



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

EDUARDO SOUZA PONCE

**DILUIÇÃO DAS FORMAS:**

*O SOL DE FEVEREIRO NAS ARESTAS DO CONTEMPORÂNEO*

EDUARDO SOUZA PONCE

**DILUIÇÃO DAS FORMAS:**

*O SOL DE FEVEREIRO* NAS ARESTAS DO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy.

Londrina  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ponce, Eduardo Souza.

Diluição das formas : O Sol de fevereiro nas arestas do contemporâneo / Eduardo Souza Ponce. - Londrina, 2018.  
130 f. : il.

Orientador: Maria Carolina de Godoy.  
dissertação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura afro-brasileira - . 2. Maria Helena Vargas da Silveira - . 3. Escrivência - .  
4. Escrita afro-feminina - . I. Godoy, Maria Carolina de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

EDUARDO SOUZA PONCE

**DILUIÇÃO DAS FORMAS:**

*O SOL DE FEVEREIRO* NAS ARESTAS DO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Sueli de Jesus Monteiro  
Instituto Federal do Paraná - IFPR

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 06 de abril de 2018.

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

Aos meus pais, Pedro Fernandes e Maria das Neves, e ao meu irmão, Everton Ponce, agradeço o incentivo e todo o apoio recebido durante o período de dedicação à pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, que fizeram deste percurso uma jornada de descobertas e crescimento

Aos colegas do projeto de pesquisa “Literatura afro-brasileira e a sua divulgação em rede”, Rafaella de Queiroz Mendes, Arnaldo Nogari Júnior, Rute Gaia Fernandes, Amanda Gomes do Amaral, Angela Rodrigues da Silva e Henrique Furtado de Melo, agradeço as experiências compartilhadas.

Aos amigos da graduação e da vida, Luiz Felipe e Flávia Neves: obrigado pelo apoio e companheirismo em todos os momentos.

Ana Carolina Prado e Júlia Deggau: quaisquer tentativas de agradecimentos seriam insuficientes para demonstrar a importância da amizade de vocês durante este trajeto. Vocês foram a leveza que em mim faltava.

À Profa. Dra. Sueli de Jesus Monteiro agradeço a receptividade em relação à pesquisa e as contribuições valiosas realizadas na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Simon, que desde a graduação tem sido para mim um grande exemplo, agradeço os apontamentos e a generosidade ao acolher este trabalho.

Por fim, agradeço imensamente à Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy o apoio dado desde o primeiro momento da graduação, a generosidade no compartilhamento do conhecimento, a paciência demonstrada nessa caminhada, o incentivo dado durante todo o trajeto e a confiança dedicada a mim e ao meu trabalho. Minha gratidão por esses quase seis anos de convivência, amizade e por contribuir para o meu crescimento como discente, como pesquisador, como professor e como ser humano. Esta pesquisa não seria possível sem você.

Como uma laboriosa aranha, tento tecer essa diversidade de fios. Não, meu labor é menor, os fios já me foram dados, me falta somente entretecê-los, cruzá-los e assim chegar à teia final. Tento apreender a história e seus sentidos.

(Conceição Evaristo)

PONCE, Eduardo Souza. **Diluição das formas: *O Sol de fevereiro* nas arestas do contemporâneo.** 2018. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

## RESUMO

Este trabalho parte do interesse de estudo da obra de Maria Helena Vargas da Silveira, autora pelotense pouco difundida no meio acadêmico, e alicerça sua organização na percepção de Octávio Ianni (2011) acerca da produção literária de escritoras e escritores negros: o pesquisador assevera que essa literatura apresenta-se como um imaginário que se articula dentro e fora do sistema literário brasileiro. Com base nessa consideração, esta dissertação tem como objetivo observar de que maneira Maria Helena Vargas da Silveira faz de *O Sol de fevereiro* (1991) uma obra literária que problematiza a relação entre margem e centro. Ao refletir sobre o lugar da escritora no sistema literário afro-brasileiro e acerca de como ela se relaciona com a literatura brasileira contemporânea, a pesquisa divide-se em dois momentos interligados: a alocação da autora em um panorama de escritoras negras conectadas pela escrevivência e o olhar para as características de *O Sol de fevereiro* (1991). No que diz respeito à escrevivência e aos diálogos possíveis entre Maria Helena Vargas da Silveira e outras escritoras que se nortearam por essa escrita que se dá pela experiência — individual ou coletiva —, observa-se que a autora pelotense faz de sua literatura espaço de insubordinação pela palavra; tomada de voz sobre o discurso para narrar a si e se contrapor aos estereótipos difundidos pelos discursos hegemônicos. Sobre as especificidades de *O Sol de fevereiro* (1991), pretende-se delinear como Maria Helena trabalha com os limites das formas dos gêneros conto e crônica para compôr uma narrativa que foge às classificações e não apresenta um núcleo dramático central — pelo contrário, a obra é composta por diversos relatos periféricos. Esses traços, em convergência com a escrevivência, fazem da narrativa uma obra que representa as tensões entre periferia e centro reconhecidas na literatura brasileira contemporânea.

**Palavras-chave:** Maria Helena Vargas da Silveira. *O Sol de fevereiro*. Literatura afro-brasileira. Escrevivência. Escrita afro-feminina.

PONCE, Eduardo Souza. **Dilution of forms: *O Sol de fevereiro* on the edges of contemporaneity.** 2018. 130 p. Dissertation (Master's Degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

### ABSTRACT

This work is based on the interest of studying the writings of Maria Helena Vargas da Silveira — an author from Pelotas who hasn't received much attention in the academic field — and its organization follows Octávio Ianni's (2011) perspective regarding the literary production of black writers: the researcher affirms that such literature presents itself as a shared imaginary which is set in as well as out of the Brazilian literary system. Based on that notion, the aim of this dissertation is to observe how Maria Helena Vargas da Silveira makes *O Sol de fevereiro* (1991) a literary work able to question the relation between margin and center. On reflecting about the author's place in the African-Brazilian literary system, as well as how she relates to contemporary Brazilian literature, the research is divided into two intertwined parts: the allocation of the author among a range of black female writers, connected by the concept of "escrevivência", followed by the analysis of characteristics from *O Sol de fevereiro* (1991). Regarding "escrevivência" and the possible relations between Maria Helena Vargas da Silveira and other writers who followed the same experience-led writing style, be it individual or collectively, it is noted that the Pelotas writer makes her literature a space for insubordination through her words as she overtakes speech to narrate herself and oppose to hegemonically spread stereotypes. As to the specifics of *O Sol de fevereiro* (1991), the research intends to outline the work done by Maria Helena in altering the short story formats to create a narrative which cannot be classified by traditional criteria and which does not present a main dramatic core - on the contrary, it is composed by a combination of periferic stories. Those characteristics, combined with the notion of "escrevivência", make the narrative a work that represents the tensions between periphery and center recognized in contemporary Brazilian literature.

**Keywords:** Maria Helena Vargas da Silveira. *O Sol de fevereiro*. African-Brazilian Literature. Escrevivência. African-Brazilian female writing.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Capa de <i>O Sol de fevereiro</i> (1991) .....	83
<b>Figura 2</b> – Ilustração da crônica “O Beco das Pereiras” .....	84
<b>Figura 3</b> – Ilustração da crônica “Rastros” .....	88
<b>Figura 4</b> – Ilustração do conto “A Guria do Alegrete” .....	89
<b>Figura 5</b> – Ilustração do conto “Mulher Vestida de Luz” .....	90

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 ESCRITA AFRO-FEMININA: O LUGAR DE MARIA HELENA VARGAS DA SILVEIRA</b> .....	13
1.1 MULHER-POESIA NA PROSA AFRO-BRASILEIRA .....	13
1.2 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E IDENTIDADES .....	19
1.3 UM POUCO DE MEMÓRIA .....	44
1.4 A ESCRITA DA EXPERIÊNCIA, UMA EXPERIÊNCIA DE ESCRITA .....	57
<b>2 DILUIÇÃO DAS FORMAS</b> .....	64
2.1 PÓS-MODERNIDADE, PÓS-MODERNISMO E DILUIÇÃO DAS FORMAS .....	64
2.2 FORMAS DILUÍDAS EM O <i>O SOL DE FEVEREIRO</i> .....	75
2.2.1 A Materialidade de <i>O Sol de fevereiro</i> .....	82
2.2.2 Crônica: Gênero Anfíbio Aclimatado à Escrita de Maria Helena Vargas da Silveira.....	90
2.2.3 O Conto e a Problematização de sua Forma .....	100
2.3 <i>O SOL DE FEVEREIRO</i> NAS ARESTAS DO CONTEMPORÂNEO.....	112
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	121
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte do interesse pela literatura afro-brasileira, em especial a prosa de autoria feminina, e tem como objetivo observar de que maneira a escritora Maria Helena Vargas da Silveira vale-se da diluição das fronteiras entre os gêneros para construir, em *O Sol de fevereiro* (1991), uma narrativa que trata do espaço da margem a partir de olhares fragmentados, tornando a obra uma experiência de representação da periferia também pela forma que se organiza.

Nascida em Pelotas, no Rio Grande do Sul, em 1940, Maria Helena Vargas da Silveira dedicou parte de sua vida à educação e à literatura. Como educadora, buscou refletir acerca da inserção da diversidade em sala de aula. Na literatura, sua escrita abrange temas que tocam a realidade daqueles que ocupam o lugar da subalternidade na sociedade brasileira e o enfoque é dado ao povo negro. Nas páginas de suas obras, a periferia é alçada a espaço privilegiado e a partir disso as relações de poder são problematizadas. Os dramas contemporâneos do povo negro ocupam lugar de destaque, seja pela preservação de uma memória historicamente silenciada, seja pela retratação das lutas sociais e da resistência diária às injustiças, que se dá, também, pela escrita.

Apesar das diversas obras publicadas, Maria Helena pouco espaço encontrou na academia e no público leitor. Sobre a ausência da escritora no espaço acadêmico, a dificuldade de encontrar estudos sobre a autora confirma a necessidade de realização desta pesquisa. No que diz respeito à pouca difusão entre o público leitor, as publicações de difícil acesso — em sua maioria custeadas pela autora ou por coletivos, muitas vezes formados por amigos — e a ausência de uma grande casa editorial a apoiá-la tornam a produção de Maria Helena pouco conhecida, cuja circulação se dá majoritariamente através de sebos.

Sobre a autora, um dos poucos textos que circula no espaço acadêmico é a apresentação realizada por Conceição Evaristo encontrada na coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil* (2011), organizada pelo professor Eduardo de Assis Duarte. Embora o texto não se atenha a análises das obras de Maria Helena, mostra-se relevante por se tratar de um ponto de partida para se refletir sobre a escrita e o espaço da autora gaúcha na literatura afro-brasileira.

Portanto, ao estudar *O Sol de fevereiro* (1991), contemplando as especificidades da escrita de Maria Helena Vargas, busca-se refletir acerca de um lugar menos discreto para a autora, tanto ao se pensar na literatura afro-brasileira, quanto ao traçar relações entre a obra e a literatura brasileira contemporânea.

Para tal, parte-se de Octávio Ianni (2011), que compreende a literatura produzida por autores negros como um sistema literário que se articula dentro e fora do cânone brasileiro. Essa percepção norteia a pesquisa a partir de dois grandes objetivos: alocar Maria Helena Vargas da Silveira em um panorama de escritoras negras interligadas pelo conceito de escrevivência, termo cunhado por Conceição Evaristo no decorrer de suas obras e ensaios para designar a escrita afro-brasileira gestada a partir da convergência entre escrita e vivência, e perceber de que maneira *O Sol de fevereiro* (1991), pelo trabalho estético realizado ao conjugar forma e conteúdo, insere-se na literatura brasileira contemporânea.

Por se tratar de uma escritora pouco conhecida, o primeiro capítulo, intitulado “Escrita afro-feminina: o lugar de Maria Helena Vargas da Silveira”, parte de uma breve apresentação das obras da autora para delinear o conceito de literatura afro-brasileira, traçar um panorama da escrita afro-feminina e refletir sobre o espaço da escritora nesse cenário. Esse percurso faz-se necessário ao considerar a difusão tímida de Maria Helena, assim como para destacar a heterogeneidade de temas e formas de narrar de sua produção literária.

Apresentar as obras de Maria Helena em consonância com o conceito de literatura afro-brasileira mostra-se uma necessidade na medida em que a pesquisa tem por objetivo situar a autora em uma tradição de escritoras negras interligadas pelo conceito de “escrevivência”. Este movimento propicia reflexões sobre a escrita da autora pelotense e permite estabelecer relações entre o seu posicionamento frente à literatura em comparação com outros nomes representativos da literatura afro-feminina: Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo.

Essas escritoras são trazidas para demonstrar de que maneira há, na escrita afro-feminina, uma tradição de literatura cunhada a partir da resistência que se dá pela palavra e pela preservação de uma memória e uma história silenciadas pelos discursos hegemônicos. Para este percurso, as reflexões de Amanda Crispim Ferreira (2013) servem como pontos norteadores para a compreensão do lugar de Maria Helena ao lado dessas escritoras que já alcançaram certa representatividade no cenário literário brasileiro, embora não de maneira pacífica.

Alocar Maria Helena na literatura afro-brasileira mostra-se necessário na medida em que, para pensar nas relações que a autora estabelece com a literatura brasileira contemporânea, enquanto sistema amplo, é preciso delinear o lugar da autora neste sistema particularizado afro-brasileiro. Não se pretende, com isso, separar esses dois sistemas como se eles não estivessem conectados e estabelecendo, no curso da história, múltiplas relações de trocas, contradições, apropriações e subversões; articular a dissertação em dois momentos

parte de uma necessidade metodológica para que a autora e o conceito de literatura afro-brasileira sejam devidamente apresentados, discutidos e que dessa forma propiciem as reflexões necessárias para se pensar no cenário literário contemporâneo.

No segundo capítulo, “Diluição das formas”, o olhar analítico volta-se para especificidades da obra escolhida como elemento central da pesquisa.

*O Sol de fevereiro* (1991) reúne contos e crônicas que relatam o cotidiano de Beco das Pereiras, periferia de Porto Alegre. Entre os dramas individuais e as observações da vida em grupo, esses relatos fragmentados convidam o leitor a vivenciar parcelas da realidade desse espaço.

A obra pode ser acessada pelo leitor tanto como uma reunião de episódios esparsos quanto como uma narrativa maior, experiência fragmentada do espaço da margem. Ao observar de que maneira a autora se utiliza da fragmentação dos episódios e de múltiplas vozes narrativas para compor um olhar para a margem que não apresenta um centro dramático — pelo contrário, são episódios periféricos que formam a narrativa como um todo —, busca-se compreender a importância da diluição dos limites das formas dos gêneros literários, traço característico da pós-modernidade e do qual a autora se vale para a construção de *O Sol de fevereiro* (1991).

Por se tratar de uma obra que também pode ser acessada como relatos individuais completos de sentido em si mesmos, a pesquisa objetiva compreender de que maneira Maria Helena manifesta-se no conto e na crônica.

Haja vista a importância do espelhamento do conteúdo na forma, uma narrativa sobre a periferia que se constitui de relatos marginais, visa-se à contemplação das especificidades de sua criação literária. Destarte, as considerações acerca da “escrevivência” e da percepção da autora sobre o seu fazer literário são retomadas e incluídas nas discussões que finalizam esse trabalho ao refletir sobre as relações que *O Sol de fevereiro* (1991) estabelece com a literatura brasileira contemporânea no que diz respeito à tomada de voz daqueles que foram silenciados pelos discursos dominantes e sobre a representação da cidade.

O contemporâneo, aqui, é entendido tanto em sua esfera filosófica, como postura daquele que consegue enfrentar as sombras de seu próprio tempo, conforme observa Giorgio Agamben (2009), quanto como recorte temporal para se observar especificidades da literatura brasileira da década de 1990 e início dos anos 2000. Nesse sentido, busca-se refletir como a autora faz de sua literatura espaço para problematizações de questões de sua época conforme se relaciona com traços característicos da produção literária deste período. Para isso, Beatriz

Resende (2008) e Regina Dalcastgnè (2012) são trazidas como nomes que iluminam o entendimento de aspectos da literatura brasileira contemporânea.

## 1 ESCRITA AFRO-FEMININA: O LUGAR DE MARIA HELENA VARGAS DA SILVEIRA

Neste capítulo, objetiva-se apresentar Maria Helena Vargas da Silveira e refletir sobre o lugar da autora entre nomes representativos da literatura afro-feminina. Parte-se de uma breve biografia da autora, acompanhada da apresentação de algumas de suas obras — este percurso mostra-se necessário para delinear como a afro-brasilidade e a condição feminina ocupam lugar privilegiado na produção de Maria Helena. Em sequência, procura-se discutir o conceito de literatura afro-brasileira à luz das considerações do professor Eduardo de Assis Duarte (2011), que elenca a autoria, o ponto de vista, a temática, a linguagem e o público como elementos distintivos dessa literatura.

Apresentados a autora e o conceito de literatura afro-brasileira, traça-se um percurso da literatura afro-feminina, no qual as autoras Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo são trazidas como nomes representativos dessa escrita. Os estudos de Amanda Crispim Ferreira (2013) sobre a autoria afro-feminina fundamentam as relações traçadas entre resistência e escrevivência na produção literária destas mulheres. Por fim, são tecidas aproximações entre Maria Helena Vargas e Conceição Evaristo, no que diz respeito ao modo de pensar o fazer literário como uma voz representante da resistência de um grupo que ocupa o espaço da subalternidade, com a intenção de repensar o lugar ocupado pela escritora pelotense numa tradição de escrita afro-feminina.

### 1.1 MULHER-POESIA NA PROSA AFRO-BRASILEIRA

Na apresentação de Maria Helena Vargas da Silveira, realizada por Conceição Evaristo (2011a), consta que a escritora nasceu em 4 de junho de 1940, em Pelotas, no Rio Grande do Sul, e teve da família incentivo para a escrita e leitura desde a infância. Neta de Armando Vargas — cronista, poeta, tipógrafo e revisor no jornal *Alvorada*, publicação semanal voltada para os debates acerca da negritude —, Maria Helena recebeu dele a influência para a formação de uma consciência negra que se manifesta em sua escrita. Há no livro *O Sol de fevereiro* (1991) uma narrativa em homenagem ao avô, “Rastros”, na qual são narradas memórias do envolvimento de Armando Vargas com os movimentos sociais e com a literatura. Falecida em 2009, vítima de um aneurisma, a autora pelotense transitou entre a poesia e a prosa, e, mesmo nessa, sua produção literária apresenta heterogeneidade de formas:

contos, crônicas, ensaios, romances e novelas compõem a bibliografia da escritora, são obras que muitas vezes escapam às classificações.

Formada em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1971, Maria Helena Vargas da Silveira dedicou-se, além da literatura, à educação. Tanto na docência quanto na posição de pensadora acerca do ensino, preocupou-se com a valorização da diversidade em sala de aula. Em 2008 publicou o material pedagógico *Diga sim ao estudante negro/a*, além de participar da organização de materiais e publicar ensaios<sup>1</sup> voltados para a importância da implementação da lei 10.639/2003 — que obriga as instituições de ensino, oficiais ou não, a implementarem em seus currículos história e cultura africanas e afro-brasileiras.

Na literatura, sua estreia ocorre no ano de 1987 com a publicação do livro *É fogo!*. Catalogada como reunião de contos, crônicas e ensaios, a obra apresenta ao leitor a trajetória de Maria, da infância à fase adulta; de menina à professora engajada na luta pela transformação da escola em espaço de acolhimento da diversidade. A obra apresenta dados que dialogam com a vida da autora: infância pobre, incentivo da família no que concerne à importância dada à educação, a vida docente combativa, buscando sempre tornar a escola um espaço de acolhimento aos que precisam, sobretudo nas regiões periféricas. Embora tantas informações coincidam com dados biográficos de Maria Helena, a autora não trata a obra como autobiografia, mas de material ficcional. Sobre *É fogo!* (1987), destaca-se ainda como a obra apresenta um dos temas que se tornarão recorrentes na prosa da escritora pelotense: a educação como meio de transformação da realidade dos extratos sociais menos favorecidos.

Sua segunda obra, *Meu nome pessoa* - três momentos de poesia, publicada em 1989, traz poemas que retratam tanto as questões relativas à negritude quanto o processo de autoconhecimento. Dividido em três partes, o livro apresenta uma jornada de descobertas e questionamentos que partem do individual para abarcar a coletividade. Os poemas intercalam a voz de um eu lírico que ora se volta para a busca interior e suas angústias, ora busca a consciência de negritude de seu povo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Maria Helena organizou, em 2007, em parceria com Maria Lúcia de Santana Braga, o volume 29 da coleção *Educação para todos: O Programa Diversidade na Universidade e a construção de uma política educacional anti-racista*. Além da organização, a publicação conta com um ensaio de Maria Helena intitulado “Estratégias Pedagógicas para a Educação Anti-Racista nos Projetos Inovadores de Curso”.

