entrelaçamento se faz presente na construção do texto, um apanhado de retalhados costurados. Memória e vida, lado a lado, rememorando uma pessoa querida que se foi.

[...] Para ela [Baba], a magia das colchas, como arte e artifício, reside no espaço de encontro entre a arte e a vida. [...] No entanto, ela simbolizava minha conexão com a vida negra popular do campo – com o lar. *É uma colcha feita de restos*. [...] Compartilhando essa colcha, a história que conto se concentra no legado de compromisso com a própria “arte” que Baba me ofereceu. Como meu trabalho criativo consiste em escrever, tenho orgulho em apontar para as manchas de tinta na colcha que marcam minha luta para me tornar uma autora disciplinada. (hooks, 2019a, p. 242-243, grifo nosso)

O ato de costurar memórias, assim como a sua relação com a morte, molda e perpassa como uma imagem recorrente nas ideias da dissertação, afinal, o ato de entrelaçar restos uns aos outros se faz presente ao mesclar as escritoras e seus romances. Por conseguinte, esta pesquisa tem uma relação muito forte com as religiões afro-brasileiras, as quais corporificam o espírito do morto sob uma roupa de tecidos diferentes – como um retalho.

A entidade da pós-morte, o *Egúngún*, é um ancestral que morreu e é cultuado pela comunidade do terreiro, principalmente no estado da Bahia. Ele aparece coberto de panos coloridos e em grande festa para as pessoas que frequentam o terreiro ou que possuem alguma relação com o morto. E, se comparando esse ato com o processo realizado durante esta dissertação, essa é a imagem final que remete ao todo, o qual possui como ponto de partida e de análise as escritoras Toni Morrison e Conceição Evaristo, assim como os seus respectivos romances: *Amada* e *Becos da Memória*. Deste modo, é necessário discorrer um pouco sobre essas mulheres e autoras negras – separadas espacialmente.

Durante sua carreira, a escritora afro-estadunidense Toni Morrison (1931-2019) escreveu 11 romances e diversas outras obras, como contos, livros infantis e até mesmo uma peça de teatro. A autora também escreveu uma tese sobre o suicídio nas obras de Virginia Woolf e William Faulkner. Para além disso, Morrison foi professora de Humanidades, na Universidade de Princeton, e editora da *Random House*, onde exerceu forte influência no campo editorial ao ajudar na publicação de muitos negros e negras durante o período da segregação racial nos EUA, com destaque para a filósofa Angela

Davis. Toni Morrison ganhou o prêmio Pulitzer de Ficção, em 1988, e, em 1993, o prêmio Nobel de Literatura – até então a única mulher negra a exercer tal feito. Em agosto de 2019, a autora faleceu aos 88 anos de idade; período equivalente ao início do mestrado do autor desta dissertação.

O livro aqui analisado é o ganhador do prêmio Pulitzer, *Amada*, cujo mote propulsor de escrita da obra é explicado pela própria Morrison. O livro tem sua gênese a partir da notícia de que Margareth Garner, uma mulher negra, matou a própria filha para que a mesma não sofresse o que a mãe sofreu nas mãos do “senhor” de escravizados. A notícia ganhou destaque nacional e, após chegar ao conhecimento de Toni Morrison, a autora ansiou em descrever os acontecimentos posteriores a esse ato. Como a mesma relata no prefácio do livro:

A Margareth Garner histórica era fascinante, mas, para um romancista, era limitadora. Muito pouco espaço imaginativo para o que eu queria. Então eu inventaria seus pensamentos, prenderia esses pensamentos a um subtexto que fosse historicamente verdadeiro em essência, mas não estritamente factual, a fim de relacionar sua história com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o “lugar” da mulher. (MORRISON, 2007, p. 12)

Assim, Morrison traz profundidade e novos tons para a curta reportagem que serviu de mote para o seu mais famoso romance. *Amada* conta a história de Sethe, mulher que matou a própria filha, Amada, e que iria matar os outros três filhos para que não sofressem o que ela sofreu. A motivação de Sethe para a morte dos filhos gira em torno do retorno do Professor, dono da Fazenda Doce Lar, local onde a própria Sethe e o marido, pais dos meninos, viviam em situação de escravizados. O Professor – uma representação do estudioso acerca das questões de raça no século XIX – vai atrás de Sethe, que foge após ser estuprada pelos orientandos do Professor. A protagonista, então, vai para o 124, casa comandada por sua sogra Baby Suggs, uma líder comunitária. Com a morte de Amada, passam-se anos e Sethe retorna para o 124, mas o lugar é um cemitério social, todos da comunidade o tratam como amaldiçoado, afinal, houve um infanticídio no local.

Com a morte de Baby Suggs, Sethe vê os filhos mais velhos saírem de casa, e fica apenas com a caçula – Denver. A casa tem um fantasma, e esse ser espectral brinca com Denver, contudo, também foi o motivo de fuga dos filhos mais velhos. Em determinado momento da trama, uma pessoa chega ao 124: Paul D, um homem que conviveu com Sethe e o marido na Doce Lar. Ao chegar lá, ele nota um fantasma no local, brincando e derrubando as coisas, deste modo, ele expulsa Amada na sua forma fantasmática. A partir disso, Paul D vive no 124 e tem um romance com Sethe. Dias depois do ocorrido, ao

voltarem de um passeio ao circo, Paul D, Sethe e Denver encontram uma mulher dormindo na porta da casa e, ao acordar, essa mulher diz ser Amada.

Esse retorno na forma humana mexe com a relação dos três moradores do 124, pois, para cada um deles, Amada atua como um substituto. Sethe enxerga a filha que ela mesma matou e para quem pode pedir o perdão tão esperado. Denver encontra uma irmã que também atua como uma companhia dentro do vazio e silencioso 124. Já Paul D visualiza em Amada a Sethe da sua juventude e que decidiu não construir uma família com ele; nisto, os dois se relacionam sexualmente, o que, posteriormente, culmina na expulsão de Paul D do 124 por Amada.

A segunda mulher em destaque nesta dissertação é a escritora negra Conceição Evaristo (1946-). Nascida no Brasil, no estado de Minas Gerais, a autora mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1970, porém, começou a escrever apenas em 1990. No mesmo período, terminou o mestrado e, em 2010, defendeu a tese em Literatura Comparada, na Universidade Federal Fluminense (UFF) – onde estudou de modo comparativo os poemas de Edmilson Pereira de Almeida, Nei Lopes e Agostinho Neto.

Na sua carreira literária, Conceição Evaristo escreveu dois romances e três livros de contos, e é devido ao livro *Olhos d'água*, de 2014, que a autora teve o reconhecimento do principal prêmio literário do país, o Prêmio Jabuti, do qual foi vencedora, em 2015, na categoria Contos. Em 2018, Evaristo se candidatou para a Academia Brasileira de Letras (ABL), porém, perdeu a vaga para o cineasta Cacá Diegues; o fato teve grande repercussão no cenário nacional, ganhando um abaixo-assinado com muitas assinaturas que pediam a imortalidade da escritora por parte da instituição.

O romance analisado na dissertação é *Becos da Memória*, o primeiro a ser publicado pela autora, no ano de 2006, e que remete bastante sobre a sua vida e infância em Minas Gerais. O livro conta a história de Maria-Nova e a sua vivência na favela, lugar onde sempre morou. Porém, durante a adolescência, um fato modifica totalmente a vida da protagonista e de seus familiares: a destruição da favela para a construção de um prédio luxuoso. E é a partir dessa iminente destruição que Maria-Nova toma para si a missão de ouvir as histórias de vida das pessoas que estão ao seu redor, recolhê-las e guardá-las. O livro, de fato, seria o produto final dessa incumbência, uma vez que apresenta várias histórias fragmentadas, como se fossem becos de uma grande localidade periférica e desaguando em ruas diferentes.

Ao mesmo tempo em que há o recolhimento das narrativas, há a destruição da favela, e, com isso, consequências e questionamentos para a vida daquelas pessoas: *Para*

onde elas irão? Como lidar com a despedida? Nesse ínterim, algumas pessoas se mudam da favela e outras morrem ainda lá – com o local pulsando vida. Deste modo, a história de Maria-Nova se constrói mediante as histórias ouvidas por ela dos próprios moradores ou de soslaio – quando anda pela favela – das pessoas que vivem naquele lugar. Nessas andanças, temos as histórias de Homem, Tio Totó, Vó Rita, D. Joana, Cidinha-Cidoca e entre outros personagens, os quais, na destruição da favela, são os responsáveis por criar vidas e mostrar vitalidade nas memórias recontadas.

Ambos os romances, objetos de pesquisa desta dissertação, tem sido estudados por outros pesquisadores e pesquisadoras, no Brasil, mas com temáticas variadas e que não houve necessidade no corpo do texto referenciar, pois minha temática propõe uma relação não estudada dentro da fortuna crítica de Conceição Evaristo e de Toni Morrison. Sobre a primeira encontrei pesquisas vinculadas ao estudo de gênero e raça, como a dissertação da Adriana Soares de Souza (2011), cujo título é *Costurando um tempo no outro: vozes femininas tecendo memórias no romance de Conceição Evaristo*, na qual a representação da mulher negra e sua relação com o tempo – passado, presente e futuro – é analisada para construir uma identidade negra. Uma outra dissertação é da Jane Cristina Cruz (2016), *Uma análise da personagem narradora em Becos da memória, de Conceição Evaristo*, e que fala da oralidade presente no livro – com a Maria-Nova reunindo narrativas e a importância desse fato para o livro e para a comunidade negra. Já uma outra dissertação analisa essa relação com a oralidade sendo estudada sob a perspectiva da Teoria da Ação Comunicativa e sua relação com a memória, da pesquisadora Elisangela Gomes (2019), *Falas insubmissas: memória e comunicação na obra da escritora Conceição Evaristo*.

Com relação à Toni Morrison, dentre os textos vinculados com a escritora, houve a leitura do livro de Giraud (1997) – que é referência nos estudos sobre a escritora e teorias de memória – chamado *Poéticas da memória – uma leitura de Toni Morrison*, e a leitura do trabalho de conclusão de curso de Vivian Nickel (2009), *Corpo e memória em Beloved, de Toni Morrison*, e que retrata da relação entre memória e construção de nação. Um outro título lido foi a tese de Liliane de Paula Munhoz (2017), na qual a pesquisadora faz uma leitura da trilogia *Amada, Jazz e Paraíso* sob as teorias da metaficção historiográfica e do realismo fantástico, o título é *A trilogia morrisoniana: metaficção historiográfica e realismo fantástico à luz de uma perspectiva feminina*.

O objetivo desta dissertação é analisar a relação das memórias inscritas no romance de Toni Morrison (2007), *Amada*, e no romance de Conceição Evaristo (2017),

Becos da Memória, utilizando a morte como dispositivo, a partir das construções dos personagens – vivos e mortos – e dos contextos sociais de cada texto literário – com suas espacialidades e políticas de produção artística. Ambas as temáticas são mostradas para recuperar e problematizar o passado, assim como quebrar as barreiras de repressão provenientes de mecanismos de exclusão social, contribuindo, deste modo, para o empoderamento da coletividade negra.

Assim, a dissertação faz um percurso de objetivos específicos que compreendem o todo. Numa primeira instância, visa apreender as memórias evocadas mediante as descrições de mortes (físicas e simbólicas) em cada romance. Posteriormente, reflete sobre o modo como a crítica eurocêntrica e os intelectuais africanos pensam a morte, articulando esse pensamento com a metáfora oriunda das memórias contidas nos romances, levando em consideração as especificidades das duas autoras, ambas atravessadas pela experiência colonial.

Em seguida, dispõe-se a fazer um paralelo dos estudos que envolvem a temática de memória com os estudos sobre a temática da morte – ambos na perspectiva da literatura negra, compreendendo a memória como ferramenta de um fazer literário. As obras de Toni Morrison e de Conceição Evaristo mostram o fazer literário negro como quebra de um recalque social e as concepções de morte nelas apresentadas como vínculo das concepções culturais e subjetivas da coletividade negra. Resultando, deste modo, em uma dissertação que versa sobre a cultura da comunidade negra, mas que também possui um viés político, isto, ao relatar o elo existente sobre a temática da morte com outras instâncias, como o espaço e o fazer literário.

Esta dissertação é dividida em cinco capítulos, cujo primeiro deles é esta introdução. O segundo capítulo, intitulado de *As agulhas do tempo que unem os fios da morte nos tecidos da memória*, analisará a relação entre memória e morte nas obras selecionadas, pois, tratando-se de duas escritoras negras, ambas trazem no bojo constitutivo de seus respectivos romances as especificidades nas abordagens dessas temáticas. Logo, torna-se necessário abordar a questão do tempo – narrativo e metafísico – que está marcado na especificidade de uma cultura “outra”. Nossa. Negra. Exemplificando-se no modo como a narrativa é construída e como as temáticas aparecem. Serão analisadas, também, imagens vinculadas a essa relação temporal em ambos os romances, como a água, assim como o ato de recolher histórias de Maria-Nova.

O terceiro capítulo, *Ateliê de mulheres negras: o lugar onde se costura*, discorrerá sobre a relação da memória com a morte e o espaço, pois, em ambos os romances – seja

no 124, de Toni Morrison, ou na Favela, de Conceição Evaristo – os espaços são caracterizados por uma rememoração constante, devido a morte de pretos. Isso ocorre por meio de sistemas necropolíticos, os quais propiciam na mortalidade desses sujeitos. Esses lugares também marcam outros tipos de morte – simbólicas –, as quais caracterizam uma imagem espacial e o empreendimento literário realizado pelas escritoras negras.

O quarto capítulo, *Mãos de negras e negros que cosem os tecidos e dão formas aos mortos*, encadeará acerca da potencialidade artística que a morte e a memória trazem para as produções de negras e negros. Isso é exemplificado pela protagonista do romance de Conceição Evaristo, Maria-Nova, que recolhe narrativas na favela (como uma *Griot*) e que as passará para outras gerações. É a partir desse mote que a metáfora da morte se transforma em potência e imortalização – como um monumento –, criando uma rede de solidariedade que faz toda uma comunidade sobreviver ao luto dos nossos, cujas mortes ocorrem diariamente no mundo.

Em seguida, há o desfecho da dissertação, cujo título *Não tem fim: os mortos experimentam as mortalhas* encabeça as considerações finais. Fechamentos. Questionamentos sobre as duas temáticas e as escritoras que norteiam a dissertação.

2 AS AGULHAS DO TEMPO QUE UNEM OS FIOS DA MORTE NOS TECIDOS DA MEMÓRIA

63 jovens negros são mortos por dia.
23 mil jovens negros são mortos por ano.

Ao menos um morreu agora,
Enquanto você lia este poema. (NATÁLIA, 2017, p. 73)

Vivemos em uma sociedade que tem nas suas redes muito sangue. O sangue de pessoas negras que caem desde as travessias do Atlântico Negro. A morte é um signo que atravessa toda uma coletividade negra e, conseqüentemente, toda uma corporeidade negra. Então, a produção artística desses sujeitos também estaria marcada por essas mortes e por uma necessidade de rememorar os sujeitos que caíram no meio do caminho.

O poema que inicia este capítulo, intitulado “Da inutilidade da poesia”, está presente no livro *Sobejos do mar*, da poeta, e também professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Lívia Natália (2017). Esse poema é caracterizado por um sujeito lírico que representa as vozes de toda a comunidade negra, as quais gritam por uma mudança desse cenário, tão mortífero para os nossos, e sentem-se inúteis diante dessa realidade, pois muitos são os sujeitos que estão inseridos na mesma situação e nada conseguem fazer para revertê-la.

No poema há um tom de denúncia dos corpos negros que tombam – afinal, 75% das vítimas de homicídio no Brasil são pessoas negras (CARVALHO, 2019) – e, desse modo, para ressignificar tamanha atrocidade, é necessário escrever para rememorar os corpos que tombam cotidianamente na sociedade. Então, ao denunciar e ao escrever para fazer esse ato, há um coro de vozes de sujeitos mortos. Dentro da cosmovisão africana podemos chamar essas vozes de *Egúngún* – entidades que, de acordo com a cosmogonia Nagô, vivem na pós-morte. E aqui infiro que nesse poema existe um processo de ouvir essas entidades e mostrar que elas impulsionam uma escrita.

Mas, para haver *Egúngún*, e para seguir o caminho no além, é preciso um trabalho de rememorar o passado e aplicá-lo ao presente, para que, assim, ocorra uma denúncia social e, na mesma via, a imortalização desses corpos que caem todos os dias. Não há intencionalidade de um fim triste, mas da potência que há na pós-morte. Desse modo, é necessário compreender como a estrutura temporal representa nuances que caracterizam a existência na pós-vida. Essa estrutura também se faz presente em outros tecidos narrativos, como nos romances *Amada*, da escritora afro-estadunidense Toni Morrison

(2007), e em *Becos da Memória*, da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo (2017), obras escolhidas para compor o *corpus* de nossa análise, por proporcionarem uma nova possibilidade de leitura sobre a relação entre memória e morte.

2.1 AS AGULHAS DO TEMPO

Existe uma forma de temporalidade marcada por teorias eurocêntricas e provenientes de dogmas religiosos que assinalam toda uma produção artística ocidental. Explicitando, isso ocorre quando percebemos um tempo manifestado nas três instâncias: passado, presente e futuro, dentro de uma produção literária. Logo, na concepção de tempo demarcada com seus marcadores temporais, há memória e, nisso, sua relação ambivalente com o esquecimento – temas que perpassam toda essa dissertação de forma explícita e implícita.

Assim, Giorgio Agamben (2016) analisa, no livro *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*, a concepção de tempo, tendo como base as cartas de Paulo presentes na Bíblia. O autor avalia que o tempo católico cristão, ou messiânico, marcado por um segmento linear, tem como fatos divisores de uma nova era: a criação do Éden; o nascimento de Jesus; e seu retorno (definido pelo Apocalipse), não havendo nunca uma superposição ou entrelaçamento desses tempos, a não ser por meio da rememoração, na qual se torna possível apenas retornar ao passado (AGAMBEN, 2016).

Agamben (2016) também aponta uma separação temporal entre os profetas e os apóstolos, logo, essa diferenciação tem relação com o tempo messiânico e suas características. Para o filósofo, em sua interpretação das cartas de Paulo, o tempo do profeta é marcado pelo futuro, entretanto, o tempo dos apóstolos é marcado pelo retorno do Messias, um tempo em *Kairós*, um tempo de agora, um tempo do presente.

O filósofo italiano traz uma divisão temporal pautada na destruição e transcendência que o tempo messiânico apresenta no cerne de sua teoria, ou seja, o que há depois do retorno de Jesus – após o aniquilamento dos ímpios –, no Apocalipse, está em aberto. Entretanto, esse será um momento de transcendência para alguns sujeitos, pois apenas os escolhidos irão usufruir dele (AGAMBEN, 2016). Para que possam atingir a salvação, e acompanhar o Messias nessa nova temporalidade pós-apocalíptica, é necessário um investimento sobre a memória e a rememoração do passado:

[...] também na recapitulação messiânica está em questão algo como uma memória – mas se trata de uma memória especial, que tem a ver unicamente com a economia da salvação (mas não se pode dizer isso de toda memória?).

A memória aparece aqui como uma propedêutica e uma antecipação da salvação. [...] E assim como, na lembrança, o passado se torna novamente, de algum modo, possível [...] do mesmo modo, na recapitulação messiânica, os homens se preparam para se despedir dele para sempre na eternidade, que não conhece passado nem repetição. (AGAMBEN, 2016, p. 95)

Ao fazer uma historiografia cristã do tempo, o filósofo italiano diferencia o tempo messiânico (*kairós*) do tempo cronológico (*cronos*) – que nesse livro é marcado pelo conceito de tempo operativo, que estaria relacionado ao binômio “potência e ato” (AGAMBEN, 2016, p. 83) da construção do pensamento e que se delimita nas construções das categorias espaciais (presente, passado e futuro). Para o autor, as duas categorias estariam contidas uma na outra; contudo, o que marca uma possível diferenciação entre elas é a destruição.

[...] a primeira definição do tempo messiânico: ele é *o tempo que o tempo leva para acabar* – ou, mais exatamente, o tempo que empregamos para fazer acabar, para concluir a nossa representação do tempo. Ele não é a linha – representável mas impensável – do tempo cronológico nem o instante – igualmente impensável – do seu fim; mas não é tampouco simplesmente um segmento extraído do tempo cronológico, que vai da ressurreição ao fim do tempo: é, antes, o tempo operativo que urge no tempo cronológico e o trabalha e transforma a partir do interior, tempo do qual precisamos para fazer fundar o tempo – nesse sentido: *o tempo que nos resta*. (AGAMBEN, 2016, p. 85, grifo do autor)

Faz-se necessário discutir um pouco acerca da relação entre o tempo em sua base cristã e a construção de narrativas. Sobre essas temáticas, destaca-se a obra de Benedito Nunes (1995), *O tempo na narrativa*, na qual o estudioso faz um panorama sobre os tipos de tempo, com ênfase – para melhor compreender os objetos desta leitura – na relação entre tempo cronológico e o tempo histórico. O primeiro está ligado à concepção cristã, algo relacionado às ideias do filósofo Giorgio Agamben (2016) e sua leitura das epístolas bíblicas de Paulo. Por outro lado, o tempo histórico, que em seu desenvolvimento contempla um tempo político – e tem como característica a utilização de intervalos temporais pautados em um poder sobre o passado que acaba influenciando o presente – ainda está ligado ao modo cristão de modelo temporal. Segundo Nunes (1995),

[...] A combinação entre continuidade e mudança permite conceber o tempo histórico como um processo de ritmo variável e não uniforme – lento na Idade Média, célere na Idade Moderna, quando se reforça com a conquista da consciência de que os momentos passados, sob a forma de herança acumulada, continuam agindo sobre o presente. (NUNES, 1995, p. 21)

Sendo assim, as narrativas que apresentam teor épico e que se passam num decorrer dos tempos são um exemplo desse processo de tempo com ritmo variável e não

uniforme. Portanto, em narrativas históricas, como as escritas por Proust¹, o tempo histórico se faz exemplificado, pois o “tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa” (NUNES, 1995, p. 25), ou seja, o tempo narrativo está na linha tênue entre o tempo de narrar e o tempo narrado – proveniente desta dilatação temporal que é comum aos romances oriundos da modernidade. E, para isso, Benedito Nunes (1995, p. 62) reserva uma parte do seu livro sobre a temporalidade para explicar que o tempo, na obra proustiana, está relacionado ao encontro de semelhanças que existem entre o passado e o presente, assim “a busca do tempo perdido ultimava-se no tempo reconquistado”.

A dicotomia entre tempo histórico e tempo narrativo, anteriormente mencionada, contempla toda uma concepção de tempo no Ocidente – região fortemente marcada pelo cristianismo. E, atrela-se a outros pensadores como Paul Ricoeur e o Didi-Huberman², que discutem e tentam ampliar esses conceitos durante toda a modernidade e que chegam à contemporaneidade. Porém, com o advento de outras concepções culturais e epistemologias presentes no fazer literário, nota-se uma mudança nesse paradigma eurocêntrico, e a particularidade cultural de uma coletividade se faz presente na feitura do tecido literário. Essas mudanças estão atreladas ao aumento das produções dos grupos ditos “minoritários”, mas que, em contingente numérico, equivalem a uma verdadeira multidão.

E é a partir desse novo olhar para as outras culturas e suas respectivas visões de mundo que esses sujeitos impõem, nas suas artes, a questão e o entendimento sobre o tempo – com base em valores e compreensões que divergem do modelo temporal próprio ao cristianismo. Ou seja, o olhar não está mais voltado para a memória individual, atitude observada na origem do gênero romance, mas, sim, está dirigido à memória coletiva. Percebemos, aqui, um novo modelo de organização de um romance.

Hoje, temos uma comunidade negra cujos sujeitos reivindicam um novo olhar sobre a história contada e propagada pelos segmentos hegemônicos. As narrativas por eles produzidas apresentam novos pontos de vista que têm suas especificidades no modo de se costurar as histórias, como nas obras de Toni Morrison (2007) e Conceição Evaristo

¹ Marcel Proust (1871-1922) escreveu uma saga sobre a memória *Em Busca do Tempo Perdido*, um compilado de sete livros. Para alguns teóricos, os livros exemplificam os usos da memória involuntária, cujo signo atua como gancho para uma rememoração.

² O primeiro é um filósofo francês que faz uma relação entre memória, esquecimento e literatura, demonstrando como o tempo que é representado dentro de uma narrativa está atrelado às teorias sobre essas temáticas. O segundo filósofo, também francês, com base na análise de produções artísticas, investiga o tempo com base na sobrevivência e reminiscências que determinados temas artísticos permanecem presentes no objeto de arte, tendo como foco a produção de Aby Warburg.

(2017). Mesmo afastadas por terras e mares, ambas são mulheres negras que trazem novas modalidades de tempo em suas respectivas narrativas, as quais fraturam o modo eurocêntrico pregado pelas teorias anteriormente citadas.

2.1.1 Toni Morrison: Amada no presente, passado e futuro

As minorias sempre falaram, mas não eram ouvidas pelos grupos hegemônicos, como retrata a pensadora indiana Gayatri Spivak (2010), em seu livro *Pode o subalterno falar?*, ao analisar os efeitos de repressão e violência do colonialismo inglês na Índia. Com essa máxima, percebemos, entretanto, que a produção minoritária – produzida pela subalternidade pensante – vem crescendo no Brasil e no mundo, com seus novos olhares e novas concepções acerca de dogmas que foram estabelecidos pelas teorias europeias durante os séculos. E, como a própria pensadora aponta, é por meio de pequenas rebeliões e técnicas de resistências que essas minorias impõem o direito de serem escutadas.

Esses modos de subversão e rompimento de silenciamentos é apontado pela pensadora latino-americana Rivera Cusicanqui (2010), ao retratar sobre as questões sindicais e políticas dentro do Bolívia. A autora, ao retratar esse contexto, acaba trazendo formas de romper esse silenciamento que é de origem colonial, mas acaba sendo expressado de formas outras – valendo-se de uma corporeidade que foi colonizada, mas que luta para uma desconstrução desse modo de ser.

[...] En un país de sorderas coloniales, quizás valdría la pena invertir la pregunta: ¿pueden escuchar las élites dominantes lo que dicen los subalternos cuando hablan? Quizás aquí reside el por qué de la lucha simbólica, y de la propia violencia como lenguaje. Así, la guerra por el espacio, la guerra por la comida, la guerra por el gas y por la coca han adoptado a momentos ese lenguaje, más por la violencia del gesto represivo que por un rechazo de principio a los espacios dialógicos de la política. (RIVERA CUSICANQUI, 2010, 67-68)

Pequenas rebeliões podem estar presentes em atos que envolvam o corpo e também a arte. Um bom exemplo disso encontra-se na produção de romances sob a perspectiva desses corpos ditos subalternos, os quais tentam constantemente impor suas vozes e pontos de vistas dentro de um sistema que mata e violenta.

Com base nessas novas produções, que buscam representar uma nova versão da história, a qual não está nos livros didáticos (ADICHIE, 2009), é que damos a mão à Toni Morrison. A autora possui um estilo de escrita bem particular, pois abrange o coletivo e destaca um empreendimento que questiona a representação produzida por escritores

brancos e escritoras brancas acerca do corpo negro (MORRISON, 1993). Deste modo, ela apresenta um modo de narrar diferente de obras canônicas:

[...] She [Toni Morrison] uses writing techniques (multiple voices for example) to create a confused and fragmented tone and the cerebral stream of consciousness technique is used to allow the reader to hear the characters inner most thoughts. (COSME, 2005, p. 92)³

A partir disso, percebemos que os romances de Toni Morrison são capazes de movimentar estruturas que estavam muito bem estabelecidas dentro de um contexto social, tanto no nível micro quanto no macro. Sobre esses abalos, a pensadora negra Denise Carrascosa (2017) escreve um texto sobre o efeito que a obra de Morrison provoca numa sala de aula na UFBA, instituição federal onde é professora de Literatura Inglesa:

[...] Aconteceu um *ethos* de uso do literário que mobilizou a singularidade da experiência dos corpos em um ponto localizado do tempo e espaço. Algo que acontece em um determinado momento, local e com certas pessoas e, rapidamente, desaparece. Talvez, deixando algum rastro luminescente. (CARRASCOSA, 2017, p. 46)

Para a pesquisadora, ocorre uma conexão entre o romance e a população negra. E essa conexão provoca, por seguinte, uma afetação na sala de aula. Isso acontece, provavelmente, por conta da identificação causada pelo romance em uma sala de aula majoritariamente negra. Denise Carrascosa (2017) percebe no produto da leitura do objeto literário uma potência que só existe em função da semelhança temática que é vivenciada por um coletivo: o passado marcado pela escravização e colonialidade.

Toni Morrison nos dá esse conselho para produzir em nós uma abertura para o afeto do desamparo com chave de entrada no espaço romanesco, para a empatia à experiência corporal outrizante da sub-rogação, do estar perdido em um esquema de dívida que não é o nosso. Como é mesmo a sensação de “jogar no escuro”? (CARRASCOSA, 2017, p. 44)

Mesmo com sua potência poética e engajamento coletivo – especialmente para nós, negros, pois seus textos afetam para além da corporeidade individualizada, chegando num corpo coletivo, fazendo com que outros corpos sintam esse lugar marcado por violências e mortes simbólicas, como assinala a citação acima –, Toni Morrison tem sua entrada no Brasil, a partir de uma publicação feita por uma grande editora, apenas na primeira década do século XXI. De fato, existiram publicações anteriores, porém, nenhuma delas chegou a ser um *boom* editorial.

³ Toni Morrison utiliza técnicas de escrita (polifonia, por exemplo) para criar um tom confuso e fragmentado e a técnica dos fluxos de consciência é usada para permitir ao leitor ouvir os pensamentos mais profundos das personagens (tradução nossa).

Amada, livro que será analisado nesta dissertação, foi escrito com base no caso de Margaret Garner, mulher que matou a própria filha para que ela não sofresse as mesmas violências que Margaret sofrera nas fazendas escravocratas do sul estadunidense, ato que, para a sociedade branca do século XIX, foi lido como algo bárbaro (MORRISON, 2007). O que Toni Morrison propõe em seu livro é uma mudança nessa leitura, dando maior amplitude e profundidade para essa mulher negra que mata sua própria filha por amor.

A autora modifica cenas preestabelecidas como verdadeiras e “imutáveis” da história, procedimento que faz parte do seu projeto como escritora negra, como observa Fernanda Mota (2015), ao escrever um artigo sobre a relação da memória dentro de *Compaixão*, outro romance de Toni Morrison. *Compaixão* é um livro contemporâneo de *Amada* que, ao retomar constantemente os fios memorialísticos da tessitura do texto, extrapola o viés individual e parte para o coletivo:

[...] Os romances de Morrison evocam cenas de capítulos silenciados outrora através de um estilo narrativo com mecanismos de memória, contemplando histórias marcadas pelo esquecimento e pela repressão – interfaces da própria memória. (MOTA, 2015, p. 142)

Essa especificidade do uso da memória por parte de Morrison, e apontado por Fernanda Mota (2015), também está presente no romance estudado. Toni Morrison tem uma potência e características muito específicas, detalhes que promovem uma nova maneira de olhar a questão do tempo, abarcando, inclusive, a temática da morte.

No caso de Toni Morrison (2007), os tempos não são marcados por acontecimentos, e a presença de ícones para rememoração é escassa. Há o fato de o futuro estar plasmado ao presente narrativo e, com isso, às rememorações, o que difere da teoria defendida por Bergson e exemplificada por Proust⁴ – de que toda rememoração está vinculada a um ícone de memória involuntária que afeta os sentidos e o corpo (BERGSON, 1999). Como o excerto abaixo denuncia:

“É só isso que você deixa voltar a sua lembrança”, Sethe disse, mas a ela havia sobrado só uma, uma viva, quer dizer, os meninos expulsos pela morta, e sua lembrança de Buglar estava se apagando depressa. Howard tinha pelo menos um formato de cabeça que ninguém conseguia esquecer. Quanto ao resto, ela batalhava para lembrar o mínimo possível. Infelizmente seu cérebro era tortuoso. Podia estar indo depressa pelo campo, praticamente correndo, para chegar rápido à bomba e lavar a seiva de camomila das pernas. Nada mais na cabeça. A imagem dos homens vindo para mamar nela era tão sem vida quanto

⁴ Para o filósofo Henri Bergson (1999), em *Matéria e Memória*, existe uma relação com o objeto exterior ao corpo – um ícone – que, ao entrar em contato com o sujeito, aciona os sentidos e acaba trazendo à tona, ao consciente, lembranças do passado. Essa teoria é exemplificada em Proust durante a famosa cena da *madeleine*, na qual o narrador come o doce que aciona o paladar e o remete à sua infância.

os nervos de suas costas onde a pele era ondulada como uma tábua de lavar roupa. Também não havia mais nem o menor cheiro da tinta ou da goma de cereja e da casca de carvalho de que a tinta era feita. Nada. (MORRISON, 2007, p. 20-21)

Na citação acima, percebemos que há falta de ícone. Pois as lembranças já estão contidas no corpo de quem lembra. É como se o tempo fosse conjugado – um processo interior – e não separado por grandes acontecimentos ou marcos externos. Notamos que a emersão das cenas ocorre de forma unificada, mas por meio de elos cujo presente narrado está contido no tempo passado. Logo, ao reviver a fuga dos filhos mais velhos, de fato, há um sentimento de dor, mas ao mesmo tempo, a personagem a relaciona à realização de um estupro, um segundo trauma, por parte de homens brancos, quando ela ainda estava na situação de escravizada. Não há uma cadeia de ícones inicial e nem entre as cenas rememorativas, está tudo aparentemente solto, como se fosse um discurso livre, como se o corpo fosse um único ícone desencadeador de todas as lembranças.

Existe também, neste jogo narrativo do lembrar, uma necessidade de esquecimento, um esquecimento que não pode ocorrer, pois estamos falando de um corpo que sofreu violências e mortes simbólicas, e, conseqüentemente, o retorno até esses atos acontece de forma simultânea entre os tempos. Sem ícones e sensações, pois a narrativa tem uma forma temporal que difere da forma eurocêntrica – dita anteriormente, que sempre precisa do gancho para se retornar ao passado.

Toni Morrison (2007) rompe a representação temporal e nos mostra um novo modo de narrar as temporalidades. Ela faz isso durante toda a narrativa, pois estamos falando de vozes narrativas não centradas apenas em uma personagem, mas num coletivo – e como o ato de matar a filha afeta todas as pessoas ao redor de Sethe. Entretanto, para compreender esse passado contido no presente, e vice-versa, assim como alguns trechos narrados por Amada com o uso do tempo futuro, temos que fazer o exercício de pensar em um tempo outro.

Essa temporalidade outra pertence a nós, negros e negras, que trazemos conosco. É um deslocamento de outros entendimentos de mundo, para além dos teóricos citados anteriormente. O tempo narrativo contido na obra de Toni Morrison (2007), e perceptível na narrativa de outras escritoras negras, é espiralar.

Essa concepção de temporalidade está presente nos escritos de Leda Maria Martins (2002), que apresenta performances que remetem em sua tessitura ao tempo espiral. Na cosmovisão africana, propagada pelas travessias no Atlântico Negro, existe um *continuum* entre passado, presente e futuro, ou seja, não há uma separação metódica

entre as três instâncias temporais. No caso, a vida, a morte e a pós-morte são ligadas e conjugadas numa “complementaridade necessária” (MARTINS, 2002, p. 71). Logo, num determinado momento, a ancestralidade pode aparecer na narrativa ou em um ser que habita a pós-morte, pois o tempo não está encaixotado. Essa ligação temporal fica explícita quando Amada retorna ao mundo dos viventes e é questionada por sua irmã Denver:

[...] “Por que você se chama Amada?”
 Amada fechou os olhos. “No escuro, meu nome é Amada.”
 Denver chegou um pouco mais perto. “Como era lá, onde você estava antes? Pode me contar?”
 “Escuro”, disse Amada. “*Sou pequena naquele lugar. Sou assim aqui.*”
 Levantou a cabeça com os dedos. “*Sentia frio?*”
 Amada se encolheu mais e balançou a cabeça. “Calor. Nada para respirar lá embaixo e sem espaço para se mexer.” (MORRISON, 2007, p. 109, grifo nosso)

Observando a citação acima, Amada, ao retratar como era seu passado, remete a um passado comum para todo negro no século XIX, a experiência da travessia do Atlântico negro desde o século XVI. Podemos interpretar que ela, de maneira metafórica, representa a viagem pelo Atlântico, por meio do Navio Negreiro, cuja estrutura fazia com que os nossos ficassem amontoados uns sobre os outros. Isso remete, também, à temporalidade espiralar, pois, ao retratar do passado, ela se utiliza de verbos no presente, como pode ser observado através dos grifos. Logo, é como se a experiência de violências e mortes simbólicas nos constituíssem tanto em vida quanto em morte, e também na pós-morte. Assim, o tempo não é separado, mas conjugado e constituinte de um todo.

O tempo espiralar é curvilíneo, vai e retorna, e traz consigo uma transformação (MARTINS, 2002). Essa transformação é marcada por evidências da ancestralidade presente na comunidade negra, as quais aparecem nas suas produções culturais. Como Leda Maria Martins (2002) aponta no seu objeto de pesquisa – o Reinado em Minas Gerais –, ao tratar de uma manifestação cultural religiosa que mescla traços do Cristianismo Católico com a religião de matriz africana, evidenciando que os modos de operação dos Reinados trazem em si essa ancestralidade negra mesmo que para o culto de uma santa católica.⁵

⁵ O contato do Candomblé com a religião católica faz parte do cotidiano de quem vive o axé, para os pensadores e líderes religiosos Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2009), a cooptação de ritos, liturgias, nomenclaturas de santos e outras características do catolicismo, foi importante para que as religiões de matriz africana existissem hoje. Mas, os autores salientam que não há mais necessidade – na atualidade – desse vínculo sincretista, pois há uma afirmação e imposição das vertentes africanas como religião.

As questões acerca do tempo espiralar são explanadas também por Muniz Sodré (2017), no seu livro *Pensar Nagô*. Ao dissertar sobre o tempo, ele remete à figura de Exu, que é princípio cosmológico – nas narrativas propagadas nos terreiros de Candomblé é aquele que faz a intermediação entre o homem e o orixá. O autor mostra que Exu não está fixo no tempo (SODRÉ, 2017). Exu transita entre as temporalidades e está nas encruzilhadas, o que fica evidenciado no aforismo: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje.”. Portanto, Exu rege essa nova concepção de tempo.

Quando o provérbio enuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo inicialmente que ele começou a matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra atirada está no meio de uma ação que faz o presente transitar para o passado. (SODRÉ, 2017, p. 187)

Deste modo, a temporalidade é formada por um conjunto de atos, os quais afetam o espaço-tempo de forma concatenada (SODRÉ, 2017). Sendo esses elos formadores de um tempo que é outro, e que não está pautado nas teorias metafísicas de temporalidade europeia, já que estão marcados no movimento, ou seja, “[...] algo vem a ser no tempo” (SODRÉ, 2017, p. 183).

Assim, compreendemos que, ao trazer a voz de Amada como narradora em determinadas partes do livro, Toni Morrison (2007) acaba trazendo na constituição narrativa da obra um tempo *exusíaco*, marcado pelo acontecimento de um passado que se inscreve num acontecimento presente – o retorno de uma pessoa morta – por isso as lacunas entre as palavras marcando uma suspensão, do sujeito que está narrando, do espaço e do tempo:

Tudo é agora é sempre agora não vai existir nunca um tempo em que eu não esteja agachada e olhando outros agachados também estou sempre agachada o homem no meu rosto está morto o rosto dele não é meu a boca dele tem cheiro doce mas os olhos são travados (MORRISON, 2007, p. 282)

Amada, ao retratar seu passado, mescla-o com o presente e o futuro – num espaço aberto e sem marcação –, constituindo imagens provenientes desse passado que se presentifica em qualquer tempo para nós, negros. Ou seja, um acumulativo de fatos que habita as outras instâncias temporais (MARTINS, 2002). Como é exemplificado no excerto de *Amada*, o navio negreiro é a constituição de uma suspensão temporal; ressaltando que esse capítulo está inserido no romance como um trauma rememorado de toda uma coletividade e que está sendo representada por Amada, capítulo esse que chega

abruptamente, existindo no meio da narrativa e sendo um dos poucos narrados pela personagem.

Portanto, essa personagem que está andando pelos tempos também só retorna por causa dessa característica espiralar do tempo. Afinal, ela está morta e retorna. E, com base nessa premissa, aqui discutida, vamos adentrar nas influências que essa espiral causa na representação da pós-morte. Mas, antes, temos que trazer à tona outra costureira, no hemisfério sul – Conceição Evaristo, uma mulher, negra e brasileira. Com suas costuras cartográficas, Evaristo destaca também a relação da morte com o tempo, com base na concepção Nagô de tal conceito, mostrando existir outros modos de lidar com essa especificidade.

2.1.2 Conceição Evaristo: Maria-Nova tece narrativas com as agulhas do tempo

No hemisfério sul encontra-se Conceição Evaristo, escritora negra e doutora em Literatura Comparada pela UFF, uma mulher que publica, desde a década de 1970, através dos *Cadernos Negros*⁶. Dentre as suas produções, destacam-se os gêneros de romance, poesia e conto, para além de artigos acadêmicos nos quais discute a literatura negra no Brasil.

Em sua tese de doutorado, cujo título é *Poemas malungos – cânticos irmãos*, publicada em 2011, Conceição Evaristo estuda a relação entre três escritores negros, fazendo o trajeto vinculado à memória coletiva, o uso da linguagem e como a tradição negra está presente nos poemas feitos pelos seus sujeitos de pesquisa.

Com tais temáticas presentes em sua pesquisa, é de se imaginar que em suas obras também se encontrem esses tópicos. E, inclusive, as imagens que Conceição Evaristo traz em sua tese também são evidentes em sua produção literária. Notamos que, dentro de uma coletividade, a escritora mineira também está rodeada por malungos (EVARISTO, 2011) – escritores irmãos, ligados pela mesma tragédia coletiva que está presente no mato e no mar (lugares onde enterraram os nossos ancestrais).

É a partir dos mortos e das reminiscências das lembranças das gerações futuras da travessia do Atlântico Negro que se realiza a constituição literária da coletividade negra. Contudo, sempre houve um embate entre essa produção literária negra e a crítica branca, logo, a produção literária negra no Brasil sempre foi pautada em silenciamentos

⁶ Publicações em formato de livro que ocorrem todos os anos, em prosa ou poesia, com o intuito de difundir e abrir portas para novos escritores negros no país. Ocorre desde 1978.

e pavimentada no ostracismo que a classe dominante e o campo literário sempre fizeram manutenção. Com base nas pesquisas sobre a produção literária e artística de autoria negra da segunda metade do século XX é possível, entretanto, observar que houve uma mudança nessa engrenagem.

A tese de Florentina da Silva Souza (2005), professora negra e titular da UFBA, que estudou os *Cadernos Negros* e o *Jornal do MNU*⁷, retrata a ascensão da escrita de produção negra, a partir da década de 1950. Ela aborda como a inserção dessas produções na sociedade, no ápice da ditadura militar, questionou as relações raciais no Brasil, alegando que esses escritores exercem uma funcionalidade pedagógica nas suas produções (SOUZA, 2005).

[...] como documentos verbais, ambos os periódicos viabilizam a criação de um espaço público para a expressão de um grupo excluído, silenciado e tornado invisível nos setores privilegiados da sociedade brasileira e propõem-se a contribuir para o despertar da “consciência crítica” de um grande número de afrodescendentes, nem sempre atentos às ambiguidades perversas do cordial racismo brasileiro. Os autores assumem, assim, uma função pedagógica e a missão político-cultural de alertar e unir os leitores para avaliação do lugar étnico de onde falam os grupos que constroem ou reelaboram os discursos nacionais [...]. (SOUZA, 2005, p. 12-13)

O caráter pedagógico desses periódicos se relaciona com a maneira como a literatura brasileira, através de seu cânone, fez proliferar estereótipos acerca dos negros, e como a mesma foi repercutida durante décadas. Em resposta a essa instituição supremacista branca, os escritores tinham que demonstrar para a sociedade as engrenagens do racismo que a própria comunidade negra não sabia reconhecer, pois esse discurso não chegava até determinados lugares através das mídias. Logo, infere-se que o leitor dessas produções de autoria negra seja o próprio povo negro (SOUZA, 2005).

Cada grupo se define como povo (membro de uma coletividade nacional), em cada época, seleciona um conjunto de textos que serão apresentados e institucionalizados como expressões do seu simbolismo e de seu imaginário. São escolhidos tema, linguagem, recursos figurativos, personagens [...] que “devem” circular e “devem” ser exploradas e divulgadas pelas instituições para compor “sua literatura”, a literatura nacional. (SOUZA, 2005, p. 38)

Então, há toda uma potência política nos escritos produzidos por esses autores. E essa característica se torna necessária para entender o motivo de se escrever sobre a questão do negro no Brasil, de modo a transmitir esse conhecimento e desconstrução de discursos racistas para os seus. Deste modo, é possível entender o processo pedagógico

⁷ Jornal do Movimento Negro Unificado.

da literatura negra com o conceito de literatura menor (DELEUZE; GUATARRI, 2015), o qual possui como uma de suas características o agenciamento coletivo – nunca sendo pensado apenas no indivíduo, mas em como afeta o todo em que o escritor está inserido.

Outra característica da literatura menor gira em torno de escrever na língua do dominante e trazer uma rasura para essa língua hegemônica (DELEUZE; GUATARRI, 2015). Isto se torna possível ao aplicar uma dicção própria da periferia nos escritos de produção negra, como pode ser observado no romance de Conceição Evaristo (2017):

[...] Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma *escrevivência* pode com(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Essa com(fusão) não me constrange. E continuo afirmando que a favela descrita em *Becos da memória* acabou e *acabou*. Hoje as favelas produzem outras narrativas, provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções. (EVARISTO, 2017, p.12, grifos do autor)

A necessidade de falar, e de romper os silêncios que ecoam dentro de uma coletividade dita como minoritária, é explanada por Grada Kilomba (2019), intelectual lusitana. Kilomba (2019) escreveu sua tese na Alemanha e estudou, com base na psicanálise do Frantz Fanon, o racismo cotidiano – que consiste no depósito de projeções brancas dentro de um sujeito negro, sendo que essas projeções estão no âmbito da sexualidade e da violência, pois esse tipo de racismo se utiliza de vários meios discursivos para que ocorra tal ato violento (KILOMBA, 2019).

Em um dos capítulos iniciais de seu livro-tese, Kilomba (2019) fala sobre um trauma adquirido através do discurso colonial, e que é perpassado durante as gerações de negros, sobre o uso da máscara de silenciamento – o negro tem esse objeto no rosto, que remete à violência da escravização e que o impede de falar sobre si e seu ponto de vista sobre a sociedade racista em que vive, fazendo referência ao freio que era colocado no rosto dos sujeitos escravizados, impedindo-os de falar. Logo, haveria uma manutenção presente no meio social, com base na supremacia branca, para que esse utensílio subjetivo permaneça em corpos negros. Entretanto, existe um momento de empoderamento desse corpo quando ocorre o rompimento da máscara e o negro fala a partir de seu próprio ponto de vista:

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do *sujeito negro* ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria de ouvir? [...] Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “*Outro a/o*”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. (KILOMBA, 2019, p. 41, grifos do autor)

Essa citação é exemplificada na introdução do romance *Becos da memória*, de Conceição Evaristo (2017), em um momento no qual a escritora alinha o processo de construção do livro e conclui que esse romance não fala apenas sobre a sua vida, mas de todos os seus. Aqui, a máscara da autora é rompida e sua obra atua como um catalisador para que outras máscaras também se rompam.

[...] Ali [em *Becos da memória*] busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*. Por isso também busca a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. Assim nasceu a narrativa de *Becos da memória*. (EVARISTO, 2017, p. 11, grifos do autor)

Percebemos que a busca pela voz que perpassa a da nossa coletividade é um motor para a produção literária de Conceição Evaristo (2017), afinal, é necessário discutir sobre o ato de falar e de erguer a voz, como bem explica bell hooks (2019b), em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Neste livro, a autora esboça o conceito de *erguer a voz*, uma atitude que faz parte de sua vida como mulher negra no sul dos Estados Unidos; o seu ato de fala não era bem visto, pois naquela sociedade o lugar da mulher negra estava calcado numa subalternidade – ela relata, inclusive, experiências da sua infância.

hooks (2019b) reestrutura as suas memórias para o ato da fala como rompimento do lugar de submissão tão utilizado para caracterizar mulheres. Com isso, a fala é dada como “um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos” (hooks, 2019b, p. 36). Mas, esse ato de falar nunca é feito para si ou vinculado a uma ideia unitária de pessoa; é com a base no diálogo que se faz a teia de apoio para ser escutada e continuar falando.

Um processo similar ao da própria vivência de bell hooks (2019b), no sul dos Estados Unidos, é espelhado numa vivência no Brasil, mais precisamente em Minas Gerais, e exemplificado na narrativa de *Becos da Memória*. O diálogo e o ato de ouvir os seus classificam-se como o mote para o conceito de *escrevivência*, termo cunhado por Conceição Evaristo e utilizado como assunto para o seu romance. Sendo assim, trata-se de uma potência aglutinadora dentro do social e que produz cura.

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio de cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz” não é um mero gesto de palavras vazias: é uma

expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta. (hooks, 2019b, p. 38-39)

Logo, é identificável a exemplificação literária do conceito de erguer a voz no romance dessa escritora. Conceição Evaristo tenta chegar aos holofotes de uma sociedade dominante desde a segunda metade do século XX, mas só ganha certa notoriedade por meio da vitória no Prêmio Jabuti, em 2013. Por conseguinte, no ano de 2019, a autora é homenageada pelo mesmo prêmio como a personalidade do ano; um viés emancipatório e que remete à própria narrativa, pois *Becos da memória* é sobre uma menina – Maria-Nova – que reúne a história dos seus durante um momento de crise (a destruição da favela).

Essas histórias, que se iniciam pelo ato de escuta de Maria-Nova, estão totalmente atreladas a uma temporalidade. Há uma cadência da costura que faz a memória e o esquecimento se entrelaçarem e isso fica evidente no começo do romance, quando Maria-Nova lista as pessoas que morreram, mas que se presentificam nessa narrativa – similar ao ato de pedir a benção aos seus antepassados, um ato comum dentro da comunidade negra:

Escrevo em homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória [...] Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tião puxa-faca, à velha Isolina, à D. Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à D. Maria, mãe de Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin. (EVARISTO, 2017, p. 17)

Assim, o ato de recontar e documentar essas narrativas é o que aproxima a relação entre memória, tempo e literatura. Afinal, como dito na citação acima, Maria-Nova escreve sobre os seus para imortalizar aquelas vidas que acabaram sendo modificadas pelo processo de destruição da favela. Logo, a narradora utiliza-se do passado para rememorar essas histórias, das corridas que ela fazia pela favela e das pessoas que apareciam e viviam no barraco em que ela morava. Há, na narrativa, um mapeamento da favela e de como as pessoas traziam uma potência de vida para aquele local, havendo um jogo temporal, que é cíclico, pois nesse passado narrado há uma função de fazê-lo tornar-se presente.

Maria-Nova não se sentia atraída para apanhar água ou lavar roupa na torneira do armazém de Sô Landislau, ela desejava, sim, era experimentar o banho de chuveiro. A não ser a alegria dos homens que saíam dos quartinhos de banhos, ainda nus da cintura para cima e com a cabeça molhada, nada era interessante por ali. Nada para se ver. Aconteciam coisas, porém. [...] Ela preferia mesmo a torneira pública. Gostava de ver a agressividade das pessoas nos dias em que

a água estava pouca. Gostava de ouvir as histórias que as mulheres, às vezes, contavam baixinho. (EVARISTO, 2017, p. 42)

Da escuta de outras histórias, Maria-Nova constrói um testemunho de si e de toda a sua comunidade, similar ao que ocorre em comunidades africanas. O testemunho pautado na oralidade tem valor de documento, pois há uma ligação transcendental entre o homem e a palavra, como descreve o filósofo africano Hampaté Ba (2010) ao estudar a relação da oralidade com comunidades de África. Portanto, é dessa relação intrínseca com a oralidade que se cria um movimento de construção de documento sobre uma determinada comunidade, afinal, é por meio dessas narrativas que as futuras gerações irão aprender sobre o que foi vivido outrora.

Deste modo, é possível perceber que a construção do romance tem como mote constitutivo uma relação com as imortalizações realizadas por pessoas que escutam e recolhem as narrativas de vida. Similarmente, isso ocorre dentro de comunidades africanas, pois essa pessoa que ouve, conta e imortaliza é chamada de *griot* – papel este que é exercido no romance por parte da personagem Maria-Nova para o povo da favela. A relação que a narradora tem com a oralidade é bastante perceptível, afinal, é por meio da narração, e da observação daquele que narra sua própria história, que as histórias se perpetuam; o mesmo ocorre em algumas comunidades africanas.

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. [...] Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. (HAMPATÉ BA, 2010, p. 169).

Assim, é a partir da relação ancestral entre a palavra, homens e mulheres, negros e negras, que os *griots* se classificam, ou seja, de acordo com sua função dentro da comunidade. Desse modo, há um *griot* específico que se aplica ao romance analisado. Hampaté Ba (2010) aponta que os *griots* genealogistas são contadores de histórias e têm aptidão para a poesia, logo, em *Becos da memória*, Maria-Nova cumpre a função de uma menina que ouve histórias e repassa.

Hoje a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado!
[...] Homens, mulheres, crianças se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela. (EVARISTO, 2017, p. 17)

A *griot* Maria-Nova une em sua narrativa o ciclo do tempo exusíaco – explanado anteriormente – e acaba promovendo em si a construção de um espaço-memória. A

personagem traz consigo outra característica, oriunda dessa função de cunho social, pois a *griot* está “ligada a linhas de família ou a grupos étnicos” (HAMPATÉ BA, 2010, p. 202) que entram e saem da favela. Desembocando nesse grande retalho que a costura está formando, no meio dos becos da favela há uma construção narrativa total do espaço e das personagens que passam pela *griot*.

O teórico africano Hampaté Ba (2010) aponta, nos seus estudo sobre comunidades africanas, a questão da oralidade como algo característico de uma memória africana, pois,

[...] a peculiaridade da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de recordar, mas de trazer *ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e sua audiência. (HAMPATÉ BA, 2010, p. 208)

Logo, a inserção do sentimento do narrador para dentro da narrativa, contando para um coletivo sobre esse próprio coletivo, está presente, por exemplo, quando Maria-Nova discorre sobre o sentimento de ter a favela destruída:

[...] O bicho pesadão havia aplainado toda a área que dava a impressão de que despencaria pelo precipício abaixo. Rogávamos praga e desejávamos sinceramente que isso acontecesse. Mesmo se morresse o tratorista, tamanha era a nossa raiva, a nossa decepção, o nosso despeito por sairmos da favela. Precisávamos nos encontrar frente a frente com alguém em quem pudéssemos despejar o nosso ódio. Sabíamos, porém, que aquele moço não representava nada. Não era ele que nos tirava dali. (EVARISTO, 2017, p. 151)

A citação anterior endossa o próximo passo para a discussão, pois notamos a existência de uma relação entre memória, tempo e morte – características que trazem na sua construção as especificidades vindas de um contato e de uma imersão dentro da coletividade negra, sendo necessário trazer os fios para essa grande costura.

2.2 AS AGULHAS DO TEMPO ENCONTRAM OS FIOS DA MORTE

2.2.1 Amada Ègùn: Amada Àbíkú

Só se pode compreender a morte no romance de Toni Morrison (2007) a partir da leitura das temporalidades nele presentes. Isto porque estamos discorrendo sobre uma criança que morre, retorna na forma sensível e é expulsa, para, anos depois, voltar como uma mulher. O nome não muda, é o mesmo: Amada. E é assim, a partir do retorno de um morto, que gira a narrativa; afinal, todos enxergam e se relacionam com essa entidade.

Das teorias ocidentais, oriundas do continente europeu, sobre a temática da morte, a maioria dos filósofos é taxativa: para eles, a morte é o fim da vida. Como aponta George

Bataille (2016), no livro *O erotismo*: é a partir do corpo morto de outro, que nós, sujeitos, percebemos que somos finitos. Ou seja, o sujeito tenta recalcar ao máximo o fato de que vai morrer – o que Bataille (2016) denomina de interdito. Esse fator vem à tona quando o indivíduo encontra o corpo morto do outro, criando-se uma interdição para que se cometa a violência que leva à morte do outro e a uma possível morte de si. Por isso, na sociedade há a exumação e os ritos fúnebres, para evitar o terror ao cadáver e a putrefação – os quais estariam numa escala grandiosa de repúdio humano.

[...] o que chamamos morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado vivo ao cadáver, ou seja, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascinam, o cadáver é a imagem de seu destino. (BATAILLE, 2016, p. 68)

Mas, na mesma esteira, Bataille (2016) discorre sobre as transgressões, atos que nos aproximam da morte e, ao mesmo tempo, nos dão uma continuidade da vida, rompendo os lacres do sagrado e não acabando com a profanidade existente no sujeito. Isso fica evidente em ritos envolvendo a morte de animais, ou no que o próprio autor denomina de *le petit mort*, o orgasmo.