<sup>2</sup> A literatura de Maria Helena Vargas da Silveira aproxima-se da produção de Solano Trindade. O poeta pernambucano, assim como a escritora pelotense, tratou dos dramas da coletividade como forma de traçar um panorama no qual a urgência de um despertar de consciência política se fizesse presente. A partir do coletivo, Solano Trindade abarcou temas e formas populares, em especial a incorporação da oralidade, tanto na poesia quanto na produção teatral, conforme pontua Leda Maria Martins (2011). Sobre o caráter popular da obra de

Maria Helena retorna à prosa em 1991, com a publicação de *O Sol de fevereiro*. Publicado em edição custeada pela autora, assim como as obras anteriores, o livro é constituído por vinte e cinco contos e crônicas. As narrativas são interligadas por um espaço comum: o Beco das Pereiras, comunidade situada em um antigo bairro de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul<sup>3</sup>. Intercalando narrações em primeira e terceira pessoa, as narrativas ora consistem em recortes específicos da vida das personagens, momentos em que sentimentos e recordações ganham destaque, ora abordam, a partir de um olhar para os costumes e práticas do coletivo, traços da vida local que propiciam ao leitor a possibilidade de construir uma visão panorâmica desse espaço. Quando lança o olhar para a coletividade, a voz narrativa de *O Sol de fevereiro* (1991) não o faz utilizando-se de uma perspectiva de afastamento. O ângulo de visão adotado coloca-se contra a reprodução de estereótipos — sejam eles ligados à sexualização da mulher negra ou às figuras de malandragem, criminalidade e subserviência do homem negro — ao apresentar as personagens complexas e contemplar a densidade da realidade por elas vivenciada. A representação da periferia na obra afasta-se do exotismo da comunidade e delinea aspectos das lutas diárias das personagens,

---

Solano Trindade, Assunção Maria Sousa e Silva (2008, p.2) afirma: “Poeta, teatrólogo, pintor, escritor, estudioso das tradições populares, Solano Trindade (1908-1974), que neste ano se comemora seu centenário de nascimento, fundou o Centro Cultural Afro-brasileira, a Frente Negra Pernambucana, (1936), juntamente com Abdias do Nascimento, fundou o Teatro Experimental do Negro (1945) e com Edison Carneiro, em 1950, O Teatro Popular Brasileiro [...]. Pela sua trajetória, o artista estava onde o povo estava porque, sendo ele fruto da classe popular, fez de sua obra literária o espaço de voz e de ação desse sujeito, primando por reconstruir a história e imagem do Brasil, a partir do ponto de vista do negro.”. A autora destaca a presença, pela palavra, da assunção de uma voz coletiva que não olha para os seus iguais com piedade, mas que busca um levante de uma consciência que anseia pelo engajamento político social e pelo fim das injustiças. Se Maria Helena via no espaço escolar a emancipação do povo negro, Solano projetava a resistência e luta em espaço artístico aberto. Ambos anunciavam o que hoje é chamado de Políticas Públicas de incentivo à arte e ao respeito à diversidade no espaço escolar. Maiara Siqueira (2016, p.27), em sua dissertação de mestrado intitulada *Trilhas da poesia de Solano Trindade*, observa outro ponto que pode ser pensado em relação à obra de Maria Helena Vargas da Silveira: além da negritude, o poeta pernambucano abarca os oprimidos com sua voz poética, e, a partir da oralidade apreendida nos versos livres, assume um estilo único de poeta afro-brasileiro. Assim como Solano Trindade, Maria Helena, embora o destaque recaia sobre os dramas do povo negro e despertar da negritude, faz de sua obras, em especial *O Sol de fevereiro* (1991), espaços de discussão de um problema de marginalização também de classe social.

<sup>3</sup> Publicado a partir de uma iniciativa do Centro de Pesquisa Histórica e do projeto Memória dos Bairros, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, *Lomba do Pinheiro* (2000) traz um pouco da história da extensa região leste da capital do Rio Grande do Sul. Embora no registro não haja referência ao Beco das Pereiras, existe, ainda hoje, em Porto Alegre, na região, a rua da Bica (referência geográfica dada na primeira narrativa de *O Sol de fevereiro* (1991)). Tais informações permitem buscar na publicação algumas características que coincidem com os relatos ficcionais da obra de Maria Helena Vargas da Silveira: a Lomba do Pinheiro é uma zona composta por diversos becos, vilas e bairros; trata-se de uma das regiões periféricas da cidade, cuja história é marcada pela dificuldades por situar-se à margem, a coexistência da urbanização com resquícios de um modo de vida rural explicita a tensão desse espaço; há, nesses bairros, uma história de lutas por melhores condições de vida, em especial as exigências dos moradores à Prefeitura em relação ao ensino, assim como a necessidade de preservação da memória coletiva. Assim, o Beco das Pereiras é entendido, neste trabalho, como um espaço ficcional que sintetiza características da periferia de Porto Alegre, em especial, da região da Lomba do Pinheiro.

particularizando seus dramas ao narrar a vida no Beco. Na maioria das vezes, esse retrato está à disposição da representação de costumes religiosos ou festivos, momentos em que a união e a alegria, ao mesmo tempo em que individualizam as personagens, revelam a importância do grupo. No que diz respeito às narrativas com foco no individual, é válido acrescentar que essas abordagens contribuem para o afastamento de uma ideia determinista no que se refere à relação dessas personagens com o espaço: não é o Beco das Pereiras que determina a construção psicológica e social de seus moradores, ao contrário disso, a perspectiva adotada em *O Sol de fevereiro* (1991) destaca nas personagens o que há de específico em sua constituição, tornando-as responsáveis pelas particularidades desse espaço, humanizando-o.

Em 1993 Maria Helena Vargas da Silveira publica *Odara – fantasia e realidade*. Voltada para retomada de uma ancestralidade africana por meio da religiosidade, a obra reúne narrativas que giram em torno das práticas religiosas de matrizes africanas. São histórias passadas em terreiros ou que manifestam esse modo de espiritualidade como eixo. A recorrência de termos iorubanos em *Odara – fantasia e realidade* (1993) destaca o foco dado às raízes culturais e religiosas advindas de África e as maneiras pelas quais elas influenciam a formação cultural brasileira.

*Tipuana*, de 1997, retoma elementos caros à obra da autora: a importância dada à educação presente em *É fogo!* (1987) e o retrato cuidadoso da realidade periférica a partir de diversos olhares apresentado, anteriormente, em *O Sol de fevereiro* (1991), obra com a qual mantém similaridades: narrativas que se conectam por apresentar um elemento comum e a presença de uma voz que se atenta tanto para o individual quanto para o coletivo. Em *Tipuana* (1997), as narrativas são organizadas ao redor de uma escola de periferia. Apresenta, desse modo, histórias de alunos, professores, da comunidade em torno desse colégio e coloca em destaque de que maneira a instituição influencia a vida na comunidade ao mesmo tempo em que sofre influências dela.<sup>4</sup>

Romance epistolar, *O encontro* (2000) marca uma nova face da escritora. Transitando entre o real e o onírico, a narrativa abarca questões existencialistas, e a partir delas toca temas

---

<sup>4</sup> O ambiente escolar é tema recorrente na literatura afro-brasileira. Nos diversos volumes de *Cadernos Negros*, o espaço da escola é dramatizado a partir dos conflitos vivenciados pelas crianças negras, seja na interação com as demais crianças, quando o preconceito torna-se o centro da discussão, seja pela relação com os professores e situações de racismo envolvendo práticas escolares. “O anjo” (2011), conto de Débora Garcia, problematiza o racismo na escola a partir da proibição de uma criança negra interpretar a figura celeste em uma peça escolar por conta da cor de sua pele. Em *Becos da memória* (2011), Conceição Evaristo questiona o ambiente escolar a partir do olhar de Maria-Nova, que se sente deslocada em uma sala de aula que parece não contemplar suas necessidades. É significativo pensar que, embora não tenha participado de grupos como o Quilombhoje, responsável pela publicação de *Cadernos Negros*, Maria Helena Vargas da Silveira presente, em suas obras, temas que se mostram em harmonia com o que é pensado e representado por esses autores.

como ancestralidade, diversidade, fraternidade e preconceito. Por toda a obra perpassa uma voz narrativa preocupada com a importância da diversidade, da aceitação da pluralidade de identidades. Utilizando-se de um tom mais introspectivo, Maria Helena constrói em *O encontro* (2000) uma narrativa voltada para a busca por si mesma e para o contato com o outro, aceitando-o e valorizando a sua maneira de ser no mundo. As cartas da narradora-personagem revelam suas reflexões e angústias, tendo, desse modo, a ação exterior pouco destaque na obra. Os trânsitos vivenciados por essa voz narrativa refletem suas inquietações pessoais e a sua busca pelo entendimento de si.

Em *As filhas das lavadeiras*, de 2002, a autora volta a transitar entre os limites das formas. Entremendo depoimentos e ficção, Maria Helena Vargas da Silveira gesta sua literatura a partir da escrevivência como fonte de preservação da memória de um grupo e como ato de insubordinação pela palavra. Da forma ao conteúdo, a autora alinhava à sua escrita, marcada por lirismo, os fios de ficção e de depoimentos. A partir de recordações de diversas mulheres, memórias nas quais as mães lavadeiras ocupam lugar de destaque, Maria Helena faz da obra espaço para representação da identidade e da memória de um grupo. Dividido em quatro partes, o livro conta ainda com registros fotográficos relacionados aos depoimentos e versos da escritora pelotense.

*Os corpos e obá contemporânea* (2005) coloca a emancipação da mulher em primeiro plano. Tema recorrente na produção literária da escritora, o empoderamento feminino ocupa lugar de destaque na obra. Voltada para a condição da mulher na contemporaneidade, a narração dedica a atenção para relações que a protagonista estabelece com os outros e consigo mesma. O corpo ocupa lugar privilegiado na narrativa, tornando-se a ferramenta do processo de emancipação da protagonista, Azantewaa, e meio pelo qual se problematiza o espaço da mulher na sociedade. O corpo torna-se texto, lugar de reescrita de uma trajetória. Assim como em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), de Conceição Evaristo, as situações vivenciadas pela protagonista do romance, além de colocar em destaque o empoderamento da mulher negra, abrangem questões que dialogam com a condição feminina de modo geral.

Sua última publicação de ficção em vida, *Rota existencial*, de 2007, retoma o jogo realizado pela autora ao trabalhar com os limites das formas literárias. Trazendo material inédito e textos selecionados do decorrer de sua carreira, a obra acrescenta depoimentos da escritora em sua composição. São as reflexões de Maria Helena Vargas da Silveira sobre a sua escrita e trajetória na literatura. Essas anotações ampliam o sentido de sua obra ao trazer a maneira pela qual a escritora compreende cada uma de suas publicações. Nessas reflexões, a autora volta-se para as dificuldades enfrentadas enquanto escritora sem apoio de uma casa

editorial e para os encontros vivenciados a cada publicação. Após a apresentação de seus livros, *Rota existencial* (2007) apresenta um breve depoimento de Maria Helena no qual a autora se recorda da experiência de escrita e das pessoas que participaram do processo de criação de cada obra. São detalhes que vão desde o seu envolvimento com os movimentos negros, passando pela recepção das obras nos jornais locais até a descrição da organização das festas de lançamento. Nesses breves relatos, fica evidente a maneira pela qual a literatura, para Maria Helena, sempre esteve ligada à importância da representação identitária e do despertar de uma consciência negra: “Passei a acreditar que poderia colaborar com a minha escrita para a auto-estima e valorização dos negros e negras e, por extensão, das pessoas do morro onde eu morava” (SUL, 2007, p.77).

É na introdução de *Negrada* (1995), livro que trata do despertar da negritude e da importância dessa consciência no processo emancipatório do sujeito negro, que Maria Helena apresenta seu fazer literário como espaço de representação da identidade negra e abarca a força da coletividade para a resistência:

Negrada é uma negrada mesmo. Inspira-se nos negros a partir de mim e além de mim, em seus ambientes, trabalho, raízes, tradições, hábitos, militâncias, histórias de vida, religião, cultura, educação, política. Registra um caminho andado. E foi preciso andar determinada como quem deseja chegar. Foi preciso ver com os olhos de quem quer ver. Foi necessário viver as situações, identificar-me com elas, senti-las, aplaudi-las ou questioná-las. Principalmente, foi preciso ouvir.

[...] “Negrada” expressa uma força coletiva que vem resistindo à hipocrisia social, interferindo com o trabalho e um modo peculiar de lutar e ser capaz da alegria e fraternidade. (SILVEIRA, 1995, p.8-12).

O termo “negrada”, ressignificado de forma positiva no decorrer da obra, abarca o coletivo cuja consciência de sua negritude é despertada. O livro, que se inicia com o texto “Os 10 mandamentos da negritude”, reitera, a cada página, a importância de o indivíduo negro conhecer seus direitos, sua ancestralidade e se posicionar frente às injustiças sociais. No excerto da introdução, a expressão “negros a partir de mim e além de mim” reforça o papel do grupo para a mudança social. A realidade do povo negro, representada em toda a sua complexidade e riqueza, é contemplada pela apresentação das diversas esferas da vida: trabalho, raízes, tradições, hábitos, militâncias, histórias de vida, religião, cultura, educação e política. Assim, o que Maria Helena propõe é uma literatura que se gesta nas vivências — sentidas, aplaudidas, questionadas e ouvidas, ou seja, compartilhadas —, uma escrita que parte da coletividade e das experiências para mostrar a força da resistência.

## 1.2 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E IDENTIDADES

No ensaio intitulado “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, Eduardo de Assis Duarte (2011) tece propostas norteadoras para a compreensão da produção literária de autores e autoras negros no Brasil. Embora destaque que a literatura afro-brasileira seja um conceito ainda em construção, suas considerações apontam caminhos para se pensar sobre essa literatura.

De início, faz-se necessário justificar a escolha pela nomenclatura literatura afro-brasileira e não literatura negra como propõem alguns estudiosos acerca dessa literatura. Após apresentar posicionamentos críticos que defendem o termo literatura negra e visando ao afastamento de perspectivas ligadas à militância, da celebração identitária e da visão exótica, Duarte (2011) opta por literatura afro-brasileira pela configuração semântica do termo. Para o crítico, essa escolha está amparada no processo de miscigenação cultural, étnica, linguística e religiosa no Brasil.

Ainda de acordo com o autor, embora a escolha pelo termo literatura afro-brasileira corra o risco de cair em uma generalização, perdendo assim as especificidades dessa produção literária ao abrir fronteiras a partir da compreensão de afro-brasileiros como sinônimo de todos aqueles cuja genealogia remonta ao continente africano, a presença dos operadores teórico-críticos por ele elencados delimita essa literatura de maneira mais eficiente do que uma perspectiva essencialista, muitas vezes adotada pelos posicionamentos a favor da terminologia literatura negra, para quem a especificidade dessa literatura está atrelada unicamente à cor da pele.

Isso não implica dizer que a cor da pele seja desconsiderada pelo pesquisador; pelo contrário, as experiências advindas dessa condição, quando manifestadas na materialidade do texto, reverberam nos denominadores elencados por Duarte (2011). Para o autor, os operadores teórico-críticos que distinguem essa literatura são: a instância da autoria, a temática, a linguagem, o público e o ponto de vista.

Ou seja, esses operadores têm como objetivo fomentar uma forma de olhar para a literatura de escritoras e escritores negros que contemple como as experiências advindas da condição de ser negro no Brasil convertem-se em tema, linguagem, ponto de vista a partir de uma autoria que se manifeste identificada à afro-brasilidade e que dialogue com o público negro — na medida em que se mostra instância de representação legítima de uma identidade apagada ou estereotipada em outros discursos —, e com outros públicos a partir do momento

em que permite deslocamentos ao trazer uma forma outra de se pensar a identidade negra na literatura e se mostre meio de combate de uma representação distorcida.

Para Duarte (2011, p.284), a escolha pelo conceito de literatura afro-brasileira mostra-se:

[...] uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico — que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti, passando pelo “negro ou mulato, como queiram”, de Lima Barreto —, quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, Firmina, Cruz e Sousa, Patrocínio, Paula, Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais. Por isso mesmo, inscreve-se como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária.

Procurando abarcar posicionamentos variados de manifestação de uma afro-brasilidade nos textos literários, o crítico opta por um conceito que permite uma compreensão elástica dessa literatura, estende o conceito para autores que ora subverteram o discurso oficial de maneira velada, ora romperam com as tendências e explicitaram o viés combativo em seu texto, ao optar por não escamotear essa subversão.

O que propõe Duarte (2011), ao escolher um termo que se mostra elástico, é abranger as mais diversas formas pelas quais a afro-brasilidade manifesta-se nos textos literários de autores negros. Este posicionamento permite contemplar a literatura afro-brasileira em sua diversidade tanto no curso da história quando nas mais variadas manifestações que ocorrem nas diversas regiões do país, pois, ainda segundo o crítico, a literatura afro-brasileira apresenta pluralidade de formas, está presente desde século XVIII, com Domingos Caldas Barbosa, e se estende dos grandes centros às literaturas regionais. Suas considerações mostram-se proveitosas para se pensar a literatura que é produzida em um vasto e múltiplo território.

Parece incorrer a um lugar comum pautar-se nas proporções continentais do Brasil para pensar que a literatura afro-brasileira não se manifesta da mesma forma em todos os momentos e lugares, mas é preciso ter esse dado em mente para que se possa olhar para a escrita de Maria Helena Vargas da Silveira e respeitar suas especificidades sem perder de vista o lugar e o momento histórico de onde ela escreve.

Essa observação dialoga com as palavras iniciais de Octávio Ianni em “Literatura e consciência” (2011, p.183):

A literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas, invenções literárias. É um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas e invenções literárias. É um movimento, um devir, no sentido de que se forma e transforma. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura brasileira, surge a literatura negra, como um todo com perfil próprio, um sistema significativo. Um sistema no sentido de “obras ligadas por denominadores comuns”, com “notas dominantes” peculiares desta ou daquela fase, deste e daquele gênero.

O crítico propõe a compreensão da literatura afro-brasileira enquanto sistema que se articula dentro e fora da literatura brasileira. O autor atenta para a presença dessa produção literária no curso da história da literatura brasileira, além de destacar a diversidade de temas e formas pelas quais essa literatura se manifesta. Suas considerações, que são tomadas como ponto de partida por Duarte (2011), revelam a necessidade de um olhar para essa literatura que a abarque em sua multiplicidade. Mais do que se ater à proximidade de conteúdo dessa escrita, esses autores interessam-se por elementos formais e estéticos que se manifestam como traços na formação de um sistema que se particulariza. A temática, desse modo, ganha força e se intensifica por meio do trabalho realizado na forma do texto.

Observar a literatura afro-brasileira enquanto sistema particularizado, como sugere Ianni (2011), implica compreender que essa literatura estabelece diálogos entre si, ou seja, autores, obras e temas se relacionam em movimentos de influência, contradição e redescobrimto. Como afirma o pesquisador, obras e autores fundam seus descendentes e antecessores pelos diálogos estabelecidos.

A partir disso, pode-se pensar que ao cunhar o termo *escrevivência*, por exemplo, Conceição Evaristo funda uma tradição de escrita afro-feminina calcada na resistência, e, nesse sentido, coloca escritoras como Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus como suas antecessoras e autoras como Maria Helena Vargas da Silveira na condição de contemporânea que se aproxima de seu modo de escritura e representação da afro-brasilidade.

Apoiando-se nas considerações de Antonio Candido (2014a), ao refletir acerca da formação da literatura brasileira, entende-se que um sistema literário configura-se a partir do momento em que se pode verificar a presença de autores que produzem, são lidos por um público leitor e, a partir disso, é gerada uma tradição que pode se articular para retomada ou negação de elementos caros às gerações anteriores, estabelecendo diálogos entre obras e autores.

Pode-se pensar que a configuração da literatura afro-brasileira enquanto um sistema literário que se constrói dentro e fora da literatura brasileira, de acordo com a proposição de

Ianni (2011), constitui-se paralelamente às considerações de Candido (2014a): há uma tradição que se estabelece pela produção e público leitor afro-brasileiros, mas, para além dessa, articula-se nesse sistema a presença de denominadores comuns que conectam as obras. Mais do que um diálogo estabelecido a partir da retomada, subversão ou negação de valores de gerações anteriores pelas posteriores, a compreensão da literatura afro-brasileira enquanto sistema particularizado requer o entendimento de que nesse conjunto de obras existam denominadores que as conectam entre si, distinguindo-as das demais obras presentes no sistema literário canônico. Como denominadores constituintes dessa literatura, retomam-se aqui aqueles propostos por Duarte (2011): autoria, linguagem, temática, público e ponto de vista.

Entende-se que o trânsito da literatura afro-brasileira para dentro e para fora da literatura brasileira repousa no que Ianni (2011) define como “notas particulares”, ou seja, na maneira pela qual os escritores negros apropriam-se de características de determinados estilos e movimentos literários e os alinha aos elementos comuns da literatura afro-brasileira.

Ao considerar que a produção literária de negros, por se estender desde o século XVIII à contemporaneidade, tem perpassado diferentes períodos e estéticas literárias, utilizando-se de suas características e seus valores em determinados momentos e subvertendo-os em outros, coloca-se em destaque o diálogo que se estabelece entre a literatura afro-brasileira e a literatura brasileira em diversas instâncias. A literatura afro-brasileira manifesta-se como um sistema que ora se conecta, ora se desconecta do sistema literário brasileiro tido como oficial.

É preciso, ainda, tecer alguns comentários acerca da compreensão da literatura enquanto sistema, para tal, busca-se aproximações com a construção social brasileira. Em “Sociologia e literatura”, artigo publicado em 1998, Octávio Ianni aproxima as duas linguagens:

É mais do que evidente que a sociologia e a literatura nascem e se desenvolvem desafiadas, influenciadas ou fascinadas pela questão nacional. Colaboram decisivamente na elaboração do mapa da nação, ajudando a estabelecer o território e a fronteira, a história e a tradição, a língua e os dialetos, a religião e as seitas, os símbolos e as façanhas, os santos e os heróis, os monumentos e as ruínas. (IANNI, 1998, p.60).

Observar que literatura e sociologia nascem de inquietações relativas à questão nacional e que ambas participam de maneira decisiva para a construção de uma ideia de nação permite afirmar que essas linguagens se espelham, ambas trarão para seu centro as problemáticas referentes à sociedade da qual emergem. Como pontua o sociólogo, apesar das

diferenças que as constituem — enquanto a narrativa sociológica parte do discurso científico, ou seja, da consistência lógica de observação e interpretação de dados e fatos, a narrativa literária vale-se das metáforas, figuras, do ritmo, da melodia, da fabulação, enfim, da criação literária —, as duas se ocupam de apreender a sociedade. Desse modo, parece correto interpretar o sistema literário paralelamente ao sistema social brasileiro.

Em entrevista concedida à revista *Estudos Avançados*, Octávio Ianni observa a formação social do Brasil. O estudioso pontua de que maneira o mito da democracia racial ocupou-se de mascarar o racismo existente no país, ocultando-o como traço presente no preconceito de classe. A tese da democracia racial, de acordo com o Ianni, além de negar o racismo enquanto problema presente na sociedade, abranda os horrores da escravatura.

O sociólogo observa de que maneira o mito da democracia racial serve aos interesses da elite:

Esse mito da democracia racial antes de ser político e social acaba servindo aos interesses das elites dominantes. Há um elemento implícito nas falas que é o fato de alguns negros terem êxito. Um deles é um grande ícone brasileiro e cabe perguntarmos se ele é mesmo negro. A resposta é que não é mais. Nos EUA estudou-se o processo, chamado, na época, de branqueamento social. Ou seja, de como um indivíduo de uma certa etnia passa a circular (seja por competência, seja por capacidade de circulação) em certos meios sociais sem nunca tocar na questão racial. É algo que serve para as pessoas reativarem a ideia de democracia racial, já que fulano de tal é um grande artista, futebolista etc. Mas, na verdade, a relação que essa pessoa tem com a questão social *lato sensu* e com a questão racial não aparece. Aliás, essa figura a quem estou me referindo, durante a ditadura militar declarou, recitando uma tese dos militares, que o povo brasileiro não estava apto a votar. Traduzo isso como: “eu sou branco. Eu sou como vocês”. Penso essa afirmação como uma adesão total. (IANNI, 2004, p.15).

Parte-se do excerto para refletir sobre o sistema literário brasileiro. O êxito de algumas figuras que alcançam lugar de prestígio nas mais diversas áreas, mesmo tendo o racismo estrutural a minar suas chances, dá voz aos discursos que atestam a favor da democracia racial. Ou seja, para a elite dominante, a exceção à regra permite as afirmações de que o racismo não existe, de que se vive, no Brasil, uma democracia racial e de que todos têm as mesmas chances. Ora, no sistema literário não se encontra um cenário muito distinto: o apagamento de autoras e autores negros nas historiografias justifica-se a partir da ideia de uma qualidade intrínseca ao texto literário importada de padrões eurocêntricos, e a presença ínfima de escritores negros nessas mesmas historiografias está a serviço de um atestado de que esse sistema literário é democrático. Espelhando a sociedade, o cânone, desse modo, seria

construído de forma democrática, o que ignora a construção da literatura enraizada em juízos de valor ideologicamente marcados.

Terry Eagleton (2006, p. 24), ao tecer observações sobre o que é literatura, pontua:

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira como os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em uma última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros.

Conforme aponta o estudioso, a construção da literatura, logo do cânone literário, parte de juízos de valor construídos historicamente e que se encontram conectados às ideologias sociais na manutenção do poder pelas elites. Isso permite pensar que o cânone literário brasileiro espelha a condição de uma sociedade que se alicerça no mito da democracia racial, por ser fundado sobre os mesmos juízos de valor. Nesse sentido, é possível observar a literatura afro-brasileira como um sistema que, embora esteja conectado ao cânone, afasta-se dele para problematizar sua constituição. As escritoras e escritores negros que não encontram espaço no cânone são vozes a questionar as ideologias sociais que fundam este sistema.

Sobre a relação de escritores negros com o sistema canônico, toma-se como primeiro exemplo o caso de Lima Barreto:

No contexto da história da literatura brasileira, Alfredo Bosi situa o autor carioca no contexto do pré-modernismo. Se, por um lado, a inserção do escritor como pré-modernista ajuda o estudioso a focar Lima Barreto junto com outros autores que escreveram antes da Semana de Arte Moderna, por outro lado, tende a obscurecer a modernidade de Lima Barreto, o que é fundamental. Como pré-modernista, ele fica no trânsito, no limite. (COELHO, 2011, p. 297).

Haydée Ribeiro Coelho (2011) atenta para o fato do autor se encontrar em um limiar no cânone: mesmo com a consagração da crítica de seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em 1915, o autor é alocado, na historiografia de Alfredo Bosi, entre os pré-modernistas, o que, de certa forma, parece ofuscar a modernidade de seu texto.

Um dos casos mais significativos para se pensar na relação da literatura afro-brasileira com o sistema canônico é a situação de Machado de Assis. Conforme observa Marli Fantini (2011), certa tradição da crítica assevera que o escritor não tenha assumido posicionamentos relativos à política, à escravidão e à afrodescendência. A autora se contrapõe a essa corrente ao demonstrar como a ironia, a sátira e a alegoria manifestam-se no texto machadiano constituindo-se no que Octávio Ianni (2011, p.190) pontua como: “[...] carnavalização da sociedade branca, isto é, burguesa, do ponto de vista do negro, do subalterno”.

O autor assinala:

É provável que Machado de Assis, Cruz e Sousa e Lima Barreto sejam os fundadores da literatura negra, sem prejuízo de sua importância na literatura brasileira. Mas também é provável que o resgate desses autores pela literatura negra permita repensá-los melhor, descobrir dimensões novas em suas obras, redimensioná-las no âmbito da literatura brasileira. Certamente contribuem decisivamente para a formação da literatura negra, enquanto tema e sistema. Mais uma vez reabre-se o contraponto arte e sociedade, literatura e consciência social, criador e criatura. (IANNI, 2011, p.186).

O que está sendo posto aqui não se limita à importância desses autores tanto para a literatura afro-brasileira quanto para o cânone, mas os meios pelos quais o cânone ora nega a entrada de autores negros a partir de uma ideia de valor estético europeizado, ora traz esses autores para sua constituição negando a sua afro-brasilidade, como é o caso de Machado de Assis, ou colocando-os no limiar, ao se pensar em Lima Barreto.

No que diz respeito ao apagamento de autoras negras, ignora-se, por exemplo, na *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1970/2006), e em *A literatura no Brasil*, coleção sob a direção de Afrânio Coutinho e Eduardo Coutinho (1955/2004), a importância de Maria Firmina dos Reis como mulher a escrever um romance que dá voz ao escravizado e contesta o sistema escravocrata em pleno Romantismo. A escritora maranhense, apesar do pouco reconhecimento recebido, é um marco, não apenas para literatura afro-brasileira, mas para a literatura brasileira como um todo: a autora escreveu, segundo Luiza Lobo (2011), o primeiro romance de autoria feminina e o quinto de nossa literatura a ser publicado.

Outro nome representativo da escrita afro-feminina, Carolina Maria de Jesus surge, na literatura, em um momento de efervescência ao publicar, em 1960, *Quarto de despejo: diário*

de uma favelada<sup>5</sup>. Embora sua obra seja ainda contestada por críticos, ganha destaque por, conforme aponta Conceição Evaristo (2007, p.21), revelar a insubordinação da autoria afro-feminina pela escrita que “fere as normas cultas”. As obras de Carolina Maria de Jesus na literatura marcam a presença de uma voz silenciada pelo cânone. Se Maria Firmina dos Reis inova ao dar voz, em pleno Romantismo, à mulher escravizada, Carolina Maria de Jesus contempla a tomada de poder sobre o discurso para narrar a si mesma e o faz em um momento significativo da historiografia literária brasileira. Surge como um fenômeno que traz em seus escritos as inquietações que não estão contempladas por seus contemporâneos. Enquanto as páginas de escritoras brancas traziam as inquietações suscitadas pelo feminismo, nos espaços em branco das folhas que recolhia do lixo, Carolina Maria de Jesus abordava a fome, a miséria, a desigualdade social e o que era ser escritora nesse contexto.

Seguindo esse raciocínio, Conceição Evaristo e Maria Helena Vargas da Silveira emergem como nomes que engrossam um coro de vozes que assume o papel de criar na literatura brasileira uma nova representação da identidade negra<sup>6</sup>. A produção literária afro-brasileira, em vista disso, relaciona-se com a literatura oficial além do contraponto de um modo de representação identitária, revela-se como uma parte significativa da literatura brasileira a representar uma parcela também significativa da sociedade até então silenciada pela hegemonia.

Essas primeiras considerações são valiosas para se pensar a escrita de Maria Helena Vargas da Silveira na medida em que a autora inicia sua produção literária no Rio Grande do Sul, afastada da efervescência do eixo Rio-São Paulo, e transita entre diversas formas literárias: além da poesia, sua escrita manifesta-se em crônicas, contos, romances, novelas, narrativas epistolares e ensaios. A multiplicidade de temas e o trabalho realizado a partir da diluição das formas — quando a autora se vale do enfraquecimento das fronteiras dos gêneros literários, traço característico da pós-modernidade, para transitar entre o conto e a crônica — que permeiam a produção literária de Maria Helena estão em sintonia com a variedade presente na literatura afro-brasileira.

---

<sup>5</sup> Assis Brasil (2004, p.247) define 1956 como ano marcante da renovação da prosa brasileira por conta das publicações de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, no romance e a estreia de Samuel Rawet no conto.

<sup>6</sup> Em sua participação no programa Estação Plural no dia 09/06/2017, Conceição Evaristo observa a existência de um projeto ideológico que perpassa a produção literária afro-brasileira: a concepção de novos modelos de identidade negra que se contrapõem aos estereótipos difundidos pelo cânone. As considerações da autora reforçam a percepção da literatura afro-brasileira defendida nesta dissertação.

Assim como na poesia, a prosa da escritora afro-brasileira abrange temas profundos em busca de dar vozes ao clamor do negro: retomada da religiosidade, denúncia das consequências do período de escravidão, retratos da contemporaneidade, do racismo e da marginalização. Com destaque dado à importância da educação como meio de transformação social, as narrativas da autora pelotense partem das especificidades e necessidades da parcela negra da população brasileira e abrangem temas ligados às discussões relativas à mulher e aos extratos sociais menos favorecidos, trazendo à luz de suas obras a problematização das relações de classes, cuja educação aparece como possibilidade de mudança de uma realidade marcada pela marginalização social. Conforme aponta na nota de apresentação de *O Sol de fevereiro* (1991, p.7), a autora se coloca como porta-voz de uma coletividade e abarca as demandas e especificidades de todo o grupo: “Sou a criança, a rapariga, a senhora, a mulher, o homem, o caminhante”.

Pode-se pensar nessa aproximação temática estabelecida com outras demandas a partir do triplo apagamento sofrido por Maria Helena enquanto escritora: mulher, negra e de origem pobre. Desse modo, é válido pontuar que

[...] a problemática da literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais confunde-se com a problemática político-social desses grupos. É inegável que índios, negros e homossexuais são marginalizados em nossa sociedade. Seu conjunto de características causa estranheza nos meios letrados por ser visto como constituinte do “outro”, aquele que não sou eu, com quem não me identifico. (SANTOS, WIELEWICKI, 2009, p.350).

Conforme apontam Santos e Wielewicki, a marginalização resulta num processo de negação da identidade daquele que é colocado como o “outro”. Ou seja, na construção social da identidade e da diferença, ao “outro” marginalizado é vetada a condição de sujeito, não se trata de uma alteridade legítima e intersubjetiva, como postula Lúcia Osana Zolin (2009a), ao tratar da alteridade atribuída à mulher no sistema opressor patriarcal, mas da imposição da condição de objeto, da negação, do lugar da diferença.

A partir disso, é possível considerar que da mesma maneira que a mulher ocupa o espaço da condição objetal no sistema opressor patriarcal, a identidade negra tem sua legitimidade negada pelos discursos racistas numa sociedade pautada por modelos de representação majoritariamente brancos.

Sendo assim, a marginalização da escrita de Maria Helena é intensificada por questões relativas à etnia, ao gênero e à classe social. Tais especificidades levam os escritores que se encontram nesse lugar da diferença a buscar caminhos alternativos para a divulgação de suas

obras, como pontuam Santos e Wielewicki (2009, p.334) ao tratarem das especificidades das literaturas de autoria de minorias sexuais e étnicas:

[...] A dupla marginalização da mulher negra imprime a seus escritos características próprias, tanto no tocando à sua produção quanto à sua circulação. De forma sucinta, podemos mencionar que entre as escritoras negras, apesar do romance de Maria Firmina dos Reis, *Úrsula* (1859), publicado no século XIX, grande parte da literatura produzida por esse grupo duplamente discriminado tem sido publicada em canais alternativos.

As autoras asseveram que a condição de estar à margem torna necessária a busca por formas de publicação que não dependam de grandes selos editoriais — na contemporaneidade, pode-se observar a divulgação em rede como alternativa viável para um grande número de escritores e escritoras que não encontram no circuito literário tradicional espaço para divulgação de sua obra.

É válido trazer posicionamentos de escritores e pesquisadores que corroborem essa exclusão de escritores e escritoras negros dos grandes selos editoriais, salvo raras exceções.

A pesquisadora Sueli Saraiva, em reportagem sobre a literatura afro-feminina e sua relação com o mercado editorial publicada no jornal *O Povo* (2016, s/p), pontua o lugar ocupado por essa escrita: “Fora dos grandes circuitos. A literatura afro-brasileira foi se constituindo de forma periférica por falta de interesse de que ela participasse do cânone. Já passou da hora dela ser incluída, inclusive, nos grandes eventos literários”.

Essa ausência da produção literária de autores negros nos festivais literários da qual fala a pesquisadora foi alvo de discussões em 2016, em decorrência da ausência de escritores negros na Festa Literária Internacional de Paraty. As críticas sofridas pela curadoria do evento resultaram na presença de autores representativos da literatura afro-brasileira na edição de 2017.<sup>7</sup>

A escritora Cidinha da Silva, em entrevista concedida ao *Correio Braziliense* (2014, s/p), trata de dois dados importantes para se pensar nas relações estabelecidas entre autores negros e o mercado editorial:

Uma parcela desse grupo não quer publicar seguindo as regras do mercado editorial, o poeta gaúcho Oliveira Silveira era exemplo disso. Muitos autores e editoras de literatura periférica (em medida significativa composta por negros) desprezam o International Standart Book Number (ISBN), também

<sup>7</sup> Em carta aberta, Giovana Xavier (2016), professora da Faculdade de Educação, coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras/UFRJ, questiona a ausência de escritoras negras na FLIP 2016.

como forma de resistência ao mercado. Entretanto, muitas autoras e autores negros publicam com os próprios recursos ou em pequenas editoras por não conseguirem furar o bloqueio imposto pelo mercado. [...] o não pertencimento de escritores negros aos clubinhos literários, cuja carteirinha abre portas das boas editoras, da política de distribuição eficaz, das vendas institucionais para o Estado, da participação em feiras, festas, festivais e outros eventos literários que garantem dividendos e impulsionam a carreira de quem escreve profissionalmente. Também, porque as temáticas e os recursos estéticos escolhidos pela maioria dos escritores negros são descredenciados em sua literariedade e essa costuma ser uma justificativa para que as editoras bem estabelecidas no mercado não tenham interesse pelos literatos negros.

De um lado, a escritora pontua um ato de resistência de autores negros que se negam a publicar em grandes editoras, embora ressalte que para outros, a publicação custeada com os próprios recursos dá-se pela dificuldade em romper com os circuitos fechados do mercado. Nesse aspecto, os destacados “clubinhos literários” aparecem como agente de impedimento da entrada de autores negros nas grandes editoras e, por consequência, sua passagem pelas instâncias de legitimação. Por fim, Cidinha da Silva enfatiza que o fazer literário que se afasta de um modo de escrita pautado por princípios eurocêntricos, nos quais a literariedade ocupa lugar privilegiado, e as temáticas abordadas pelos autores negros são outros fatores determinantes na exclusão dessa literatura das editoras estabelecidas.

Sobre os “clubinhos literários” mencionados pela escritora, destacam-se os resultados da pesquisa Regina Dalcastgnè (2012) a respeito da literatura brasileira contemporânea: há uma predominância de publicação de homens, brancos, com curso superior e residentes do sul e sudeste do país.

Dessa forma, é possível intuir que os círculos que abrem as portas para as grandes editoras tendem à exclusão daqueles que não se enquadram nesse modelo, daí a dificuldade encontrada pelos negros e mulheres para se inserirem nos circuitos literários, o que leva a buscar alternativas de publicação.

A partir disso, pode-se pensar que a alternativa encontrada por Maria Helena Vargas da Silveira, em suas primeiras obras, foi custear a publicação; mais adiante, com o auxílio do Grupo Cultural Rainha Ginga, do Centro de Estudos Brasil-Haiti e da Fundação Cultural Palmares, a autora deu continuidade à divulgação de suas obras, trazendo como centro de sua escrita questões inerentes ao povo negro, às mulheres e aos menos favorecidos.

Essas considerações acerca dos meios de produção pelos quais a escritora pelotense levou a frente suas obras são relevantes porque dialogam com a sua condição de mulher e negra, características que fomentam a sua escrita e que, mais adiante, são retomadas para

discutir o conceito de escrevivência como princípio articulador da obra da escritora gaúcha. No momento, é válido destacar que os caminhos de publicação de obras que escapam das grandes casas editoriais também as afastam dos processos de legitimação. Pensar sobre as instâncias de legitimação — e os círculos editoriais ainda se mostram de grande importância nessas discussões sobre os processos que legitimam obras e autores — é refletir acerca do cânone literário e, conseqüentemente, da exclusão de tudo aquilo que escapa às suas características.

Recorre-se à reflexão de Lúcia Osana Zolin (2009b, p.327) ao tratar da escrita de autoria feminina:

[...] o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem, ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc.

A pesquisadora aponta o apagamento dos escritos daqueles que não se enquadram no modelo homem, ocidental, branco de classe média/alta.

A partir disso, pode-se compreender que silenciados por se constituírem como o “outro”, os grupos tidos como minorias, cujas identidades não se enquadram à norma estabelecida por um processo de exclusão, acabam por ocupar o espaço de vozes silenciadas ou deixadas à margem pelos meios de publicação, o que resulta no apagamento desses grupos nas instâncias de legitimação dessas identidades. Trata-se de um processo que se repete: como estão à margem da norma estabelecida são excluídos dos espaços de representação identitária, apagados e silenciados, e, dessa forma, a ausência dessas identidades em meios de representação — no caso da literatura, o apagamento dá-se no cânone e nas grandes casas editoriais e, por extensão, nos espaços escolares e acadêmicos —, reforça a condição de alteridade da negação.

Após apresentar o conceito de literatura afro-brasileira e algumas características iniciais para se pensar a respeito da escrita de Maria Helena Vargas da Silveira, faz-se necessário, antes de situá-la em um panorama de escritoras representativas da literatura afro-feminina, observar de que modo a autoria, a temática, o ponto de vista ligado à afro-brasilidade, a linguagem e o público manifestam-se em sua obra.

Eduardo de Assis Duarte (2011) define a temática como um fator essencial na configuração de um texto à literatura afro-brasileira. Para o pesquisador, essa literatura exerce

o papel de retomada histórica, denunciando a escravidão e suas consequências, contemplação dos dramas do presente, problematizando a marginalização social e a miséria, assim como a representação das especificidades culturais, sociais e religiosas constituintes da identidade dessa parcela da população.

Essa perspectiva acerca da temática dialoga com as proposições de Octávio Ianni (2011, p.184), para quem a literatura afro-brasileira precisa abordar o sujeito negro como “[...] universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura”. Trata-se de uma mudança de composição: a saída da condição objetal dos indivíduos negros para assunção da condição de sujeitos. Essa nova perspectiva visa à contemplação de toda a complexidade que essa condição sugere nos âmbitos sociais, culturais, artísticos e religiosos. A temática, dessa forma, contribui diretamente para a saída de uma alteridade cuja intersubjetividade seja negada para a ocupação do espaço da identidade.

Ao compreender a identidade enquanto “processo de produção simbólica e discursiva”, Tomaz Tadeu da Silva (2014, p.81) assevera que a identidade é dependente de representação. Para o estudioso, o processo simbólico dá-se por meio das significações nas quais a identidade pode ser percebida e apreendida. Trata-se de uma construção social que se dá por uma identidade eleita como norma, a qual fixam os signos positivos, e às outras que não se enquadram nesse modelo é relegado o estatuto da diferença, sob o qual pairam os signos negativos e de apagamento. A diferença, nesse sistema binário, é a forma pela qual o “outro” é negado.

Desse modo, é possível afirmar que a temática enquanto elemento distintivo da literatura afro-brasileira, conforme propõem Duarte (2011) e Ianni (2011), articula-se no texto e o configura espaço de representação da identidade negra, propicia o deslocamento do lugar do “outro” negado para o lugar do sujeito representado e que se representa.

Na prosa de Maria Helena Vargas da Silveira, conforme citado, há grande diversidade de temas. Em *É fogo!* (1987)<sup>8</sup>, romance com traços autobiográficos, a autora elege a educação

---

<sup>8</sup> A trajetória da protagonista de *É fogo!* (1987) lembra a trajetória de Ponciá Vicêncio, protagonista do romance de Conceição Evaristo de mesmo nome. Eduardo de Assis Duarte (2007), a respeito de *Ponciá Vicêncio* (2003) enquanto romance de formação afro-brasileiro, compreende a obra como uma paródia das características do *Bildungsroman*, “[...] pois em lugar da trajetória ascendente do personagem em formação, oriunda de Goethe e tantos mais, o que se tem é um percurso de perdas materiais, familiares e culturais”. (DUARTE, 2007, p.26). Aline Alves Arruda (2007, p.94) observa a subversão das características tradicionais na apropriação realizada por Conceição Evaristo como um traço marcante da prosa afro-brasileira: “A apropriação do romance de formação realizada por Conceição Evaristo segue uma linha histórico-literária feminina e negra construída por escritoras como Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, citadas neste trabalho.”. É significativo pensar, a partir disso, de que maneira Maria Helena Vargas da Silveira apresenta diálogos com outros nomes da

como temática central. Na narrativa, a protagonista Maria é apresentada desde sua infância à fase adulta, contemplando, desse modo, a formação escolar enquanto menina, marcada pelas dificuldades oriundas de sua classe social; o racismo sofrido quando aluna, na infância, e mais tarde, na fase adulta, exercendo o papel de professora; assim como, a partir da ótica da protagonista, a narrativa passa a dar destaque à importância das escolas nas periferias e a revitalização desses espaços a partir das necessidades dos alunos. Esse olhar atento à realidade da população negra no Brasil confere à obra a possibilidade de se tornar espaço de representação do negro enquanto sujeito em sua complexidade social, humana e artística, conforme postula Octávio Ianni (2011). Ao convidar o leitor a acompanhar a jornada da protagonista, a narrativa apresenta uma maneira outra de representação do indivíduo negro: a jornada de Maria leva à valorização de uma identidade por meio da construção de uma personagem complexa. Os dramas vivenciados, as relações que estabelece no decorrer da narrativa e a superação da menina pobre que encontra na educação espaço de emancipação são alguns dos elementos pelos quais *É fogo!* (1987) trata das especificidades da realidade do povo negro e desconstrói a condição objetual desses indivíduos, alçando-os ao lugar de sujeitos.