[...] a transgressão nada tem a ver com a liberdade primeira da vida animal: ela abre um acesso para além dos limites ordinariamente observados, mas reserva esses limites. A transgressão excede, sem o destruir, um mundo profano de que é o complemento. [...] Simultaneamente - ou sucessivamente – o mundo profano e o mundo sagrado a compõem, sendo suas duas formas complementares. (BATAILLE, 2016, p. 91)

A partir da concepção de angústia que move Bataille (2016) a escrever sobre a morte, os interditos e as transgressões que a sociedade faz, percebemos a religião como fruto dessa relação entre sagrado e profano. Resultando nesse sujeito que tem uma relação de cultivar e romper as barreiras que existem entre essas duas instâncias. Para o filósofo, a morte é algo finito; só tentamos, com atos que passeiam entre sagrados e profanos prolongar a vida e viver bem com esse fato.

Seguindo a mesma linha de Bataille (2016), porém pensando para além da finitude do corpo, Arthur Schopenhauer (2004) elabora a metafísica da morte e traz uma concepção desse fenômeno atrelado à natureza. Assim, de acordo com essa teoria, ao morrermos, voltaríamos para a natureza como energia, pois fomos criados a partir dela. De fato, trata-se de uma concepção que bebe em dogmas religiosos, pois é muito similar ao que encontramos no discurso religioso cristão. Contudo, existem diferenças, pois, de acordo com as escrituras, ao retornarmos ao pó teríamos que esperar o retorno de Jesus

Cristo para os indivíduos de “bons” atos e que seguiram a palavra de Deus serem ressuscitados e viverem por toda a eternidade no paraíso. Ou seja, há uma relação muito forte com um ideal cristão, no qual a natureza é regida por um ser superior que guia o destino daqueles que passam para o outro lado.

Porém, quando adentramos em outras teorias, percebemos que a finitude do corpo não está presente. Pois, para estas, há toda uma produção de energia, epistemologias e corporeidade, originárias de seres que não estão mais no âmbito do vivível, mas que adentram no reino dos sensíveis. E é com base nesse outro viés teórico acerca da temática morte que compreendo a morte presente no livro *Amada*, da escritora afro-estadunidense Toni Morrison (2007).

Antes de avançarmos com a nossa leitura, é necessário contextualizar o candomblé, e para isso começo com uma citação dos teóricos e líderes religiosos Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã, que constituem o conhecimento compilado pelo George Maurício (2009), no livro *O candomblé bem explicado*:

Candomblé é uma religião que foi criada no Brasil por meio da herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelos africanos escravizados, sendo aqui reformulada para poder se adequar e se adaptar às novas condições ambientais. É a religião que tem como função primordial o culto às divindades – inquices, órixas ou voduns –, seres que são a força e o poder da natureza, sendo seus criadores e também seus administradores (GEORGE, 2009, p. 29)

Então, com base nessa citação, o Candomblé tem seu início com a chegada dos negros em terras brasileiras na situação de escravizados. Com a junção de negros oriundos de lugares diferentes de África e que foram para lugares diferentes do país, o contato com outras culturas resultou numa prática diversificada do rito religioso durante os séculos em que houve a escravização como motor econômico.

Essa variedade de sujeitos com suas diferentes crenças, povoando o território nacional, resultou na diferença das práticas do Candomblé em nações – como Bantos, Fons, Ewe, Iorubá e Ashantis. Mas, existem, em cada nação, suas ramificações com práticas específicas vinculadas ao lugar originário de África – mas não igual, em constante mudança com a passagem do tempo.

Dentre essas especificidades e pluralidades há os ritos vinculados ao ancestral, que quando morre acaba sendo cultuado dentro do terreiro, como uma forma de lembrar os ensinamentos e os feitos desse sujeito – que é um mais velho e iniciado – dentro do terreiro.

Portanto, dentre essas concepções “não ocidentais” de entender a pós-morte, destacam-se aquelas vivências e teorias que atravessaram o Atlântico no período de escravização de corpos vindos da África. A partir desse período, e da resistência cultural que nossos ancestrais tiveram que viver e praticar para não cair no esquecimento – a tradição viva que está plasmada por meio da linguagem aos nossos corpos (SOBRINHO, 2015) –, é que percebemos como essas narrativas, pautadas na tradição, se encaixam com o que é proposto por Morrison (2007).

Sobre a visão religiosa da pós-morte, destacam-se os estudos de José Sant’anna Sobrinho (2015), com ênfase para o livro *Terreiros Egúngún*, no qual o autor enfatiza a presença da religião de matriz africana e suas formas de resistência que são exemplificadas nesses terreiros – que são raros por causa dos mistérios e especificidades que envolvem os ritos nesta tradição – de Salvador. Os nagôs trazem consigo uma nova concepção de morte, pois para eles este é um ciclo pautado no “legado cultural da ancestralidade” (SOBRINHO, 2015, p. 38), e que constrói uma nova subjetividade ao indivíduo e à comunidade:

[...] a experiência simbólica do mundo, o primado rítmico do existir, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas, as relações interpessoais concretas, a educação para a boa vida e para a boa morte o paradigma comunitário, e alegria frente ao real e o reconhecimento do aqui e agora da existência. (SODRÉ, 2017, p. 100, grifo do autor)

Uma das características desse olhar sobre o ser é pautado no ciclo de que não existe separação entre “nascimento, morte e nascimento” (SOBRINHO, 2015, p. 39). E isso fica evidente no culto aos ancestrais, ato que se perpetua como prática em terreiros até os dias atuais. Essa tradição, transmitida de geração a geração, se anuncia como “um poder dinâmico” que tem que “ser vivido e servido por todos” (SOBRINHO, 2015, p. 60).

Esse ciclo, oriundo de uma temporalidade espiralar, se torna ainda mais perceptível quando Toni Morrison (2007) retrata, em seu romance, um ser que não está mais vivo. Amada, no início da narrativa, aparece como um “fantasma”⁸ que não consegue seguir adiante, pois ela está presa neste mundo, mais precisamente no 124. E a sua presença é sentida em toda a residência, pois ela derruba os objetos ou anda pelo local, e essas interferências ocasionam a fuga dos filhos mais velhos de Sethe:

⁸ Seguindo a tradução feita por José Rubens Siqueira. Levando em consideração que a Toni Morrison usa “Ghost” (MORRISON, 2008, p.4) na versão inglesa do livro.

[...] A avó Baby Suggs, tinha morrido, e os filhos, Howard e Buglar, haviam fugido ainda com treze anos de idade, assim que o simples olhar no espelho o estilhaçava (foi esse o sinal para Buglar); assim que as marcas de duas mãozinhas apareceram no bolo (esse foi o de Howard). (MORRISON, 2007, p. 17)

Esse “fantasma” marca a pós-morte, mas não se trata de um fantasma na concepção europeia da palavra e que ronda inúmeras obras artísticas – a do morto que não aceita a morte e continua vivendo dentro de uma casa, que ganha a alcunha de mal-assombrada, ou aqueles seres invisíveis que morrem e ficam ao lado dos vivos praticando coisas ruins. Essas representações dos seres invisíveis não se aplicam muito bem à representação fantasmática na produção de Toni Morrison (2007), já que estamos lidando com algo de cunho religioso e político⁹ específico de religião de matriz africana – de acordo com esta análise.

Toni Morrison (2007) traz à tona um vestígio fantasmal, o qual, nas mãos dela, ganha uma potência de sobrevivência – vinculado à manutenção desses pequenos resquícios durante a narrativa– e que Amada, como fantasma, e do seu retorno em forma humana pode ser lido como sintoma desse gesto da escritora de se fazer presente uma ferida aberta dentro da comunidade negra.

“Maldição! Quieta!” Paul D gritou, caiu, procurou se firmar. “Deixe este lugar em paz! Saia daqui!” Uma mesa veio depressa para cima dele e ele agarrou sua perna. De algum jeito, consegui se pôr de pé e, segurando a mesa por duas pernas, batendo-a para os lados, arrebatando tudo, berrando de volta para a casa aos berros. “Quer brigar, então venha! Maldição! Ela já sofre bastante sem você. Bastante!” (MORRISON, 2007, p. 37)

Mas, pelo viés da cultura negra, Amada, no começo do livro, se apresenta de forma não material, algo que está além da corporeidade física. Esta não materialidade pode ser lida, e aqui trata-se de uma leitura minha, a partir das epistemologias dos terreiros que cultuam os *Ègun*. De acordo com os estudos de Joana Ebsen Santos (2012), em *Os nagôs e a morte*, adicionados à citação acima, retirada do romance, temos um *Ègun* – entidades vinculadas a pós-morte e não são Orixás – “valor e uma força universal” (SANTOS, 2012, p. 110). Sobre esse diferencial a autora pontua:

Enquanto o *òrisá* interioriza, no ser humano, elementos da natureza e a sua pertença a uma ordem cósmica, o *ègùn* interioriza a sua pertença a uma estrutura social limitada.

⁹ Considero essa representação fantasmática religiosa e política, pois traz no seu bojo de construção uma coletividade de mortes que acabam em um sepultamento sem ritos fúnebres, que caem no esquecimento dentro de uma sociedade da atira para depois saber o nome. Daqueles que tombam e tombaram e caíram na morte simbólica do esquecimento.

Os *òrisà* regulam as relações do sistema como totalidade; os *ègùn*, as relações, a ética, a disciplina moral de um grupo ou de um segmento. (SANTOS, 2012, p. 110)

Os *èguns* são divididos em esquerda e direita, o primeiro grupo é vinculado às entidades mortas masculinas – Babá-Ègun¹⁰ – e o segundo aos femininos – Géledés (SANTOS, 2012). Sendo que, os primeiros, nos ritos vinculados a celebração dos mortos dentro do terreiro de candomblé, aparecem sob os panos, assim havendo um constante culto e manutenção entre os familiares e o coletivo religioso.

Há algumas narrativas que tratam sobre a formação dessas entidades, como a que atrela os *Ègùn* com Iansã, orixá que tem controle sobre os ventos e raios. Diz-se que a orixá teve nove filhos com Xangô, oito mudos e um *Ègùn*, o último sendo falante, mas caracterizado como portador de uma voz dada como não humana (SANTOS, 2012).

O mito conta que *Oya* era a mulher de *Ógun* e não podia ter filhos. Ela consultou um *Babaláwo* que revelou que ela só poderia ter criança de um homem que a possuísse com violência. E foi assim que *Sàngó* a tomou. *Oya* teve nove filhos dele. Os oito primeiros nasceram mudos. Novamente, *Oya* foi consultar o *Babaláwo* que lhe disse que fizesse sacrifícios. O resultado foi o nascimento de *Ègùn* ou *Egúngún*, que não era mudo, mas só podia falar com uma voz inumana. (SANTOS, 2012, p. 130, grifos do autor)

Assim, perpassaria aos *Ègùn*, como atributo, essa voz que destoa de uma humanidade. Na mesma esteira, essas entidades estariam vinculadas a uma pessoa que teve vida na terra, mas morreu, e quando recebe os ritos funerários de matriz Nagô – o *axexê* – se transforma em ancestre e, posteriormente, pode voltar nos ritos comemorativos de *Egúngúns* (SOBRINHO, 2015). Quando não recebe esse rito, a entidade fica a vagar. Assim, há todo um dinamismo temporal, sendo que a morte não é o fim da vida, mas uma continuação. Como retrata Juana Elben dos Santos (2012):

No símbolo *Ègùn* está expresso todo o mistério de transformação de um ser-deste-mundo num ser-do-além, de *sua convocação* e de *sua presença* no *àyíé*. Esse mistério, *awo*, constitui o aspecto mais importante do culto *Ègùn*. (SANTOS, 2012, p. 129) (grifos do autor)

Logo, é isto o que observamos em Amada, a personagem que dá nome à obra. Ela recebe um enterro, mas não por completo, pois sua mãe, Sethe, não tinha condições de proporcionar um rito fúnebre (fato que é retomado na narrativa), ao ponto do nome da filha estar incompleto na lápide. Assim, a passagem para o *Orun*¹¹ – lugar para onde os

¹⁰Os *Ègùn*s masculinos são estudados por José Sant’anna Sobrinho (2015) e fazem parte das referências bibliográficas desta seção. Assim, o estudo de Sant’anna (2015) tem relação com os terreiros que cultuam essas entidades masculinas – que por serem cultuadas têm o nome de *Egúngún*.

¹¹ O além da terra, como retratam as narrativas sobre Orixás.

Ègùn vão depois dos rituais de axexê – não ocorre, ficando, portanto, no *Aiyê*¹² (BANDEIRA, 2010).

[...] Com mais dez ela podia ter conseguido “Bem” também? Não tinha pensado em perguntar a ele e ainda a incomodava aquilo ter sido possível – que em troca de vinte minutos, meio hora digamos, ela podia ter conseguido a coisa toda, todas as palavras que tinha ouvido o pregador dizer no enterro (e tudo o que havia para dizer, com certeza) entalhado na lápide: Bem-Amada. (MORRISON, 2007, p. 19)

Outra característica referente a essa etapa, na qual Amada se encontra no início do livro – até ser expulsa por Paul D – está vinculada à relação que o *Ègùn* tem com a família. Isso é perceptível quando Amada está atrelada ao 124 (morada), a Sethe (mãe) e a Denver (irmã). Logo, “o *égún* interioriza a sua pertença a uma estrutura social limitada.” (SANTOS, 2012, p. 110). Portanto, existe essa relação com a família e com os seus, pois Amada na situação de *égún* une o elo entre aqueles que estão vivos, e invocam a presença dela, ao mundo do sensível.

“Tem um fantasma aqui”, disse ela [Denver], e funcionou. Os dois não eram mais um par. [...]
 “Foi o que eu soube”, disse ele [Paul D]. “Mas triste, sua mãe disse. Não mau.”
 “Não, senhor”, disse Denver, “mau não. Mas triste também não.”
 “O que então?”
 “Castigada. Sozinha e castigada.”
 “É mesmo?”, Paul D virou para Sethe.
 “Sozinha, não sei”, disse a mãe de Denver. “Louca, talvez, mas não vejo como pode estar sozinha se passa cada minuto com a gente desse jeito.”
 “Deve ser alguma coisa que você tem que ele quer.”
 Sethe deu de ombro. “É só um bebê.”
 “Minha irmã”, disse Denver. “Ela morreu nesta casa.” (MORRISON, 2007, p. 30-31)

Mas, Amada não permanece nesse estado durante toda a narrativa. Como dito anteriormente, ao ser expulsa do seio familiar, ela retorna mais uma vez. E ao voltar, ela traz consigo uma nova óptica de se aprender com a pós-morte. Como Amada morre ainda criança, ela perpassa a matéria ainda criança, por isso Sethe relata que a fantasma “é só um bebê” (MORRISON, 2007, p. 31). Contudo, ao retornar, mudamos de concepção sobre essa situação, ou seja, Amada passa de *égún* (um bebê fantasma) para *àbíkú* (retorno da criança que morre).

Àbíkú, nas narrativas de tradição Igbo, são seres que morrem crianças e retornam, contudo, ficam em terra por pouco tempo, pois há uma necessidade de se retornar para a forma sensível. Monique Augras (1994), em seus textos, tem uma pequena seção sobre o

¹² A Terra, o plano dos humanos.

trato que o *àbíkú* recebe dentro da comunidade-terreiro. A autora aponta que essas crianças nascem para morrer, e isso está no significado do nome “aqueles-que-nascem-para-morrer” (AUGRAS, 1994, p.77). Outra característica apontada é que para voltar como humano é preciso uma outra morte prematura – casando com todo o percurso que Amada tem no romance até retornar. Logo, a personagem porta-se como seres que transitam entre a terra e outro plano – *Aiyé e Orun*:

O *àbíkú*, ao contrário, já é dado como um ser dual. Mantido à força entre os vivos, movimenta-se em um espaço não delimitado, em um presente vivido no modo do passado. O “filho substituto”, na tradição iorubá não é usurpador, [...] é o filho do desejo de abolir a morte e, como tal, não encontra seu lugar em parte alguma. Sem espaço definido e sem tempo próprio, seu ser é o de um outro. (AUGRAS, 1994, p. 70, grifo do autor)

Essa citação apresenta características fundamentais para a leitura aqui empreendida. O tempo para o retorno do *àbíkú* é outro, pois só é possível retornar por meio de uma espiralidade. Amada transita constantemente no romance entre as demais personagens, sendo lida e interpretada de acordo com quem se relaciona, não sendo usurpadora do lugar antigo, mas tentando constituir um lugar novo, de acordo com a forma que apresenta ao retornar ao 124.

Na mesma esteira, Augras (1994) retrata a relação do nome que o *àbíkú* recebe pelos pais quando retorna para a terra, sendo esse nome um modo de esses sujeitos permanecerem e não morrerem de forma prematura. O nome traz relação com esse amor que os pais sentem e o desejo de que não desapareça o seu filho ou filha.

Oferecem-se também sacrifícios que agradam aos espíritos *àbíkú*, a fim de tornar benfazejos. Dá-se sobretudo à criança um nome cuja virtude deve permitir-lhe ao apelo da morte: “A-criança-voltou” (*Imontude*), “A-vida-é-suave” (*Aiyédun*), “Não-morra” (*Maaku*), “Aquele-que-vem-do-céu-voltou” (*Ayorunbó*), “A-morte-o-esquece” (*Kuforijin*), “Não-se-deixe-morrer” (*Kojeku*), para citar apenas alguns, entre tantos outros nomes levantados por R.R. Abraham e P. Verger (1968). (AUGRAS, 1994, p. 77, grifo do autor)

A relação do nome também acontece com Amada – cujo nome deveria ser “Bem-Amada”, registrado na lápide. Esse nome traz na sua constituição algo bem semelhante aos nomes dados aos *Àbíkú* – nome que demonstra um desejo de permanência, pois o ente foi muito esperado e amado, contudo, no caso de Amada, isso não ocorre. Sua mãe lhe daria um nome que, inconscientemente, revela o seu destino de *Àbíkú*. E, quando há um retorno em forma humana, o nome permanece – Amada, um nome do *égún*.

Essas especificidades dos *àbíkú* são estudadas pelo antropólogo Pierre Verger (1983)¹³ que, em suas viagens por sociedade *Igbo* em África, traz mais características ao discorrer sobre os *àbíkú*. O autor afirma que eles formam uma sociedade no *órun* e que, nessa sociedade, existe uma floresta sagrada na qual os pais das crianças fazem oferendas para elas retornarem ao *Aiyê*.

Logo, a especificidade apontada por Verger (1983) se torna evidente na narrativa quando Sethe e Denver, logo após a morte de Baby Suggs, a sogra de Sethe, evocam o retorno de Amada. Nesse contexto, as duas estavam se sentindo sozinhas e carentes de diálogos afetivos. O que elas não contavam é que esse retorno do *Ègùn*, futuramente, causasse a ruptura de outras relações:

[...] Sethe e Denver resolveram encerrar a perseguição invocando o fantasma que tanto as atormentava. Talvez uma conversa, pensaram, uma troca de opiniões ou alguma outra coisa pudesse ajudar. Então deram-se as mãos e disseram: “Venha. Venha. Podia pelo menos aparecer.”
O guarda-louças deu um passo adiante, mas nada mais se manifestou.
“Vovô Baby não deve estar deixando”, disse Denver. Tinha dez anos e ainda estava furiosa com Baby Suggs por ter morrido.
Sethe abriu os olhos. “Duvido”, disse ela.
“Então por que ela não aparece?”
“Está esquecendo como ela é pequena”, disse a mãe; “Não tinha nem dois anos quando morreu. Muito pequena para entender. Muito pequena até para falar.”
“Vai ver que ela não quer entender”, disse Denver.
“Pode ser. Mas se ela viesse, eu pelo menos podia contar tudo para ela.” Sethe largou a mão da filha e juntas empurraram de volta o guarda-louças até encostar na parede. Lá fora, um cocheiro chicoteou o cavalo para galopar como as pessoas dali achavam necessário fazer ao passar na frente do 124.
(MORRISON, 2007, p. 19)

Em um segundo momento, após a expulsão de Amada por Paul D, Denver cultiva uma forte melancolia em torno da ausência da irmã e dos irmãos. Denver está se sentindo só, e é contra a relação de Sethe com Paul D. Em minha leitura, essa falta sentida por Denver mobiliza um desejo pelo retorno de Amada. Desse modo, é no desejo pelo retorno da irmã e não através de uma evocação direta que Denver, a meu ver, a torna presente em suas memórias cotidianas.

Sentia saudade dos irmãos. Buglar e Howard deviam ter vinte e dois e vinte e três anos agora. Embora eles tivessem sido gentis com ela durante o tempo de calma e dado a ela toda a parte da cabeceira da cama, ela se lembrava de como era antes: o prazer que tinham de sentar apertados na escada branca, ela entre os joelhos de Howard ou de Buglar, enquanto inventavam histórias em que sempre matavam a bruxa! E Baby Suggs contando coisas para ela na saleta. Ela cheirava como casca de árvore de dia e como folhas à noite, porque Denver não queria dormir em seu velho quarto depois que os irmãos fugiram.

¹³ Verger (1983) lista uma quantidade de nomes que estão no final do artigo e que remetem no seu significado ao desejo dos pais para que os *àbíkú* permaneçam.

Agora sua mãe estava lá em cima com o homem que as tinha livrado da única outra companhia que possuía. Denver molhou o pão na geléia. Devagar, metódica, miserável, comeu. (MORRISON, 2007, p. 38)

Tais memórias possuem uma intensidade tão forte que se materializa em um acontecimento não esperado – o retorno de Amada como mulher adulta. Toni Morrison (2007) traz concepções ocidentais e de reminiscência cristã para tratar determinados temas relacionados à morte, mas a desejo do retorno de Amada, a irmã morta, manifestada por Denver, e a materialização deste retorno, para mim, possuem uma matriz transcendental para além do cristianismo.

Observa-se a existência de uma ressignificação do que está sendo desejado por Denver para haver esse retorno. Assim, temos a volta de Amada, como humana, se revelando um *àbíkú*, através de uma invocação indireta que se dá pela sua lembrança insistente:

[...] ela era minha companheira secreta até Paul D chegar. Ele expulsou ela. Desde que eu era pequena ela era minha companheira e me ajudou a esperar o meu pai. Eu e ela esperamos ele. (...) Da outra vez, Paul D foi também, e quando a gente voltou achei que a casa ainda ia estar vazia de quando ele expulsou o fantasma da minha irmã. Mas não. Quando eu voltei para o 124, ela estava lá. Amada. Me esperando. Cansada da longa viagem de volta. (MORRISON, 2007, p. 276-277)

Sendo assim, quando Amada retorna, ela exemplifica a temporalidade espiralar, pois só é possível pensar na morte, seus retornos e vivências pós-morte com um desapego de concepções europeias de temporalidade. Ao retornar, Amada está cansada; com sapatos, roupa e chapéu de palha, ela aparece como se tivesse feito uma longa viagem de retorno. Ela ressurgiu das águas de um rio.

Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água. Mal chegou à margem seca do riacho, sentou-se e encostou numa amoreira. O dia inteiro e a noite inteira ficou ali sentada, a cabeça encostada no tronco numa posição tão abandonada que amassava a aba de seu chapéu de palha. Tudo lhe dói, mas os pulmões mais do que tudo. [...] Ninguém a viu surgir nem passou acidentalmente por ali. (MORRISON, 2007, p. 78)

Outra característica apresentada por Pierre Verger (1983) é retratada por um olhar maniqueísta do antropólogo, e que é passível de questionamentos, afinal, estamos falando de narrativas *Igbo* com concepções próprias de moralidade e da dicotomia bem/mal e, além do mais, trata-se de um pesquisador francês e branco. Um exemplo é: ao retratar sobre os *àbíkú*, ele se utiliza da expressão “ser maléfico” (VERGER, 1983, p. 138), adjetivo que não cabe, pois o *àbíkú* é fruto de uma prova de amor para ter de novo um filho perdido. Desse modo, no romance aqui estudado, Amada leva Sethe ao limite, pois

exige dela um amor que também está atrelado a um sentimento de culpa, fator que leva a uma segunda expulsão, e traz consigo a característica maniqueísta pautada por Verger (1983).

[...] [Amada] Ela disse que a fantasma estava atrás da mãe e dela também porque não fizeram nada para impedir aquilo. Mas que nunca ia me machucar. Eu só tinha de tomar cuidado porque era uma fantasma gananciosa que precisava de muito amor, o que até era natural, pensando bem. E eu amo. Amo, sim. Amo. (MORRISON, 2007, p. 281)

Mais um fato que está atrelado ao tempo e à morte é a maneira como Amada aparece depois de ser expulsa por Paul D, e como ela desaparece depois da expulsão coletiva feita pelas vizinhas no 124. Nessa situação, há o elemento das águas do rio. Esse rio está localizado atrás da casa de Sethe, e é o local onde Amada surge como humana; ela emerge dessas águas e submerge no final do romance.

Em *Amada nos becos da memória*, Trabalho de Conclusão de Curso do autor desta dissertação, defendido em 2018, observa-se uma leitura sobre o olhar eurocêntrico remetido à imagem do rio, ou seja, critica-se a análise canônica que Heráclito constrói na Grécia Antiga sobre as águas do rio e sua vinculação temporal – na qual algo que passa pelas águas do *tempo-rio*, mais de uma vez, nunca será o mesmo, pois há uma modificação.

Por conseguinte, a relação grega da imagem do rio difere da imagem presente na cultura negra – pois o rio é cultuado, é morada de Orixás, havendo uma relação de causa e efeito, de transformação e de retorno do que estava submerso. Logo, essa leitura surge para analisar a transformação de Amada (isto, numa primeira pesquisa). Mas, aqui neste novo trabalho, e com novas leituras aplicadas, torna-se necessário voltar à imagem do retorno da Amada ao 124 construída por Toni Morrison (2007, p. 78):

Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água. Mal chegou à margem seca do riacho, sentou-se e encostou numa amoreira. O dia inteiro e a noite inteira ficou ali sentada, a cabeça encostada no tronco numa posição tão abandonada que amassava a aba do chapéu de palha. Tudo lhe doía, mas os pulmões mais do que tudo. Encharcada e com a respiração curta, ela passou aquelas horas tentando controlar o peso das pálpebras. A brisa do dia secou seu vestido, o vento da noite o amassou. Ninguém a viu surgir nem passou acidentalmente por ali. Se vissem, o mais provável seria terem hesitado em se aproximar dela. Não porque estivesse molhada, ou cochilando, ou tivesse o que soava como asma, mas porque em meio a tudo aquilo ela estava sorrindo.

Essa imagem de Amada, renascendo nas águas do riacho, sugere uma referência à ligação entre tempo e morte para os Nagô, na qual essas duas instâncias de vida e morte

então dentro de um grande círculo, ou seja, uma precisa da outra. Por isso, faz-se necessário a expulsão da Amada não corpórea para haver um retorno.

Na mesma linha de análise, a imagem também remete às águas de Nanã – uma divindade vinculada aos primeiros momentos da criação, e que possui dentro de si o masculino e o feminino. No culto a Nanã existe a associação de “três elementos: água, lama e morte” (SANTOS, 2012, p. 86), na qual cada elemento tem o seu significado:

A água e a lama aparecem representadas em seu “assento” [...] Este aspecto maternal e sua relação com lama, terra úmida, a associam à agricultura, à fertilidade, aos grãos. Uma de suas danças imita a ação de pilar com uma longa mão de pilar num moedor simbólico.
Para engendrar, ela precisa ser constantemente ressarcida. Ela recebe, em seu seio, os mortos que tornarão possíveis os renascimentos. (SANTOS, 2012, p. 86)

Logo, percebemos que, com a expulsão da casa, Amada retorna para os seios de Nanã – Orixá vinculada à maternidade –, e que é a partir desse enlace que se torna possível fazer o retorno como *àbíkú*. Afinal, é Nanã quem controla as idas e vindas, e quem deu a lama para Oxalá fabricar os homens – como consta em narrativas sobre essa divindade:

[...] Mas tem um dia que o homem morre
E seu corpo tem que retornar à terra,
Voltar à natureza de Nanã Burucu.
Nanã deu a matéria no começo
Mas quer de volta no final tudo o que é seu. (PRANDI, 2011, p. 197)

No final do romance, Amada retorna para as águas do rio e, logo em seguida, para a terra que há no fundo. Assim, o ciclo guiado por Nanã se faz por completo. E é com essa imagem que Amada faz o seu retorno para a lama:

[...] A criança-diabo era esperta, pensaram. E linda. Tinha assumido a forma de uma mulher grávida, nua e sorrindo no calor do sol da tarde. Preta como um trovão e reluzente, ereta sobre longas pernas pretas, a barriga grande e esticada. Trepadeiras de cabelos se retorciam por toda a sua cabeça. Nossa. Seu sorriso era deslumbrante. (MORRISON, 2017, p. 347)

Para além dessas características, voltadas a essas entidades, fica evidente que o tempo e a morte estão conjugados, como se fosse uma costura. Com o fio e seus tecidos. Ademais, nossa outra irmã, que está em terras brasileiras, Conceição Evaristo, também traz essa relação, dotada de especificidades, pois estamos tratando de outras imagens narrativas constitutivas de seu próprio romance. Logo, faz-se necessário começar a abarcar essa relação com uma imagem que finda essa seção: o rio e suas águas de morte, tempo e memória.

2.2.2 Rios de sangue

A última seção é finalizada com as águas. É necessário que as águas desemboquem nessa parte para que, de fato, ajudem a embalar as costuras que aqui serão feitas utilizando os fios da morte no tecido da memória.

O questionamento sobre a morte aparece constantemente para Maria-Nova que, no recolher de narrativas do povo da comunidade, acaba constantemente esbarrando com um corpo, seja ele de um ente querido ou de uma pessoa pela qual se afeiçãoou. Ao exemplo de quando a protagonista vai ao encontro de Filó Gazogênia, uma senhora que contava sua história para Maria-Nova e, lamentavelmente, acaba morrendo:

[...] Tinha a impressão de que a velha morria feliz. Feliz por quê? Feliz porque morria?! Maria-Nova não queria morrer. O peito estava a arrebentar de dor. Deus meu, Filó Gazogênia morria. [...] Morte. Todos aqueles que estavam indo e voltando morreriam um dia também. Filó Gazogênia sorria na hora da morte. Por quê? (EVARISTO, 2017, p. 111-112)

Os questionamentos, citados acima, reverberam nas sensações que Maria-Nova sente ao ouvir as histórias contadas. Sempre há um sentimento que guia as narrativas e que acaba por afetar a *griot*, colocando-a nesse lugar de espectadora, confidente e, acima de tudo, humana. É essa humanidade que deslegitima toda uma produção discursiva pautada na construção de estereótipos que levam a crer que o corpo negro não tem subjetividade.

Uma dessas narrativas com a temática da morte recolhida pela personagem Maria-Nova há entre os elementos constitutivos um rio, o Rio das Mortes – o qual corta a favela que está sendo destruída. Essa história é contada por um personagem muito próximo da família da narradora: o Bondade – homem que caminha por toda a favela e sabe de muitas outras histórias.

Essa narrativa é puxada pelo fio de uma outra memória, vinculada ao Tio Tatão, senhor que contava histórias de guerras, e rememorava as revoltas que seus antepassados realizaram para se tornarem livres:

[...] Guerrear foram, havia a promessa da alforria. Muitos negros morreram na época e os que voltaram puderam perceber que a conquista da liberdade pedia não somente a guerra de que eles haviam participado, mas uma luta particular, a deles contra a escravidão. (EVARISTO, 2017, p. 56)

E, assim, se inicia a narrativa de Bondade sobre a Família Zica, detentora de uma sina que consistia em seus integrantes aparecerem mortos, boiando no Rio das Mortes, e a causa da morte ser resultante de um suicídio. Com esse preâmbulo, começa o caso com

a morte de um dos membros da família, o Pedro da Zica, e descobrimos que todas as mortes se tratavam de assassinatos, cujo mandante pedia para que os corpos fossem jogados no rio. Só que, dessa vez, um outro personagem – o Homem – assistiu um dos crimes sendo cometido pelos capangas do mandante e quis se vingar por essa morte e por todas as outras que ocorreram e tiveram seu fim no rio.

É importante salientar que o responsável por mandar matar a Família Zica é o Coronel Jovelino, sendo o último assassinato movido por uma disputa de terras. Tempos atrás, houve uma relação de poder vinculada a essa família descendente de escravizados e quando eles obtiveram a liberdade ficou para si com um pedaço de terra, esse Coronel quis tomá-las.

Os companheiros cobriram Pedro da Zica com um pedaço de pano branco e acenderam a vela. Enquanto alguns ficaram ali de guarda, outros buscaram forças lá no fundo de suas fraquezas, de suas ansiedades, de suas revoltas e foram à casa do Coronel Jovelino. Não havia dúvidas, Pedro da Zica havia sido assassinado a mando do Coronel. [...] Sempre e sempre um elemento ou outro da família Zica sumia e, dias depois, aparecia boiando nas águas do rio. (EVARISTO, 2017, p. 57)

A relação entre a Família Zica e o Homem se estreita com o viés da coletividade. O antepassado de Homem sofre violências coloniais: o avô possuía um ferimento na perna e, toda vez que o sinhô-moço passava por ele, lhe dava um chute, objetificando-o. Desse modo, a violência sofrida, devido a uma relação de poder estabelecida por modelos coloniais de dominação do outro, faz unir essas duas vivências.

Assim, Homem quer vingança. Ele vai atrás do Coronel com a intenção de matá-lo, mas, chegando ao local, ele é traído por um irmão. Um homem negro, capanga do Coronel Jovelino toma a culpa pela morte de Pedro Zica, fazendo com que Homem fique mal e questione as alianças raciais que existem entre os seus, o que o leva a querer sair pelo mundo, mas não sem antes espalhar a boa nova do cooperativismo para a vivência da favela e ensinar aos seus sobre essa modalidade.

A ideia de cooperativa, que havia muito o Homem discutia com os irmãos, começou a tomar corpo. Era cada um cuidando de sua vida, mas cuidando também da vida dos outros. Os que estavam doentes ou velhos e que não aguentavam plantar, se tinham alguma terra, cediam para os que não dispunham de nenhuma. Os novos cuidavam da terra, do alimento para si e para os que não dispunham de nenhuma. (EVARISTO, 2017, p. 68)

Nessa relação entre famílias, marcada pelo signo da morte e da violência, é que o rio se faz presente. O Rio das Mortes, o qual levava corpos negros mortos pelo sistema, e que se caracterizava dentro da narrativa como receptáculo de corpos tombados,

conseguiu fazer com que um homem, chamado Homem, fosse capaz de vingá-los, enfraquecendo o poder do coronel com a criação de uma cooperativa.

Um dia, o Homem, que, na época era ainda um pouco mais que um menino, já que de noite, tomava banho no rio, quando viu alguns homens chegarem carregando uma pessoa, que aprecia morta, e jogá-la nas águas do rio. Reconheceu que era os homens, os capangas do Coronel. No outro dia espalhou-se a notícia de que mais um Zica havia aparecido boiando nas águas do Rio das Mortes. Seria mais uma alma penada para gemer naquele local. [...] As águas do Rio das Mortes calavam um segredo que era delas, do Coronel e de seus capangas. Naquela noite, o segredo passara a ser também do Homem. (EVARISTO 2017, p. 57-58)

Essa imagem atua como uma metáfora para a analogia mortuária que temos com a água, afinal, além desse rio, na ficção, o Atlântico Negro foi berço de muitas mortes durante as travessias nos navios negreiros.

Para além do signo da morte, o rio tem relação com a memória, pois essas águas que estão constantemente atravessando a favela não deixam que se esqueça os mortos que estão sob a superfície. O rio como signo de resistência contra o esquecimento para Homem.

[...] Mais um relâmpago cortou o céu e o pensamento agudo crescia em sua cabeça. As coisas tinham de mudar, e quem faria a mudança seriam eles, porque o Coronel, os ricos não mudariam nunca. Naquela noite, ele não dormiu, pensou o tempo todo em dois fatos: um, era aquele que acabara de testemunhar – um homem sendo lançado ao rio pelos capangas do Coronel -; o outro, um fato que seus pais lhe contaram um dia. (EVARISTO, 2017, p. 58)

Essa relação entre rios, águas e memória é estudada por diversos estudiosos da temática, mas a pesquisadora Ana Rita Santiago (2020), no seu livro *Águas: moradas de memória*, traz uma perspectiva negra e ancestral a essa metáfora. A autora aponta as mais diversas formas de concepção de água dentro de poemas de mulheres negras do Brasil e de países africanos que falam português.

Entre as imagens analisadas, o rio é um emblema recorrente em muitas escritoras e nas mais diversas imagens poéticas. Mas, para além da leitura dos objetos de estudo, Santiago (2020) vai mais além e acaba teorizando sobre a imagem do rio dentro de uma literatura negra e, assim, interpretando-a de diversas formas.

A vida nasce das entranhas das águas e dela somos feitos (as). Dessa primeira casa aquática, nos tornamos águas, embora, não sejamos. Rio, cachoeira, mar, chuva, neblina, vapor, granizo, neve, gelo, lama, gotas são algumas de suas exibições. Dinâmicas por natureza, as águas estão em permanente movimento, circulando continuamente a terra. Poderosas e rebeldes, por excelência, elas escorrem de controles humanos. (SANTIAGO, 2020, p.13)

Com essa introdução sobre a possibilidade das águas aparecerem no texto literário, Santiago (2020) caracteriza algumas especificidades das águas dos rios, e um dos pontos abordados pela pesquisadora está no fato da água de rio remeter à possibilidade de existência e resistência:

[...] semelhantes a esse elemento natural [água] – e também cultural –, caminham, desmobilizando verdades e escoando gotas e enxurradas de possibilidades de (re) existência. Assim, águas turvas, claras, amargas, doces, salgadas, encantadamente, fluem, aqui e lá, e, surpreendentemente, jorram como águas poéticas. (SANTIAGO, 2020, p. 18)

Esse modo transformador e modificador de vida está presente na relação de Homem com as águas do rio. Trata-se de um lugar ambivalente, onde morrem as pessoas das famílias, mas que potencializa o querer de uma mudança e gira toda uma existência pautada em fazer vingança e propor uma melhoria para o povo da favela. O Rio das Mortes faz com que Homem resista às artimanhas mortíferas do Coronel e dessas águas galgue as mudanças, tão específicas das águas de um rio em movimento.

Assim, a morada de memória está para além do lugar da morte, mas como propulsora de transformação e de mudança coletiva que o Homem vai propor no decorrer da narrativa sobre a sua vida. Nada é estável sob os rios. Tudo passa e se transforma nessas águas.

Portanto, a utilização dessas metáforas, que remetem a algo grandioso, é compreendida como possível missão da escrita negra no contexto de diáspora, como retrata Florentina da Silva Souza (2005). Há um mecanismo de reelaboração desses ícones que estavam presos em narrativas de esquecimento, resultando numa nova leitura, a qual leva em conta a vivência da escritora e sua experiência com a cultura negra.

O afro-brasileiro, portanto, seleciona e reelabora os dados culturais de que necessita para construir um desenho unitário identitário positivo para si e para seu grupo; tentará, por conseguinte, desvelar o apagamento e o desprestígio constituídos pela ocidentalidade. Deste modo, assenhorando-se de cosmologia de origem africana dos mitos, rituais e símbolos [...] (SOUZA, 2005, p. 62)

Outra especificidade dessa história é o fato de sempre ser dado como causa da morte para a família de Pedro Bala o suicídio. Historicamente, o suicídio serve como um meio para a libertação das amarras do poder vinculado ao Senhor¹⁴ e atua como uma potencialidade dentro desse contexto, pois para aquele sujeito é um modo de se encontrar livre e mostrar para o Senhor que, mesmo dentro de um contexto de privação e de mortes

¹⁴ Senhor com letra maiúscula, como está escrito na narrativa de Conceição Evaristo (2017).

simbólicas que acometem os corpos, desde o Navio Negreiro, há uma autonomia (KILOMBA, 2019). Entretanto, o discurso é esvaziado, pois, para o Coronel Jovelino, ele seria um ato de covardia, mesmo havendo uma mentira contada para mascarar os assassinatos.

A relação mortal entre a Família Zica, Homem e o Coronel é uma grande metáfora para as relações de poder existentes dentro da sociedade supremacista branca, na qual o corpo negro tomba diante de um poder. Logo, há uma denúncia por parte da escritora. Além disso, existe a descrição de uma relação muito comum pós-abolição, na qual o negro ganha a alforria, mas permanece nas terras dos seus algozes, causando um abalo na pacificidade com a qual esse vínculo é representado dentro da história hegemônica.

Se o discurso é um meio de instauração do poder, a desautorização e ruptura com certo tipo de discurso promoverão abalo nas estruturas discursivas e nas malhas do poder. Minar as bases desses discursos, mediante a produção de contradiscursos que apontem seu caráter unilateral e tendencioso, constitui-se em forma de resistência e também de evidenciar o desejo de galgar acesso às instâncias de poder. (SOUZA, 2005, p. 57)

Outra imagem que Conceição Evaristo (2017) evoca no romance, vinculada ao rio, é referente à história do Tio Totó, que mora com Maria-Nova e perdeu muitas pessoas ao longo da vida, desejando, assim, morrer para encontrar os seus entes queridos do outro lado. Contudo, mesmo com essas perdas compondo sua vida, ele era muito feliz:

Já Tio Totó sempre fora um homem de risos e sorrisos fartos. A gargalhada dele retumbava. Ele viera de pais escravos. Viera são, salvo e sozinho da outra banda do rio, deixando nas águas o melhor de seu. Viera de uma primeira e de uma segunda mulher mortas. Viera de filhos mortos. Estava no terceiro casamento, cumpria seu tempo de vida com seus noventa e tantos anos. E até há pouco tempo, ria gostoso, ria liberto. (EVARISTO, 2017, p.48)

Tio Totó nasceu livre – pós Lei do Ventre Livre – e se mostra como uma personagem de caráter enlutado. Mesmo com os novos casamentos, ele permanecia triste e de luto por tantas pessoas que deixou para trás, como a primeira mulher e a filha – Miquilina e Catita – depois que os donos tiveram que vender o terreno no qual a família de Tio Totó morava. Então, para sair do lugar pertencente aos antigos donos dos seus antepassados, ele teria que pegar uma canoa para atravessar um rio, e, com uma grande chuva que ocorrera no local, ele se tornara truçulento. Nessa travessia, Miquilina e Catira morreram afogadas.

O rio, a cheia, o vazio da barca improvisada, o turbilhão, a vida, a morte, tudo indo de roldão.

Totó alcançou só a outra banda do rio. Uma banda de sua vida havia ficado do lado de lá. (EVARISTO, 2017, p. 21)

O rio, na vida de Tio Totó, demonstra uma separação causada por toda uma engrenagem que acaba resultando nessa tragédia. Havia uma relação de troca e de poder referente aos antigos “donos” da família dele e, com toda essa desestruturação, ele acaba sofrendo. Essa saída de emergência, que é marcada pela morte, o leva para a favela. Esse local para qual Totó se dirige – favela – e aqueles outros espaços presentes nos romances que servem de local para as nossas escritoras-costureiras realizarem o seu ofício, e que aqui são marcados pela memória e morte – da qual é matéria-prima para o resultado final – serão analisados no próximo capítulo.

3 ATÉLIE DE MULHERES NEGRAS: O LUGAR ONDE SE COSTURA

Dentro há uma lagoa profunda
 onde tudo o que dói,
 tudo o que não frutifica,
 ou se transmuta em palavra
 ou mergulha em silêncio. (NATÁLIA, 2017, p.71)

O poema da escritora negra e soteropolitana Livia Natália (2017), presente no livro *Sobejos do mar*, retrata a água como lugar de encontro com verdades e mistérios ancestrais que fogem da leitura de críticos e pesquisadores de viés eurocêntrico. Esse lugar profundo, e que está além da palavra, pode ser o abismo de um luto, a casa abandonada do trauma, ou o espaço que causa dor, mas onde também há conforto. E, por que não, o lugar onde habita o morto depois da morte? É a partir desse local – que é profundo e causa dor, que é silêncio e dá frutos – que faço uma ligação entre a espacialidade e a morte.

Nos estudos sobre o tema da morte há uma forte ligação dela com o espaço, o local onde se enterra, para onde o corpo vai, ou onde o rito fúnebre será realizado. Ou seja, há uma afinidade entre a morte e, de certo modo, uma concepção de localidade, e isso se faz presente na vida cotidiana – para algumas pessoas com mais frequência do que para outras.

Acerca da temática mencionada, é interessante apontar que essa relação entre o espaço e a morte ocasionou uma curiosa revolução no Brasil, no século XIX. A motivação para a revolta partiu da localidade onde o morto era colocado, e ressalta a associação de particularidade entre as temáticas – espaço e morte – e como, em ambos os romances, isso é pertinente. Logo, para desenvolver esse estudo, é preciso compreender o que é a morte no século XIX.

Philippe Ariès (2017), no livro *História da morte no Ocidente*, compreende que esses momentos de mudança no ritual fúnebre estão interligados à perda do discurso religioso sobre o corpo do morto para o discurso cientificista. No século XIX, enterravam-se os mortos nos terrenos da igreja; o moribundo sofria dentro de casa, tinha seus últimos desejos atendidos e era zelado pelos entes queridos. Posteriormente, o morto era motivo de saudades e, com isso, inspirava muitas produções artísticas dos sujeitos desse período:

[...] A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas, ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte,

e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo *a morte do outro* – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios. (ARIÈS, 2017, p. 64, grifo do autor)

O ato de enterrar o morto na igreja era acompanhado de uma questão econômica e hierárquica. Pois, aqueles que mais próximos estavam do altar, conseguiriam obter uma salvação divina mais rápida. Aqueles que estavam mais distantes – nos terrenos ao redor da Igreja ou fora da nave central – eram mais pobres e demorariam a obter a salvação. Assim, o morto precisava ser identificado, o que Ariès (2017, p. 62) aponta como a necessidade de uma “placa de inscrição”, fator que estreitava os laços entre a família do morto e o padre da igreja.

Com isso, há uma mudança ao lidar com a morte e o temor com a espacialidade. A morte passa por uma transformação subjetiva dentro da sociedade. No século XVIII, por exemplo, o morto era representado pela imagem do inconsciente, podendo acordar a qualquer momento. As fronteiras entre o vivo e o morto eram borradas, como demonstra Ariès (2017):

[...] Efetivamente, existe uma ponte entre os dois mundos, que é o medo de ser enterrado vivo e a ameaça de morte aparente. Esses surgem nos testamentos da segunda metade do século XVIII e duram até a metade do século XIX. Entendia-se por morte aparente um estado não muito diferente do nosso atual estado de coma. Era um estado de insensibilidade que se assemelhava tanto à morte quanto à vida. (ARIÈS, 2017, p. 149)

Já na segunda metade do século XIX, o medo da morte ganha grandes proporções, com a iminência de se morrer a qualquer momento e deixar a família sem os devidos cuidados – fato reprimido pela sociedade com o intuito de não ocasionar angústia. Posteriormente, adicionada a essa primeira angústia, há a repulsa que é causada pelo cadáver e o corpo em decomposição, mas que ao mesmo tempo causava certo fascínio.

[...][A] beleza foi um dos lugares-comuns das condolências, um dos temas das conversações banais diante da morte no século XIX e até nossos dias: Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a realmente ser motivo de medo, um medo tão profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios. (ARIÈS, 2017, p. 149)

O medo da morte que acomete o sujeito, especialmente no final do século XIX, se configura como o mote principal para o trabalho do historiador João José Reis (1991) em *A morte é uma festa*. O livro retrata uma revolta popular que aconteceu em Salvador, no ano de 1836, a Cemiterada, na qual a população destruiu o cemitério do Campo Santo – cuja construção tinha o intuito de substituir os sepultamentos, que ocorriam ao redor da Igreja Católica, e transportá-los para um local mais afastado. Naquele período, a igreja e

suas confrarias organizavam os sepultamentos dentro e ao redor da igreja e, para isso, o fiel pagava durante a vida para ter direito a um pedaço de terra para cair morto. Esse fato também dividia a cidade por meio de estratificação social.

Todos esses autores viram no movimento, por um lado, uma estreita motivação econômica, por outro, uma expressão atrasada de religiosidade. Irmandades, padres, sacristãos, negociantes de artigos funerários teriam insuflado um povo ignorante e supersticioso contra o Campo Santo, com o único objetivo de defender seus interesses econômicos. Foi nesses termos, aliás, que a Cemiterada foi entendida por seus críticos contemporâneos. (REIS, 1991, p. 23)

Para que ocorresse essa mudança, da igreja para o cemitério, foi necessária a importação de teorias científicas para terras brasileiras, pois a percepção para com o corpo enfermo e o moribundo muda com a ascensão das teorias sobre saúde pública. Assim, ficar próximo do morto – costume que Ariès (2017) aponta como proveniente da Idade Média – e/ou enterrá-lo ao redor da Igreja traria malefícios aos cidadãos.

Logo, foi na França onde inicialmente se estabeleceu a mudança do local do enterro, que passa da Igreja para cemitérios construídos distantes dos centros e cercados por muros. Isso ocorre, pois, o cadáver – que Ariès (2017) traz uma explanação romântica sobre a relação do sujeito do século XIX com o corpo decomposto – traria doenças, o *miasma*, como aponta Reis (1991), em sua explicação mais realista da sociedade do século XIX:

O suor, a urina, as fezes, animais mortos eram algumas das fontes de “infecção do ar”, segundo os higienistas. Os cadáveres contavam entre as principais causas de formação de miasmas mefíticos, e afetavam com particular virulência a saúde dos vivos, porque eram depositados em igrejas e cemitérios paroquiais dos centros urbanos. Com a descoberta dos miasmas veio a descoberta do mau cheiro da decomposição cadavérica, que substituiu o odorato piedoso da fase barroca. [...] Os higienistas recomendavam uma permanente “vigilância olfativa” dos cidadãos. Recomendavam, em especial, a intolerância em relação ao odor do cadáver decomposto. (REIS, 1991, p. 95)

Contudo, houve uma grande repressão por parte da Igreja, tanto no Brasil quanto em Portugal, o que culminou na Cemiterada. A mudança da localidade onde o corpo morto seria sepultado marca, também, a visão da morte para a sociedade. No Brasil ainda estava em voga a dita “boa morte” – na qual o sujeito se preparava com antecedência antes de partir; e alguns enfermos, dentro de casa, ameaçavam voltar e perturbar os vivos, caso não tivessem um bom enterro.

No passado as pessoas se preparavam diligentemente para a morte. A boa morte significava que o fim não chegaria de surpresa para o indivíduo, sem que ele prestasse contas aos que ficavam e também os instruisse sobre como dispor

de seu cadáver, de sua alma e de seus bens terrenos. Um dos meios de se preparar, principalmente mas não exclusivamente entre as pessoas mais abastadas, era redigir um testamento. (REIS, 1991, p. 115)

Como pode ser observado, tanto o historiador francês quanto o historiador brasileiro fazem um mapeamento, no qual o signo da morte está atrelado ao espaço. O primeiro aponta o moribundo doente em casa, que morre e vai para o cemitério da igreja; e o segundo traz a casa do enfermo e, posteriormente, o cemitério vinculado às Confrarias e à Igreja Católica, que toda a população pagava dos ricos aos escravizados, pois havia confrarias para todos os estratos sociais. Mas, com a chegada das teorias de higienização, os cemitérios passam a se localizar distante dos centros como espaços para o enterro dos corpos.

Ariès (2017) continua a historiografia da morte e dos ritos funerários, culminando na contemporaneidade, período que retrata uma morte invertida. Observa-se o crescimento do número de hospitais e como esses locais, de certo modo, privam o doente de se relacionar com a família. Com isso, o sujeito passa a morrer só¹⁵. No mesmo caminho, os ritos funerários mudam. O hospital faz os procedimentos com o corpo morto e, logo em seguida, surgem as funerárias¹⁶ – uma espécie de capitalização dos preparos para com o defunto – com a intromissão de produtos químicos para preservar uma aparência mais “viva” ao morto.

Mas o sentido dos ritos das *funeral homes* mudou totalmente. Já não é o morto que se exalta nos salões das *funeral homes*, e sim o morto transformado em quase vivo pela arte dos *morticians*. Os velhos processos de embalsamento serviam principalmente para comunicar aos mortos célebres e venerados algo da incorruptibilidade dos santos. Um dos milagres que prova a santidade de um defunto é a maravilhosa incorruptibilidade de seu corpo. Ao ajudá-lo a se tornar incorruptível, colocamo-lo no caminho da santidade, cooperamos na obra de sacralização. (ARIÉS, 2017, p. 246)

Essa mudança para a dita solidão do sujeito no fim da vida é sintoma de como o sujeito no final do século XIX acabou lidando com a morte. Afinal, com a mudança dos ritos fúnebres, houve um silenciamento acerca da temática dentro da residência da família ocidental. O que Ariès (2017, p. 229) denomina como “proibição do luto” e que se caracteriza da seguinte maneira:

¹⁵ Caso o sujeito não morra no hospital, entra em cena o IML (Instituto Médico Legal), organização que fornece o laudo da *causa mortis* do sujeito. Nesse caso em específico, o sujeito morreu sem ser assistido por um médico.

¹⁶ Reis (1991) relata que no século XIX o morto era preparado pelos familiares e, inclusive, velado dentro de casa. Esses lugares foram substituídos na contemporaneidade, havendo uma distância entre morte e família.

Hoje à necessidade milenar do luto, mais ou menos espontâneo ou imposto segundo as épocas, sucedeu, em meados do século XX, sua interdição. Durante o espaço de uma geração, a situação foi invertida: o que era comandado pela consciência individual ou pela vontade geral é, a partir de então, proibido; o que era proibido é hoje recomendado. Não convém mais anunciar seu próprio sofrimento e nem mesmo demonstrar o estar sentindo. (ARIÈS, 2017. p. 230-231)

Temos aqui um panorama sobre o espaço e a morte dentro dos períodos nos quais as narrativas dos romances – *Amada* e *Becos da memória* – se concentram. Porém, as duas escritoras acabam trazendo especificidades, em suas respectivas narrativas, que acentuam os demarcadores de raça e classe, seja Toni Morrison, com o 124, ambientado no final do século XIX, seja a favela mineira que Conceição Evaristo narra. Nesses locais, tanto o micro quanto o macro, os corpos tombam por meio de uma violência que é contextualizada por nossas vivências como sujeitos negros. Esses espaços são marcados constantemente pelo signo da morte. Porém, trazendo novos tons para a teoria histórica sobre a questão da morte.

A partir dessas reflexões, neste capítulo mapearemos os locais onde essas duas costureiras trabalham. Lugares que se modificam durante as narrativas, mas que são importantes para descrever a relação de morte que está atrelada a eles. Alguns desses espaços serão lidos pelo viés da teoria do quilombo (NASCIMENTO, 2019), considerando que o 124 é um quilombo e que a favela é um conglomerado, similar a um quilombo, dentro das grandes cidades do Brasil, ressaltando-se aqui a relação do espaço com a situação histórica e a pobreza.

Ademais, no romance *Amada*, há o Doce Lar – uma fazenda de sistema escravocrata –, a cabana onde Sethe dá à luz sua filha Denver, e por último o navio negreiro, embarcação rememorada pela personagem Amada em momentos do romance. Todos esses quilombos-atelier são marcados por sangue e morte, resultantes dos corpos negros que caem constantemente nessas localidades. Assim, com essas observações, transponho a casa, que outrora velava o corpo morto e dava proteção e conforto ao enfermo, ou o hospital, na atualidade, para culminar nessas outras localidades de cunho coletivo – uma ampliação para essa historiografia espacial sobre a morte.

3.1 A MORTE E OS ESPAÇOS EM AMADA

Ao se tratar de uma historiografia sobre a Travessia do Atlântico Negro, sempre se percebe uma relação de similitude quanto às violências que esses sujeitos sofreram no

Navio Negreiro, e posteriormente, com o tratamento recebido nas fazendas onde eram escravizados.

Nesse grande panorama que durou séculos, muitos espaços foram marcados com o sangue de africanos, assim como o de seus descendentes, sujeitos que ergueram países por meio da força de seus braços e que eram utilizados para enriquecer os donos das fazendas. Dito isso, é necessário começar a leitura com a primeira espacialidade que marca essa relação com a morte: o Navio Negreiro.

Partindo da historiografia sobre o sujeito negro, destacam-se as explanações sobre interseccionalidade¹⁷ de Angela Davis (2016), especialmente no livro *Mulheres, raça e classe*, no qual a autora discute com maestria as violências de gênero e desumanização que aconteciam dentro dessas embarcações da morte. É importante partir desse conceito para melhor compreender a narrativa de Toni Morrison (2007), afinal, é Amada quem realiza a remissão ao navio negreiro.

Ao adentrar nas embarcações, o sujeito africano participava de forma forçada de um projeto que desumanizava e docilizava seus corpos, com o intuito de que, ao chegarem às terras dos colonizadores, pudessem trabalhar nas fazendas de forma pacífica, pois já estariam conscientes de que haveria algum castigo, caso cometessem um desvio. Desse modo, a mulher escravizada sofria abusos sexuais, ato que estava atrelado a sua condição de gênero.