Além das temáticas ligadas à educação, que são retomadas na novela *Tipuana* (1997), a produção literária da autora pelotense também abarca as religiosidades afro-brasileiras em *Odara: fantasia e realidade* (1993), e a emancipação feminina em *Os corpos e Obá contemporânea* (2003). No primeiro, as narrativas abordam a realidade de terreiros e retomam a ancestralidade de uma religiosidade de matrizes africanas por meio dos temas e do uso de vocabulário ioruba; no segundo a condição da mulher é trazida à discussão a partir da jornada da protagonista. A prosa de Maria Helena Vargas da Silveira contempla traços da cultura afro-brasileira e os conflitos diários enfrentados por esse grupo na contemporaneidade e retoma, por meio da memória, dramas do passado. Isto posto, sua escrita manifesta a temática dentro da concepção de Ianni (2011) e Duarte (2011) ao contribuir de modo significativo para a mudança da forma de representação da identidade negra na literatura.

A temática, embora de suma importância para distinção da literatura afro-brasileira, não deve ser compreendida de maneira isolada, mas em consonância com a instância da autoria e do ponto de vista identificados à afrodescendência, de acordo com Duarte (2011). Esse cuidado em observá-la em sintonia com os demais denominadores dá-se pela

---

literatura afro-brasileira e, conseqüentemente, com a literatura canônica ao se apropriar do esfacelamento das fronteiras das formas tradicionais oriundo da pós-modernidade.

necessidade de distinção entre a literatura produzida por autores negros e que contempla o negro enquanto sujeito e a produção literária que, mesmo quando cuidadosa, representa o negro enquanto objeto. Em suma, o crítico propõe que a relação da temática com os demais denominadores visa à diferenciação da literatura afro-brasileira, aquela que traz à tona voz e ponto de vista identificados à afro-brasilidade para tratar dessa realidade, da produção literária de autores brancos sobre negros e sua realidade, o que o autor pontua como negrismo descomprometido; ou seja, o olhar de fora que tende ao exotismo e pode esbarrar em estereótipos.<sup>9</sup>

Consequentemente, a temática isolada não identifica o texto a uma perspectiva afro-brasileira de representação e modo de narrar, ela precisa se manifestar em conformidade com os demais elementos que conferem ao texto a presença de uma afro-brasilidade que se dá também pela linguagem e pelo tratamento dado ao tema.

Sobre a instância da autoria, Duarte (2011) assevera que se trata de um conceito marcado pelas controvérsias em relação a sua definição.

Na presente pesquisa, tem-se consciência de que a autoria trata-se de “[...] uma entidade de projeção muito ampla, envolvendo aspectos e problemas exteriores à teoria da narrativa e atinentes, de um modo geral, à problemática da criação literária, das funções sociais da literatura, etc.” (REIS; LOPES, 1988, p.15), e de que esse conceito é de suma importância para os estudos literários, no entanto, o foco desta dissertação não consiste na problematização do conceito. Adotam-se, portanto, as proposições de Eduardo de Assis Duarte (2011), para quem a autoria, enquanto denominador da literatura afro-brasileira, manifesta-se como instância discursiva que possibilita o reconhecimento da presença do escritor negro no discurso literário.

O pesquisador define a autoria como um alicerce que deriva da relação entre escrita e experiência. Nesse sentido, relaciona-se, neste trabalho, a voz autoral com o conceito de

---

<sup>9</sup> Ao se referir aos estereótipos, no decorrer deste trabalho, considera-se, conforme pontua Stuart Hall, que “*a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’.*” (2016, p.191, ênfase do original). Ou seja, como modo de operação do poder da hegemonia sobre a representação, a estereotipagem age como ferramenta de exclusão do “outro”, daquele que não se enquadra no que é estabelecido como a normalidade. Nesse sentido, ao pensar no cânone literário brasileiro como um meio de expressão de uma voz hegemônica, é preciso ter em mente que, durante séculos, em nossa historiografia, a literatura representou a personagem negra por meio de estereótipos ligados ao primitivo, ao servilismo, à criminalidade, à sexualização, em suma, à condição objetual, como apontam Conceição Evaristo (2005, 2017) e Eduardo de Assis Duarte (2011, p.295). Por isso, é importante pensar que, como observa Octávio Ianni (2011, p.184), a literatura afro-brasileira exerce papel fundamental na desconstrução dessas representações estereotipadas que tendem a naturalizar e fixar o estatuto de exclusão do sujeito negro ao representar a personagem negra como “universo humano”. Isto é: ao abarcar essas personagens na complexidade de seu universo social, cultural e religioso, a literatura afro-brasileira apresenta modelos identitários livres desses processos redutores de representações estereotipadas.

escrevivência, entendido por Conceição Evaristo (2007) como a escrita que abarca a condição do negro no Brasil. Essa experiência, que toca a escrita, possibilita que as temáticas ligadas à literatura afro-brasileira sejam contempladas em um enlace que envolve ficção e testemunho na tessitura das obras.

Em *As filhas das lavadeiras* (2002), por exemplo, Maria Helena Vargas da Silveira apresenta esse cruzamento de experiência com escrita na apresentação da obra:

A inspiração para este livro não veio de longe. Sempre esteve muito presente no quadro vivo das lembranças, onde um lugar especial é da negra velha lavadeira, de trancinhas poucas, de energia muita, no tanque ou no descanso dos lavados, fazendo uma pausa para bombear a erva na cuia do chimarrão, enquanto sonhava, com certeza, uma vida melhor para todos os filhos e netos. (SILVEIRA, 2002, p.3).

No fragmento, é possível perceber a retomada de uma memória marcada pela presença da coletividade. A nota de apresentação convida o leitor a visitar esse espaço de recordações e coro de vozes. Como propõe Duarte (2011), a instância da autoria recupera a tradição africana dos *griots*, contadores de histórias que transmitem as tradições de um povo. Se na ancestralidade africana os *griots* reúnem seus ouvintes ao redor de fogueiras ou debaixo de árvores, na obra de Maria Helena Vargas da Silveira essa imagem é atualizada e as memórias são evocadas durante o labor diário da lavagem de roupas. *As filhas das lavadeiras* (2002) é dividido em quatro partes que trazem os relatos das filhas das lavadeiras reunidos e ficcionalizados acompanhados de registros fotográficos e poemas da autora. A escritora pelotense, nesse livro, abarca a experiência da coletividade para a composição de sua escrita, assume lugar de porta voz da história recente dessas mulheres que asseguram a transmissão da memória de um grupo.

Assim como a temática, a autoria não deve ser pensada de maneira isolada. Essa instância estabelece íntima relação com um ponto de vista ligado à afrodescendência. O encontro desses dois fatores ajuda a distinguir essa literatura da produção literária que abarca o negro em condição objetal. Eduardo de Assis Duarte postula que o ponto de vista (2011, p.391) “[...] indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação”. Trata-se de assumir um olhar que fuja dos estereótipos reforçados ao longo da história pelos discursos dominantes.

Sobre a construção de estereótipos do homem e da mulher negra no curso da história, o professor Eduardo de Assis Duarte (2011, p.395) observa alguns exemplos:

[...] quem não se lembra dos versos de Manuel Bandeira “Irene preta, Irene boa, Irene sempre de bom humor”? Ou da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna; nunca é espírito, só carne; nunca é família ou trabalho, só prazer? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia branca: o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios muitos, fator de degeneração e de desequilíbrio social. Estes e tantos outros fantasmas emergem de nosso passado escravista para ainda hoje habitarem o imaginário social brasileiro, onde fazem companhia a figuras como a do “bom senhor” ou do “bom patrão”; do “escravo contente” ou do seu oposto, o marginal sanguíneo e psicopata, naturalmente voltado para o crime. Estas e tantas outras deturpações da identidade afro-brasileira inscrevem-se em nossas letras, tanto quanto no filme, na TV ou nos programas populares que se espalham pelas ondas do rádio. São estereótipos sociais largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, estereótipos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade.

Portanto, pode-se observar que a literatura afro-brasileira, ao articular temática, autoria e ponto de vista, propicia novos signos identitários que fogem dos estereótipos e torna-se, desse modo, espaço de representação de identidades negras positivas, nas quais os sujeitos se representam e se sentem representados de fato.

Conforme mencionado anteriormente, o autor pontua que a visão adotada, quando assume outra perspectiva, revela-se como elemento responsável pela representação do indivíduo negro enquanto sujeito. Esse fator está ligado diretamente às vozes presentes no discurso narrativo e contempla a percepção de que o local de onde se fala não pode vir de fora; faz-se necessário, para a assunção de um ponto de vista, que o discurso seja identificado à afrodescendência, para se constituir efetivamente como um discurso *do* negro e não *sobre* o negro. Para se configurar como uma obra literária afro-brasileira, a realidade e a identidade afro não podem ser vistas como objetos de observação de alguém que se coloca alheio a essa condição, mas observadas de dentro e em sua totalidade social, cultural e históricas, de acordo com a proposta de “universo humano” apresentada por Octávio Ianni (2011).

Pode-se perceber, nas narrativas de Maria Helena Vargas da Silveira, o ponto de vista, em consonância com a instância da autoria, manifesta-se por meio de uma voz que assume para si a função de narrar a coletividade. Assim como em *As filhas das lavadeiras* (2002), cuja narração alinhava memórias e registros históricos ficcionalizando-os, assumindo assim um ponto de vista ligado à afrodescendência, em *O Sol de fevereiro* (1991) a narração se constrói a partir de um olhar interno para o Beco das Pereiras. As narrativas que transitam entre contos e crônicas contemplam um olhar tanto para o coletivo quanto para o individual. O ponto de vista é instaurado por uma perspectiva que se contrapõe ao afastamento, ao olhar de exotismo. A coletividade é contemplada como forma de apresentação dos dramas diários e

conjuga, dessa forma, ponto de vista e temática. A perspectiva adotada em *O Sol de fevereiro* (1991) visa à representação dessas personagens no que há de específico em sua constituição, escapando do que seria a condição de objeto. Ao particularizar as experiências das personagens e situá-las como parte de um grupo, mas não determinadas por ele, Maria Helena cria representações da identidade negra ocupando o lugar de sujeito.

A linguagem, de maneira semelhante aos demais denominadores, é elemento importante para a manifestação da afro-brasilidade nessa literatura. Porém, distingue-se dos demais denominadores porque se mostra na materialidade do texto: seja na presença de termos ou no uso da sintaxe, ritmo e estruturação das frases. Embora à primeira vista o conceito de linguagem enquanto denominador distintivo da literatura afro-brasileira pareça não suscitar questões a serem debatidas, algumas reflexões podem surgir a fim de uma melhor compreensão de suas especificidades.

Apoiando-se ainda nas considerações de Eduardo de Assis Duarte (2011), para quem a linguagem trata-se de um fator que institui a diferença cultural na literatura afro-brasileira, pode-se pensar acerca dos limites entre o que seria uma linguagem marcada por uma afro-brasilidade e o que seria o estilo de escrita da autora pelotense.

Levar em consideração a ideia de uma linguagem afro-brasileira não é o mesmo que afirmar que escritores e escritoras negros manifestam-se da mesma forma. Postula-se aqui que, embora esses autores apresentem maneiras variadas de se apropriarem da afro-brasilidade a partir da linguagem, no uso estilístico que cada um faz da língua, é possível pensar na existência de elementos recorrentes nas formas pelas quais a afro-brasilidade manifesta-se na materialidade da literatura afro-brasileira.

Seja pela representação de dialetos e variações linguísticas advindas da oralidade, pela presença de termos que retomam línguas de África ou pela forma que esses escritores utilizam-se da sintaxe e do ritmo da frase, é possível perceber, conforme propõe Octávio Ianni (2011), algumas constantes no que diz respeito à apropriação de uma afro-brasilidade pela linguagem no interior de um sistema literário que se particulariza. O tratamento estético dado à presença da afro-brasilidade no texto dependerá de cada autor. É preciso ter em mente, ainda segundo o crítico, que assim como o sistema literário brasileiro mais amplo, pensar a literatura afro-brasileira como um sistema não implica afirmar que esses escritores expressem sua arte da mesma forma, trata-se de grupos heterogêneos e muitas vezes contraditórios.

Há diversos fatores que problematizam a questão da linguagem, tais como os afastamentos temporais e regionais, as particularidades referentes às trajetórias de cada autor ao longo da vida, participação em movimentos negros sociais ou que propiciem o cruzamento

entre literatura e política, a escolaridade. O que se busca, nesta dissertação, não é o esgotamento das questões que perpassam esses denominadores, mas a identificação da maneira pela qual eles se apresentam na produção de Maria Helena Vargas da Silveira, pois se acredita que este caminho permite compreender as nuances da literatura da autora pelotense.

Sobre a linguagem como fator distintivo, Duarte (2011, p.394) aponta que

[...] a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria os sentidos hegemônicos na língua.

A partir do fragmento, pode-se definir a afro-brasilidade na linguagem pela escolha vocabular, pela sintaxe que retoma ritmo e entonações e pelo trabalho de ressignificação semântica. No que diz respeito ao ritmo e às entonações, tais características podem ser percebidas com mais facilidade na poesia, embora alguns autores, ao romperem com as formas tradicionais da prosa, imprimam no texto uma sintaxe própria.

Acerca da linguagem e do caráter estético da literatura afro-brasileira, Abdias do Nascimento (2011), em depoimento concedido a Eduardo de Assis Duarte, Elisa Larkin Nascimento, Maria Nazareth Soares Fonseca e Laura Padilha em 2005, fala da multiplicidade de ritmo e de vozes como característica distintiva da afro-brasilidade em um texto literário. Quando questionado sobre a relação entre o valor político e estético na literatura, o autor responde:

Existe uma poesia que tem um valor social, às vezes até mesmo revolucionário, como o Castro Alves com o seu “Navio Negreiro”. Já outras estão mais empenhadas na construção, mas acontece de haver os dois projetos em paralelo, como é o caso de Cruz e Sousa, em que temos a forma e a substância se unindo perfeitamente. Eu não sei se essa dicotomia entre forma e substância constitui algo incompatível. A meu ver, deve-se trabalhar as duas. [...] Eu acho que uma coisa não exclui a outra. Um texto pode conter o belo e conter uma fundamentação política e cultural. [...] O poema pode ser bonito e estar numa linguagem popular. [...] Para mim, se o texto atinge o poético, dentro do caminho escolhido, ele torna-se um poema importante. (NASCIMENTO, 2011, p.21-22).

O que se pode apreender a partir da fala de Abdias do Nascimento, é que o caráter social pode estar em harmonia com o trabalho estético na composição de uma obra. A preocupação social não suprime a forma, pelo contrário, revela-se fator importante ao espelhar-se nessa.

No que tange à ressignificação semântica, as considerações de Duarte (2011) vão ao encontro das postuladas por Zilá Bernd (1988) em *Introdução à literatura negra*. Embora algumas das considerações de Bernd (1988) estejam voltadas para movimentos que Duarte (2011) define como essencialistas e que, quando radicalizados, ignoram as especificidades da multiplicidade de identidades negras, visando a uma negritude generalizante, importa, para o presente trabalho, o que a autora aponta sobre a necessidade de apropriação de signos estigmatizados pelos discursos dominantes para a desconstrução dos estereótipos, livrando-se, desse modo, da carga semântica atribuída no decorrer dos séculos e reafirmando estes como signos de beleza e resistência.

No que diz respeito à afro-brasilidade que se manifesta pela linguagem a partir retomada de um vocabulário cuja origem está nas práticas linguísticas advindas de África, é possível verificar na prosa de Maria Helena Vargas da Silveira a presença de termos que evocam uma ancestralidade africana ganha destaque nas obras *Odara: fantasia e realidade* (1993) e *Os corpos e Obá contemporânea* (2005). Na primeira, por se tratar de uma antologia de narrativas marcadas por uma religiosidade advinda das matrizes africanas, sendo muitas delas ambientadas em terreiro, a apresentação de vocábulos em ioruba é recorrente. O glossário ao final do livro intensifica a importância desse elemento linguístico na malha narrativa. Ao refletir sobre a presença dos vocábulos iorubanos, a autora comenta sua percepção de uma linguagem ligada à afro-brasilidade como forma de retomar e revitalizar sua ancestralidade: “[...] como seria interessante utilizar termos iorubanos nos contos e crônicas, [...]. Estaria revitalizando palavras que ainda permaneciam da africanidade, porém só na religião e nos sambas de enredo” (SUL, 2007, p.82). Em *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), a afro-brasilidade do vocabulário torna-se presente do título da obra, referência explícita à orixá Obá, ao nome da protagonista, Azantewaa, que retoma a figura de Nana Yaa Asantewaa, líder revolucionária nascida no século XIX e que liderou o levante do antigo Império Ashanti contra os britânicos em 1898<sup>10</sup>. A escolha vocabular retoma tanto traços da religiosidade quanto a história de África, meio pelo qual a linguagem se entrelaça ao ponto de vista.

Sobre a afro-brasilidade que se faz presente por meio da sintaxe, Maria Helena Vargas da Silveira não se vale de experimentalismos que visam ao rompimento com a sintaxe ou com a lógica do enunciado. Sua escrita tampouco se envereda para a formalidade, suas narrativas

---

<sup>10</sup> Registros sobre o levante Ashanti sob o comando de Nana Yaa Asantewaa podem ser consultados em *História geral da África*, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935 (UNESCO, 2010, p.161).

são construídas a partir de uma linguagem informal que busca consonância com as situações e lugares que representa.

Em “Filosofia da Farofa”, presente em *O Sol de fevereiro* (1991), o tom de bate-papo aproxima o leitor das lembranças de Guida, moradora do Beco das Pereiras vinda da Paraíba:

Como sempre Guida preparava a farofa. Nordestina de berço, revivia toda a Paraíba, enquanto torrava a farinha na frigideira. Revivia a Paraíba, a enxada que deixara, a rodilha sobre a cabeça prá assentar a lata d’água, o jegue que a transportara ao primeiro baile, a fuga do Povoado de Santa Terezinha. Degustando a farofa, dizendo palavirão prá divertir a turma, mastigava cada partícula de mandioca como se devorasse um pouquinho de sua vida, desde a saída de Campina Grande.

[...] O povoado só ficava bonito, bonito mesmo quando a chuva caía e as flores de mulungu mostravam-se assanhadas no pé, sorrindo rubras como damas faceiras. Ficava enfeitado o povoado, quando vinha a lua cheia, refletindo cintilante prata, límpido e poético em contraste com os candieiros dos ranchos de Sapé, Candieiros fracos de luz, soltando fuligem preta de entupir nariz.

O povoado de Santa Terezinha era tão duro de viver que o chão se tornava impenetrável. Era uma terra forte, difícil de fazer fendas com a enxada, principalmente se estivesse nas mãos de Guida. O chão custava a se render. (SILVEIRA, 1991, p. 105).

A forma reduzida de para, “prá”, e o registro informal da palavra candeeiro representando a oralidade, “candeeiro”, asseguram a informalidade necessária para que o leitor se aproxime do relato. Outra marca da oralidade, que reforça o tom informal do excerto, encontra-se em: “O povoado só ficava bonito, bonito mesmo [...]”. A vírgula, indicando uma pausa entre a repetição do vocábulo sugere uma fala que demonstra afetividade em relação aquilo que relata. A pausa dá indícios de nostalgia ao enfatizar a beleza dessa terra que agora só ocupa o lugar da memória. Junta-se a isso, a poeticidade ao descrever a paisagem ao mesclar a beleza da natureza (as flores de mulungu assanhadas, rubras; a lua cintilante de prata límpido) à aridez de uma vida de privações e muito trabalho (os candeeiros fracos; a fuligem de entupir o nariz, o chão impenetrável que não se rende). Na passagem, a linguagem mimetiza o limiar da recordação: a nostalgia da terra deixada e a dificuldade de uma vida enfrentava desde muito cedo fundem-se pela poeticidade.

No que tange à resignificação semântica, a negritude é trazida para a linguagem acompanhada de adjetivos que intensificam a beleza, contrapondo-se aos estereótipos. Em “Mulher Vestida de Luz”, conto presente em *O Sol de fevereiro* (1991), o filho da protagonista, salvo de um incêndio pela mãe, é descrito pela voz narrativa: “O nenê já está

adulto. Fez-se um negro tão lindo, um príncipe negro salvo do fogo. Não tem marcas, é perfeito”, enquanto a mãe é elevada ao plano das divindades: “Com certeza, uma filha de Iansã, deusa guerreira vestida de luz” (SILVEIRA, 1991, p.59). Nessas sutilezas da linguagem, no advérbio de intensidade, “tão”, e no adjetivo, “lindo”, repousam a significação de negritude enquanto beleza. No que diz respeito à figura materna, a retomada de Iansã aproxima a personagem da entidade de grande poder e valentia na mitologia dos orixás (PRANDI, 2011). Os substantivos deusa e guerreira qualificam essa mulher alçada ao patamar dos orixás, e a luz com a qual se veste intensifica a beleza e a imponência de sua descrição. Esses são alguns meios pelos quais a instância da linguagem pode agregar ao texto traços de afro-brasilidade.