[...] as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmea. (DAVIS, 2016, p. 19)

Assim, a demarcação da “conveniência do gênero”, proposta por Angela Davis (2016) ao expor cenas históricas dessa relação, se amalgama com a narrativa do navio negreiro realizada por Amada. Quando essa determinada cena acontece – ao final do livro – estamos lidando com uma Amada que está andando pelo tempo, pois, como dito anteriormente, a narrativa tem uma temporalidade espiralar, logo, os traumas vividos por essa personagem que não viveu a experiência da Travessia do Atlântico Negro, mostram como isso faz parte de uma coletividade – como um grande trauma histórico.

¹⁷ Um conceito pautado na relação, para uma análise social, entre gênero, raça e classe. Esse conceito é oriundo de uma crítica a separação feita pelas Ciências Humanas dessas categorias para analisarem e explanarem sobre seus estudos sociais.

Por ser um trauma de cunho histórico, ele é repassado de geração para geração. E, assim, Amada narra como ocorreu a sua chegada em terras norte-americanas e como era a situação de desumanização dentro dessa embarcação:

Não estamos agachadas agora estamos de pé mas minhas pernas são como os olhos do meu homem morto não posso cair porque não tem espaço para isso os homens sem pele estão fazendo barulho alto eu não estou morta o pão é cor do mar estou com fome demais para comer ele o sol fecha os meus olhos os que conseguem morrer estão numa pilha não consigo encontrar meu homem aquele que tinha os dentes que eu gostava uma coisa quente o morrinho de gente morta uma coisa quente os homens sem pele empurram eles com paus a mulher está lá com o rosto que eu quero o rosto que é meu eles caem no mar que é da cor do pão ela não tem nada nas orelhas se eu tivesse os dentes do homem que morreu na minha cara eu podia morder um círculo no pescoço dela morder e arrancar fora sei que ela não gosta disso agora não tem espaço para agachar e olhar os outros agachados é o agachar que é agora sempre agora dentro a mulher com meu rosto está no mar uma coisa quente (MORRISON, 2007, p. 283-284)

A citação anterior mostra como era a situação dentro dos navios: corpos amontoados, corpos vivos ao lado de corpos mortos. E era, também, por meio da violência que havia uma totalização dos sujeitos que estavam naquele local. Isso é retratado por Amada quando ela mesma se enxerga naqueles corpos que são jogados ao mar – um local-túmulo na travessia –, através da identificação com uma coletividade, ao rememorar esse período e se ver no outro em situação de escravizado.

Já em terra, os escravizados eram vendidos e levados para trabalhar nas lavouras, gerando economia para o “seu Senhor” e para o país ao qual chegavam. Nessas fazendas havia novos tipos de violência, trabalhos extremos e muitos corpos tombando no meio da lavoura. Além disso, existia ainda a “conveniência de gênero” (DAVIS, 2017, p. 19), caracterizada por colocar as mulheres para trabalhar e reproduzir, pois a reprodução gerava novos seres a serem escravizados, os quais seriam vendidos ou ficariam naquele local para trabalhar na lavoura.

Uma vez que as escravas eram classificadas como “reprodutoras”, e não como “mães”, suas crianças poderiam ser vendidas e enviadas para longe, como bezerros separados das vacas. Um ano após a interrupção do tráfico de populações africanas, um tribunal na Carolina do Sul decidiu que as escravas não tinham nenhum direito legal sobre as filhas e filhos. (DAVIS, 2016, p. 19-20)

Essas mulheres procriavam até quando fosse possível. O filho não pertencia a elas, como Davis (2016) lembra, pois era o Senhor quem decidiria o que fazer com o bebê. Esse tipo de situação fica evidente na narrativa de Toni Morrison (2007) através da sogra de Sethe, Baby Suggs, que teve filhos e todos lhe foram tirados logo depois do parto. E,

indo além, há uma morte simbólica dessas crianças, pois Baby Suggs não tinha notícias dos filhos – para onde foram e/ou se estavam vivos ou mortos.

Meu bom Deus, pensou ela, onde começar? Pedir para alguém escrever para o velho Whitlow. Ver quem pegou Patty e Rosa Lee. Alguém chamado Dunn ficou com Ardelia e foi para o Oeste, ela ouviu dizer. Não adiantava procurar Tyree nem John. Eles eram de trinta anos atrás, e se ela procurasse muito e eles estivessem escondidos, encontrar os dois ia fazer mais mal do que bem. Nancy e Famoso morreram num navio na costa da Virgínia antes de seguirem para Savannah. Esse tanto ela sabia. O supervisor lá dos Whitlow trazia notícias para ela, mais por uma vontade de conseguir alguma coisa com ela do que por bondade do coração. O capitão esperou três semanas no porto para completar a carga antes de partir. Dos escravos no portão que não sobreviveram, dois eram negrinhos da Whitlow cujos nomes eram... (MORRISON, 2007, p. 197)

A procura pelos filhos só aconteceria depois que Baby Suggs fosse liberta. Alguns filhos ela sabia que estavam mortos, e outros sumiram, perdendo o contato com ela. Assim, Davis (2016) conclui que a vivência dentro de uma fazenda de sistema escravocrata transformava aqueles corpos em objetos de manejo econômico, sob a propriedade do dono do local. Desse modo, o “Senhor” ditava quem ficaria vivo ou morto, qual criança permaneceria no local, trabalhando junto com a família, e qual morreria no esquecimento.

A partir das investigações que Baby Suggs promove ao ser liberta, ela chega até Sethe e as filhas, pois o marido, Halle, estava trabalhando na Doce Lar e construindo uma família. Mas, como a situação era de extrema periculosidade, pois houve uma mudança na liderança da fazenda com a chegada do Professor – com seus estudos sobre o corpo dos escravizados e castigos físicos e mentais, eles decidiram que tentariam uma fuga.

A vivência dentro da Doce Lar era transfigurada pela presença de Sethe e seu modo de levar a vida naquele lugar. Como exemplo, a personagem decide se casar com Halle antes de ter relações sexuais – partindo da permissão dos donos do local, Mr. e Mrs. Garner. Angela Davis (2016) explica que o ato de se casar, em situação de escravização, se dava como uma tentativa urgente para transformar a fazenda escravocrata, lugar de morte e violência:

[...] Interdições matrimoniais, práticas de nomeação e costumes sexuais – que, aliás, sancionavam a relação sexual antes do casamento – diferenciavam a população escravizada de seus senhores. À medida que tentavam desesperada e cotidianamente manter sua vida familiar, usufruindo o máximo possível da autonomia de que conseguiam se apoderar, escravos e escravas manifestam um talento impecável para humanizar um ambiente criado para convertê-los em uma horda subumana de unidades de força de trabalho. (DAVIS, 2017, p. 27-28)

Porém, essa humanização do espaço que animalizava àqueles sujeitos, sofre uma rasura, pois o novo dono da Doce Lar, o Professor – que tem esse nome por ser um estudioso sobre a questão da inferioridade biológica dos negros, e assume o lugar de Mr. Garner – trata os escravizados como objetos de estudo. Assim, ele apaga toda a subjetividade das vivências que esses sujeitos tinham naquele lugar.

O ápice dessa relação dicotômica é vivenciada pela própria Sethe ao ser estuprada pelos “discípulos” do Professor. Com isso, ela perde o marido e os amigos. Esse trauma é rememorado pela personagem quando Paul D aparece no 124, e ela repete a cena traumática do leite que os homens tiraram do peito dela no ato do estupro. Além disso, Sethe carrega cicatrizes nas costas, que remetem a um dos castigos no período do Professor na Doce Lar. Essa junção de marcas culmina na fuga da personagem, grávida de Denver. Ela rememora a cena quando está na cama conversando com Paul D:

“Depois que eu deixei vocês, aqueles rapazes entraram lá e tomaram meu leite. Foi para isso que eles entraram lá. Me seguraram e tomaram. Conte para mrs. Garner o que eles fizeram. Ela ficou com um nó, não conseguia falar, mas dos olhos rolaram lágrimas. Os rapazes descobriram que eu tinha contado deles. O professor fez um deles abrir minhas costas e quando fechou fez uma árvore. Ainda crescendo aqui.”

“Usaram o chicote em você?”

“E tomaram meu leite.”

“Bateram em você e você estava grávida?”

“E tomaram meu leite!” (MORRISON, 2007, p. 35)

A violência foi duplicada e deixa marcas no corpo de Sethe que retornam constantemente. Uma árvore de cicatrizes reside em suas costas. Um estupro foi cometido. Houve uma morte simbólica desse sujeito.

Sethe, grávida de Denver, foge da Doce Lar e entra em trabalho de parto no meio do caminho para chegar ao 124. Ela fica recolhida em uma cabana no meio do mato, até que uma menina branca, chamada Amy, a leva para esse barracão, onde ela dá à luz. A situação de Sethe é extrema.

Nada de Sethe estava intacto quando chegaram, a não ser o pano que cobria seu cabelo. Abaixo dos joelhos ensanguentados, não havia nenhuma sensação; seu peito era suas almofadas de alfinetes. Era a voz cheia de veludo, Boston e coisas boas para comer que a impulsionavam para a frente e faziam pensar que talvez, afinal, não fosse apenas um cemitério rastejante para as últimas horas de um bebê de seis meses. (MORRISON, 2007, p. 58)

O local, um barracão no meio do nada, é dotado de uma simbologia ambígua. Carrega as dores do parto e das feridas no corpo de Sethe, mas, ao mesmo tempo, é um lugar de passagem, estadia e renascimento. Pois, depois que a protagonista tem o bebê,

ela ganha forças para continuar seu percurso ao 124. O barracão se caracteriza da seguinte maneira:

O barracão estava cheio de folhas, que Amy empilhou para Sethe deitar em cima. Ela depois pegou pedras, cobriu com mais folhas e fez Sethe colocar os pés em cima, dizendo: “Conheço uma mulher que teve de cortar fora o pé de tão inchado”. E fez gestos de serrar com a lâmina da mão nos tornozelos de Sethe: Rrrreccccrrrrrecccc”. (MORRISON, 2007, p. 58)

Esse novo local, que está no meio do caminho para o 124, é um lugar de restauração. Amy ajuda Sethe a ter o bebê e a curar as feridas que estavam sangrando em seu corpo: as rachaduras nos pés – devido à longa caminhada – e as costas feridas pelo chicote.

Esse local ambíguo que remete a cura, descanso e reestruturação do corpo está plasmado pela dor e pelo derramamento do sangue da narradora. Difere de uma concepção europeia sobre o local do descanso do moribundo – que seria em seu quarto e rodeado pela família. Assim, deitada no meio da floresta sob esse puxadinho, é que Sethe ganha forças para continuar seu percurso até a casa da sogra. E, no futuro, ao recontar isso para Denver e Amada, Sethe chega a uma concepção de localidade:

[...] Algumas coisas você esquece. Outras coisas, não esquece nunca. Mas não é. Lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa pega fogo, desaparece, mas o lugar – a imagem dela – fica, e não só na minha memória, mas lá fora, no mundo. O que eu lembro é um quadro flutuando fora da minha cabeça. Quer dizer, mesmo que eu não pense, mesmo que eu morra, a imagem do que eu fiz ou do que eu sabia, ou vi, ainda fica lá. Bem no lugar onde a coisa aconteceu. (MORRISON, 2007, p. 60)

Então, para a protagonista, a localidade é um signo de rememoração constante – e que não pode ser destruído –, pois carrega dentro de si uma imortalidade da experiência vivida. A *memória* seria esse constante retorno de Sethe para os lugares que estão presentes e ausentes em sua vivência.

Quando Sethe chega ao 124, uma mudança ocorre no seu estilo de vida. A casa da sogra é sempre movimentada, com um sistema de cooperação muito específico. Os negros das redondezas aparecem para ouvir os sermões de Baby Suggs na clareira que existe ao lado do 124 ou para ajudar em alguma coisa, como na plantação que serve para alimentar aqueles que chegavam pedindo ajuda ou precisando descansar para continuar a sua caminhada.

Antes do 124 e de todo mundo que lá morava se fechar, se velar, se trancar; antes de a casa se transformar em brinquedo de espíritos e lar dos esfolados, o 124 tinha sido uma casa alegre, movimentada, onde Baby Suggs, sagrada,

amava, alertava, alimentava, castigava e acalmava. Onde não um, mas dois caldeirões borbulhavam no fogão; onde o lampião brilhava a noite inteira. Estranhos descansavam enquanto crianças experimentavam seus sapatos. Mensagens eram deixadas ali, pois quem delas precisasse com certeza iria logo parar um dia ali. Falava-se baixo e exato – porque Baby Suggs sagrada não aprovava excesso. “Tudo depende de se saber quanto”, dizia ela, e “Bom é saber quando parar”. (MORRISON, 2007, p. 124)

O 124 é similar a um quilombo, pois recebia e ajudava outros pretos, um grande sistema de ajuda e cooperação para uns com os outros, sendo, assim, um local de resistência. Para compreender melhor essa relação da casa de Sethe com um quilombo é necessário se debruçar nas teorias de Abdias Nascimento (2019). Em *O Quilombismo*, por exemplo, o autor faz um mapeamento dos modos de resistência e produção de vida na comunidade negra, partindo de um histórico de revoltas, passando pelas características sobre o quilombo e seu embate contra o sistema escravocrata.

Nascimento (2019) retrata esses modos de resistência no Brasil datando essas localidades quilombos desde o século XVIII, que atingem o seu ápice em suas investidas contra o sistema no século XIX. Alguns estados tiveram mais quilombos do que outros estados. Outros ficaram reconhecidos pelo modo de combater os inimigos, como os quilombos do estado de Sergipe, que datam do século XVI, com uso de armas e cavalarias.

A partir dessa contextualização histórica, Abdias Nascimento (2019) evidencia a importância social que o quilombo tem para a população negra, tratando-se de uma tentativa desse sujeito em situação de escravizado para se libertar e se defender das atrocidades que o sistema fazia com seus corpos e mentes.

[...] Desta realidade é que nasce a necessidade urgente ao negro de defender sua sobrevivência e de assegurar a sua existência de ser. Os quilombos resultam dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativo e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. (NASCIMENTO, 2019, p. 281)

Essa descrição introdutória sobre o quilombo remete à representação que Sethe faz sobre o 124: um lugar de emancipação e de liberdade para todos os que viviam ao redor da casa, sendo também um local de amparo para sujeitos que sofreram com as violências e as mortes simbólicas.

Seguindo a discussão, Abdias Nascimento (2019) aponta que os quilombos ficavam distantes e escondidos, sempre na iminência de uma destruição ou de um ataque e, por isso, a base organizacional variava de localidade para localidade.

[...] O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio das florestas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. (NASCIMENTO, 2019, p. 281)

O 124 possuía as seguintes características: era distante da cidade à qual pertencia e no local ocorria a reunião das pessoas que moravam nas redondezas. Pode-se dizer que Baby Suggs comandava a vizinhança, como líder desse quilombo, e tinha uma religião de cunho cristão que se originava nos sermões na floresta rodeada dos negros da sua comunidade.

[...] Quando chegava o calor, Baby Suggs, sagrada, seguida por todo homem, mulher e criança negros que conseguiram andar, levava seu grande coração à Clareira – um amplo espaço aberto recortado no bosque ninguém sabia por que, no fim de uma trilha conhecida apenas pelos gamos e por quem tinha limpado o terreno. No calor de cada tarde de sábado, ela sentava na clareira enquanto as pessoas esperavam entre as árvores. (MORRISON, 2007, p. 125)

Esses sermões, de cunho pedagógico e empoderador, serviam para as pessoas compreenderem as mazelas que o sistema escravocrata impunha aos corpos e às mentes dos sujeitos negros. Logo, havia uma tentativa de emancipação partindo desses discursos para atos de amor, de autocuidado, de afetividade para consigo mesmo e para com os outros negros.

“Aqui”, dizia ela, “aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amem isso. Amem forte. Lá fora não amam sua carne. Desprezam a sua carne. Não amam seus olhos; são capazes de arrancar fora os seus olhos. Como também não amam a pele de suas costas. Lá eles descem o chicote nela. E, ah, meu povo, eles não amam as suas mãos. Essas que eles só usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! Amem. [...] Mais que seu útero guardador da vida e suas partes doadoras de vida, me escutem bem, amem seu coração. Porque esse é o prêmio.” (MORRISON, 2007, p. 126)

Assim, o quilombo se afirma como um local de prática emancipatória do sujeito negro, pois estariam libertos das violências e mortes simbólicas vividas nas fazendas dos senhores. E, para Abdias Nascimento (2019), isso deverá se constituir como prática científica e histórico-social para compreender o sujeito negro como indivíduo e dono de uma episteme própria, oriunda de África, dando ao negro que, por meio dela, adentrava o status de humano, uma troca com os seus que não estaria no âmbito da violência.

[...] Compasso e ritmo do quilombismo se conjugam aos mecanismos operativos, articulando os diversos níveis de uma vida coletiva cuja dialética

interação propõe e assegura a realização completa do ser humano. [...] Em uma sociedade criativa, no seio da qual o trabalho não se define como uma forma de castigo, opressão ou exploração, ele é antes visto como forma de libertação humana que o cidadão desfruta como um direito e uma obrigação social. (NASCIMENTO, 2019, p. 290)

Mesmo com Abdias Nascimento (2019) retratando a construção desse quilombismo – que estaria dentro de várias esferas de construção do sujeito negro –, ainda há uma força de resistência intrínseca à construção dessa localidade. E, ao sofrer por uma força que tenta acabar com esse conglomerado de emancipação social, corpos tombam nessa luta para manter um quilombo de pé.

No 124 há uma força que acaba com a aura de proteção, descanso e cura do lugar. Com a chegada de Sethe ao local, ela participa dos sermões da clareira e com isso o perigo se aproximava cada vez mais, sendo presentido por Baby Suggs. Sethe estava fugida da Doce Lar e o Professor procurava por ela, o que leva ao ápice da narrativa e à mudança de *status* do 124.

Quando o Professor chega ao 124, Sethe recolheu seus filhos e se escondeu no celeiro. Com a aproximação de seu algoz, ela pega um machado e mata Amada, mas o intuito era matar todos os seus quatro filhos – uma prova de amor, para que não sofressem o mesmo que ela na Doce Lar. O local torna-se mal assombrado. As pessoas que compareciam ao 124, deixam de fazê-lo. E, com isso, Baby Suggs é colocada no ostracismo pelas pessoas da sua própria comunidade. O signo da morte causa um rompimento nas significações dos negros para com aquele lugar. De potência de vida e empoderamento, o espaço passa a ser de apenas adoecimento e morte. Fora a presença de um ser invisível que paira ali para lembrar às pessoas que aquele lugar tem a marca mortuária.

Um diálogo, ainda no início do romance, remonta à questão da casa ser assombrada e um desejo de Sethe para ir embora daquele local:

“Podemos mudar”, ela sugeriu uma vez à sogra.
 “Para quê?”, Baby Suggs perguntou. “Não tem uma casa no país que não esteja recheada até o teto com a tristeza de algum negro morto. Sorte nossa que esse fantasma é um bebê. O espírito do meu marido podia baixar aqui? Ou do seu? Nem me fale. Sorte a sua. Ainda tem três sobrando. Três puxando suas saias e só uma infernizando do outro lado. Agradeça, por que não agradece? Eu tive oito. Um por um foram para longe de mim. Quatro levados, quatro perseguidos, e todos, acho, assombrando a casa de alguém para o mal.” Baby Suggs esfregou as sobancelhas. “Minha primeira. Dela só lembro é do quanto gostava da ponta queimada do pão. Dá para creditar? Oito filhos e só disso que eu lembro.” (MORRISON, 2007, p. 20)

Em cada casa-quilombo resta um fantasma. Um corpo tomba.

Em seguida, iremos abordar como o quilombo está presente no romance de Conceição Evaristo (2017); uma favela com muitos becos e vielas, com muitas mortes e histórias de vida.

3.2 A MORTE E OS ESPAÇOS EM *BECOS DA MEMÓRIA*

Quando se trata de Brasil, temos, evidentemente, uma concepção de espaço diferente daquela representada no livro da escritora afro-estadunidense Toni Morrison. Aqui, o processo para finalização da escravização resultou em movimentos que levaram o negro a ser segregado dentro do espaço da cidade. O primeiro movimento foi a permanência do negro nas terras em que sempre trabalhou como escravizado, tendo, agora, que trabalhar neste local e ser pago miseravelmente pelo patrão. E o segundo movimento está relacionado à segregação que os negros sofreram, sendo levados a ocupar as partes distantes da cidade – com o intuito de “não poluir” os centros.

Acerca dessas questões, Abdias Nascimento (2019, p. 88) propõe uma nova leitura sobre esse movimento de libertação, o qual ele denomina de “simulacro de libertação”, que estaria pautada no questionamento sobre a falta de um amparo sobre esses sujeitos que da noite para o dia não sabem para onde ir ou onde ficar dentro das cidades.

[...] Na prática, significava que os senhores se autolibertavam de qualquer responsabilidade em fornecer-lhes alimentos, roupas e moradia e se exoneravam de qualquer tipo de ajuda aos “livres”, abandonando-os impiedosamente à morte lenta pela fome e pelas enfermidades, tanto nos campos quanto nas cidades. Seguindo idêntica lógica, a “abolição” significou o mesmo tratamento, só que agora aplicado em massa: os africanos ex-escravos e seus descendentes, algumas centenas de milhares, se viram atirados a uma “liberdade” que lhes negava emprego, salário, moradia, alimento, roupa, assistência médica e o mínimo apoio material. (NASCIMENTO, 2019, p. 89)

Implementou-se, assim, uma política de desumanização, uma vez que esses sujeitos não tinham valor dentro da sociedade. O sistema colonial não reconhece que o Brasil foi erguido por causa do trabalho – que perdurou por séculos – exercido pelos africanos, por corpos que chegaram ao Brasil e, posteriormente, por seus descendentes. A queda desse sistema fez com que o Brasil trouxesse imigrantes para fazer os trabalhos nos campos e nas indústrias (que estavam em ascensão), colocando os sujeitos trabalhadores de outrora num lugar de inoperatividade dentro do sistema, o que, conseqüentemente, levou-os a não conseguir se manter dignamente dentro da sociedade brasileira no final do século XIX.

[...] as classes dominantes passaram a assumir os benefícios da política econômica ditada pelos interesses do capitalismo industrial emergente. Havia lucro na derrocada abolicionista e imigracionista, assim matando dois coelhos com uma só cajadada: livrando o país da mancha negra e alvejando a aparência da população. (NASCIMENTO, 2019, p. 88)

O trabalho nas lavouras sustentou a economia no Brasil e houve um reconhecimento mundial sobre esse exercício de produção econômica no país. Mesmo assim, quando não mais eram necessários para fazê-los, os negros escravizados são relegados à sorte, sem nenhuma indenização por parte do Estado brasileiro e mortos simbolicamente como força de trabalho ativa, substituíveis. Esses sujeitos continuaram a ser objetos de uma política de extermínio – quando a morte é um signo presente física e simbolicamente até os dias atuais. Uma prática perpetuada desde quando partiam, obrigatoriamente, de diversas partes do continente africano, carregados dentro de navios negreiros, até chegarem às colônias. Com a abolição, havia os que permaneciam nas fazendas, mas,

[...] Outros se aventuraram deslocando-se para outras regiões ou cidades, e a única coisa que obtiveram foi desemprego, miséria, fome e destruição. De vítima acorrentada pelo regime racista de trabalho forçado, o escravo passou para o estado de verdadeiro pária social, submetido pelas correntes invisíveis forjadas por aquela mesma sociedade racista e escravocrata. (NASCIMENTO, 2019, p. 89)

É devido a esse cenário que muitos negros partem e aglomeram-se em outros locais da cidade e do campo, como explanado por Abdias Nascimento (2019), fator que culmina na construção das favelas. Esse conglomerado social é produto de uma abolição mal estruturada e escrita sob o signo da morte e de uma precariedade que marca a vida do sujeito negro.

A favela é uma personagem no romance da Conceição Evaristo (2017), *Becos da memória*. O romance retrata a destruição desse espaço para que seja construído um prédio de luxo em seu lugar. Ou seja, há toda uma desterritorialização – movimento desenvolvido durante a narrativa. Como as personagens são submetidas constantemente ao deslocamento, sem um ponto fixo de chegada, acaba havendo uma morte simbólica, afinal, é uma vida construída dentro das casas e na vivência com os outros moradores daquele local que está sendo destruída e não há uma nova localidade estável para o futuro.

Espaço e morte estão atrelados nessa narrativa, marcada, também, pelo fator histórico. Morar numa favela é sinônimo de uma vida marcada por dificuldades econômicas e sociais, em paralelo com a dificuldade de quem, outrora, vivia no quilombo.

Essa situação permanece como uma mancha histórica que afeta a comunidade negra no Brasil.

Conceição Evaristo (2017) ressignifica os marcadores negativos, expondo uma produção de subjetividade e de vida, atrelando a esse espaço uma situação impossível de ser lida fora do âmbito da historiografia da construção social e subjetiva das personagens. A favela, como um espaço de comunhão, é também um espaço similar a um cemitério – com perdas e assombrações. Mas, para essa correlação ocorrer, é necessário olhar para essa favela, que é similar ao quilombo, com outros marcadores e com outros tons.

Essa relação é abordada pela análise espacial que o geógrafo Milton Santos (2014) explana no livro *Espaço e método*. O espaço deve ser analisado e relacionado a outros fatores que o acompanham na sua construção; assim, o analista pode fragmentá-lo de acordo com a sua abordagem metodológica e o recorte que está procurando dentro da espacialidade.

O espaço deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida. Todavia, considerá-lo assim é uma regra de método cuja prática exige que encontre, paralelamente, através da análise, a possibilidade de dividi-lo em partes. Ora, a análise é uma forma de fragmentação do todo que permite, ao seu término, a reconstituição desse todo. (SANTOS, 2014, p. 15)

Nesta parte da dissertação, a metodologia está relacionada ao que Milton Santos (2014) denomina como “fragmentação da totalidade espacial”, como mencionado na citação acima. Ao falar da temática da morte do espaço – a destruição da favela –, da morte das pessoas (ligadas ou não a essa destruição iminente) e de outros usos do espaço e elementos dessa localidade é que vamos construindo um todo sobre a espacialidade representada pela favela-personagem.

O todo – espaço narrado por Conceição Evaristo (2017) – é representado nas primeiras páginas do romance, quando Maria-Nova rememora o local e a sua finada avó – Vó Rita –, uma senhora mais velha que conhecia todas as entradas e saídas, becos e vielas da favela em que morava.

Eu me lembro de que ela [Vó Rita] vivia entre o esconder e o aparecer atrás do portão. Era um portão velho de madeira, entre o barraco e o barranco, com algumas tábuas já soltas, e que abria para um beco escuro. Era um ambiente sempre escuro, até nos dias de maior sol. Para mim, para muitos de nós, crianças e adultos, ela era um mistério, menos para Vó Rita. (EVARISTO, 2017, p. 15)

A totalidade do espaço em Conceição Evaristo se relaciona com a caracterização do espaço nos estudos do geógrafo baiano, ou seja, há uma tonalidade atrelada de

movimentação e discursos que trazem mudança e um novo olhar para quem analisa e descreve os espaços. O desconhecido para muitos moradores da favela era o conhecido para Vó Rita. E assim, Milton Santos (2014), ao retratar esse todo que é o espaço, explana como essa temática está atrelada ao particular, e que varia no decorrer do tempo e nas transformações que o local sofre – por motivos externos e internos.

Dessa forma, cada lugar atribui a cada elemento constituinte do espaço um valor particular. Em um mesmo lugar, cada elemento está sempre variando de valor, porque, de uma forma ou de outra, cada elemento do espaço – homens, firmas, instituições, meio – entra em relação com os demais, e essas relações são em grande parte ditadas pelas condições do lugar. Sua evolução conjunta num lugar ganha, destarte, características próprias, ainda que subordinadas ao movimento do todo, isto é, do conjunto dos lugares. (SANTOS, 2014, p. 21)

Essa relação fica mais evidente quando são retratadas as torneiras, artefatos de uso coletivo na favela. A função para cada torneira variava conforme o conjunto de pessoas que as utilizavam. Uma torneira ficava na frente da casa de Vó Rita e, assim, Maria Nova observava os usos e conexões que esse artefato produzia com as pessoas.

Em frente da casa em que ela morava com Vó Rita ficava uma torneira pública. A “torneira de cima”, pois no outro extremo da favela havia a “torneira de baixo”. Tinha, ainda, o “torneirão” e outras torneiras em pontos diversos. A “torneira de cima”, em relação à “torneira de baixo”, era melhor. Fornecia mais água e podíamos buscar ou lavar roupa quase o dia todo. Era possível se fazer ali o serviço mais rápido.

Quando eu estava para brincadeira, preferia a “torneira de baixo”. Era mais perto de casa. Lá estavam sempre a criançada amiga, os pés de amora, o botequim da Cema, em que eu ganhava sempre restos de doce.

[...]

A torneira, a água, as lavadeiras, os barracões de zinco, papelões, madeiras e lixo. Roupas das patroas que quaravam ao sol. Molambos nossos lavados com o sabão restante. Eu tinha nojo de lavar o sangue alheio. E nem entendia nem sabia que sangue era aquele. Pensei, por longo tempo, que as patroas, as mulheres ricas, mijassem sangue de vez em quando. (EVARISTO, 2017, p. 16)

A citação acima mostra como essas relações aconteciam, e como a condição econômica ditava o uso de determinados elementos do espaço. Para as lavadeiras das roupas das mulheres ricas, a torneira pública era um modo de ganhar dinheiro. Já para as crianças era o lugar da diversão, do brincar e do esquecer os problemas que rondavam a favela.

As relações de classe, que já são presenciadas no início do romance, são importantes para se compreender a estrutura que move a destruição da favela (que resultará num prédio de luxo) – como a relação entre as lavadeiras e as mulheres ricas que pagam para que essas mulheres negras lavem as suas roupas. Para Milton Santos (2014), essas relações moldam dois tipos de espaços: os que contêm *formas homólogas* –

baseadas em questões econômicas e sociais, estabelecendo, assim, uma hierarquia – e os que contêm formas não homólogas – com diferentes classes e formando uma estrutura complexa, com uma pluralidade de discursos e modos de vida.

Em *Becos da Memória*, percebemos que há uma hierarquia, o que, muitas vezes, resulta na morte de pessoas ou na mudança forçada do local em que viveram a vida toda. Essa parcialidade do espaço que Conceição Evaristo (2017) narra, representa um todo, vivenciado por toda uma população negra e periférica dentro das grandes cidades.

[...] É por essa razão que cada lugar constitui na verdade uma fração do espaço total, pois só esse espaço total é objeto da totalidade das relações exercidas dentro de uma sociedade, em um dado momento. Cada lugar é objeto de apenas algumas dessas relações “atuais” de uma dada sociedade e, através dos seus movimentos próprios, apenas participa de uma fração do movimento social total. (SANTOS, 2014, p. 30)

Para haver essa modificação e essa análise espacial, não podemos separar a questão da forma do espaço. Quando Milton Santos (2014) explana sobre a construção espaço-temporal e categoriza a forma, a função, o processo e a estrutura¹⁸, ele também não deixa de fora a temporalidade que afeta o espaço e modifica a paisagem. Logo, o tempo estaria na categoria do processo e que amalgama com as outras categorias de análise.

Conforme ficou implícito, o tempo (processo) é uma propriedade fundamental na relação entre forma, função e estrutura, pois é ele que indica o movimento do passado ao presente. Cada forma sobre a paisagem é criada como resposta a certas necessidades ou funções do presente. O tempo vai passando, mas a forma continua a existir. [...] A flexibilidade na construção de novas formas, quando a sociedade está passando por mudanças estruturais, decresce com o tempo, em decorrência da imobilidade inerente que por vezes caracteriza a forma preexistente. (SANTOS, 2014, p. 73)

Desse modo, Maria-Nova aponta uma favela que está sendo representada antes da notícia do desmanche, conforme apresentado na citação do romance. Assim, as relações homólogas de classe são levadas em conta para demonstrar que, embora as pessoas que morassem naquele lugar trabalhassem e estivessem numa relação de subalternidade e violências simbólicas com os seus patrões, havia uma alegria em estar em comunidade.

Porém, com a notícia do fim da favela, muda também a relação com o passado que está atrelado ao local. Percebemos que a categoria tempo – analisada de forma macro, para falar de um todo – molda a maneira com que Maria-Nova caracteriza a espacialidade

¹⁸ Para Santos (2014, p. 69), a forma está relacionada ao visível do espaço; a função com a atividade exercida pela forma; o processo com o exercício exercido de forma contínua e resultando em algo dentro da espacialidade; e a estrutura estaria nas relações que essas partes exercem no todo espacial.

que se passa durante o romance. Para endossar meu argumento, recuperando as categorias que Milton Santos (2014) formula em seu livro, já aqui mencionadas, segue o observado na seguinte citação do romance:

Maria-Nova estava pensando muito no que seria a vida das duas e onde iriam morar. A Outra não tinha parente algum que se importasse com ela. O marido havia fugido dela havia anos. E nos últimos tempos o filho também. Já estavam mesmo vivendo de caridade alheia. Vó Rita saía à rua, ganhava alguma coisa e trazia. Bondade também, naqueles dias de saídas misteriosas dele da favela, sempre trazia mantimentos para as duas. Agora Bondade partira. Elas também iriam para longe. A menina estava preocupada e se sentia impotente para fazer alguma coisa. (EVARISTO, 2017, p. 180)

O fim da favela é sinônimo de uma defasagem nos modos de relação econômica das pessoas que ali viviam com as que viviam do lado de fora da favela, que têm um poder aquisitivo maior e são quem ditam o que permanece e o que pode ser destruído. Um grande sintoma, pois o todo não está bem, está se destruindo, logo, as relações interiores não estão mais harmoniosas. O fim da favela é uma forma de morte para as pessoas que moram naquele lugar. Então, esse sentimento de desolação presente no final do romance é antagônico em relação à felicidade que estava presente no início da descrição de Maria-Nova.

Assim, temos uma narradora preocupada com o amanhã, em como conseguir alimentação e sobreviver dia após dia. As pessoas começam a procurar novos lugares para morar, uma evasão que não é sinônimo de tranquilidade, mas de luta.

A precariedade – frequentemente apontada como sinônimo das favelas – é elaborada em outro livro do geógrafo negro e baiano Milton Santos (2013), *Pobreza urbana*. Nessa obra, o estudioso relata como a temática da pobreza está relacionada aos centros urbanos e como – economicamente e socialmente – isso é construído no interior das malhas do espaço da cidade.

Logo no início do livro, Milton Santos (2013) critica os estudos que consideram a favela um sinônimo de pobreza; algo para ele deveria ser expandido e compreendido como um modo de marginalidade, pois esse conceito abarcaria a favela e a pobreza que acomete esse local em específico, mas sem esquecer que esse fenômeno também ocorre em outros lugares e de formas diversas.

[...] Outro inconveniente provém do fato de que atualmente dá-se muito mais atenção ao fenômeno das favelas do que mesmo à situação da pobreza como um todo. Essa preferência aparece claramente nos resultados estatísticos que frequentemente são de interesse mais antropológico ou puramente econométrico que socioeconômicos. Contudo, seja qual for a motivação, o resultado é o mesmo: o empobrecimento da pesquisa e uma tendência para

distorcer a compreensão global das realidades do mundo marginal. (SANTOS, 2013, p. 16)

Então, é necessário compreender que a favela não é um sinônimo de pobreza, mas o resultado de uma malha que maneja, econômica e socialmente, determinados setores da sociedade, o que resulta no tratamento inferior aos moradores e à própria localidade. E assim, essa classe detentora do poder econômico ocasiona uma pobreza dentro desse local, que não é de forma homogênea, uma vez que há uma variação de lugar para lugar e uma modificação em maior e menor grau de acordo com o tempo e de quem é o sujeito que está dirigindo o local.

A caracterização dessa malha da marginalidade a que Milton Santos (2013) se refere é exemplificada nas citações do romance de Conceição Evaristo. Temos uma potência de vida e uma alegria na dificuldade, no início do romance; e uma tristeza e preocupação com o amanhã, no final do relato, diante da iminente destruição da favela. Casando com o teor líquido que a pobreza se faz presente na urbanidade, estando de forma ampla e grandiosa na malha urbana.

Com isso, o geógrafo atribui fatores da categorização da pobreza e como esses fatores caem num equívoco ao serem estudados ou hierarquizados no dito “fator principal”. Para Milton Santos (2013), há um conjunto de elementos que, ao serem estudados, devem ser levados em conta, de forma equânime, na pesquisa sobre o espaço urbano.

A pobreza existe em toda a parte, mas sua definição é relativa a uma determinada sociedade. Estamos lidando com uma noção historicamente determinada. É por isso que comparações de diferentes séries temporárias levam frequentemente à confusão. A combinação de variáveis, assim como sua definição, mudam ao longo do tempo; a definição dos fenômenos resultantes também muda. De que adianta afirmar que um indivíduo é menos pobre agora, em comparação à situação de dez anos atrás, ou que é menos pobre na cidade em comparação à situação no campo, se esse indivíduo não tem mais o mesmo padrão de valores, inclusive no que se refere aos bens materiais? [...] A medida da pobreza é dada antes de mais nada pelos objetivos que a sociedade determinou para si própria. [...] A definição de pobreza deve ir além dessa pesquisa estatística para situar o homem na sociedade global à qual pertence, porquanto a pobreza não é apenas uma categoria econômica, mas também uma categoria política acima de tudo. Estamos lidando com um problema social. (SANTOS, 2013, p. 18)

Desse modo, a pobreza precisa ser lida pelo viés histórico e como um problema social. A pobreza está marcada nessa transição de graus sociais e econômicos no romance, afinal, a destruição de uma favela para a construção de um prédio de luxo demarca muito essa categorização. No mesmo caminho, percebemos que esse espaço, atrelado a essas categorias que o constroem, levam a favela a um local de morte. Pois, tanto a

espacialidade quanto as pessoas que vivem dentro dela não são considerados sujeitos dentro de uma sociedade, podendo desaparecer sem deixar rastro ou saudades para um todo.

Essa situação desolada – o fruto de uma sociedade estratificada social e economicamente, na qual a pobreza demarca os lugares, profissões e modos de vida – é vivenciada pela narradora ao estar diante da mudança dos seus vizinhos para um lugar desconhecido:

Os caminhões chegavam de manhã e até tarde da noite levavam as famílias. Todos já estavam mesmo querendo partir. A vida tinha se tornado insuportável. Áreas da favela estavam desertas. Ir de um local a outro havia se tornado um perigo. As pessoas estavam temerosas de si e dos outros. Até o amigo podia ser um inimigo em potencial. Havia o perigo real e imaginário. (EVARISTO, 2017, p. 166)

Assim, esse espaço que se move e se transforma durante a narrativa torna-se similar a um cemitério. Perde a potência de vida e ganha o status de potência de morte. Pois, decretado o fim da favela, é iminente a morte de seus moradores – por conta do crescimento da pobreza e da violência nessa localidade, como mostra a citação acima.

E é a partir dessa favela-cemitério que surgem os fantasmas que assombram o local e trazem consigo a proximidade do fim, assim como o medo, para aquela população. O local passa a ser mal-assombrado por aqueles que desejam permanecer, instaurando uma série de receios que envolve esses sujeitos – medo sobre o amanhã e o modo de vida que os espera.

[...] O medo do invisível se apoderou de nós. Não tínhamos certeza de mais nada. Começaram a surgir então as assombrações vistas e vindas do fundo do nosso outro medo. Pessoas nossas queridas que tinham falecido havia tanto tempo, ou mais recentemente, serviam para extravasar nossos temores. Era um medo que talvez viesse de situações mais concretas, como a mudança de um local que de certa forma amávamos e criamos como nosso. Medo por começar outra nova-mesma vida. Medo de que o amanhã ainda fosse pior, muito pior do que hoje. (EVARISTO, 2017, p. 166)

Os seres fantasmáticos, dentro dessa favela-cemitério, também demarcam uma metáfora para a igualdade da situação humana que se vivencia na favela, ao final do romance. Fantasmas e sujeitos (que são tão invisíveis-visíveis dentro daquela localidade) vivem juntos e com medos similares: O medo de que seus espectros permaneçam ali mesmo depois de sua inexistência e aniquilamento do lugar. Os espaços de festa tornam-se locais de lamentação pela morte simbólica iminente.

[...] Medo, consciência da nossa fraqueza, de nosso desamparo, de nossa desvalia. Então, Filó Gazogênia, Jorge Balalaika, a mãe de Fuizinha, Cidinha-

Cidoca deram de aparecer. Tínhamos de atravessar o campo onde eram realizados os saudosos festivais de bola da favela e lá estavam os nossos mortos amedrontando os já profundos medos nossos. (EVARISTO, 2017, p. 166)

Outro espaço que se faz presente dentro da favela é o Buracão. Localizado no meio da favela, consiste em um grande buraco à beira de um precipício. No decorrer da narrativa esse buraco vai aumentando cada vez mais, a ponto de alcançar proporções gigantescas, isto devido ao desfavelamento, à destruição dos barracos e à retirada das pessoas. O Buracão é o término, em termos territoriais, da favela, uma metáfora para a vida dos sujeitos que ali habitam.

Na primeira menção ao Buracão, Maria-Nova relata que não havia morte naquele local, sendo que as pessoas que caíam no buraco demoravam a retornar ao terreno plano, mas não morriam. Maria-Nova também aponta que o Buracão foi a última coisa a desaparecer na favela:

No meio da área onde estava situada a favela. Havia um buraco imenso que crescia sempre e sempre na época de chuvas com os constantes desbarrancamentos. O local era conhecido por Buracão. O Buracão era grande, maior que o mundo talvez. Ali caíam bêbados e crianças distraídas. Mortes não havia, mas pescoços, pernas, braços quebrados, sim! Quando uma criança sumia na favela, se a sua casa fosse nas adjacências daquele mundão esburacado, ou se tivesse ido por algum mandato ali por perto, viam-se rostos e ouvidos assustados na beira do Buracão, atentos a qualquer som ou gemido que das profundezas viessem. [...] O Buracão foi um dos últimos, senão o último local da favela a desaparecer. O Buracão desafiava o mundo. (EVARISTO, 2017, p. 129)

No decorrer da narrativa, percebemos que as personagens acabam sendo jogadas e sendo consumidas no Buracão (de modo metafórico), pois a destruição da favela traz um sentimento coletivo de desespero, o que deixa as pessoas desnorteadas, sendo devoradas e se sentindo atraídas irremediavelmente por esse grande Buraco. Desse modo, a próxima menção a esse espaço é marcada por uma morte. Cidinha-Cidoca¹⁹ se joga no Buracão e morre, avisando antes de morrer a Maria-Nova que o motivo da morte é “morrer de não viver” (2017, p. 159). Essa morte marca também um aumento no tamanho do Buracão, sinal do constante crescimento da desfavelização:

A morte da Cidinha-Cidoca no Buracão era inexplicável para todos. Nunca ninguém tinha morrido ali por queda. O fundo do Buracão era amaciado pela lama e mato. Externamente ela não apresentava nenhuma marca, nenhuma ferida. Teria caído lá dentro já quase a morrer? O buracão não era tão fundo. Era largo, largo, muito largo. (EVARISTO, 2017, p. 158)

¹⁹ Essa personagem está na colcha de retalhos de personagens contidas no romance de Conceição Evaristo (2017). Cidinha-Cidoca era conhecida por ser “louca”, ter um corpo belo e ser boa de cama. Uma mulher independente que sabia vivenciar os prazeres da vida.

Cidinha-Cidoca demarca, através de sua morte dentro do buraco, a percepção extrema do que a destruição da favela faz com as personagens – deixando-as “sem eira nem beira”, o que resulta numa destruição de si. A morte de Cidinha-Cidoca é um sintoma desse contexto, um modo de permanecer dentro da favela onde sempre viveu. Assim, Maria-Nova descreve que, após a morte, Cidinha-Cidoca vira fantasma e perambula pelos becos e vielas restantes do lugar que tanto amou e percorreu.

[...] Cidinha-Cidoca foi virando história do passado, embora estivesse ali tão presente no botequim de Sô Ladislau, no botequim de Cema, pelos becos da favela, com o seu silêncio, com o seu mutismo e seu olhar de doida mansa desconcertando a todos. Continuava bonita, a cabeleira encarapinhada, suja e sem trato. O corpo esguio, o camisolão sujo, imundo, antes branco. [...] Haviam se acostumado com a loucura dela, a morte era diferente. O Buracão continuava grande e cruel. A nossa pobreza se tornou mais cruel ainda. Havia a morte. Havia a morte!... (EVARISTO, 2017, p. 159)

Nas páginas finais do romance, o Buracão retorna para a narrativa, dessa vez, sendo comparado ao buraco no peito de Maria-Nova – por conta do fim da favela e das constantes despedidas que isso ocasiona. É nesse momento que a menina também se despede de Bondade – personagem que sempre aparecia em sua casa, um homem que fora abandonado pela mulher. Diante do Buracão, Maria-Nova rememora os mortos que rondam a favela e Cidinha-Cidoca.

O buracão continuava maior do que o mundo. A menina passou por ali e fez questão de olhar lá no fundo. Sentia a umidade que de lá de dentro vinha. Lembrou de Cidinha-Cidoca: a mulher havia morrido, mas era preciso viver. [...] Boba que ela era, nunca havia pensado que o desfavelamento também a separaria do Bondade. Nunca pensou que ele pudesse seguir para outras bandas. Já havia tomado o amigo como hóspede constante na sua casa. [...] Na convivência quase diária com o amigo, na presença profunda dele, ela havia esquecido que o Bondade não morava em lugar algum, a não ser no coração de todos. (EVARISTO, 2017, p. 177-178)

Há um momento de tristeza. Como se Maria-Nova estivesse diante do desconhecido (representado pela vida nova fora daquele local). Como se os limites ruíssem, engolindo-a também. Como se a destruição da favela fosse uma morte simbólica para essa narradora-griot que coleciona histórias. Como se o buraco ganhasse proporções gigantescas, devorando a menina e todo o povo da favela. A despedida com Bondade traz tudo isso à tona.

[...] Por um minuto foi como se tudo se desintegrasse dentro dela. Um buraco vazio, maior do que aquele que ela contemplava naquele momento, estava dentro de si. Olhou novamente o amigo. E por entre lágrimas, num quase desespero, ela viu Bondade com seu andar manso e macio partir. (EVARISTO, 2017, p.178)

A favela ganha tons de tristeza, morte e assombração no decorrer da sua derrocada para a destruição total. A tristeza da narradora, assim como a sua necessidade de reunir as histórias de vida das personagens ao seu redor, tem o teor da resistência para manter vivas aquelas pessoas. Uma luta constante contra o esquecimento.

Através dos estudos realizados em *Amada e Becos da memória*, romances que retratam a relação de morte e espaço físico, assim como alargam as percepções sobre a espacialidade, percebemos que os espaços que constituem os cenários desses romances são novas localidades para tombarem corpos negros – havendo, sim, uma potência de vida com a resistência, mas aqui me detive mais no seu oposto, a presença inescapável da morte.

Partindo dessa perspectiva acerca dos signos da morte dentro de um conjunto de temáticas paralelas nos dois romances estudados, seguimos adiante, a fim de compreender o processo de monumentalização através da escrita, que ocorre dentro da narrativa e que resulta num modo de driblar a morte simbólica por meio da escrita. Uma funcionalidade que traz consigo a potência da morte como produção de vida além da vida.

4 MÃOS DE NEGRAS E NEGROS QUE COSEM OS TECIDOS E DÃO FORMAS AOS MORTOS

Fuga de casulo

Não sabia o que era saudade.
 Sentia por dentro uma dor, uma ausência,
 instabilidade
 um sem nome, um sem fim, um não conhecer plenamente,
 de verdade...
 Um querer entender o que ainda não se sente
 um rabisco que não era coisa pequena
 às vezes lhe parecia nada.
 Mas se podia chamar de poema
 era grande, na verdade
 era liberdade...
 E de aperto em aperto na alma
 como ferida e brasa, não acalma
 uma dor imensa
 as asas nasceram e se fizeram salto. (MELO, 2019, p. 55)

A população negra sempre lidou com a morte – de forma real ou de modo simbólico. A escritora negra e soteropolitana Vânia Melo (2019), em seu livro de poemas intitulado *Sobre o breve voo das borboletas e outras esquinas*, retrata o processo, sob a ótica da autora, em tornar-se negra. Para isso, o livro apresenta uma estética singular – com folhas pretas de tons diferentes, escurecendo com o avançar da leitura, para que, no final, tenhamos um livro negro e uma mulher preta, ambos existindo e se percebendo como tal.

Entretanto, esse processo que pode parecer catártico e/ou funcionar por meio de expurgação não se faz presente em todos os poemas. O livro mostra algumas facetas da violência e da morte por meio do simbolismo, pois o racismo estrutural inserido dentro da sociedade acaba por colonizar subjetividades, e resulta no apagamento de uma identidade. O movimento marcado pelo balançar das asas de uma borboleta, mencionado no poema acima, é a quebra de um caixão metafórico que estava na psique dessa sujeita negra. Deste modo, mesmo que a liberdade e o ato de tornar-se negra estejam presentes, há uma dor, a qual não é apenas individual, mas coletiva, e que abre, vaza sangue, sara e retorna a abrir a cada outro irmão que sofre com as mesmas violências passadas pela autora.

Contudo, estar livre do casulo – uma metáfora para o discurso racista presente na sociedade –, faz com que nos questionemos em como relatar esse processo (tão subjetivo e ambíguo, violento e emancipatório) para outras pessoas a fim de que percebam que não estão sozinhas, mas sim dentro de um coletivo no qual esse processo se faz presente e é

vivido cotidianamente. Afinal, a sociedade sempre traz o gatilho de que mesmo vivendo um processo de encontro consigo mesmo, permanecemos como estrangeiros – e por isso somos sujeitos dados como “menores”.

Deste modo, Vânia Melo (2019) escreve poemas, e compõe outras produções artísticas e literárias, que denunciam a sociedade racista que mais mata jovens negros e na qual estamos inseridos. *Se fazer em asas*, como retrata o sujeito lírico, não é esquecer das outras dores que perpassam uma corporeidade negra, para isso a literatura escancara com suas imagens e seus tons de protestos. Há uma necessidade de compreender a morte e como a temática está plasmada numa política de morte.

Para isso, o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), no seu texto intitulado *Necropolítica*, explica uma sociedade com base, a princípio, nas teorias de soberania, biopolítica e estado de exceção – utilizando os teóricos Hanna Arendt, Giorgio Agamben e Michel Foucault –, cuja política dita quem deve morrer e quem não deve. No decorrer da explicação do funcionamento do conceito e como ele está arquitetado dentro da sociedade, o autor utiliza de outros filósofos que discutiam a morte e a sua relação com o social ou a sua relação com as questões metafísicas.

Logo, Mbembe (2018) atrela a questão da política de morte ao racismo existente dentro da sociedade – pois a mesma faz uma divisão em grupos, o que resulta numa desumanização dos grupos que não estão próximos a esse ideal de sujeito. Assim, os grupos apontados como “não-humanos” sofrem diretamente com as práticas do Estado de extermínio e de biocontrole.

[...] Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre vivos e mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo”. (MBEMBE, 2018, p. 17)

Deste modo, a partir da divisão de grupos dados como superiores e outros dados como inferiores, há um jogo de poder existente entre esses grupos – e, com isto, um jogo de dominação. Mbembe (2018, p. 18) reitera que “a política de raça está atrelada a política de morte”, e esse fato é visível no decorrer da história da humanidade, seja através dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial ou do tráfico negreiro no período de investida da colonização europeia sobre os demais continentes.

Por conseguinte, o autor continua a discussão, ampliando e contextualizando a teoria de soberania e o direito do Estado em ditar quem deve matar, o que demarca todo o processo de colonização e deságua na modernidade – com este sujeito que bebe de outras teorias para a organização da sociedade, mas que ainda vive sob um estado de soberania.

Com efeito, a superação das divisões de classe, o definir do Estado e o florescimento de uma verdadeira vontade geral pressupõe, uma visão da pluralidade humana como principal obstáculo para a eventual realização de um *telos* da História predeterminado. [...] o sujeito da modernidade marxiano é, fundamentalmente, aquele que tenta provar sua soberania pela encenação de uma luta até a morte. [...] Terror e morte tornam-se os meios de realizar o *telos* da história, que já é conhecido. (MBEMBE, 2018, p. 26)

Com base nesse contexto que percorre a história e toda a política de morte que existiu, Mbembe (2018) também retrata sobre o *plantation*, sua relação com a soberania e suas contribuições para compreendê-los. O *plantation* é um sistema agrícola utilizado em latifúndios de monocultura nos quais os escravizados trabalhavam quando chegavam às terras com o propósito de colonizá-las. Esse sistema trazia em sua construção uma destituição de humanidade aos sujeitos em situação de escravizados e, com isso, marcando-os também com a perda do lar, do corpo e de concepções sobre a política. Essas perdas, explanadas pelo filósofo, resultam na alienação e na morte social desses sujeitos (MBEMBE, 2018).

Em vista disso, o sujeito escravizado era marcado por perdas e, conseqüentemente, por mortes simbólicas. Essa condição, a eles imposta pela colonização, tinha como fator primordial a raça e sua relação de poder – superioridade dos não-negros e sua forma de tratamento para com os sujeitos dados como inferiores, os negros.

Como instrumento de trabalho, o escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. Seu trabalho responde a uma necessidade e é utilizado. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldades e profanidades intensos. O curso violento da vida de escravo se manifesta pela disposição de seu capataz em se comportar de forma cruel e descontrolada ou no espetáculo de sofrimento imposto ao corpo escravo. Violência, aqui, torna-se um componente da etiqueta, com dar chicotadas ou tirar a vida do escravo: um capricho ou um ato de pura destruição visando incutir o terror. A vida do escravo, em muitos aspectos, é uma forma de morte-em-vida. (MBEMBE, 2018, p. 28-29)

Essa situação de “morte-em-vida”, proveniente da violência e dos horrores vivenciados pelos escravizados, é experienciada até os dias de hoje. O marcador da raça ainda é vigente dentro das sociedades que sofreram com a colonização e que ainda ditam

as violências e as mortes (sejam reais e/ou simbólicas) vivenciadas para aquele grupo que não pertence ao padrão ocidental de sujeito.

Mas, para além da morte, existem outras formas de violência que são vivenciadas pelos sujeitos negros – como apontado no capítulo anterior desta dissertação. O espaço estilhaçado e abandonado da favela advém da falta de políticas públicas existentes no Brasil, fator que Conceição Evaristo (2017) denuncia nas páginas de seu romance *Becos da Memória*.

Por outro lado, a escritora afro-estadunidense Toni Morrison demonstra as mazelas psíquicas atreladas a uma cultura negra, de uma mulher que teve de matar a própria filha para que a mesma não sofresse o que ela sofreu. Sethe é esse sujeito de “morte-em-vida”, tão abalada com as marcas de violências em seu corpo, tanto física quanto subjetivamente, que não consegue viver afetivamente, pois há uma falta.

Acerca das táticas que estão presentes na necropolítica, Mbembe (2018) traz a questão para a contemporaneidade, deixando um pouco de lado a modernidade e sua força bélica, período que trouxe questões cruciais para entender raça e diáspora. Uma das artimanhas apontadas pelo autor é a “inabilitação do inimigo”, fator vinculado com a terra, ou, mais precisamente, à propriedade privada:

[...] demolir casa e cidades; desenraizar as oliveiras; crivar de tiros tanques de águas; bombardear e obstruir comunicações eletrônicas; escavar estradas; destruir transformadores de energia elétrica; arrasar pistas de aeroporto; desabilitar os transmissores de rádio e televisão; esmagar computadores; saquear símbolos culturais e políticos-burocráticos do Proto-Estado Palestino; saquear equipamentos médicos. Em outras palavras, levar a cabo uma “guerra-infraestrutural” (MBEMBE, 2018, p. 47)

Deste modo, o sujeito que está no olho do furacão da necropolítica tem uma vida marcada por sangue, morte e, conseqüentemente, a visita de organizações que tentam manter uma ordem social (polícia, exército, o senhor do escravizado...). Posto isto, em seus respectivos romances, Conceição Evaristo (2017) e Toni Morrison (2007) fazem uma teia de denúncias sobre a necropolítica – e, mais precisamente, a relação da morte com as instituições que estão no macro da sociedade, as quais tentam controlar e organizar em prol do grupo ao qual pertencem. Para além disso, ambas as autoras trazem, tanto na construção quanto na política de produções artística, uma tentativa de antídoto aos danos causados por essa força que trata aos negros como não humanos.

Logo, o presente capítulo tratará sobre a relação dessa sociedade que ceifa a vida de sujeitos negros desde a escravização, isto, com base na teoria de necropolítica servindo como um catalizador para outras teorias que serão lidas em paralelo a leitura dos

romances. O capítulo também explanará acerca da tentativa de quebrar, denunciar e reverter esse grande movimento que existe e o qual deixa matar sujeitos que não são considerados como tal. A literatura é um meio de subverter essa supracitada realidade, pois, tanto Conceição Evaristo (2017) quanto Toni Morrison (2007), relatam os objetivos e atitudes políticas que estão atreladas ao ato de produção literária visto que os romances estudados resultam na monumentalização através da escrita literária de uma coletividade que morre todos os dias nas mãos da sociedade, e esse ato está atrelado a um rito funerário potente e viabilizado por meio da escrita, com suas metáforas da morte.