No que se refere ao público, Duarte (2011) atenta para o fato de que a existência de um horizonte recepcional ligado à afrodescendência diferencia a literatura afro-brasileira do projeto norteador do cânone literário brasileiro. Para o autor, é preciso considerar que a constituição de um público específico culturalmente marcado e a busca pela afirmação identitária compõem traços característicos do projeto literário afro-brasileiro. Reforçando o que já foi exposto sobre a literatura afro-brasileira como um sistema que se particulariza e apresenta novos modelos identitários, o autor aponta duas tarefas dessa literatura que partem da instância do público:

[...] primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto. (DUARTE, 2011, p.398).

Ao partir da definição dos denominadores característicos dessa literatura e a forma pela qual eles convergem para a problemática do público — essa dupla tarefa de alcançar as expectativas de um grupo receptor ligado à afrodescendência e ao mesmo tempo, propor, a partir da voz autoral, da temática, do ponto de vista e da linguagem novas formas de representação da identidade negra —, Eduardo de Assis Duarte (2011) delimita de forma bastante clara as especificidades dessa literatura.

Ainda no tocante ao público, o autor considera que o escritor não tem em vista um segmento específico da população, mas, em especial no caso da literatura afro-brasileira, esse sujeito que escreve se coloca como porta-voz de um grupo. Dessa forma, pode-se pensar na

instância do público não como restrita a um grupo recepcional negro, mas que esse grupo específico apareça como objetivo primeiro desses escritores.

Como propósito de tecer mais algumas reflexões acerca do público na literatura afro-brasileira, faz-se necessário trazer considerações de Antonio Candido em “Literatura e a vida social” (2014b, p.47-48) sobre a relação existente entre autor, obra e público:

Na medida em que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra.

Perceber a literatura como sistema simbólico de comunicação, como postula o crítico, supõe a compreensão da relação existente entre autor, obra e público. Quando ocupa lugar de destaque nessa tríade, o público completa a obra na medida em que, por se encontrar do lado oposto ao do autor, é ele quem confere sentido.

É possível pensar, a partir disso, não apenas no público primeiro da literatura afro-brasileira, o horizonte recepcional afrodescendente ao qual se refere o professor Eduardo de Assis Duarte (2011), mas também considerar um público posterior, não estritamente formado por negros, mas por leitores não-negros que, a partir do sentido construído *no e pelo* texto literário, são convidados a experimentar um deslocamento de seu lugar de alienação para o espaço de compreensão de uma realidade inscrita no espaço ficcional com suas especificidades culturais, sociais e políticas não abarcadas pelo *status quo* vigente na literatura canônica.

Ainda de acordo com o crítico, essa mudança de visão, ou seja, essa alteração do olhar para o sujeito que se constrói na história por um ângulo diferente daquele estabelecido, é instigada pela literatura afro-brasileira e amplia o alcance do público leitor, preocupado não só com a afirmação da identidade negra, mas também com a busca na literatura por representações de resistência e rupturas sociais.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> No livro *O que é lugar de fala?* (2017), a pensadora Djamilia Ribeiro procura esclarecer os equívocos ao redor do conceito “lugar de fala”. A autora parte do exemplo de que uma mulher trans negra pode não se sentir representada pela fala de um homem cis branco, mas que isso não o impede de refletir acerca dessa condição. Esse exemplo elucida a diferenciação entre lugar de fala e representatividade. No campo da representatividade, é preciso que todos os grupos assumam os espaços de poder e de representação para falarem sobre si. Acerca do lugar de fala, o que a autora sugere é o fim de uma ideia de restrição ao propor a reflexão de que todos ocupam determinado lugar e que é a partir dele que falam. Logo, cada sujeito deve refletir de modo crítico sobre os temas mais variados sem perder de vista o lugar que ocupa, o que propicia a conscientização dos privilégios e das hierarquias vigentes em nossa sociedade. Nesse sentido, ao pensar sobre o público, faz-se

Vale ressaltar que o espaço educacional é onde se inicia a formação de um público leitor. Como educadora, Maria Helena demonstrou sua consciência sobre a importância da diversidade nesse espaço ao trazer a escola como centro de narrativas como *Tipuana* (1991), ao cunhar o material de apoio pedagógico *Diga sim ao estudante negro/a* (2008) e, sobretudo, ao fazer de sua literatura espaço de representações literárias distintas, contemplando identidades apagadas ou trazidas de forma deturpada pelo cânone literário.

Pode-se pensar, a partir das colocações de Duarte (2011), que se os novos modelos de representação da identidade são fundamentais para a construção de uma nova identidade negra para o primeiro grupo, conforme debatido anteriormente, esses mesmos modelos, quando entram em contato com um público leitor diverso, muitas vezes afeito aos estereótipos e exotismos presentes nos discursos dominantes, podem, ao proporcionar esse deslocamento, ampliar a dimensão do combate à discriminação, ao preconceito e ao racismo.

Destarte, temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público estão entrelaçados à construção de uma nova representação de afro-brasilidade na literatura ao contemplar os sujeitos negros enquanto identidades.

Assim, para pensar nas representações identitárias na prosa de Maria Helena Vargas da Silveira, parte-se do pressuposto de que a autora se encontra em um “entre-lugar” cultural, local onde ocorrem os choques entre as diferentes culturas que disputam um espaço sem haver a instauração da hegemonia, conforme compreendido por Homi K. Bhabha (1998). No que tange à produção literária dos *entre-lugares*, Bhabha (1998, p.19-20) assevera que os “[...] *entre-lugares* fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação [...] que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”.

Dessa forma, compreende-se que a escrita da autora pelotense assume o papel de problematizar as relações sociais, denunciar os dramas cotidianos, assegurar a transmissão de uma percepção da história apagada pelo discurso oficial e valorizar as conquistas, a cultura e a ancestralidade afro-brasileiras ao questionar os modelos de identidades fixados pela tradição na medida em que propõe novos signos identitários.

---

necessário um breve recorte: eu, enquanto homem branco, tenho consciência de que o meu contato com o texto de Maria Helena, mulher negra, esbarra nas limitações da minha condição, meu lugar de fala. Parece válido ressaltar que a potencialidade que o texto apresenta para um público leitor negro, no que se refere à identificação, é limitada em minha leitura pelo lugar que ocupo; contudo, como leitor não-negro, esse contato possibilita reflexões críticas a partir do deslocamento provocado pelo texto: durante a leitura, experimentar as realidades propostas por Maria Helena gera indagações sobre o racismo e a respeito dos privilégios sociais que detém os ditos grupos hegemônicos que eu não vivenciaria se não fosse por meio desses textos.

Para compreender de que maneira esses signos identitários são construídos, é necessário ter em vista que a diáspora negra questiona as ideias fixas de identidade, de diferença e de pertencimento, conforme propõe Stuart Hall (2003)<sup>12</sup>. O estudioso propõe pensar nas identidades sujeitas a constantes mudanças que tiveram início com o trânsito forçado desses povos. Ao serem retirados à força de seu espaço — físico, social, cultural, religioso —, trazidos como escravizados, obrigados a integrarem de forma marginal a sociedade que os explorava, os negros sofreram diversas tentativas de silenciamento e apagamento durante e após a escravidão. Os discursos hegemônicos que silenciam, apagam e negam a representação desses indivíduos enquanto sujeitos reforçaram, e ainda reforçam, a marginalização social dessa parcela da população. Desse modo, esses sujeitos tiveram de buscar formas alternativas para expressarem e representarem suas identidades:

Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeitá-los a esse “conhecimento”, não só como uma questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a com-formação subjetiva à norma. [...] A expropriação íntima da identidade cultural deforma e leva à invalidez. (HALL, 1996, p.70).

Assim como a opressão da mulher, os sistemas de dominação e marginalização do negro na sociedade relegaram-nos ao estatuto da diferença enquanto negação, condição objetual, resultando na invalidez. A literatura afro-brasileira, nesse sentido, manifesta-se como tomada de voz, apropriação da literatura como mecanismo de representação para expressão identitária de forma legítima.

Ao retomar as considerações de Tomaz Tadeu da Silva (2014) no que diz respeito à construção social da identidade e da diferença, é possível observar que a literatura afro-brasileira manifesta-se como forma de estabelecer uma nova representação identitária que fuja aos estereótipos ao se afastar dos binarismos que tendem a fixar uma identidade como norma e a ela agregar aspectos positivos, enquanto àquela relegada ao estatuto da diferença invalidada restam os prismas das representações da negatividade e da negação. A literatura

---

<sup>12</sup> Tem-se consciência da complexidade do conceito de diáspora e de que o trânsito forçado de povos africanos no período de escravidão rompeu com a ideia de pertencimento nacional, conforme pontua Paul Gilroy (2001). Como metáfora às estruturas transnacionais que originaram um sistema global de comunicação assinalado por traços e fluxos culturais, o Atlântico Negro proposto pelo autor, conforme ressalta Eufrázia Cristina Menezes Santos (2001, p. 273), trata-se de uma cultura híbrida que não pode ser reduzida às fronteiras étnicas e nacionais.

afro-brasileira, então, permite a saída do binarismo identidade/diferença para a construção de identidades legítimas.

No próximo tópico, ao trazer Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, escritoras representativas para se pensar um panorama de escrita feminina na literatura afro-brasileira, objetiva-se o aprofundamento no conceito de escrevivência, buscando a compreensão de seu fundamento e importância para a escrita de mulheres negras. Justifica-se a necessidade desse panorama para destacar a importância do resgate de Maria Helena Vargas da Silveira, que, embora a produção literária seja recente, encontra-se ainda pouco difundida no meio acadêmico.

### 1.3 UM POUCO DE MEMÓRIA

Para refletir acerca do espaço ocupado por Maria Helena Vargas da Silveira no sistema literário afro-brasileiro, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre a escrita negra de autoria feminina. Inicialmente, busca-se delinear um breve panorama destacando nomes significativos dessa literatura. Foram eleitas, como expoentes da escrita afro-feminina, as seguintes autoras: Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo. A escolha por essas autoras deu-se por se tratarem de nomes cuja escrita é permeada pelo conceito de escrevivência, além de se mostrarem escritoras que transitaram por diversos gêneros, assim como Maria Helena. Conceição Evaristo é trazida à discussão a partir de suas considerações sobre a escrevivência, enquanto as demais autoras são observadas enquanto vozes que manifestaram essa convergência entre escrita e experiência em suas obras de maneiras diversas.

Amanda Crispim Ferreira, em sua dissertação de mestrado intitulada *Escrevivências, as lembranças afro-femininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães* (2013), aponta caminhos para se pensar sobre a escrevivência na produção literária de autoras negras. Em seu estudo, a pesquisadora traça um panorama que parte de Maria Firmina dos Reis para chegar à escrita da escrevivência em Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. Suas contribuições são valiosas para a reflexão aqui pretendida e são utilizadas como ponto de partida para se pensar sobre o espaço de Maria Helena Vargas da Silveira na escrita afro-feminina.

No primeiro capítulo de sua dissertação, Amanda Crispim Ferreira (2013) atenta para a importância da memória ao se pensar sobre a escrevivência. A pesquisadora opta por uma

compreensão do traço memorialístico a partir do âmbito social, por isso elenca Maurice Hawlbachs (2013) e seus postulados em *A memória coletiva* como posicionamento teórico privilegiado.

Sobre a importância da memória na literatura afro-brasileira como movimento de resistência e preservação da história e identidade de um povo, a partir das raízes culturais e religiosas, Amanda Crispim Ferreira (2013, p.23) afirma que:

[...] narrar as memórias, o “banzo”, a dor, as lutas dos antepassados é um movimento de resistência, que inspira vida, pois, hoje, viver é resistir; Resistir contra o apagamento, contra o “desmemoramento”, sobreviver. Sobreviver ante as condições que a sociedade pós-colonial reservou aos descendentes do povo retirado de suas terras, submetido ao ritual da “árvore do esquecimento” e escravizado por mais de 400 anos em terras estrangeiras. Hoje, mais de 100 anos após a Lei Áurea, este povo ainda se encontra, de certa forma, escravizado, pois suas memórias e história ainda estão aprisionadas nas gavetas dos antigos senhores, que, em nossa contemporaneidade, inclusive, assumem distintas vertentes tais como a discriminação do culto das religiões de matriz africana, associando-as às coisas negativas, às “coisas do demônio”, a dificuldade da implementação da lei 10.639, sancionada em 2003, que obriga o ensino da História e cultura africana e afro-brasileira nas escolas, o preconceito em relação às cotas raciais, entre outros. As consequências disso são muitas e influenciam diretamente a vida dos afro-brasileiros, descendentes desses escravizados que foram submetidos ao ritual da “árvore do esquecimento”, que hoje lutam para descobrir quem são, quais são suas origens. Enfim, trata-se de um povo que desconhece a completude de sua memória e hoje busca formas para reconstruí-la.

No excerto, a pesquisadora destaca a importância de trazer os dramas individuais e coletivos para o narrar e a compreensão da narrativa como espaço de resistência. A narração, nesse sentido, assegura a transmissão das memórias, da história, enfim, das raízes dos descendentes dos povos escravizados. Assim, Amanda Crispim Ferreira apresenta características distintivas da escrita da escrivência: ela é coletividade e resistência.

As considerações traçadas por Amanda Crispim Ferreira (2013) sobre a relação da memória com a escrita afro-brasileira partem das proposições de Conceição Evaristo ao pensar sobre sua própria literatura. Em “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, a escritora, ao tratar da origem de sua criação literária, relembra:

Talvez, o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro: o lápis era um grave, quase sempre em

forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente às suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente juntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. [...] Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se se deslocava no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. [...] Na composição daqueles traços, na arquitetura daqueles símbolos, alegoricamente ela imprimia todo o seu desespero. Minha mãe não desenhava, não escrevia somente um sol, ela chamava por ele, assim como os artistas das culturas tradicionais africanas sabem que as suas máscaras não *representam* uma entidade, elas *são* as entidades esculpidas e nomeadas por eles. (EVARISTO, 2007, p.16-17).

É possível perceber a maneira pela qual a escritora compreende a escrita como elo com a ancestralidade, performance e resistência. Ancestralidade por se tratar de ensinamentos transmitidos, por carregar consigo conhecimentos ancestrais que são perpetuados ao passar de geração para geração, por manter viva as memórias e as histórias de um povo mesmo quando a hegemonia tenta silenciar ou apagar essas vozes. Mostra-se performance enquanto movimento, um ato que parte da individualidade para a coletividade. Para Conceição Evaristo a escrita não é considerada de maneira isolada; em sua constituição, a literatura abarca vozes do presente, do passado, do indivíduo e de seu grupo. Aproximada das máscaras das culturas tradicionais africanas, a escrita revela-se força capaz de tornar presente aquilo que representa. A autora considera a escrita como ato performativo por compreendê-la em sua dimensão social. Vivências, corpo, memórias e escrita confundem-se na gestação dessa literatura que parte das experiências individuais e coletivas. Por fim, a escrita é insubmissão porque reage às imposições dos discursos hegemônicos. Na escrita de Conceição Evaristo, percepção que se alastra para toda escrita na qual se pode perceber a escrevivência como elemento norteador da criação literária, está a concepção de uma nova maneira de representar a identidade negra na literatura.

Busca-se demonstrar neste subcapítulo, de forma breve, como as autoras elencadas apresentam traços desse modo de escrita para então observar em que medida Maria Helena Vargas da Silveira pode ser aproximada a elas.

Sobre a possibilidade de diálogo entre a escrita das mulheres negras, Amanda Crispim Ferreira observa que:

A escrita de si, para as mulheres negras, é um ato insubordinado, corajoso. É um movimento de encontros, reconhecimentos, superações. É um processo de escolhas, pois há uma responsabilidade com aquele a quem se representa e com aquele para quem se escreve. (FERREIRA, 2013, p.52).

A pesquisadora compreende a insubordinação como um elemento de aproximação dessas escritoras. A escrevivência, nesse sentido, entendida como ato de insubmissão pela palavra, perpassa a escrita das mulheres negras transformando-a em um coro que não se curva às imposições.

A respeito da insubmissão na escrita afro-brasileira de autoria feminina, Conceição Evaristo tece alguns comentários:

[...] Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o fato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção de vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. (EVARISTO, 2007, p.20-21).

Além do ato de apreender o mundo a sua volta, a escrita, para a autora, aparece como forma de auto-inscrição, ato de representar-se, desconstruir estereótipos e se firmar enquanto identidade legítima. Nesse sentido, reforça-se a ideia da escrevivência enquanto experiência literária de insubordinação por criar uma nova forma de representação identitária e pelo papel de preservação da memória coletiva de um grupo, assegurando a sobrevivência de uma tradição.

Desse modo, a escrevivência aparece como elemento essencial de uma produção literária que se articula individualmente e pelo coletivo. Assim, é possível pensar que em Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Maria Helena Vargas da Silveira existam dois movimentos: o primeiro é marcado por traços individuais de escrita, como características de estilo, questões temáticas próprias de cada escritora e, ao considerar os distanciamentos temporal e geográfico entre essas autoras, a influência do contexto em que estão inseridas; e o segundo movimento dá-se pela articulação de uma produção literária que se aproxima pelo viés da coletividade ao dar espaço para vozes silenciadas historicamente e que dialogam a partir de uma postura de insubmissão. Pode-se afirmar, dessa forma, que as vozes dessas escritoras narram individualmente e, quando unidas, formam um coro que se aproxima pela escrevivência para cantar a memória e a história da população negra sob um olhar feminino.

As reflexões aqui tecidas sobre a possibilidade de olhar para escrita das mulheres negras como um coro que se complementa pela insubordinação e pela construção de uma nova experiência de representação da identidade negra na literatura estão em consonância com a percepção de Amanda Crispim Ferreira, que enxerga a escrita afro-feminina como um movimento que reconstrói a tradição ao mesmo tempo em que reescreve a história, assegurando a afirmação da identidade da população negra:

[...] percebemos na *escrevivência* afrofeminina um estilo marcado por simbologias, metalinguagens e intertextualidades, construindo uma poética de resistência – caracterizada por um movimento de cobrança e denúncia, por meio de uma revisão histórica e social e de afirmação de identidade, através da reconstrução de uma tradição (ancestralidade africana, religiosidade, cultura) e da reescrita da história. (FERREIRA, p.68).

A partir dessas considerações, é possível buscar elementos comuns que permitam aproximar tais escritoras e pensar em um lugar menos discreto para Maria Helena Vargas da Silveira em uma tradição de escritoras negras interligadas pelo que Ferreira (2013) denomina como “poética de resistência” da escrita afro-feminina.

A primeira autora apresentada nesse breve panorama nasceu em 1822, em São Luís do Maranhão<sup>13</sup>, mestiça e filha bastarda. Maria Firmina dos Reis foi professora primária, a primeira concursada no Maranhão. É considerada a autora do primeiro romance de autoria feminina brasileiro, assim como o primeiro abolicionista e o quinto publicado no Brasil, conforme aponta Luiza Lobo (2011).

A pensadora destaca, também, a participação constante da Maria Firmina dos Reis na imprensa maranhense com a publicação de contos, composições românticas ligadas ao nacionalismo patriótico da época e poemas de temática voltada à condição dos escravizados e heróis da Guerra do Paraguai. Segundo Luiza Lobo (2011, p.114), no livro *Álbum*, autobiografia romântica escrita entre 1853 e 1903, a autora “[...] se apresenta com a imagem de mulher solteira, infeliz, que adotou diversos filhos para dar sentido a uma existência esquecida e sacrificada de professora primária”. Percebe-se que, além de romance, contos e poesia, a autora maranhense busca também em dados biográficos material para a sua literatura.

---

<sup>13</sup> Em recente pesquisa realizada pela professora Dilercy Adler, da UFMA, descobriu-se que a data real do nascimento da autora é 11 de março de 1822, e não 11 de outubro de 1825, como se acreditava, conforme publicação de Luís Augusto Fischer e Roberta Flores Pedroso (2017).

Ao longo de sua vida, Maria Firmina dos Reis lutou pela educação e por melhores condições para os negros e para as mulheres. Faleceu aos 92 anos, em 1917, anos após a cegueira, tendo vivenciado a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República.

Sobre a consciência de negritude da autora, Luiza Lobo (2011, p.119) afirma que:

[...] Maria Firmina dos Reis em sua obra pioneira consiste em ver a questão da abolição não sob um prisma universalista, europeizado e distante do cotidiano, mas sob a ótica do vencido, descrevendo as condições concretas do escravo. Ela insere em toda a sua obra preciosos aspectos antropológicos que permitem ver a existência do escravo no seu aspecto real, sob a violência e o julgo de senhores e feitores que agiam sob o amparo das leis – como na cena do assassinato da escrava Susana, em *Úrsula*. Esta posição, bastante rara na literatura nacional, deve-se ao fato de a autora ser mulata e ocupar as camadas subalternas da sociedade brasileira, como professora primária. Pôde ela observar a vida cotidiana do escravo porque também ocupava um lugar social de oprimida, como mulher e afrodescendente. Assim, observou de dentro, ao contrário de obras que descrevem a escravidão teoricamente. Foi a primeira escritora no Brasil a expressar o sentimento e as ideias abolicionistas em um romance, em 1859, e o fez explícita e corajosamente.

Sua obra mais conhecida, *Úrsula*, foi publicada originalmente em 1859. No entanto, por conta dos preconceitos de gênero e etnia da época, a autora utilizou-se do pseudônimo “uma maranhense” para a publicação. O nome de Maria Firmina dos Reis só aparecerá na capa do livro mais de um século depois, na edição fac-similar organizada por Horácio de Almeida.

Para Luiza Lobo (2011), a obra apresenta, em seu prólogo marcado por um tom irônico e de cunho feminista, o posicionamento de Maria Firmina dos Reis frente às imposições sociais: “[...] pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados” (REIS, 2004, p.13). A pesquisadora destaca que o prólogo apresenta insubmissão às imposições sociais por meio da ironia. Assume o lugar de fala da mulher e se utiliza do tom irônico para denunciar o machismo de sua época. Esse tom de resistência e questionamento das instituições será reiterado no decorrer do romance. A voz narrativa, que em grande parte da obra utiliza-se da onisciência neutra, em determinados momentos altera-se para o foco de autor intruso e emite juízos de valor acerca das personagens e da escravidão.

O professor Eduardo de Assis Duarte, no prefácio da edição de 2004 da obra, tece considerações valiosas sobre a obra de Maria Firmina dos Reis:

O prólogo estabelece o território cultural que embasa o projeto do romance. Estamos em 1859, momento em que a prosa de ficção dava seus primeiros passos entre nós. Com seu gesto – sob muitos aspectos inaugural – Maria Firmina aponta o caminho do romance romântico como atitude política de denúncia de injustiças há séculos arraigadas na sociedade patriarcal brasileira e que tinham no escravo e na mulher suas principais vítimas. (DUARTE, 2004, p.268).

Para o autor, *Úrsula* não se trata apenas do primeiro romance abolicionista brasileiro, mas também do primeiro romance da literatura afro-brasileira a partir dos denominadores cunhados para a compreensão dessa produção literária: apresenta, desde o prólogo, o ponto de vista interno à condição do *ser negro* no Brasil. Essa perspectiva interna ganha força em dois momentos: na denúncia da escravidão enquanto instituição pela voz narrativa e pela rememoração de mãe Susana. Pode-se observar de que maneira o discurso se articula para condenar o regime escravocrata enquanto instituição:

Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo – e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... aquele que também era livre no seu país... aquele que é seu irmão?!  
E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista. (REIS, 2004, p.23).

É possível perceber, no fragmento, que a voz narrativa deixa de lado a onisciência neutra para emitir comentários não apenas sobre as personagens, mas também sobre a realidade narrada. O foco da narração, no fragmento, parte da condenação da escravidão para recair sobre o seu efeito em Túlio em contraponto com as virtudes da personagem: a crueldade da escravidão e os sofrimentos por ela causados não conseguem embrutecer a alma do jovem e fazer com que a personagem perca sua generosidade, qualidade ressaltada pela voz narrativa como implantada por Deus. Nesse sentido, é significativo observar como Túlio, o jovem escravizado, é construído como o oposto da escravidão: de um lado a personagem generosa e de alma pura que se solidariza ao ver o jovem branco caído, e, do outro, a escravidão como instituição perversa que nega a máxima cristã do amor ao próximo. Essa oposição apresenta uma representação positiva da personagem negra: Túlio representa a humanidade que resiste até mesmo à desumanização do sistema escravocrata; apesar de todos os horrores vivenciados, a personagem permanece apegada aos seus valores de generosidade e altruísmo.

Sobre esse fragmento, Eduardo de Assis Duarte (2004, p.272) pontua:

Ressalte-se de início que não se trata de condenar a escravidão unicamente porque um escravo específico possui um caráter elevado. Trata-se de condenar a escravidão enquanto instituição. E a autora o faz a partir do próprio discurso religioso oriundo da hegemonia branca, que afirma serem todos irmãos independente da cor da pele! Se pensarmos em termos do longínquo ano de 1859 e da longínqua província do Maranhão, poderemos aquilatar o quanto tal postura tem de avançado, num contexto em que a própria Igreja Católica respaldava o sistema escravista.

O pesquisador aponta a utilização do discurso religioso advindo da hegemonia branca para condenação da escravidão como traço distintivo da força da escrita de Maria Firmina dos Reis. Nesse sentido, Duarte (2004) destaca que a autora subverte a voz do discurso hegemônico para condená-lo. A obra destaca-se, também, pela ousadia ao dar voz a uma personagem negra, Susana, que recorda a captura brutal, a travessia em um navio negreiro e a escravidão.

Amanda Crispim Ferreira (2013) define a personagem como:

[...] o primeiro exemplo de um *griot* em nossa Literatura. A personagem, apesar de ter pouca participação na trama, é central no enredo, é o que o torna inovador, abolicionista, pois ela é a imagem do negro africano escravizado que mais se aproxima do “real”, com sentimentos, incômodos, tristezas, revolta, banzo. (FERREIRA, 2013, p.34, ênfase do original).

Ao destacar a importância da personagem na trama e o papel privilegiado que ela ocupa ao transmitir memórias e ser um dos elementos responsáveis pela inovação que a obra apresenta, por ser o primeiro romance abolicionista, a pesquisadora aponta caminhos para a percepção de Susana como figura essencial para a presença da escrevivência no romance de Maria Firmina dos Reis. A personagem garante a transmissão da memória por meio de seu relato, é insubmissa aos desmandos e faz de sua voz instrumento de representação de uma coletividade. A transmissão desse relato pela voz da personagem constitui um ponto de vista interno até então apagado da literatura brasileira, tais referências partiam do olhar do outro.

Nesse aspecto, Duarte afirma que na prosa de Maria Firmina dos Reis ganha destaque “a condição diaspórica vivida pelos personagens arrancados de suas terras e famílias para cumprir no exílio a prisão e o trabalho forçado” (DUARTE, 2004, p.274). No fragmento a seguir, a narração parte da personagem Susana:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo o quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até abarcamos as praias brasileiras. (REIS, 2004, p.275).

Duarte (2004) destaca que a rememoração de Susana é a primeira vez em que a voz do escravizado se faz ouvir na literatura brasileira. Para o pesquisador, é possível perceber que o “eu” que se recorda dá voz a uma coletividade.

Com base nisso, pode-se observar que a experiência narrada de Susana torna-se o coro de um grupo. É possível pensar nessa coletividade como um primeiro sinal de escrevivência: há, na transição do “eu” para o “nós” e na subversão do discurso hegemônico de origem cristã, apontadas por Duarte (2004) ao analisar o romance, prenúncios de uma nova forma de escrita a partir da vivência. Tornar presente uma voz coletiva e subverter o discurso dominante são os primeiros passos de uma literatura que se dá a partir de uma experiência do que é ser negro no Brasil.

Compreendida como precursora na literatura afro-brasileira de autoria feminina, Maria Firmina dos Reis apresenta características que serão retomadas por escritoras posteriores, quadro no qual se insere a produção literária de Maria Helena Vargas da Silveira: a denúncia das injustiças sociais; uma produção literária marcada pela convergência entre escritura e vivência; trânsito por entre formas literárias e subversão de características caras ao seu tempo.

Aproximadamente um século após a primeira publicação do romance de Maria Firmina dos Reis, estreia na literatura, com *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, um dos nomes mais representativos da literatura afro-brasileira de autoria feminina: Carolina Maria de Jesus.

Em sua dissertação, Amanda Crispim Ferreira (2013, p.36) apresenta a escritora mineira a partir da escrevivência:

Saindo do século XIX e adentrando o século XX, encontramos as lembranças de Carolina Maria de Jesus, negra - mineira da cidade de Sacramento, mãe de três filhos, favelada, catadora de papel, escritora. Conhecida mundialmente, a autora encontra na escrita de suas memórias um meio de inserir-se no mundo e denunciar a condição em que vivia, ou seja, em que viviam os favelados, os negros e as mulheres da época, mais precisamente os moradores da favela do Canindé, [...]. Nesta denúncia, não poupou governantes da época nem outras autoridades, citando nomes, a fim de garantir a veracidade de seu relato e o efeito impactante a ser causado. [...] Em seus livros, Carolina Maria de Jesus contou as memórias da infância e da adolescência em Sacramento e o cotidiano da vida adulta, quando vivia com os três filhos na favela do Canindé, na década de 1950.

Pode-se observar, a partir do excerto, que o retrato de uma condição de vida marcado pela tônica da denúncia ocupa lugar de destaque na obra de estreia de Carolina Maria de Jesus, mas também que a sua literatura não se restringiu a esse aspecto.

Embora tenha ficado mundialmente conhecida por *Quarto de despejo; diário de uma favelada*, obra que levou a escritora ao sucesso e à fama, Carolina Maria de Jesus possui vasta produção literária, que abarca livros de memória e poesia, essa última cindida entre o cotidiano lírico e o realista, e uma grande quantidade de material inédito, que inclui diversos gêneros literários, conforme aponta Marisa Lajolo (2011).

Percebe-se que, assim como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus transitou por diversos gêneros literários. Diferente da autora maranhense, a escritora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* alcançou sucesso comercial com a sua primeira obra, embora até hoje enfrente resistência por parte da crítica.

Mais do que o apagamento e silenciamento sofridos por essas autoras, importa a maneira pela qual a escrevivência se manifesta de forma distinta. Se em Maria Firmina dos Reis é possível notar uma voz que parte do individual para o coletivo e uma subversão do discurso hegemônico para denunciar a escravidão, em Carolina Maria de Jesus não há uma preocupação com a coletividade. Suas obras, conforme apresenta Lajolo (2011), voltam-se para as próprias experiências e memórias. Carolina Maria de Jesus não ambiciona ser a representante de um grupo, a denúncia presente em seus textos abarca o coletivo na medida em que expõe as próprias condições de vida. Ao tratar das injustiças por ela vivenciadas, sua produção literária toca, mesmo que involuntariamente, a condição de um grupo.

Em seus textos, o tom forte de denúncia e o retrato brutal intercalado com momentos de lirismo, espelhados na linguagem por um preciosismo linguístico que divide espaço com os desvios da norma-culta, são especificidades textuais e temáticas responsáveis por configurar sua escrita uma maneira outra de representação, conforme atenta Lajolo (2011).

A escrevivência, em Carolina Maria de Jesus, manifesta-se também pela materialidade da linguagem, num ato de insubmissão que, conforme Evaristo (2007, p.21), é capaz de ferir as normas cultas com seus desvios.

Até o momento, Conceição Evaristo foi trazida à discussão enquanto pensamento crítico sobre a escrita afro-feminina. Agora, faz-se necessário trazer maneiras pelas quais a escrevivência manifesta-se nos textos literários da escritora mineira.

Na apresentação de Conceição Evaristo por Maria Consuelo Cunha Campos e Eduardo de Assis Duarte (2011), consta que a autora nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no dia 29 de novembro de 1946, graduou-se em Letras – Português e Literatura pela

universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, sua tese segue a linha de coerência que estabeleceu desde o mestrado.

A estreia na literatura deu-se com a publicação de seis poemas, entre eles “Vozes Mulheres”, no volume 13 de *Cadernos negros* (1990). Desde então, a autora lançou o livro *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008) os romances *Ponciá Vicêncio*, em 2003, e *Becos da memória* em 2006, relançado pela Editora Mulheres em 2011; três livros de contos: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d’água* (2014a), terceiro colocado na categoria contos e crônicas do Prêmio Jabuti em 2015, e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016).

Um dos nomes mais representativos da literatura afro-brasileira na contemporaneidade, Conceição Evaristo apresenta, em suas narrativas, uma escrita marcada pelo tom memorialístico e, no que diz respeito à recorrência de temas, é possível destacar: o resgate à ancestralidade, o retrato dos dramas individuais e coletivos da população negra, a emancipação da mulher e a representação de uma nova identidade negra na literatura, contrapondo-se aos estereótipos por muito tempo perpetuados na literatura brasileira.

Sobre sua escrita, Eduardo de Assis Duarte (2007) define a forma de narrar de Conceição Evaristo como “brutalismo poético”: a beleza de uma linguagem que busca construir lirismo por meio da criação de imagens está a serviço de uma narrativa que apresenta a brutalidade de uma sociedade marcada pelas injustiças e pela marginalização dos grupos subalternizados. A escrevivência, que Evaristo delineia em seus ensaios, manifesta-se como traço de destaque em suas obras: é ela o elemento responsável por alinhar as denúncias ao sopro poético característico de sua escrita.

Em *Ponciá Vicêncio* (2003), a trajetória da protagonista, apresentada ao leitor de forma não linear, desnuda, de maneira poética, a realidade dos descendentes de escravizados em uma metrópole no momento de pós-abolição. A ausência de medidas afirmativas e a marginalização social pelas quais passam as personagens são reforçadas pelo caráter fragmentado do texto. Esta é a tônica da escrita de Conceição Evaristo: intensificar por meio da poeticidade as experiências vivenciadas por suas personagens para provocar no leitor um sentimento de deslocamento. Na gestação de sua escrita encontram-se fios que se entremeiam com sutileza, tornando sua obra uma tessitura que se revela em camadas.

Na apresentação de *Becos da memória*, da edição de 2013 pela Editora Mulheres, Conceição Evaristo fala sobre a escrevivência na concepção do romance:

[...] foi o meu primeiro experimento em construir um texto ficcional com (fundindo) escrita e vida, ou melhor dizendo, escrita e vivência. Talvez na escrita de *Becos*, mesmo que de modo quase inconsciente, eu já buscasse construir uma forma de *escrevivência*. (EVARISTO, 2013, p.11, ênfase do original).

No fragmento, a autora aponta para a compreensão da *escrevivência* como fusão da escrita com a vida e ressalta a ideia de experimento ficcional. Nas páginas anteriores deste trabalho foi ressaltada, em diversos momentos, a compreensão da *escrevivência* como experiência literária. Tal apreensão do termo tem como objetivo pensar nesse encontro de texto e vida como ponto crucial na configuração de um olhar outro para a literatura afro-brasileira. Busca-se, aqui, destacar que há nessa produção literária a presença de um tratamento particularizado no ato de tornar ficção vivências individuais e coletivas. Não se trata de narrar dados biográficos, mas de converter em literatura, ou seja, em ficção, as vivências de um povo; tornar uma condição de vida a força de uma experiência literária que propõe um modo diferenciado de representação de uma identidade até então silenciada e forçada pela hegemonia a ocupar o espaço da diferença.

Mais um passo para a compreensão da *escrevivência* evaristana encontra-se na apresentação de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), a voz narrativa que alinhava os contos alerta o leitor. O experimento referido no fragmento anterior é delineado com mais vagar no excerto:

Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar essas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma *escrevivência*. (EVARISTO, 2011b, p.9).

A invenção, que pode ser pensada como equivalente à criação literária, ocupa lugar de destaque no fragmento. O fosso entre a vida e a narração é preenchido pela criação. A ficção aparece como fio que costura a vivência à escrita. O texto literário de Evaristo revela-se como urdida trama de fios que se complementam. Nesse sentido, a narradora-ouvinte da novela “Sabela”, presente no livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), contribui significativamente para a compreensão da tessitura narrativa de Evaristo:

Como uma laboriosa aranha, tento tecer essa diversidade de fios. Não, meu labor é menor, os fios já me foram dados, me falta somente entretecê-los, cruzá-los e assim chegar à teia final. Tento apreender a história e seus

sentidos. O sentido primeiro veio de Sabela, pois com mamãe, vivi o evento. (EVARISTO, 2016, p.103).

O trabalho laborioso de tecer a diversidade de fios pode ser comparado com a intrincada teia da qual se constitui o texto de Conceição Evaristo. A teia final, sentido único que busca a narradora-ouvinte, projeta-se em paralelo às obras da autora que, ao se constituírem de diversos elementos, tornam-se espaço de retomada de ancestralidade, denúncia e afirmação identitária sem renunciar ao tratamento estético muitas vezes conferido pela prosa marcadamente poética, pelo tom memorialístico e pela fragmentação da narração.

Destarte, compreende-se a literatura de Evaristo como uma voz que, insubordinada, une-se ao coro de escritoras negras para contar e cantar a sua própria história e por isso torna-se espaço de representação e resistência. Essa voz que transcende do individual para o coletivo pode ser percebida no conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, presente na coletânea de contos *Olhos d’água* (2014, p.113):

À noite, quando reuníamos em volta de uma fogueira mais de cinzas do que de fogo, a combustão maior vinha de nossos lamentos. E em uma dessas noites de macambúzia fala, de um estado tal de banzo, como se a dor nunca mais fosse se apartar de nós, uma mulher, a mais jovem da desfalcada roda, trouxe uma boa fala. Bamidele, a esperança, anunciou que ia ter um filho.

Como imagem metafórica que simboliza a escrita das mulheres negras, a boa notícia trazida pela jovem Bamidele para o povoado em estado de ruínas, o filho, é a metáfora para a produção literária dessas mulheres. Henrique Furtado de Melo (2016) analisa a escrevivência a partir da potencialidade do ato de narrar como processo emancipatório do corpo negro. Ao analisar o conto “Ayoluwa, alegria do nosso povo” (2014), traça paralelos entre a notícia de Bamidele e a voz ancestral do *griot*. Para o pesquisador, essa voz assegura, mais do que a preservação, a criação da memória de seu grupo: “O anúncio da gravidez de Bamidele soa como um recontar da vida do povo de Ayoluwa”. Retomada da ancestralidade e criação a partir dela. O anúncio de Bamidele é a escrevivência conforme apresentada até aqui: “construção identitária a partir da voz” (MELO, 2016, p.20-21).

Diante do que foi apresentado até aqui, pode-se afirmar que a escrita cunhada pela escrevivência revela-se a extensão de um corpo insubordinado, de uma voz que não se cala e reclama para si o direito de narrar a própria história e a memória de seu grupo.

As escritoras aqui apresentadas aproximam-se pela produção literária que alinhava, por meio da invenção, vida à escrita. Seja ao assumir voluntariamente a função de *griot* ou ao retratar as injustiças sentidas na pele, essas escritoras tornam-se, a partir do ato da escrita, vozes que se contrapõem aos que tentam silenciar suas histórias e memórias. Pelo ato

in subordinado de tomar para si a palavra, conforme observam Amanda Crispim Ferreira (2013) e Conceição Evaristo (2007), fazem da literatura meio de emancipação do corpo, como aponta Henrique Furtado de Melo (2016), e, conseqüentemente, de uma experiência literária afro-brasileira. Aproximam-se por serem vozes afro-femininas que tomaram o poder sobre o discurso para representarem a si e aos seus grupos. Cada uma a seu modo, seja ao lutar pela abolição, seja pela voz que narra a favela pelo olhar de dentro ou pelo olhar crítico da escritora que reflete sobre a potencialidade da escrita para a emancipação da mulher negra, essas escritoras se complementam e fundam uma tradição de escritura que faz do corpo experiência de escrita. Resta, neste primeiro capítulo, buscar a resposta para a pergunta que motivou tal trajetória: qual o espaço de Maria Helena Vargas da Silveira na literatura afro-brasileira?

#### 1.4 A ESCRITA DA EXPERIÊNCIA, UMA EXPERIÊNCIA DE ESCRITA

No decorrer deste capítulo buscou-se apresentar Maria Helena a partir da pluralidade de sua escrita, delinear o conceito de literatura afro-brasileira proposto por Eduardo de Assis Duarte (2011) e colocar em destaque a importância dessa literatura nos processos de construção identitária. Em seguida, a atenção voltou-se para uma tradição de escritoras negras interligadas pela escrevivência e para algumas breves considerações de Conceição Evaristo sobre o termo por ela cunhado. Neste último tópico, são retomadas algumas considerações acerca da escrevivência com o objetivo de pensar em um lugar menos discreto para Maria Helena Vargas da Silveira nessa linhagem de escrita afro-feminina. Para isso, são trazidos os textos de apresentação das obras da autora que, embora sejam manifestações tímidas sobre a sua compreensão da escrita, estabelecem diálogos profícuos com a compreensão da literatura a partir do conceito de escrevivência de Conceição Evaristo.

Na apresentação de *O Sol de fevereiro* (1991), a autora tece comentários que iluminam o seu entendimento do fazer literário:

Jamais serei apenas eu, quando descubro as coisas vivas, as emoções, as aparências, os momentos fluindo, os momentos mortos.

[...] Eu, ainda no tempo, renascendo em outras gerações. É quando vou saindo, rolando nos pensamentos, criando. As criações são saídas. Liberto-me, jogando para fora o que derrama prá dentro. Surpreendo-me, contando coisas. Não, não é tudo.

[...] Trago estórias que tomei por empréstimo de passageiros da vida, viagensinha curta, circunstancial. Confundo-me. Nem sei se estão levando a vida ou se a vida está a carregá-los. Vislumbro horizontes distantes, sem tréguas no andar. Descubro-me cúmplice na mesma jornada. Sou a criança, a

rapariga, a senhora, a mulher, o homem, o caminhante. (SILVEIRA, 1991, p.7).

A impossibilidade do “eu”, na escrita, dá-se pela coletividade que se manifesta em sua voz autoral. Deixa de ser um indivíduo que fala apenas por si para abarcar uma coletividade. Maria Helena Vargas da Silveira assume a posição de voz de um grupo que se enlaça aos sentimentos do coletivo e nesse movimento dilui-se. Transcende a individualidade para alcançar o grupo. Renasce em outras gerações por meio da escrita. Sua literatura pretende assegurar a transmissão da história de um coletivo. Confessa que as narrativas são tomadas de empréstimo da vida. Confunde-se com o que conta e compreende sua multiplicidade: é “a criança, a rapariga, a senhora, a mulher, o homem, o caminhante”.

Nas reflexões da autora em *Rota existencial* (2007, p.68), afirma: “Inventei personagens, às vezes confundindo-me com eles”. Retornado à apresentação de *O Sol de fevereiro* (1991), Maria Helena confessa a necessidade de comunhão com o grupo e a importância do “outro”:

[...] Sinto-me frágil para carregar bagagens; podem ser flores, rochas, abstratas emoções, a liberdade. Quero estar leve. E sou mais leve, quanto mais consigo repartir-me, no desalinho natural de andar altos e baixos. A liberdade sem os outros não faz sentido. O direito de ser livre exercita-se nos encontros. Reside aí a magia e importância da caravana. A liberdade não vive o singular. Somos plural nas buscas, trocando de posição. (SILVEIRA, 1991, p.8).