4.1 AS COSTUREIRAS QUESTIONAM A VIDA E COSTURAM COM A DOR DA PERDA

Com a discussão e a exemplificação sobre a morte presente na sociedade, percebemos que determinados grupos são mais afetados pelas malhas da necropolítica do que outros. E isso pode ser observado no âmbito de como determinados sujeitos estão na zona do dispensável e do não-humano, ou seja, sofrendo diretamente com essa política de morte e não obtendo uma comoção de cunho nacional tão frequente. Por consequência disso, torna-se bastante interessante aprofundar os pormenores da teoria de Achille Mbembe (2018), visando os pontos que não são tocados diretamente, a exemplo da questão da vida e do luto.

A filósofa feminista Judith Butler (2017) entre os seus escritos versados sobre questões políticas dentro da sociedade, mais especificamente no livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, começa a introdução questionando como existem vidas que não são consideradas vidas:

[...] Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras. (BUTLER, 2017, p. 13)

Deste modo, as vidas que não são consideradas vidas sofrem perdas que não são sentidas pela sociedade. E tudo isso está vinculado à concepção de ser, pois, na ontologia, atrela-se a criar melhores condições de vida para aqueles próximos da ideia ontológica de ser, e, assim, precariza-se a vida para aqueles que não estão próximos desse ideal.

[...] O “ser” do corpo ao qual essa ontologia se refere é um ser que está sempre entregue a outros, a normas, a organizações sociais e políticas que se desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros. (BUTLER, 2017, p. 15)

Essa relação fica evidente em *Amada*, por ser um romance que acontece após a abolição, porém, que também traz um recorrente retorno ao passado e as violências sofridas pelas personagens de Sethe e Paul D. E aqui é necessário estabelecer uma ligação com o projeto colonial, o qual estava pautado numa ideia ontológica de ser, como relata Butler (2017). Essa relação entre a colonização e o processo de escravização plasma-se com uma política que prevê a subordinação e a desumanização dos sujeitos negros diante daqueles que possuem o direito à vida e privilegiam-se como os tais “seres” ontológicos.

Os castigos no período da escravização fazem paralelo com o fato anteriormente proposto acerca dos questionamentos sobre o direito à vida. Ao exemplo de Paul D que, antes de chegar na Doce Lar, sofreu mortes simbólicas e muitos castigos. Em determinado momento, quando ainda pertencia a Hai²⁰, e ao andar com outros homens negros em situação de escravizados, Paul D foi colocado em uma jaula subterrânea, e, ao começar a chover, muitos dos que estavam ali acabam morrendo. O homem branco não faz nada.

Começou como o acorrentamento, mas a diferença era a força da corrente. Um a um, do Homem do Hai até o fim da linha, eles mergulharam. Afundaram na lama por baixo das grades, cegos, tateando. Alguns tiveram o bom senso de enrolar a camisa na cabeça, cobrir o rosto com trapos, calçar os sapatos. Outros simplesmente mergulharam, simplesmente afundaram, se espremeram para fora, batalharam para subir, em busca de ar. Alguns perderam o rumo e os vizinhos, sentindo o puxão confuso da corrente, os conduziram. Porque um perdido, todos perdidos. A corrente que os prendia salvaria todos ou nenhum e o Homem do Hai era o Parteiro. (MORRISON, 2007, p. 155)

A citação anterior mostra como a vida dos negros escravizados estava nas mãos do sujeito branco, o qual poderia ter evitado a morte por afogamento de diversos outros indivíduos. Porém, como esses indivíduos não eram considerados como uma vida, o ato de redenção por parte do sujeito branco não ocorre dentro da narrativa.

Butler (2017) continua sua discussão acerca da ontologia do ser e depara-se com um conceito, o qual faz referência ao título do livro: enquadramento. Esse ato de enquadrar estaria sob o comando daquele grupo que domina a sociedade, e faz com que os sujeitos sigam determinadas normas, vivam em determinados lugares e morram quando for necessário. E há toda uma arquitetura para que tal ato aconteça, pois, quando o enquadramento é exposto, ou seja, quando alguém que está esquematizando as formas de enquadramento para os sujeitos que não são considerados como vidas é descoberto, a

²⁰ Na narrativa seria um bando de caçadores de escravizados em situação de fuga. Da qual capturavam sujeitos negros e vendiam para senhores brancos.

arquitetura aparece. Mas, o intuito desse ato de enquadrar é para que o estatuto hegemônico desse grupo permaneça sendo o vigente dentro da sociedade.

[...] O que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita em discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestradores da autoridade que procurava controlar o enquadramento. Isso sugere que não se trata apenas de encontrar um novo conteúdo, mas também de trabalhar com interpretações recebidas da realidade para mostrar como elas podem romper [...] consigo mesmas. Por conseguinte, os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas serão reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia. [...] Conforme os enquadramentos romperem consigo mesmos para poderem se estabelecer, surgem outras possibilidades de apreensão. (BUTLER, 2017, p. 28)

O enquadramento é uma dinâmica viva e presente na sociedade, pois, quando um enquadramento se rompe, outro surge, visto que há a necessidade de determinados sujeitos em permanecerem no poder. Esse conceito é exemplificado em *Becos da Memória*, ao tratar sobre o fim da favela, momento no qual os sujeitos daquele local estão jogados a esmo pela cidade e sem ter para onde ir. Como também através das mortes de jovens que ocorrem dentro desse lugar devido à artimanha da polícia e aos enquadramentos sociais. Estar na favela e resistir dentro dela são tentativas que visam a quebra do enquadramento, afinal, ser enquadrado prevê uma apatia do sujeito considerado subalternizado.

Os tratores da firma construtora estavam cavando, arando a ponta norte da favela. Ali, a poeira se tornava maior e as angústias também. Algumas famílias já estavam com ordem de saída e isto precipitava a dor de todos nós. Cada família que saía, era uma confirmação de que chegaria a nossa vez. Ofereciam duas opções ao morador: um pouco de material, tábuas e alguns tijolos para que ele construísse outro barracão num lugar qualquer, ou uma indenização simbólica, um pouco de dinheiro. A última opção era pior. Quem optasse pelo dinheiro recebia uma quantia tão irrisória, que acaba sendo gasta ali mesmo. Depois vinha o pior. Decorrido o prazo de permanência, nem o dinheiro, nem as tabuas, nem os tijolos, só o nada. (EVARISTO, 2017, p. 71)

Conceição Evaristo (2017) exemplifica como ocorre um enquadramento. Os moradores da favela não têm para onde ir, mas são forçados a sair do local onde sempre moraram. Recebem uma quantia ínfima de ajuda por parte da construtora. Essa situação presente na obra ocorre na sociedade com a construção de prédios de luxo, e a destruição do que havia ali antes – como escolas e moradias. A escritora continua falando sobre os problemas da evasão mais adiante no seguinte trecho do romance:

Todos sabiam que a favela não era o paraíso, mas ninguém queria sair. Ali perto estava o trabalho, a sobrevivência de todos. *O que faríamos em lugares tão distantes para onde estávamos sendo obrigados a ir?* Havia famílias que moravam ali havia anos, meio século até, ou mais. *O que seria a lei usucapião?* Eram estes pensamentos que agitavam a cabeça de Maria-Nova, enquanto

olhava o movimento de tratores para lá e para cá. Um tratorista era loiro e a poeira o deixava vermelho. [...] *Aqueles tratores trariam tanta tristeza, trariam desgraça até.* (EVARISTO, 2017, p. 73, grifo nosso)

Deste modo, a escritora traz para a construção narrativa os malefícios de um enquadramento para a favela. Há a tristeza expressa pelos moradores e também por parte da narradora, Maria-Nova, que, apesar de ainda ser jovem, tenta apreender os questionamentos sobre o futuro que não será vivenciado naquele local que lhe fora morada durante grande parte da vida.

A imagem dos tratores e da derrubada dos barracos na favela faz referência ao poder que aqueles que enquadram têm sobre aqueles que são enquadrados. Os moradores da favela não são vistos como vidas, logo podem morar em qualquer outro lugar. Não precisam de casa ou de moradia fixa. Por isso, há a necessidade de fazer uma analogia ao trator e a tristeza da mudança abrupta e do luto causado por essa perda do imóvel, o qual eles construíram, mesmo que não fosse documentado, havendo um status de posse e não de propriedade privada, pois nesse último caso é preciso ter documentação.

A filósofa Judith Butler (2017), ao discutir sobre a ontologia do ser e sobre o enquadramento existente na sociedade, também debate acerca da precariedade dos sujeitos que não são considerados vidas. Resultando numa morte que não é sentida na sociedade e que não há luto.

Afirmar que uma vida pode ser lesada, por exemplo, ou que pode ser perdida, destruída ou sistematicamente negligenciada até a morte é sublinhar não somente a finitude de uma vida (o fato de que a morte é certa), mas também sua precariedade (por que a vida requer que várias condições sociais e econômicas sejam atendidas para ser mantidas como uma vida). A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. (BUTLER, 2017, p. 31)

Então, dentro de uma sociedade que tem o racismo como estrutura, ceifar uma vida é um fator passível de esquecimento. As mortes contra a população negra ocorrem desde a travessia do Atlântico Negro e perduram até hoje, especialmente em sociedades que sofreram com a colonização e que serviram de ancoradouro para sujeitos negros em situação de escravização. Um diálogo entre Paul D e Sethe, em *Amada*, sobre o Freio de Ferro, instrumento usado para silenciar e castigar escravizados, demonstra:

Ele quer me contar, ela pensou. Ele quer que eu pergunte para ele como foi para ele – pergunte como a língua fica machucada apertada pelo ferro, como a vontade de cuspir é tamanha que dá vontade de gritar. Ela já sabia disso, tinha visto isso muitas vezes no lugar antes da Doce Lar. Homens, meninos, meninas, mulheres. A loucura que congestionava o olho no momento em que os lábios eram arregaçados para trás. Dias depois, tiravam, esfregavam

gordura de ganso nos cantos da boca, mas nada curava a língua nem tirava a loucura dos olhos.

Sethe olhou os olhos de Paul D para ver se havia ainda algum traço disso neles. “Gente que eu vi em criança”, disse ela, “que levou o freio, sempre parecia maluca depois. Fosse porque fosse que usaram o freio, não funcionava, não, porque o freio punha uma loucura onde antes não tinha nenhuma. Quando olho você, não vejo isso. Não tem loucura nenhuma nos seus olhos em lugar nenhum.”

“Tem um jeito de pôr o freio e tem um jeito de tirar. Eu conheço os dois e ainda não consegui descobrir qual é o pior” (MORRISON, 2007, p. 105)

Essa longa citação retrata como a vida do negro – independentemente da idade e do gênero – era precária e estava atrelada aos caprichos e castigos do Senhor, figura que era vista como o seu dono em terras coloniais. Do mesmo modo que o Freio de Ferro silenciava e deixava as pessoas malucas, havia um jogo de morte provocado pelo uso do instrumento. Um tipo de morte que, nos dias atuais, ganha outra nuance.

A relação da precariedade da vida, partindo de um olhar do contemporâneo, atrela-se com outra característica explanada por Butler (2017): a de que já se nasce com a vida precária – fazendo uma conexão com negros e a cor da pele –, ou seja, os sujeitos já nascem sendo postos nesse lugar de poder viver e poder morrer.

Portanto, faz-se necessário abordar, primeiramente, a necropolítica, pois só há o jogo da política da morte diante de um cenário no qual as vidas são consideradas como peões de um grande tabuleiro de xadrez e os primeiros a serem utilizados para o abate. Não ter uma vida com estima social, acarreta em uma liquidez do luto, ou seja, um luto que não é sentido em escala social, pois apenas algumas vidas são sentidas, as quais são escolhidas pelos donos do jogo para que haja uma comoção nacional.

Em *Becos da Memória*, Conceição Evaristo (2017) retrata sobre essa vida não constituída do luto pós-morte. No romance, há a morte de três meninos, e é narrado como a polícia lida com os corpos desses garotos – mortos por conta dos tratores que estavam demolindo a favela. Este é mais um exemplo de como não há um valor pairando os corpos negros.

A morte havia sido tão sem graça, tão puramente sem graça, brutalmente traiçoeira. Os corpos dos homens-vadios-meninos estavam despedaçados pelo chão e as partes dos dois tratores também. Eles estavam misturados ao pó, a poeira. As pessoas chegavam, tentavam olhar, não viam, adivinhavam apenas. Não dava para reconhecer os corpos, os mortos. Também para quê? A gente conhecia a vida de cada um. *Veio a polícia depois de muita espera, recolheu todos, e em tudo ficou um vazio*. Era uma dor intensa. Era mais uma falta que a vida cometia. (EVARISTO, 2017, p. 77, grifo nosso)

No meio do empreendimento social para o extermínio da população negra, que não ocorre apenas nos tempos atuais, há também uma história de sangue, tristeza e dor.

Isto é exemplificado nas dores dos negros pós-escravização, ou no trato da polícia com corpos negros tombados em favelas e subúrbios, ou na destruição da favela deixando os moradores sem um futuro aparente.

É sobre essa escrita composta de tecidos da necropolítica vigente e pautada em corpos precários que tombam e configuram uma sociedade racista, que há dor e a pauta da morte na produção artística dessas duas escritoras. Existe um conceito que fecha essa tríade de estudo sobre a morte e o social: a *dororidade*, unindo essas autoras-costureiras em seus escritos, mesmo que separadas por grandes distâncias.

Vilma Piedade (2017), no livro *Dororidade*, constrói esse conceito que está pautado na coletividade de mulheres negras. A demanda aparece quando a sororidade – comunhão de mulheres ajudando umas às outras – não dá conta dos corpos e da subjetividade da perda que a mulher negra sofre ao longo da vida por causa do racismo.

O caminho que percorro nessa construção conceitual me leva a entender que um conceito parece precisar do outro. Um contém o outro. Assim como o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sobras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta. (PIEADADE, 2017, p. 16)

Assim, o conceito interliga mulheres negras numa ajuda entre si, marcadas pela dor. A violência que a sociedade impõe para esses corpos está para além do tempo contemporâneo, vem de antes – é proveniente da história. A relação ocasionada pela dor, suas marcas e ausências é denominada pela autora como “lugar-ausência” (PIEADADE, 2017). Esse lugar cria uma marca da dor que persegue a coletividade feminina desde a escravização, fator proveniente desses sujeitos não serem considerados vidas, como foi discutido por Judith Butler (2017).

Piedade (2017, p. 20) utiliza de um conceito denominado *simulacro-marca*, o qual abarca a mulher negra que tem sua existência negada pelas malhas do racismo. Assim, ela vive um simulacro de vida devido às marcas proporcionadas pela violência racial no país.

Eu, Vilma Piedade, acrescento a ideia de um Simulacro-Marca.
Eu sou, Nós Somos ou precisamos ainda Ser. E quando Somos, nem sempre encontramos a delícia de se saber Quem é... O Racismo declara, de forma ora sutil, ora agressiva, violenta... Não... vocês não São. (PIEADADE, 2017, p. 20)

A relação de dor, e conseqüentemente, de morte, vinculada às personagens de mulheres negras realiza uma conotação com a questão autoral, pois os dois romances analisados nesta dissertação são escritos por mulheres negras. Logo, Toni Morrison

(2007) e Conceição Evaristo (2017) fazem um mapeamento da dororidade que as acomete, seja na questão social ou para com as personagens de seus romances.

Em *Amada*, podemos fazer uma genealogia das mulheres que sofrem a perda de alguém. Mulheres marcadas pela dor. E isso vai da mulher mais velha do romance até a mulher mais nova. Baby Suggs, sogra de Sethe, perdeu todos os filhos assim que os mesmos nasciam. Eles eram vendidos e Baby Suggs ficava sem notícias dos filhos, com exceção de Halle, o esposo de Sethe. Contudo, Halle é capturado numa tentativa de fuga e acaba morrendo. Por conta dessa morte, Baby Suggs sofre, mas encontra conforto na religião e no seu amor por Deus.

[...] Todo mundo que Baby Suggs conhecia, sem falar dos que amou, tinha fugido ou sido enforcado, tinha sido alugado, emprestado, comprado, trazido de volta, preso, hipotecado, ganhado, roubado ou tomado. Então, os oito filhos de Baby eram de seis pais. O que ela chamava de maldada de vida era o choque que ela recebia ao saber que ninguém parava de jogar as peças só porque entre as peças estavam seus filhos. [...] Coisa que lhe foi dada, sem dúvida, como compensação ao ficar sabendo que suas duas filhas, nenhuma das quais tinha ainda dentes permanentes, haviam sido vendidas e mandadas embora e que ela não pudera nem acenar adeus. [...] “Deus pega o que quer”, dizia ela. E Ele pegava, e Ele pegava, e Ele pegava e depois lhe deu o seu Halle, que lhe deu a liberdade quando isso não significava mais nada. (MORRISON, 2007, p. 43-44)

A perda vincula as mulheres no 124. Baby Suggs e seus filhos desaparecidos por meio da artimanha da escravização. E logo em seguida, Sethe que mata Amada. Mas, para além da morte de Amada, Sethe sofreu castigos pelo Professor – o senhor que tomou conta da Doce Lar em determinado período, antes da fuga de Sethe para o 124. E, num desses atos de violência, ela é chicoteada e as cicatrizes em suas costas formam a imagem de uma árvore. Inclusive, quem faz a leitura das cicatrizes como árvore foi uma moça branca, como pode ser observado a partir do seguinte diálogo entre Sethe e Paul D:

“Que árvore nas costas? Tem alguma coisa crescendo nas suas costas? Não vejo nada crescendo nas suas costas.”
 “Está aí, mesmo assim.”
 “Quem te disse isso?”
 ‘A moça branca. Era assim que ela falava. Eu nunca vi, nem nunca vou ver. Mas era isso que ela disse que aprecia. Uma árvore de arônia. Tronco, galhos e até folhas. Folhinhas pequenas de arônia. Mas isso foi dezoito anos atrás. Agora, já podia até ter dado fruta.’ (MORRISON, 2007, p. 34)

E, por fim, a sobrevivente e moradora restante do 124; Denver percebe que as dores vivenciadas pela solidão – antes de Amada retornar – ganham novos tons quando ela tem que sair para bancar a casa. Sethe entra num sabotamento pela presença sugadora

de Amada, e ao olhar a sociedade por outro viés, o da vivência, ela percebe as dores que seguem uma mulher negra, filha de uma mulher que matou a filha:

[...] Vovó Baby disse que as pessoas desprezavam ela porque teve oito filhos com homens diferentes. Tanto gente preta como gente branca desprezava ela por causa disso. Escravo não tem de ter prazer próprio; o corpo deles não é para ser assim, mas eles têm de ter quantos filhos puderem para agradar quem for o dono deles. Mesmo assim, acham que não devem sentir prazer lá no fundo. Ela disse para não dar ouvido para nada disso. Que eu devia sempre ouvir o meu corpo e amar o meu corpo. (MORRISON, 2007, p. 280)

Logo, a avó, a mãe e a irmã de Amada são marcadas pela dor e acabam morando na mesma casa, cuidando uma das outras e de si mesmas. Todas essas relações exemplificam a dororidade retratada por Vilma Piedade (2017). Esta é uma dor que afeta mulheres negras e resulta numa rede de suporte e de apoio mútuo, afinal, elas estão ligadas pela marca da violência, do sangue, do trauma.

A relação de dororidade é muito forte e recorrente na literatura negra. Deste modo, também pode ser observada em *Becos da Memória*, cuja protagonista, ao colher as histórias do povo da favela onde mora, compreende que sempre lidou com a morte, mas de forma distanciada (pois nenhuma ocorreu no seu ciclo familiar) ou pelas narrativas que os seus familiares contam. Assim, Maria-Nova se afeta, pois as histórias são coletivas, e ela também está inserida nessa coletividade.

Porém, em determinado momento do romance, Maria-Nova lida com a morte de Tio Totó, um senhor que perdeu a família na travessia do rio, e a morte dessa personagem é muito próxima da narradora, a ponto da garota ver os últimos momentos de vida do senhor e o seu corpo morto.

[...] Tio Totó tinha o corpo trêmulo e o olhar vazio. A menina aproximou-se dele, levantou-o com cuidado e, ao sustê-lo, teve então a nítida impressão de não estar segurando um corpo, e sim de estar segurando nada. Buscou aflita as feições do velho e viu. Ela viu de perto no rosto, nos olhos, no jeito dele. Ela viu, ela sentiu a despedida. [...] Sufocou o grito que vinha dela, que vinha dele. Era a morte, era a vida. Era Tio Totó sendo levado de roldão. (EVARISTO, 2017, p. 176)

A partir da morte de Tio Totó, Maria-Nova depara-se com uma casa de mulheres, as quais sofreram com a morte do senhor e ainda tinham de lidar as suas próprias mortes que estavam muito próximas. A Outra, uma personagem que tem um passado conturbado de violência com o marido e que estava num grau avançado de Hanseníase, assim como a Vó Rita que estava com Doença de Chagas. A morte tornou-se uma constante na casa da narradora.

Contudo, existe uma rede de apoio, pois mesmo com as perdas sentidas e as perdas futuras, há compaixão e amor por parte das personagens femininas. E isso fica evidente até o momento da despedida, como ocorre com Vó Rita, uma senhora que abarca o mundo no coração enorme que possui— tanto pela generosidade quanto pela Doença de Chagas.

Vó Rita entrou devagarinho no quarto. De repente. Calada. Ela que não tinha a voz calada nunca, pois, se não estava falando, cantando estava; que nunca chegava de repente, pois se sabia de longe que Vó Rita estava chegando. E eis que ela chegou pé ante pé. Grandona, gorda, desajeitada. Abriu a blusa e através do negro lúcido e transparente de sua pele, vai-se lá dentro um coração enorme. (EVARISTO, 2017, p. 183)

E é desse modo, com uma imagem que apresenta o poder de compartilhamento e de ajuda entre mulheres negras – uma dando suporte à dor das outras e expondo isso em suas narrativas – que as autoras-costureiras relatam a morte de uma coletividade. Afinal, a cada novo raiar do dia um corpo tomba por conta de uma sociedade que age pela necropolítica regida pelo racismo.

4.2 OS FIOS DA MORTE NO TECIDO DA MEMÓRIA DANDO FORMA A UM CORPO-RETALHO

Como retratado na seção anterior, existe uma dor que perpassa toda a coletividade negra. E essa angústia é cometida por uma sociedade que tem como base uma estrutura racial, por isso, a morte é recorrente dentro dos romances analisados nesta dissertação. O mesmo pode ser observado sobre o processo de criação literária que as autoras, mulheres negras, adquirem com o tempo.

É interessante ressaltar que a morte é um tema comum e recorrente em grupos que sofreram o processo diaspórico. Logo, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006), ao estudar a relação entre memória, literatura e esquecimento, utiliza como base e exemplo o autor Walter Benjamin e a literatura de testemunho²¹. Para Gagnebin (2006), numa análise da escrita dentro da coletividade grega²² (o que para ela ainda é pertinente, especialmente para analisar casos como a literatura judia), o ato de escrever está atrelado a uma elaboração de luto e, conseqüentemente, da morte:

[...] lutar contra o esquecimento, mantendo a lembrança cintilante da glória (*Kleos*) dos heróis, isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa. [...] O fato da palavra grega *sema* significar

²¹ Walter Benjamin (1892-1940) foi um filósofo alemão de origem judia, nascido pós-abertura dos campos de concentração.

²²Gagnebin (2006) faz uma análise de textos vinculados aos heróis mortos em guerra durante a Grécia Antiga, utilizando como exemplo obras de Heródoto e Homero.

ao mesmo tempo, *túmulo e signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45, grifos da autora)

Gagnebin (2006) continua sua explanação sobre como Homero e Heródoto têm essas características na sua constituição narrativa, designando glória aos indivíduos que pereceram em batalha, sem direito a um enterro. Logo, para a autora, a escrita literária teria essa função de lutar contra o esquecimento que paira sobre aqueles que morreram e podem não ser lembrados na posterioridade, isto, quando visto diante de uma grande catástrofe coletiva.

[...] ele [Heródoto] precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. [...] lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror [...] as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. (GAGNEBIN, 2006, p. 47)

Partindo da Grécia como primórdio dessa relação entre literatura, memória e esquecimento, Gagnebin (2006) traz o exemplo dentro da comunidade judia, e a cisão que o Holocausto criou neste grupo. Dentro dessa tríade de análise, a escritora analisará como narrar o trauma vivido dentro dos campos de concentração resulta numa maneira de viver com esses fantasmas.

Deste modo, há um atravessamento sobre a função da rememoração constante realizada na literatura de testemunho sobre esse período e sobre a vivência nesses locais. Para Gagnebin (2006), há uma importância social relacionada com esse constante retorno, pois a literatura tem uma função similar à questão grega quanto aos seus heróis de guerra, ou seja, honrar os mortos e, ao mesmo tempo, lembrar os vivos acerca dos horrores vivenciados naquele período.

[...] A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55)

Gagnebin (2006), então, amplia o conceito de testemunho ao trazer Primo Levi²³ para a sua discussão. Sobrevivente dos campos de concentração, Primo Levi não apenas

²³Primo Levi (1919-1987) foi um químico e escritor italiano de origem judia, mais conhecido pelo seu trabalho memorialístico sobre o Holocausto.

vivenciou a experiência de horror, mas também ouviu a narrativa de outros judeus que estavam ao seu redor. Logo, há um jogo duplo com a testemunha que forma esse tipo de literatura: o sujeito que vivenciou, mas também aquele que testemunhou a história de outros sujeitos – os quais pereceram e não tiveram como contar sobre o que estavam vivendo.

[...] Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

A relação entre o passado e o presente, elaborada ao rememorar determinado fato anterior, faz uma elegia ao morto e todas as suas conquistas heroicas dentro daquele período de horror. Primo Levi, ao rememorar o seu próprio trauma e dar voz aos traumas de seus companheiros, gera um enterro simbólico desses sujeitos que foram jogados em valas coletivas e tinham apenas um número de identificação tatuado em seus corpos.

Há uma potência política dentro da narração, ou, como Gagnebin (2006) propõe, um *lembrar ativo*:

[...] um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 105)

O ato de fazer um *lembrar ativo* dentro de uma narrativa, acaba dando aos mortos um direito de lembrança, de ser conhecido como indivíduo e o direito de um trabalho de luto. E aqui faço uma ponte para conceitos *de* e *sobre* a produção literária que as escritoras presentes nessa dissertação acabam fazendo para lutar contra um esquecimento sistêmico, com base no racismo e que usam como mote de costura para seus romances.

Toni Morrison (2020), em um texto sobre os mortos no atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, relata sobre a dificuldade que é escrever sobre pessoas que morreram e, ao mesmo tempo, estão atreladas aos grandes fatos históricos, como foi o fatídico dia do atentado terrorista ao World Trade Center para a coletividade norte-americana. Pois, para a laureada com o Nobel de Literatura, há um descompasso existente entre o desejo de quem fica ao querer que o morto retorne e permaneça, ocasionando numa disparidade com a liberdade do corpo pós-morte.

Falar aos alquebrados e aos mortos é tarefa difícil demais para uma boca cheia de sangue. Um ato sagrado para pensamentos impuros. Pois os mortos são livres, absolutos; não se deixem seduzir pelo espetáculo.

Para me dirigir a vocês, mortos de setembro [...] Preciso ser firme e compreensível, consciente a todo instante de que não tenho nada a dizer – nenhuma palavra mais forte que o aço que os trespassou; nenhuma escritura mais antiga ou mais elegante do que os átomos imemoriais nos quais vocês se transformaram.

Também não tenho nada a oferecer – exceto este gesto, este fio que lanço entre sua humanidade e a minha: *quero acolhê-los nos meus braços e, tendo suas lamas escapado de seus recipientes de carne*, entender, como vocês entenderam, a astúcia da eternidade: a dádiva que ela concede, o dom de uma libertação desvairada rasgando a escuridão de sua sentença. (MORRISON, 2020, pp. 15-16, grifo nosso)

Assim, é a partir dessa difícil missão de acolher os mortos em seus braços que a costureira Toni Morrison escreve os seus textos literários. Para isso há o uso de uma temporalidade, a qual está marcada pela subjetividade negra. Em *Amada*, por exemplo, a escritora narra sobre o período pós-escravização e tem como base uma matéria de jornal.

Mas, para além da discussão sobre o corpo escravizado e sua relação com o período pós-abolição, há também o papel político literário, este, através de uma discussão sobre a relação do sistema escravocrata com o negro contemporâneo e a sociedade norte-americana. Em um dos ensaios contidos no livro *A fonte da autoestima*, Toni Morrison (2020) faz um paralelo do corpo negro no período de escravização com o corpo negro na atualidade, com a brutalidade da polícia e o genocídio da população negra, ou seja, como o racismo está atrelado ao fato de ser escravizado.