O “outro”, presente no fragmento, não se trata daquele que é negado nos processos de construção social da identidade pautados pela exclusão apresentados no decorrer do capítulo; o “outro” trazido pela autora simboliza a celebração da diversidade, da intersubjetividade, representa o intercâmbio de experiências. A leveza e a liberdade só fazem sentido quando compartilhadas, experimentadas por uma comunidade. Reitera o plural como possibilidade de comunhão de suas bagagens, vivência da liberdade e troca de posição. Nesse último aspecto destaca-se um dos dados significativos sobre a escrevivência: enquanto escrita do coletivo ela permite, por meio da ficção, a invenção da qual fala Evaristo, assumir lugares múltiplos, deslocar-se para diversos papéis. As histórias fundem-se e se confundem em um emaranhado de fios narrativos. O “eu” passa a significar a partir do “nós”. Voz autoral e público aparecem como instâncias de destaque no cerne da escrevivência de Maria Helena Vargas da Silveira. Sobre o ato de inventar, tornar ficção as histórias que coleta como bagagens a serem compartilhadas, afirma: “Verdades ou mentiras jamais existem por inteiro. Explico-me, simplesmente, aproximando-me da realidade dos meus contos. Meus contos?!”

Apenas expressão forte. Jamais tomarei posse de resgastes dos companheiros” (SILVEIRA, 1991, p.8). A autora reforça o seu papel enquanto voz de um grupo pela constatação do ato de criação em suas narrativas. Como um dos fios que tece a narradora-ouvinte de “Sabela” (2016), de Conceição Evaristo, verdades ou mentiras são alinhavadas pela experiência de escrita de Maria Helena. Ancestralidade, coletividade e insubordinação mostram-se traços importantes na escrita da autora pelotense.

Em *Odara: fantasia e realidade* (1993), a escritora aborda novamente aspectos de sua literatura:

Num quadrilátero limitado em todas as pontas da vivência, as fantasias ainda são permitidas em alternância com a realidade do cotidiano. Nesta duplicidade é que reside o meu Odara, o encantamento de poder, vive o sonho desejado, fazer o céu, logo ali, beirando o inferno. São momentos de criação, de envolvimento perfeito comigo mesma, com a negritude em mim. Não posso segurá-la nas mãos. Deixo-a escorrer, vigorosamente, por todos os poros. Quero-a derramando no chão de meu povo para que germine. Entre o amém e o sarava, entre Deus e os Orixás, sinto este povo, cintilando como poliedro-luz nas oferendas de vida, tomando-se de axé para vencer os descaminhos.

[...] Em cada texto despojo-me de fragmentos afro-brasileiros. Despojo-me, não pelo desconforto, mas pela obrigação de ficar para bater cabeça frente ao gongá universal onde os Orixás testemunham o anseio, a luta, a fantasia, a realidade do negro, este iniciando e já pronto filho de santo, com certeza. Santos, os nossos ancestrais...

Meu Odara é um grande enredo. Os personagens desfilam na gandaia mental.

Nós desfilamos também. Nosso rumo é a apoteose do *Sonho que Sonhamos*, da cidadania não violentada, da participação, do trabalho, do viver, morar, comer, evoluir, amar e ser feliz. Precisamos vencer o enredo. Temos que chegar lá e garantir o nosso lugar. Eu creio. (SILVEIRA, 1993, p.6-7, ênfase do original).

Entre a fantasia e o cotidiano repousa a criação. A escrita da experiência de Maria Helena parte das vivências e da consciência da própria negritude que não são contidas, por isso escorrem. Como *griot* de sua comunidade, espera que sua escrita derramada germine, assegure a continuidade da tradição e da memória coletiva. A explicitação de um receptor pela presença de um povo acompanhado pelo pronome possessivo, “meu”, atenta para a instância do público leitor conceituado por Duarte (2011). Nessa nota fica evidente a importância da fala que se volta, em um primeiro momento, para a coletividade da qual a autora se coloca como porta-voz. Os Orixás ganham destaque, pois a obra é formada por contos que resgatam às religiosidades ancestrais de matrizes africanas. É significativo notar, na materialidade do texto, a maneira pela qual o “eu” e o “nós” são entrelaçados como fios que se confundem.

Costurando vida à escrita, a primeira é simbolizada pelo enredo a ser vencido, sendo as personagens a presentificação, no texto, do povo para o qual fala.

Em *As filhas das lavadeiras* (2002), a escrevivência do conteúdo é espelhada na forma. Como o título sugere, o livro reúne relatos de filhas de lavadeira sobre a vida de suas mães. Nessa obra, os testemunhos dessas mulheres dividem espaço com as reflexões de uma voz narrativa que muitas vezes se entrelaça ao relato — desdobramento assumido da autora —, com fragmentos poéticos e fotografias. Separado em quatro atos (referenciais históricos, lavagem de roupas, peças expostas ao tempo e secar), o livro mistura vida e escrita de maneira que, embora pareça desnudar o processo de criação à primeira vista, ao impor limites claros entre a ficção e os depoimentos, revela-se urdido jogo entre criação e verdade: os relatos partem das filhas, são fios de memórias que se propõem a contar a história das mães lavadeiras.

Pode-se pensar que o ato da lavagem de roupas aproxima-se dos ritos enquanto reunião de um grupo em torno das águas, cuja simbologia carrega a ideia de purificação pelo renascimento. Se nos ritos o canto assume lugar de destaque, em *A filha das lavadeiras* (2002) o rito é atualizado e o ato de contar histórias assume o papel de assegurar a transmissão da memória do grupo. A memória, nesse sentido, é significativa para que se desenrole os fios da ficção. Contar recordações é fazer como a narradora-ouvinte de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), de Conceição Evaristo, é preencher os fossos com invenção. Maria Helena, também narradora-ouvinte, alinhava esses retalhos de rememoração à sua criação literária.

Esses relatos aproximam-se da percepção de Amanda Crispim Ferreira (2013) sobre a autoficção na literatura das mulheres negras:

No caso da autoficção, podemos dizer que a ideia é, grosso modo, praticamente uma junção da *escrevivência* e da autobiografia, pois trata-se de um texto em que o autor conta sua vida, mas se utiliza de elementos ficcionais para construir essa história, ou seja, realiza o pacto sem “abrir mão” da ficção. [...] Nesse gênero, o autor não tem a preocupação de contar sua história desde as origens, como acontece na autobiografia, mas se recorta uma parte, um fato interessante para expor, sem preocupação com linearidade ou recapitulação histórica, mas com o romance, com a literariedade. (FERREIRA, 2013, p.53, ênfase do original).

Partindo de autores que se ocuparam das questões referentes ao embate entre autobiografia e autoficção, a pesquisadora apresenta considerações que podem trazer luz à maneira pela qual Maria Helena Vargas da Silveira utiliza-se das fronteiras frágeis entre a criação e a escrita. Se, conforme aponta a pesquisadora, a autoficção pode ser compreendida

como uma fusão de escrevivência e autobiografia, pela presença de elementos ficcionais que se fundem ao caráter verídico do relato, e não se detém em um recorte específico sem preocupação com uma ordem linear, parece plausível considerar que em *As filhas das lavadeiras* (2002) manifeste-se algo próximo à autoficção. A opção pela proximidade, e não uma classificação taxativa dentro desse gênero, dá-se porque Maria Helena não está narrando a sua história de forma ficcional, o que está no jogo da ficção é o relato que ela recolhe, e por isso o fosso da invenção torna-se mais profundo. Desse modo, é possível afirmar que em *As filhas das lavadeiras* (2002) a escrevivência de Maria Helena ganha força por se espelhar na forma pela qual o texto é constituído. A voz coletiva, reivindicada pela autora desde o seu livro de estreia, manifesta-se ao alinhar o seu ato de criação ao relato do outro, alinhava vivência e literatura em uma possibilidade de experiência literária que flerta com o relato e com a autoficção.

Seja ao transitar pelas formas literárias ou pela construção de um discurso de resistência e reafirmação identitária, Maria Helena mostra-se uma escritora que muito tem a contribuir para a compreensão da literatura afro-brasileira, em especial de autoria feminina, e do conceito de escrevivência. Suas obras, de formas e gêneros multifacetados, assim como suas reflexões sobre a escrita, são materiais que possibilitam diversos olhares do estudioso. Ao voltar-se para sua trajetória na literatura, Maria Helena conclui: “Identifico na escrita, minha atitude espontânea de resistência e criatividade. Escrever é coisa de negros e negras, também” (SUL, 2007, p.111). O pensamento que sintetiza a maneira como a autora compreende a sua produção literária e dialoga com as considerações apresentadas no decorrer do capítulo: Maria Helena percebe a existência de uma produção literária de autores e autoras negros, um sistema literário particularizado, se adotada a visão de Octávio Ianni (2011) e Eduardo de Assis Duarte (2011). Esse sistema apresenta como traços característicos a insubmissão ao apagamento advindo dos discursos hegemônicos e se quer espaço de uma nova representação literária.

Faz-se necessário destacar, embora já tenha sido mencionado no decorrer do capítulo, que a produção literária de Maria Helena Vargas da Silveira é aqui compreendida como um projeto literário estético e ideológico. No campo da ideologia, a literatura de Maria Helena revela-se em harmonia com o que Evaristo define como projeto literário afro-brasileiro, uma produção marcada pela preocupação de emancipação da negritude e representação da identidade negra em sua condição de sujeito, contrapondo-se à condição de objeto presente no cânone. Do ponto de vista estético, a produção da autora pelotense revela-se norteadada pela escrevivência, ao se valer de uma pluralidade de vozes que evoca o coletivo,

e pela maneira que essa escrita da experiência espelha-se no uso que a autora faz dos frágeis limites das formas literárias.

Embora o foco da dissertação no capítulo seguinte recaia sobre as especificidades do livro *O Sol de fevereiro* (1991), por se tratar de uma obra que sintetiza traços recorrentes da escrita da autora pelotense, é preciso destacar que a atenção dada à pluralidade de formas e temas pelas quais a autora transitou fez-se necessária para delinear o projeto como um todo, mesmo que de forma breve.

Maria Helena insere-se numa tradição de autoras negras interligadas pelo conceito de escrevivência pela maneira que abarca as vivências dos subalternizados em seus textos e as transforma em experiência literária. Aproxima-se de Maria Firmina dos Reis na medida em que escreve afastada do eixo Rio-São Paulo e pela trajetória ligada à educação. Com Carolina Maria de Jesus, Maria Helena compartilha uma voz que retrata o espaço físico da margem, mas que também busca na poesia o lirismo do cotidiano. Ao lado de Conceição Evaristo, a autora pelotense reflete sobre a potencialidade da escrita afro-feminina, aponta caminhos para a compreensão dessa experiência literária e, embora não se utilize do termo escrevivência, compartilha com a autora mineira a visão da insubordinação pela palavra.

Apesar de sua morte precoce, a escritora apresenta material suficiente para suscitar estudos futuros sobre variados vieses — seja pelo olhar pedagógico, por uma perspectiva mais detida no que diz respeito ao feminismo negro, pela importância da religiosidade ou a percepção de sua obra enquanto registro de uma memória muitas vezes não contemplada pelos registros históricos oficiais —, embora ainda não tenha seu espaço na academia reconhecido. Parece correto afirmar que Maria Helena mostra-se um nome significativo para se pensar a literatura afro-brasileira de autoria feminina da contemporaneidade.

Sobre a importância do resgate da escrita afro-feminina do Rio Grande do Sul, faz-se necessário destacar o apagamento sofrido por essas escritoras. Priscila Pasko (2017) atenta para a necessidade de redescobrimto de autoras que muito tem a oferecer aos estudos literários e à compreensão de nossa literatura de um modo geral, mas se encontram apagadas ou pouco estudadas. Em “Por que não conhecemos as escritoras negras gaúchas?”, ao buscar a resposta para a pergunta, a pesquisadora se depara com o apagamento dessas escritoras na crítica literária e na mídia, o que entende como descaso ou desconhecimento. Independente dos motivos, o que a Pasko (2017) constata é uma ausência de escritoras negras gaúchas que tenham alcançado espaço notório nos círculos literários, mesmo tendo se deparado com nomes de prosadoras, como Maria Helena Vargas da Silveira, Maria do Carmo dos Santos e

Veralinda Menezes, além das poetisas Delma Gonçalves, Isabete Fagundes Almeida, Fátima Farias e Pâmela Amaro.

Ao se voltar para Maria Helena Vargas da Silveira, no decorrer deste primeiro capítulo, esta dissertação tem como um de seus objetivos despertar o interesse de pesquisadores para a produção literária de escritoras e escritores negros gaúchos e contribuir, mesmo que de maneira tímida, para que autoras como Maria Helena não permaneçam no esquecimento.

Até aqui a reflexão voltou-se para o lugar de Maria Helena na literatura afro-brasileira. No entanto, é necessário pensar de que maneira as especificidades de sua escrita dialogam com as inquietações da literatura brasileira contemporânea de modo amplo.

## 2 DILUIÇÃO DAS FORMAS

Após as reflexões sobre o espaço de Maria Helena Vargas da Silveira no panorama da literatura afro-brasileira, busca-se delinear a noção de diluição das formas em *O Sol de fevereiro* (1991) a partir de contribuições advindas dos estudos referentes à pós-modernidade e ao pós-modernismo e de debates teóricos no que diz respeito às características dos gêneros literários.

A proposta de estudo da diluição das formas justifica-se por propiciar o olhar analítico mais detido às especificidades da obra, assim como, em comunhão com o conceito de escrevivência, permitir que seja possível alocar a autora na literatura brasileira contemporânea. Para tal, são necessários alguns movimentos: no primeiro tópico, as discussões sobre pós-modernidade e pós-modernismo são trazidas como arcabouço teórico para se pensar de que maneira a diluição das formas manifesta-se na obra; no segundo tópico, o estudo se volta para a maneira pela qual Maria Helena Vargas da Silveira, em *O Sol de fevereiro* (1991), transita entre os limites das formas na composição do livro, objetivando delinear as especificidades da escrita da autora pelotense e analisar o tratamento dado às narrativas enquanto episódios completos em si mesmos, sejam eles contos ou crônicas. Por fim, ao retomar o que foi discutido no decorrer da dissertação sobre escrevivência e diluição das formas, parte-se para a reflexão acerca de questões suscitadas por *O Sol de fevereiro* (1991) no que concerne as tensões relativas à literatura brasileira contemporânea.

### 2.1 PÓS-MODERNIDADE, PÓS-MODERNISMO E DILUIÇÃO DAS FORMAS

Nicolau Sevcenko, no ensaio intitulado “O enigma pós-moderno” (1988), parte da imagem do castelo de areia presente em “Fragmentos de um evangelho apócrifo”, de Borges<sup>14</sup>, para atestar a fragilidade e a transitoriedade da pós-modernidade. A partir da imagem incorporada pelo historiador, atenta-se para a postura adotada no presente trabalho no que tange aos conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo: não se pretende, aqui, aprofundar-se nas polêmicas em torno dos termos, nem buscar algum tipo de verdade universal no que diz respeito às definições adotadas — principalmente porque a quebra de uma ideia de verdade universal está nos alicerces de um pensamento pós-moderno. O que se

---

<sup>14</sup> “41. Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é edificar como se fora pedra a areia...” (BORGES, 1970, p.53).

pretende, ao seguir a esteira desses conceitos, é traçar de que maneira *O Sol de fevereiro* (1991), de Maria Helena Vargas da Silveira, apresenta, a partir das contribuições propiciadas pelos estudos acerca da pós-modernidade e pós-modernismo, o que aqui será compreendido como “diluição das formas”. Para isso, é preciso esboçar, de forma breve, algumas considerações acerca desses conceitos. Não se objetiva prolongar nos debates que circundam pós-modernidade e pós-modernismo, essa não é a proposta do trabalho. Tal empreitada, embora profícua para a apreensão de diferentes pontos de vista sobre o assunto, demandaria um aprofundamento que incorreria no desvio do caminho pretendido. O que se busca alcançar, neste tópico, é a compreensão da diluição das formas como composição literária que apresenta traços de um pós-modernismo. Isso não implica negligenciar a complexidade no entorno desses termos, assim como os posicionamentos críticos que contestam esses paradigmas. Os conceitos serão trazidos à tona e delineados a partir de um recorte teórico-crítico que possibilite fomentar a reflexão sobre do livro de Maria Helena Vargas da Silveira, tendo como objetivo a compreensão de que maneira a obra, ao convergir traços de pós-modernidade com o discurso da escrevivência, revela-se uma experiência literária digna de atenção.

Ao considerar que não existe um consenso em relação à apreensão dos conceitos “pós-moderno”, “pós-modernidade”, “pós-modernismo” e “pós-modernista”, é preciso adotar um posicionamento que delimite seus usos para que não apareçam como sinônimos de forma indiscriminada.

Em *A poética do conto pós-moderno* (2012), ao traçar uma conceituação da pós-modernidade/pós-moderno, Ogliari define a pós-modernidade como “[...] um derramamento metafórico, discursivo, epistemológico, filosófico e crítico da modernidade; nada mais é do que a própria modernidade revelada, desvendada, posta à mesa.” (OGLIARI, 2012, p.23). Para o autor, a pós-modernidade não é compreendida como uma ruptura com a modernidade, mas como uma postura social, filosófica e política que a problematiza ao mesmo em que dá continuidade aquilo que busca expor. A pós-modernidade é questionadora na medida em que coloca em xeque os paradigmas modernos, e, dessa forma, não se projeta como uma nova ordem de pensamento crítico, coloca-se como a autoconsciência da modernidade.

Essa concepção vai ao encontro do raciocínio de Ítalo Moriconi em *A provocação pós-moderna* (1994, p.25), que compreende a pós-modernidade a partir do prefixo “pós”, que representa “[...] ao mesmo tempo o esgotamento e o desdobramento da palavra-núcleo enquanto aventura de mudança, aventura de destruição e de construção.”. Enquanto movimento de destruição e de construção, a pós-modernidade, ao mesmo tempo em que

questiona as verdades instauradas pela modernidade, dá continuidade ao pensamento moderno conforme busca relativizá-lo, questioná-lo e problematizá-lo. A aventura da mudança, da qual trata o autor, está no despertar desse pensamento autoconsciente que se volta para uma reavaliação dos pressupostos derivados do pensamento científico e da valorização da razão como único caminho para se alcançar a verdade enquanto unidade. A pós-modernidade, para ele, é compreendida como fonte de problematização e relativização da modernidade.

É preciso destacar quais paradigmas da modernidade são questionados pela postura pós-moderna: Alain Touraine, em *Crítica da modernidade* (1994, p.9), apresenta uma síntese da modernidade:

A ideia de modernidade, na sua forma mais ambiciosa, foi a afirmação de que o homem é o que ele faz, e que, portanto, deve existir uma correspondência cada vez mais estreita entre a produção, tornada mais eficaz pela ciência, a tecnologia ou a administração, a organização da sociedade, regulada pela lei e a vida pessoal, animada pelo interesse, mas também pela vontade de se liberar de todas as opressões. Sobre o que repousa essa correspondência de uma cultura científica, de uma sociedade ordenada e de indivíduos livres, senão sobre o triunfo da razão? Somente ela estabelece uma correspondência entre a ação humana e a ordem do mundo, o que já buscavam pensadores religiosos mas foram paralisados pelo finalismo próprio às religiões monoteístas baseadas numa revelação. É a razão que anima a ciência e suas aplicações; é ela também que comanda a adaptação da vida social às necessidades individuais e coletivas; é ela, finalmente, que substitui a arbitrariedade e a violência pelo estado de direito e pelo mercado. A humanidade, agindo segundo leis, avança simultaneamente em direção à abundância, à liberdade e à felicidade.

Se, conforme apresentado no excerto, a modernidade pode ser pensada a partir do lugar privilegiado da razão como fonte de progresso e de verdades totalizantes, a pós-modernidade, enquanto postura de revelação dessa modernidade e questionamento desses valores, adota a fragmentação, a negação de uma unidade totalizante nas experiências, conforme assevera Sevcenko (1988).

Delinear a noção de pós-modernidade até aqui contribui para refletir sobre como o pensamento pós-moderno propicia espaço para questionamentos, relativizações e problematizações de conceitos até então estanques, posicionamento que se alinha à reflexão acerca da insubordinação característica da escrivência em relação à História oficial e aos discursos dominantes.

A postura de insubmissão da escrita afro-feminina, que se dá pela palavra e pela preservação de uma memória e de uma história que sofreram tentativas de apagamentos no curso da história, está alinhada com o pensamento crítico da pós-modernidade. Por isso,

parece correto pensar a produção de Maria Helena partindo desses paradigmas. Para refletir de maneira mais detida sobre a manifestação desses movimentos na literatura, faz-se necessário introduzir, mesmo que de forma breve, algumas considerações sobre conceito de pós-modernismo.

Por questões metodológicas, pós-modernidade e pós-modernismo serão aqui diferenciados a partir das postulações de Andreas Huyssen (1992). O crítico alemão postula que, enquanto a pós-modernidade se refere ao campo social — algo próximo à definição de Ogliari (2012) no que diz respeito à postura social, cultural e filosófica —, o pós-modernismo estaria voltado para as artes. Essa diferenciação aqui apresentada não tem como objetivo negar a estreita relação entre os conceitos, pelo contrário, ela reafirma a interdependência desses. Não seria possível pensar no pós-modernismo como “[...] uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança de sensibilidade” (HUYSSSEN, 1992, p. 20) sem considerar um pensamento filosófico, social e histórico pós-moderno. As características acerca de elementos do pós-modernismo apresentadas neste trabalho estão em conformidade com os traços da pós-modernidade delineados, isso permite continuar a partir do pensamento de Huyssen (1992) e buscar em outros autores traços que iluminem a compreensão da diluição das formas, apesar das dissonâncias entre seus posicionamentos.

Ao refletir acerca do pós-modernismo, importantes contribuições podem auxiliar a busca pela compreensão do conceito. Um primeiro olhar que pode iluminar a noção de diluição das formas em *O Sol de fevereiro* (1991) pode ser encontrado em *Poética do Pós-modernismo* (1991), de Linda Hutcheon. A autora inicia seu texto atentando para a complexidade do termo “pós-modernismo” por sua ampla margem à interpretação e dificuldade de apreensão de um sentido definitivo. Hutcheon compreende o pós-modernismo como postura que “[...] não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois” (HUTCHEON, 1991, p. 36). Paradoxal, o pós-modernismo, para a estudiosa, em sua contradição revitaliza aquilo que contesta.