[...] o crescimento deste país nos séculos XVI, XVII e XVIII, à custa do trabalho escravo é complicado e excepcional. Excepcional pela duração e pela natureza escravagista; complexo pela relação intrincada com o desenvolvimento cultural, econômico e intelectual da nação. *É isso que deve ser lembrado*. E aqui se insinua outro poder desse projeto: o de nos tornar ciosos das formas adaptáveis, persistentes e escorregadias do racismo moderno, no qual o coro escravizado é reconstruído, tornando a encarnar no corpo negro, valendo-se de uma forma bem americana de limpeza étnica pela qual um número monstruosamente grande de homens negros e mulheres negras é cuidadosamente encarcerado, tornando-se mais uma vez mão de obra gratuita – cercado, mais uma vez, em nome do lucro. (MORRISON, 2020, p. 108, grifo nosso)

Logo, observa-se que o tom de denúncia utilizado pela autora reflete em seus romances, ao exemplo da ambientalização utilizada em *Amada*, pois a narrativa ocorre pós-abolição e aborda temáticas que, dentro da discussão, estão vinculadas ao corpo negro e, deste modo, perpassam os tempos. Assim, o corpo que sofre, em consequência de uma sociedade que tem como base o racismo e a escravização na construção da identidade nacional, torna-se uma pauta a ser discutida nos romances da autora. E isto ocorre desde

a obra *Compaixão*, um romance ambientado no século XVI, e se estende até obras que se passam no meio do século XX.

Relembrar o passado e colocar sob os holofotes os sujeitos que são objetos da história e, constantemente, narrados pelos olhares do hegemônico, é uma política literária que transparece na produção literária de Toni Morrison. Existe uma relação que se quebra a partir dos romances, uma reparação que aparece e mecanismos de esquecimento que se quebram, pois existe uma memória constante e que está lutando contra o esquecimento – dando voz para aqueles sujeitos que morreram nos caminhos tortuosos da escravização. Resultando num processo de quebra de silenciamento: partindo das autoras estudadas, para uma nova tradição de escritoras/escritores negros.

Deste modo, a costura resulta em uma mortalha para um corpo que está se formando. Não um corpo, mas corpos. A literatura traz isso à tona, a constante recordação de um passado que faz de tudo para não ser lembrado, como relata Morrison (2020):

[...] há uma dimensão de urgência no estudo e na produção de uma literatura inimaginável até este momento e que agora se manifesta, qual seja: a literatura ficcional pode ser (e eu acredito que seja) a última e única via para recordação, a última barreira no processo de esvaziamento da consciência e da memória. A literatura ficcional pode ser uma linguagem alternativa que contradiga e eluda a análise do regime, a autoridade do eletronicamente visual, a sedução do “virtual”. O estudo da ficção pode ser também o mecanismo de reparo na desconexão entre o público e o privado. (MORRISON, 2020, p. 137)

Abalar as estruturas do que o macro narra sobre o coletivo negro é uma demanda presente na literatura de Toni Morrison. Lembrar, retornar, rememorar os mortos e tentar acalentá-los é outra das características que fazem parte da escrita da autora. Logo, tentar analisar o passado – com suas artimanhas e regimes, sendo lido e interpretado por muitos estudiosos não-negros, através de um olhar e uma vivência de dentro – torna-se um mote para Morrison (2020), assim como, questionar o cânone e trazer um abalo para tal instituição.

Para a escritora, o cânone seria uma instituição pautada em interesses e relações de poder, e para isso existe um fomento da cultura com suas discussões sobre os mesmos autores, e com isto, resultando num apagamento de outras produções literárias, as quais não estariam no centro desse diálogo.

Delinear cânones implica impérios. E defender o cânone é defender a nação. O debate sobre o cânone, seja qual for o terreno, a natureza e o alcance (da crítica, da história, da história do conhecimento, da definição de língua, a universalidade dos princípios estéticos, a sociologia da arte, a imaginação humanística), implica choque de culturas. E todos os interesses são interesses particulares. (MORRISON, 2020, p. 224)

Observa-se, então, um jogo para a manutenção canônica, logo, também existe o aniquilamento de outras produções, o que causa uma morte simbólica. E é isso o que a escrita de Toni Morrison tenta trazer: um abalo na estrutura, o rompimento do silenciamento que o cânone traz (e faz) para determinados grupos e sujeitos.

[...] Somos os sujeitos da nossa própria narrativa, testemunha e participantes em nossa própria experiência e, não por acaso, na experiência daqueles com quem entramos em contato. Não somos o “outro”. Somos escolhas. E ler literatura imaginativa sobre nós e feita por nós é escolher examinar outros centros do ser e gozar da oportunidade de compará-los aquele outro, o destituído de “raça”, com o qual todos nós estamos mais familiarizados. (MORRISON, 2020, p. 225)

Assim, por meio dessa narrativa escrita por pessoas negras, na qual existe um esforço para a retomada de determinados fatos do passado, ocorre uma análise voltada para a leitura realizada por quem tem um passado em comum com aquele que é representado na narrativa.

Primeiro foi meu esforço para me apoiar na memória, e não na história, pois eu sabia que não poderia, e não deveria, buscar na história oficial os insights sobre especificidade cultural que eu desejava. Depois, decidi diminuir, excluir ou mesmo congelar qualquer dívida (explícita) para com a história ocidental. [...] Havia e há, contudo, outra fonte à minha disposição: minha própria herança literária de narrativas de escravizados. (MORRISON, 2020, p. 414-415)

Por conseguinte, Morrison (2020) alinha o termo *rememória*, que seria um retorno ao passado, mas com a ótica da raça, de ser uma sujeita negra dentro de uma sociedade norte-americana. Assim, com base no que os outros negros em situação de escravização narraram sobre si, Toni Morrison baseia (utiliza como referência) os seus romances que se passam em outros séculos. Além disso, há o intuito de trazer esse olhar específico em todas as suas narrativas.

Então, utilizando como exemplo o romance *Amada*, Morrison (2020) observa como a obra gira em torno da rememória, pois apresenta um jogo constante e potente entre memória e esquecimento, visto que só assim poderia trazer a cultura negra, juntamente de suas especificidades e vivências, para dentro da obra. Somos uma comunidade que luta constantemente contra um esquecimento mortuário presente nas instituições de poder.

[...] História versus memória, memória versus esquecimento. Rememória, como em relembrar e rememorar, como em reagrupar os membros do corpo, da família, da população do passado. E foi o conflito, a batalha campal entre lembrança e esquecimento, que se tornou o mecanismo da narrativa. O esforço

tanto para lembrar quanto para não saber plasmou-se na própria estrutura do texto. [...] Desse modo, a reconstituição e a rememoração de um passado utilizável não apenas são a principal preocupação dos personagens centrais [...] como a estratégia narrativa, e estruturação da trama acessa a angústia da lembrança, sua inevitabilidade, as chances de libertação que residem no processo. (MORRISON, 2020, p. 415-416)

Assim, essa caracterização de memória está contida no prefácio do livro *Amada*, o qual demonstra a existência de um embate acerca do passado e como essa instância exerce poder nas personagens. O retorno da personagem Amada funciona como um sinal desse passado vivo e pulsante.

Na tentativa de tornar a experiência do escravo íntima, eu esperava que a sensação de as coisas estarem ao mesmo tempo controladas e fora de controle fosse convincente de início ao fim; que a ordem e quietude da vida cotidiana fosse violentamente dilacerada pelo caos dos mortos carentes; que o esforço hercúleo de esquecer fosse ameaçado pela lembrança desesperada para continuar viva. Para mostrar a escravatura com uma experiência pessoal, a língua não podia atrapalhar. (MORRISON, 2007, p. 13)

A citação anterior faz um apanhado da teoria política literária e se atrela à estética. Uma necessidade de costura voltada para o passado e dando lugar a essas vozes mortas, a fim de acolher esses seres e que eles contem a sua versão. Há, deste modo, uma rachadura nessa instituição canônica que sempre nos colocaram no lugar do outro, causando silenciamentos a esses sujeitos e mortes simbólicas.

Conceição Evaristo, por sua vez, utiliza-se do conceito estético e político denominado *escrevivência*. O conceito surge na dissertação de mestrado da autora, intitulada de *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, defendida em 1996. Posteriormente, o conceito aparece novamente no texto *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita*, no qual a autora retorna ao seu primeiro contato com a escrita, ainda na infância, quando sua mãe brincava de desenhar no barro, e retorna também para as histórias que ouvia da família nesse período, as quais serviram de mola propulsora para seus escritos.

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacência. Dos fatos contados à meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo inteiro receia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor, dependendo do enredo da história. (EVARISTO, 2020b, p. 52)

A afetação que tais narrativas acometem à criança-Conceição Evaristo assemelha-se com a personagem Maria-Nova e o seu modo de sentir as narrativas colhidas na favela durante a narrativa de *Becos da Memória*. Deste modo, a *escrevivência* ganha contornos,

por parte da autora, quando a mesma reconhece o tom memorialístico coletivo que abarca as vidas negras que estão presentes no processo.

Escrevivência – escrever a vivência de toda uma coletividade negra – passa a ser um conceito motriz dentro da literatura e crítica negra, sendo estudado e aplicado em obras cuja autoria é a de mulheres negras. O objetivo é causar um abalo dentro da sociedade racista, trazer à tona denúncias e mortes simbólicas, e, por que não, cultivar as vidas e as alegrias da comunidade negra.

E retomando a imagem da escrita diferencial de minha mãe, que surge marcada por um comprometimento de traços e corpo, (o dela e os nossos) e ainda a de um diário escrito por ela, volto ao gesto em que ela escrevia o sol na terra e imponha a mim mesma uma pergunta. *O que lavaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semianalfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?* (EVARISTO, 2020b, p. 53, grifo nosso)

E é a partir de tal questão motora que se institui uma discussão acerca da escrita de mulheres negra e da não-passividade existente nesses escritos, os quais abalam toda uma estrutura vinculada ao racismo e suas violências. O conceito de escrevivência estabeleceu um caminho de pesquisa e compilou estudos teóricos de pesquisadoras negras em literatura. Ademais, também trouxe consigo um ponto de partida epistemológico, como traço para compreender a memória coletiva e como início de um caminho interpretativo sobre essa vertente literária.

Além disso, no texto *A escrevivência e seus subtextos*, Conceição Evaristo (2020a) mostra um panorama sobre a discussão do conceito e de sua aplicabilidade. Para a autora, escrevivência é uma ação que ocorre dentro da escrita da mulher negra no mundo, pois existe uma demanda de denúncias e uma tentativa de reescrever imagens e discursos vinculados ao corpo da mulher negra que tiveram início no passado e continuam até os dias atuais.

[...] Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação de pretender 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 crianças. [...] pois, nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita. Sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (EVARISTO, 2020a, p. 30)

Deste modo, ao escrever um romance, as mulheres negras fazem um panorama das violências que atravessam a coletividade negra e, em paralelo a isso, apontam também a existência de um festejo da ancestralidade. Logo, cria-se uma relação entre a sociedade

brasileira e o modo de vivência da mesma, pois existe uma experiência de vida diferenciada dentro da nação devido ao racismo estrutural.

Com isso, é possível traçar um paralelo entre as dinâmicas e políticas de produção literária entre as escritoras negras Toni Morrison e a Conceição Evaristo, visto que ambas trazem em suas obras uma discussão do passado e de como determinados discursos podem ser rompidos devido a uma narrativa que vem de dentro e que sofre racismo cotidianamente.

Evaristo (2020a) ainda discorre acerca da humanização que a escrevivência traz (e faz) aos sujeitos que não são considerados humanos, pois existe uma caracterização muito subjetiva e com traços psicológicos muito bem marcados, não sendo atribuído um caráter insensível e não subjetivo aos personagens. Portanto, difere bastante de como a sociedade trata os indivíduos negros quanto às questões subjetivas, como sujeitos fortes e que não sofrem psiquicamente. Em suma, há uma identificação por parte do leitor que se vê espelhado nas obras de escritoras negras.

[...] Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma da mão. [...] São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver contra a condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença. (EVARISTO, 2020a, p. 31)

Logo, é por tratar de temas tão próximos do leitor que existe essa identificação por parte do mesmo, e isso está relacionado com a recepção do texto por parte deste leitor, o qual desvia de uma norma social justamente por pertencerem ao grupo dado como “minoritário” por essa sociedade na qual está inserido. Deste modo, há nessas leituras uma potência e um ato de acolher vidas – estando elas no plano físico ou não. O ato de escrever, praticado por Conceição Evaristo e Toni Morrison, adentra em diversas esferas, dando vida e imortalizando sujeitos que morreram no ostracismo.

[...] A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva da sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, profunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura se si. (EVARISTO, 2020a, p. 35)

A partir do enlace do coletivo, dentro da produção literária, existente entre as duas escritoras surgem algumas metáforas da morte, ou seja, a pós-morte e sua relação com as

mortes representadas nos romances, assim como as imagens que se vinculam ao mortuário e aos espaços que estão atrelados com as narrativas.

Memória e morte criam um processo de denúncia de violências a partir das mortes que ocorrem tanto dentro do âmbito do simbólico quanto no âmbito do espaço representado nas narrativas. As metáforas da morte seriam referentes ao dinamismo que ocorre ao retratar determinadas cenas com a imortalização dos sujeitos para além do âmbito narrativo.

Tanto *Amada* quanto *Becos da Memória* ultrapassam as páginas e a história contidas em si, nesses objetos-livro. Deste modo, a narrativa se esvai para a vivência do leitor e como ele lida com uma sociedade que mata diariamente sujeitos negros. Corpos tombam desde o processo de colonização, deixando inúmeras marcas nos sujeitos, seja no período pós-escravização, como ocorre em Toni Morrison (2007), seja na favela, com as investidas policiais e a destruição desses locais por conta de imobiliárias, como ocorre em Conceição Evaristo (2017).

Os conceitos de *rememória* e *escrevivência* amalgamam-se para criar um processo de imortalização. Como se fosse possível fazer um ritual fúnebre para esses corpos que não são considerados sujeitos e nem vidas, sem o direito de serem sepultados. Na literatura, para essas escritoras e toda uma produção literária negra, está plasmada a política, resultando numa imortalização do sujeito.

A imortalização por meio das metáforas da morte pode ser observada com a destruição da favela. Isso também ocorre a partir do momento no qual a linguagem sai de Maria-Nova (do singular) e torna-se coletiva (doravante um nós). E isso só é possível por conta da destruição da favela e do aumento do Buracão pela empreiteira, ou seja, uma aproximação da morte com o coletivo, uma raiva por serem tratados como animais.

[...] O bicho pesadão havia aplainado toda a área ao redor do Buracão. Às vezes, vinha tão próximo que dava a impressão de que despencaria pelo precipício abaixo. Rogávamos praga e desejávamos sinceramente que isso acontecesse. Mesmo se morresse o tratorista, tamanha era a nossa raiva, a nossa decepção, o nosso despeito por sairmos da favela. Precisávamos nos encontrar frente a frente com alguém em quem pudéssemos despejar o nosso ódio. Sabíamos, porém, que aquele moço não representava nada. Não era ele que nos tirava dali. (EVARISTO, 2017, p. 151)

Por conseguinte, Toni Morrison (2007) termina o romance *Amada* falando sobre a luta entre memória e esquecimento. A personagem Amada luta para ser lembrada. Luta para retornar. E, a partir deste ato, um rastro de sangue volta à superfície, assim como ela

tenta fazer. Uma entidade que está atravessando os dois mundos e traz consigo demandas para o coletivo negro.

Lá no ribeirão nos fundos do 124, as pegadas dela vêm e vão, vêm e vão. São tão conhecidas. Se uma criança, um adulto colocar o pé nela, encaixará. Tira-se o pé e elas desaparecem de novo como se ninguém tivesse andado ali. Pouco a pouco todo traço desaparece, e o que é esquecido não são apenas as pegadas, mas a água também e o que há lá embaixo. O resto é o clima. Não o alento da desmembrada e inexplicada, mas o vento nos beirais, ou o gelo da primavera derretendo depressa demais. Apenas o clima. Certamente não o clamor por um beijo. (MORRISON, 2007, p. 363)

As idas e vindas do tempo podem apagar ou trazer de volta as marcas de outrora – fator constante na vida da população negra. Uma morte rememora outras mortes. O exercício de dar conta da quantidade de sangue e morte está vinculado à população negra e é um dos objetivos das produções de muitas escritoras negras.

Portanto, essas escritoras dão forma aos mortos por meio de uma colcha de retalhos, elaborando um corpo espectral que sabe do que acontece no mundo físico e vive no outro lado. Toni Morrison, Conceição Evaristo e tantas outras escritoras negras surgem para dar contornos para as mortes, trazer nas páginas de suas obras a confirmação e a certeza de que somos sujeitos e somos vida. É vital escrever e costurar para dar forma a um corpo ceifado pelas violências que nos posterguem enquanto sujeitos negros.

Costurar para imortalizar. Escrever para imortalizar.

5 NÃO TEM FIM: OS MORTOS EXPERIMENTAM AS MORTALHAS

Esta dissertação foi escrita numa pandemia. Nesse exato momento, o Brasil passa das 500 mil mortes²⁴; e estamos neste processo há um ano. Como a morte é um tema recorrente neste trabalho, não poderíamos deixar de citar os corpos caídos durante a pandemia da covid-19.

Este trabalho foi escrito sob rupturas; comecei o processo de mestrado com muita expectativa e com ideias grandiosas para a execução do produto final. Esta seria uma dissertação com a adição de uma instalação artística. Porém, após a qualificação – que foi muito problemática e com críticas pesadas ao projeto –, restou apenas a dissertação em sua forma escrita. Abandonei os planos iniciais. Outra ruptura ocorrida no processo é referente à mudança de orientadora no final da dissertação.

As rupturas marcam muitas mortes simbólicas pelas quais um corpo negro passa durante o processo de pesquisa dentro de uma universidade federal. O pesquisador negro é o tempo todo colocado em prova sobre a sua pesquisa e, principalmente, sobre a competência do que está escrevendo, das análises feitas e das metodologias utilizadas.

Esta dissertação é sobre os atravessamentos da memória e da morte em dois romances, os quais perpassam e ultrapassam as páginas dos livros, e, deste modo, afetam leitores. Ademais, este é um trabalho conjugado ao meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Amada nos Becos da Memória*, defendido em 2018, e que agora ganha mais profundidade e novas aquisições bibliográficas.

Toni Morrison e Conceição Evaristo costuram e criam ateliês para se pensar e dar formas aos mortos que tombam todos os dias. E esse foi o processo vivenciado e explanado no decorrer desta dissertação. Começamos analisando o tempo em espiral que está presente nos romances estudados e como, a partir desse modo temporal, é possível analisar a morte e suas nuances dentro dessas narrativas.

Os romances *Amada* e *Becos da Memória* são livros que me atravessam há alguns anos. O primeiro, estudo desde 2016 quando entrei no grupo de pesquisa Corpus Dissidente, coordenado pela Profa. Dra. Livia Natália; e o segundo livro aparece como um acompanhamento quando conheço e sou orientado pela Profa. Dra. Fernanda Mota Pereira em uma pesquisa – cujo resultado é observado no Trabalho de Conclusão de Curso mencionado anteriormente. Assim, é o plano de fundo do que foi essa dissertação na qual

²⁴ Segundo o Consórcio de Veículos de Imprensa, hoje (04/07/2021), os mortos pela Covid-19 são 523.699 mortos (SATIE, 2021).

retratei algumas discussões importantes para se compreender a relação entre memória e morte nesses escritos.

Durante o processo do mestrado, percebi que o TCC foi a ponta do iceberg para assuntos teóricos e das relações possíveis entre memória e morte. Assim, pude aprender mais sobre a cultura negra, a relação entre memória, morte e candomblé, e aprimorei e li muito sobre antropologias, estabelecendo um diálogo com outras áreas das ciências humanas, da qual me encantei durante esses dois anos de estudos.

No capítulo *As agulhas do tempo que unem os fios da morte nos tecidos da memória* explano sobre a forma como a memória e a morte estão atreladas a uma teoria religiosa, vigente no candomblé. Assim, início a minha dissertação, marcando uma virada epistêmica para a minha pesquisa e para mim, como pesquisador. Analisar e ler Toni Morrison e Conceição Evaristo com esse viés durou meu primeiro ano de mestrado todo e vejo o capítulo como o mais teórico da dissertação. Ao mesmo tempo, é um início de algo que pretendo explorar mais no futuro, em novos projetos. É um pequeno retalho que vai virar uma colcha num futuro com outros autores e romances.

No capítulo *Ateliê de mulheres negras: o lugar onde se costura* utilizo como conceito uma leitura sobre o ateliê de costura, já que os mortos são relevantes nas obras. O espaço também marca a relação entre morte e memória. Vejo como uma relação intrínseca – o local onde o corpo tomba também fica marcado. Vide a localidade onde ocorreu a Chacina do Cabula, na qual a polícia matou 12 meninos negros²⁵, e todo ano organizações vinculadas ao Movimento Negro retornam e fazem manifestações; o local diz muito sobre a relação da memória e da morte para uma coletividade.

Em *Mãos de negras e negros que cosem os tecidos e dão formas aos mortos* falei sobre a política de escrita que envolve essas duas mulheres, pois, se há uma temática tão recorrente é perceptível que isso faz parte de algo maior, do âmbito do político e que traça um modo de denúncia e de observar esses sujeitos que vivem dentro de uma sociedade na qual o racismo é estruturante. Falar de morte não ocorre de forma aleatória, é algo intencional e que produz um resultado para o leitor e para a comunidade na qual esse leitor está inserido.

²⁵As vítimas foram Evson Pereira dos Santos, 27 anos, Ricardo Vilas Boas Silvia, 27, Jeferson Pereira dos Santos, 22, João Luis Pereira Rodrigues, 21, Adriano de Souza Guimarães, 21, Vitor Amorim de Araújo, 19, Agenor Vitalino dos Santos Neto, 19, Bruno Pires do Nascimento, 19, Tiago Gomes das Virgens, 18, Natanael de Jesus Costa, 17, Rodrigo Martins de Oliveira, 17, Caique Bastos dos Santos, 16. (CRUZ, 2020)

A partir das temáticas e das discussões retratadas produziu-se essa roupa que dá contorno ao corpo morto. Esta dissertação falou de muitos mortos e de muitas mortes. A mortalha é essencial para vestir o morto, mas existe a roupa que dá forma aos *Egúngúns* dentro de um ritual de celebração aos ancestrais, por isso é preciosa a imagem do tecido e da costura.

Dos retalhos, das costuras e das formas que as vestimentas produzem aos corpos mortos e dos seres invisíveis é que finalizo esse processo e resultado de uma pesquisa de alguns anos.

Figura 2 - Colcha de Retalhos



Fotógrafo: Thales Santana, 2021.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 10 jan. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta**: um comentário à Carta aos Romanos. Tradução de Davi Pessoa e Cláudio de Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos tempos. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

AUGRAS, Monique. Os gêmeos e a morte: notas sobre os mitos dos ibeji e dos abiku na cultura afro-brasileira. In: MOURA, Carlos Eugênio Mascondes de. (Org.) **As senhoras do pássaro da noite**: escritos sobre a religião dos Orixás V. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Axis Mundi, 1994.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BUTLER, Judith. Introdução: Vida precária, vida passível de luto. In: _____. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto?. Tradução Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 13-57.

CARRASCOSA, Denise. Apenas outro texto (inorgânico) de uma professora de literatura: sobre a utilidade de Toni Morrison para a vida, seus vagalumes. In: AZEVEDO, Luciene; PEREIRA, Antônio Marcos. (Orgs.) **Palavras da crítica contemporânea**. Salvador: Paralelo 13S, 2017. p. 35-47.

CASSAMO, Suleiman. **O regresso do morto**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

CARVALHO, Marco Antônio. 75% das vítimas de homicídio no país são negras, aponta Atlas da Violência. **O Estadão de São Paulo**, São Paulo, 05 de junho de 2019. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,75-das-vitimas-de-homicidio-no-pais-sao-negras-aponta-atlas-da-violencia,70002856665>. Acesso em: 16 mar. 2021.

COSME, Maria do Perpetuo Socorro. African American criticism in Toni Morrison's *Beloved*. In: BRANDÃO, Saulo Cunha de Serpa; LIMA, Maria Auxiliadora Ferreira. (Orgs.). **Ensaio Reunidos**: coletânea do Mestrado em Letras-UFPI. Teresina: Halley, 2005. p. 139-149.

CRUZ, Jane Cristina. **Uma análise da personagem em Becos da memória, de Conceição Evaristo**. 2016. 93f. Dissertação (Mestrando em Literatura Portuguesa), Programa de pós-graduação em Letras – Pontifícia Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CRUZ, Maria Teresa. Com 12 jovens negros mortos, chacina do Cabula, em Salvador, completa 5 anos sem desfecho. **Ponte Jornalismo**, São Paulo, 06 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://ponte.org/com-12-jovens-negros-mortos-chacina-do-cabula-completa-5-anos-sem-desfecho/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiacy. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Literatura Negra**: uma poética da nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Poemas malungos** – cânticos irmãos. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/7741/1/Tese_Dout.Concei%C3%A7%C3%A3oEvaristo_def.pdf. Acesso em 08 jan. 2020.

_____. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

_____. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Minas Comunicações e Arte, 2020a. p. 26-46.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Minas Comunicações e Arte, 2020b. p. 48-54.

GAGNEBIN, Marie Jeanne. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. **Poética da memória**: uma leitura de Toni Morrison. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1997.

GOMES, Elisângela. **Falas insubmissas**: memória e comunicação na obra da escritora Conceição Evaristo. 2019. 107f. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

HAMPATÉ BA, A. A tradição viva. In: Ki-Zerbo, Joseph. **História geral da África I**: metodologia e pré história da África. Brasília: Unesco, 2010.

hooks, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019a.

_____. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019b.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: ROVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-92.

MAURÍCIO, George. **O candomblé bem explicado: nações Bantu, Iorubá e Fon/ Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã**; [organização Marcelo Barro]. Rio de Janeiro, Pallas, 2009.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed., São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORRISON, Toni. **Playing in the dark: whiteness and the literary imagination**. New York: Vintage Books, 1993.

_____. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Beloved**. Nova York: Vintage Books, 2004.

_____. **Compaixão**. Tradução de José Rubens Siqueira São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões**. Tradução Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MOTA, Fernanda. “Memórias e experiências exílicas em a mercy, de Toni Morrison”. In: OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos (Org.). **Subalternidades em perspectiva: limite, ausência e deveres**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 138-155.

MUNHOZ, Liliane de Paula. **A trilogia morrisoniana: metaficção historiográfica e realismo fantástico à luz de uma perspectiva feminina**. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás. Goiania, 219f., 2017.

NATÁLIA, Livia. **Sobejos do Mar**. Salvador: EPP Publicações e Publicidades, 2017.

NICKEL, Vivian. **Corpo e memória em Beloved, de Toni Morrison**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras/Língua Moderna – Inglês) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 33f., 2009.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologias dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIBEIRO, Luís Cláudio Cardoso. A morte e o culto aos ancestrais: nas religiões afro-brasileiras. **Último Andar**, v. 19, n.2. São Paulo, 2010. p. 54-52.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. “**Oprimidos pero no vencidos**”: luchas del campesinato Aymara y Qhechwa. La Paz – Bolívia: La mirada Salvaje, 2010.

SACRAMENTO, Douglas Ariston Santana. **Amada nos Becos da Memória**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Inglês) – Curso de Letras – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SANTIAGO, Ana Rita. **Águas**: moradas de memórias. Cruz das Almas: Editora da UFRB, 2020.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**: Pàde, Asèsè e o culto Egun na Bahia. Tradução de Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Milton. **Pobreza Urbana**. São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. **Espaço e método**. São Paulo: EDUSP, 2014.

SATIE, Anna. Brasil bate recorde com 2.842 mortes por Covid; total passa de 280 mil vítimas. **CNN**, São Paulo, 16 de março de 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/03/16/brasil-bate-recorde-com-2842-mortes-por-covid-total-passa-de-280-mil-vitimas>. Acesso em 16 mar. 2021.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor/metafísica da morte**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOBRINHO, José Sant’anna. **Terreiros Egúngún**: um culto ancestral afro-brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cardemos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SOUZA, Adriana Soares de. **Costurando um tempo no outro**: vozes femininas tecendo memórias no romance de Conceição Evaristo. 2011. 173f. Dissertação (Teoria Literária) – Programa de pós-graduação em literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakraworty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VERGER, Pierre. A sociedade Egbèòrun dos Àbíkú, as crianças nascem para morrer várias vezes. **Afro-Asia**, Salvador, n. 14, 1983. p. 138-160.