Conforme Hutcheon (1991), essa posição se dá pela contrariedade do próprio pós-modernismo, visão que fundamenta a sua percepção da amplitude do conceito desde as páginas iniciais de sua discussão. O pós-modernismo é marcado pela contradição e se expande por múltiplas áreas do conhecimento (literatura, arquitetura, pintura, escultura, cinema, televisão, filosofia, teoria estética etc.). A autora não entende o pós-modernismo como um novo paradigma, mas como uma possibilidade de surgimento de algo novo. Nesse

ponto, Hutcheon (1991) aproxima-se da concepção de transitoriedade de Sevcenko (1988) em relação à pós-modernidade. Ambos compreendem esses posicionamentos como sendo provisórios, frágeis em suas definições e, para utilizar uma expressão do historiador, “uma bela, generosa e multifacetada esperança” (SEVCENKO, 1988, p.54).

Hutcheon (1991), ao refletir sobre o pós-modernismo, atenta para a fragmentação do sujeito — o sujeito fragmentado pós-moderno ocupa o espaço outrora preenchido por um sujeito total e centralizado que já não cabe mais em nossos tempos — que se reflete na fragmentação da narrativa, originando novas formas de narrar e modos outros de narradores. Assim, o pós-modernismo mostra-se um espaço profícuo para que vozes outrora silenciadas tomem o lugar de fala. A narrativa apresentando-se como reflexo do sujeito cindido, podendo questionar o discurso da História oficial ao se utilizar da pluralidade de vozes e olhares, em especial o olhar do vencido, problematiza, desse modo, as totalidades e as verdades definitivas advindas da modernidade e dos discursos a favor de uma hegemonia.

A autora assinala:

O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal e temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. [...] O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar [...] de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é um monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p.29).

Embora, em *Poética do Pós-modernismo* (1991), a autora se debruce sobre um tipo específico de romance, aquilo que classifica como meta-ficção historiográfica — construção literária que questiona a História a partir da paródia e da relativização dos acontecimentos por vozes anteriormente apagadas dos discursos hegemônicos e que traz a condição da literatura em discussão, problematizando também o ato de narrar —, suas considerações acerca do pós-modernismo, quando não restritas ao tipo de narrativa para o qual se volta, iluminam o olhar para a produção literária que pouco espaço encontrou — e que continua a encontrar barreiras — nos espaços de legitimação.

É possível perceber que o questionamento de uma noção de centralidade pela perspectiva daquele que se encontra à margem e o reconhecimento de não existência de uma homogeneidade mostram-se considerações importantes para se pensar na literatura afro-brasileira e, em especial, na produção literária de Maria Helena Vargas da Silveira. Mulher,

negra e de origem pobre, a escritora pelotense encontra-se à margem de uma normatização pautada a partir do homem, branco, heterossexual, de classe média, conforme mencionado no primeiro capítulo e no excerto acima.

Outro nome representativo dos estudos do pós-modernismo é Fredric Jameson. Em *Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio* (1996), o autor apresenta o pós-modernismo como ruptura com o modernismo. Para o autor, esse conceito deve ser entendido como uma dominante cultural, “[...] uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (JAMESON, 1996, p.29).

O estudioso compreende o pós-modernismo mais como uma periodização do que enquanto estética. Porém ressalta que essa forma de apreensão do pós-modernismo deve se afastar de uma noção homogênea e perceber as diferentes nuances presentes no pensamento pós-moderno. Jameson lista algumas características que definem o pós-modernismo: uma nova falta de profundidade, um enfraquecimento da historicidade, a noção de uma nova matriz emocional baseada em “intensidades” e uma profunda relação com as tecnologias. Nesse sentido, o olhar de Jameson destaca uma superficialidade na pós-modernidade que estaria intimamente ligada com alguns fatores: a perda de um estilo individual, a diluição de uma subjetividade completa (que cede lugar à fragmentação) e uma sintaxe esquizofrênica (que dialoga com a fragmentação da subjetividade).

Para o autor, o pós-modernismo compreende a lógica cultural dominante do capitalismo tardio. O pensador oferece uma interpretação histórica do pós-moderno ao demonstrar um conjunto de teorias e práticas que, ao buscar romper com a modernidade, resistem à totalização, apresentando-se como fragmento.

Desse modo, pode-se pensar que, embora o autor mantenha uma postura relutante frente ao que seria esse pós-modernismo, suas considerações reiteram alguns aspectos aqui destacados: as noções de fragmentação, perda de unicidade do sujeito e o questionamento da ideia de homogeneidade por meio da heterogeneidade que o pós-modernismo suscita.

Nesse sentido, a homogeneidade questionada no pós-modernismo possibilita que, também na literatura, manifeste-se a problematização das normas a partir de modos outros de representação. Aqui, os conceitos delineados de pós-modernidade e pós-modernismo apresentados parecem se encontrar: a postura filosófica de problematização da homogeneidade manifesta-se na produção artística que se utiliza de artifícios como o fragmento e pontos de vista variados para se contrapor às tentativas de unificação temáticas e formais das verdades cristalizadas pela modernidade, seja a História oficial, a identidade

como norma ou os discursos hegemônicos que tendem a apagar as manifestações que se dão à margem.

Outro aspecto significativo, conforme aponta Luiz Carlos Santos Simon (1999, p.8) em sua tese de doutorado intitulada *Além do Visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*, é que uma das ideias centrais no que tange à noção de pós-modernismo encontra-se na “[...] dissolução das fronteiras entre as esferas de cultura”. Cultura erudita e cultura de massa passam a apresentar pontos de cruzamento, apesar de que, como atenta o pesquisador, não se trata de um esfacerar completo das divisões, pois os porta-vozes da cultura erudita resistem às intersecções.

Simon (1999, p.50-51), ao se deter sobre o contexto brasileiro, alerta que o modernismo brasileiro diferencia dos movimentos modernistas europeus e norte-americanos por incorporar temas e linguagens populares, “[...] assim o retrato do artista modernista brasileiro em nada se assemelha ao de alguém encastelado, recolhido a uma torre de marfim”. O pesquisador atenta que isso não significa ignorar que exista, no contexto brasileiro, os defensores da cultura erudita, mas, de todo modo, aponta para especificidades do modernismo brasileiro que propiciam a inserção da cultura afro-brasileira.<sup>15</sup>

*O Sol de fevereiro* (1991) reúne narrativas que alternam a narração entre primeira e terceira pessoa. Essa alternância de vozes fragmenta o olhar para o espaço que aproxima esses relatos: o Beco das Pereiras. Seja por meio das vozes narrativas ou a partir das personagens representadas, a obra de Maria Helena Vargas da Silveira privilegia representações identitárias que povoam o lugar de marginalização social. As vozes que constituem a obra partem de relatos periféricos.

A presença de um olhar periférico e fragmentado e o rompimento das esferas de cultura estão presente na composição de *O Sol de fevereiro* (1991). Sobre as noções de centro e periferia, Simon (1999, p.31) assevera:

A reformulação das noções de centro e periferia é outra contribuição que caminha paralelamente aos questionamentos pós-modernos, abrindo perspectivas de análises de cada produção nacional sem ter que recorrer a modelos europeus ou norte-americanos que muitas vezes estigmatizam ou ignoram certos elementos da história local.

---

<sup>15</sup> Sobre a relação entre a produção literária afro-brasileira, a inserção de temas ligados à cultura negra e o modernismo brasileiro, Benedita Gouveia Damasceno (1988) atenta que por se tratar de um movimento amplo formado por grupos heterogêneos e muitas vezes contraditórios, a presença da cultura negra no modernismo não se deu de forma pacífica em todas as esferas. Embora alguns grupos fossem favoráveis à incorporação de temas, ritmos e imagens advindas da cultura afro-brasileira, assim como a presença de autoras e autores negros, existiram grupos que se opuseram a essa abertura.

A obra de Maria Helena Vargas da Silveira apresenta esse traço na medida em que se vale de relatos periféricos numa obra que privilegia os aspectos culturais e as relações sociais vivenciadas pelas personagens para humanizar a periferia, sem se valer de exotismos e maniqueísmos. O Beco das Pereiras, espaço comum aos relatos que compõem a obra, encontra-se à margem da cidade; por sua vez, os moradores do Beco, aqueles que povoam as narrativas, fazem da obra um espaço de representação de configurações identitárias que escapam à homogeneidade do que Hutcheon (1991, p.29) define como “monólito homogêneo” masculino, branco, heterossexual, ocidental e de classe média: ou seja, ao dar voz às minorias que vivenciam o espaço periférico — crianças, homens e mulheres, em especial as personagens negras — a obra representa as tensões entre centro e periferia a partir de um olhar identificado à margem, e não pelo olhar do centro, como é recorrente na literatura canônica até então.

Esse olhar para traços de pós-modernismo no livro aponta para a relação entre forma e conteúdo: as personagens que representam configurações identitárias marginalizadas socialmente assumem a voz narrativa construindo, a partir de fragmentos, uma narrativa maior que se apresenta como colcha de retalhos sobre um espaço à margem do espaço urbano. A construção do Beco, no âmbito da diegese, não se dá por meio de uma única voz, ela se complementa pelas narrativas que se apresentam como contos, crônicas, por meio das máximas ao final de cada relato e pelas ilustrações de Djalma do Alegrete<sup>16</sup>. Fragmentação e vozes marginalizadas estão alinhavadas na tessitura de *O Sol de fevereiro* (1991), assim como os limites entre cultura erudita, popular e de massa.

A literatura canônica, como exemplar da cultura erudita, aparece questionada no conto “A Guria do Alegrete”. A partir da voz da narradora são denunciados os estereótipos reforçados pelas narrativas que sexualizam o corpo da mulher negra: “O pior eram os clientes chatos, intelectuais incentivados pelas leituras onde a mulata é boa de cama” (SILVEIRA, 1991, p.27). A protagonista do conto problematiza a representação da mulher negra presente no cânone literário e a postura daqueles que são tidos como intelectuais, mas que consomem a

---

<sup>16</sup> Nascido em Alegrete, Rio Grande do Sul, em 1931, Djalma Cunha dos Santos, foi figurinista, cenógrafo, desenhista, pintor e professor. Primeiro estudante negro a ingressar no Instituto de Belas Artes (UFRGS), teve exposições no “IX Salão de Artes Plásticas da Sociedade Francisco Lisboa” (1958); no Rio de Janeiro, no Leme Palace Hotel (1968). Individualmente, expôs em Porto Alegre, no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos (1962); na Galeria Pancetti (1967) e na Móvel-Stúdio (1968), de acordo com Jandiro Adriano Koch (2015). Em *Rota Existencial* (2007), Maria Helena refere-se a Djalma do Alegrete como grande amigo, parceiro em suas reflexões sobre literatura e consciência negra.

literatura sem questionar de modo crítico os estereótipos de sexualização da mulher negra presentes nesses textos.

Sobre os estereótipos que colocam o corpo da mulher negra como objeto sexual, Mariza Corrêa atenta que

[...] no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do masculino branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta (CORRÊA, 1996, p.16).

A transformação do corpo da mulher negra em objeto, encarnado pelo desejo à mulata, conforme aponta a autora, é uma via dupla de reforço de estereótipos: na medida em que busca a representação da mulata como corpo a ser usado, reforça os preconceitos de etnia, classificando-a a partir do desejo masculino branco.

Ainda sobre a representação da mulher negra na literatura, e visando à exemplificação do que a narradora de “A Guria do Alegrete” questiona, recorre-se à Conceição Evaristo (2005, p.52-53):

A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial. Textos exemplares nesse sentido são os de Gregório de Matos [1623-1696], apelidado como “Boca do Inferno”, por suas críticas à colonização portuguesa. Entretanto, o poeta, como qualquer homem do Brasil Colônia, acostumado e comprometido com a sociedade escravocrata, em versos como estes revelava o conceito da época que pairava sobre as mulheres escravas: “Jelu, vós sois a rainha das mulatas/ E sobretudo sois a deusa das p...,” [...]. Na ficção, quase sempre, as mulheres negras surgem como infecundas e por tanto perigosas. Aparecem caracterizadas por uma animalidade como a de Bertoleza que morre focinhando, por uma sexualidade perigosa como a de Rita Baiana, que macula a família portuguesa, ambas personagens de *O Cortiço*, (1890) de Aloísio de Azevedo, ou por uma ingênua conduta sexual de Gabriela, *Gabriela, Cravo e Canela*, (1958) de Jorge Amado, mulher-natureza, incapaz de entender e atender determinadas normas sociais.

Conceição Evaristo parte de exemplos de diferentes momentos da literatura brasileira para apontar recorrências de estereótipos construídos ao redor da mulher negra. Pontua as origens dessa representação estereotipada, o período de escravidão, e mostra como essas imagens se perpetuaram no decorrer dos séculos.

Com base no que foi apresentado, pode-se afirmar que o cânone literário, trazido para o conto para ser questionado, aparece como representante da cultura erudita. O conto, dessa forma, coloca-se como voz outra a posicionar-se de maneira contrária ao discurso canônico que reforça o estereótipo da mulher negra como objeto sexual.

Nas crônicas voltadas para o social, como “Sociologia da Via-Sacra” e “Festa dos Navegantes”, práticas sociais ligadas à cultura popular são alçadas a lugar de destaque. Na primeira, a voz narrativa observa de que maneira os moradores do Beco das Pereiras acompanham a procissão em uma Sexta-Feira Santa. Mais do que se voltar para a prática religiosa, o foco recai sobre as particularidades das figuras que compõem esse espaço. Desse modo, a narrativa mostra-se mais interessada no aspecto popular da festividade para o Beco das Pereiras e na pluralidade das personagens que acompanham a caminhada do que na religiosidade:

Quem caminha atrás de Cristo vê o povo passando: a mulher velha curvada com velas enormes; as noivas com buquês de rosas, preservado o amor; crianças inocentes vestidas de anjo; homens e mulheres humildes de pés descalços; alienados, mascando chicletes; casas brigando; madame com cachorro no colo, pisando nas crianças; cegos, vendendo crucifixos; bêbados, tropeçando; gays, vestidos de Madalena; sambistas com pandeiro em baixo do braço, fora da roda de samba; paraplégicos, olhando a lombo, de longe; homens andando de joelhos; vendedores de picolé loucos de sede; crentes pregando o evangelho como camelôs, anunciando as tralhas; beatas pedindo paz; a Brigada, brigando; batedores de carteira, fugindo; anarquistas, atirando pedras; tarados, mostrando o sexo; guris, cheirando cola, em vez de comer peixes; adultos irritados, batendo nos jovens; homens contando moedas; esfarrapadas respondendo amém; operários completando o Pai Nosso, “o pão nosso de cada dia nos dai hoje”... pessoas doentes, caindo por terra, rezando “Olhai por nós”, sindicalistas com faixas “Mais pão, mais justiça e educação”; artistas unidos com a inspiração e os protestos; pedras rolando, gente passando. A poeira levanta. Todos se confundem. (SILVEIRA, 1991, p.16-17).

O olhar atento preocupa-se em compor um quadro a partir do que a prática religiosa adquire em contato com a pluralidade das figuras populares que seguem a procissão. O povo, representado pelas mais diversas características, é então colocado em paralelo a Cristo. A data religiosa propicia que a voz narrativa parta da observação da coletividade do Beco das Pereiras para denunciar metaforicamente a condição de vida nesse espaço. Pôncio Pilatos, Herodes e Judas são deslocados do contexto bíblico e trazidos metaforicamente à narrativa para evidenciar as maneiras pelas quais o povo é traído e marginalizado socialmente na contemporaneidade:

Seguem atrás de Cristo.

Os repórteres da TV dão um close na massa dos caminhantes. O povo vira manchete pelo ato de fé.

No Beco das Pereiras, um capítulo de Sociologia. Surgem os Herodes poderosos e demagogo, os Pôncio Pilatos indiferentes e cínicos. A turma fica entregue às traições dos Judas, sempre trocada e pisoteada por dinheiros.

Enquanto as pessoas caminham pelos barrancos, muitas cruzeiros são planejadas e fabricadas.

Mas todos vão atrás de Cristo. (SILVEIRA, 1991, p.17).

Assim como “Sociologia da Via-Sacra”, “Festa dos Navegantes” aborda o caráter popular de uma festividade religiosa. A comemoração à Nossa Senhora dos Navegantes é contemplada a partir do olhar para o povo a festejar após a missa. A devoção à Santa é construída em paralelo ao prazer trazido pela bebida.

As crianças ficavam líquidas de guaraná e os adultos, molhadinhos de cerveja. Era sempre assim. Depois da missa, ninguém segurava a turma. Pediam licença à Santa e começavam outra devoção, rezavam nos copos.

[...] Cumpriam todos os anos a mesma devoção de fé e orgia. Lábios abertos prá saudar a Santa, lábios abertos prá enxugar o copo. (SILVEIRA, 1991, p.35).

A poeticidade da escrita de Maria Helena Vargas da Silveira manifesta-se na descrição das crianças “líquidas” com o refrigerante e dos adultos “molhadinhos” de cerveja. A linguagem poética da autora é caracterizada pela simplicidade das escolhas vocabulares para criar imagens. Maria Helena não opta por termos eruditos ou por rebuscar a linguagem; pelo contrário, ao mimetizar, em seu texto, as marcas da oralidade da fala da periferia, sua escrita confere sopro poético por se encontrar em harmonia com o que é narrado sem abrir mão da criação de imagens que surpreendem, encantam, divertem e emocionam o leitor. O tom coloquial, marcado pelo uso da forma sincopada de para, “prá”, evidencia o tom de bate-papo com o leitor que predomina nas crônicas presentes no livro. A religiosidade representada pela Nossa Senhora dos Navegantes divide espaço na festa narrada com a bebida e a alegria da festa, misturando o discurso religioso com o aspecto popular da comemoração. Sagrado e profano encontram-se a partir da voz narrativa. A obra, dessa forma, estabelece diálogos com diversas esferas de cultura.

Sobre traços formais do pós-modernismo na literatura, Domício Proença Filho (1995, p.43), ao elencar algumas características, destaca o fragmento como um recurso pelo qual a literatura apreende o “universo multifragmentado do mundo contemporâneo”. Embora o autor trate de uma fragmentação textual definida como “associação de fragmentos de textos, colocados em sequência, sem qualquer relacionamento explícito entre a significação de

ambos”, pode-se pensar, em menor escala, que *O Sol de fevereiro* (1991) se constitua a partir de fragmentos narrativos, imagéticos e máximas que giram ao redor do Beco das Pereiras. São narrativas completas, mas que se alinham por meio do espaço que compartilham. Dessa forma, a ideia de fragmento no livro não se dá pela presença de trechos desconexos que requerem do leitor a compreensão da relação entre si, nem de uma estrutura sintática sincopada, mas a partir da fragmentação dos relatos como efeito da diluição do que Linda Hutcheon (1991) define como “monólito hegemônico”: a multiplicidade de vozes e pontos de vista da narrativa de Maria Helena Vargas da Silveira contrapõe-se às ideias de unicidade do sujeito ao dar voz àqueles que foram silenciados pela hegemonia.

Não há, em *O Sol de fevereiro* (1991), um núcleo dramático central, ou seja, um grupo de personagens a ocupar o papel de protagonistas, nem uma ação principal a se desenrolar; a obra é formada por experiências fragmentadas do espaço da margem. O leitor não acompanha a trajetória de uma protagonista, é, ao contrário, convidado a conhecer as pequenas histórias que, como uma colcha de retalhos, constituem a visão panorâmica do Beco. Nesse sentido, o aspecto do fragmento pode ser pensado em relação à tomada de voz pelas minorias no pós-modernismo. A ausência de um núcleo dramático central permite que a apresentação do Beco das Pereiras ocorra pela heterogeneidade e pela apresentação de diversas experiências. Dessa forma, a fragmentação do discurso e a tomada de voz daqueles que ocupam os espaços da margem encontram-se com a escrevivência enquanto elemento norteador da literatura de Maria Helena Vargas da Silveira.

Se, conforme apresentado, a escrevivência é a escrita de uma experiência ao mesmo tempo em que se revela uma forma de representação diferenciada da identidade negra, os traços de pós-modernismo aqui apresentados como elementos que propiciaram a diluição das fronteiras das formas manifestam-se em *O Sol de fevereiro* (1991) possibilitando esse modo outro de narrar a identidade afro-brasileira. A experiência do estar à margem ecoa nos relatos breves, fragmentos de olhares para o Beco das Pereiras.

## 2.2 FORMAS DILUÍDAS EM *O SOL DE FEVEREIRO*

Pensar sobre a diluição das formas em *O Sol de fevereiro* (1991) implica observar de que maneira Maria Helena Vargas da Silveira transita entre os limites dos gêneros na composição da obra. A proposta de leitura, aqui apresentada, parte da possibilidade de que *O Sol de fevereiro* (1991) possa ser lido tanto como edição de contos e crônicas quanto como uma narrativa maior, que escapa às definições.

Catalogado como contos e crônicas sul-rio-grandense, a obra de Maria Helena apresenta relatos de uma experiência de vida no Beco das Pereiras. Clarissa Berry Veiga, em resenha da obra publicada no jornal Zero Hora no dia 03 de janeiro de 1992, assinala:

“[...] não existem culpas, revanches ou caça às bruxas no conteúdo de seus textos. Ela propõe o crescimento humano pleno, sem mesquinhas ou ódios. E, sobretudo não desperta a pena ou compaixão. Apenas mexe com os sentimentos de humanidade”. (VEIGA, 1992, s/p, apud, SUL, 2007, p.79).

A ausência de maniqueísmos, o destaque dado aos sentimentos e ao que a jornalista define como “crescimento humano pleno” dão destaque ao caráter pedagógico da obra. Os relatos apresentados como contos e crônicas trazem ao leitor a possibilidade de reflexão sobre a discriminação e o espaço da margem.

É preciso analisar como contos e crônicas diluem-se para a construção desse relato que foge às categorizações. Para tal, é necessário, anteriormente, apresentar de que maneira os episódios estão organizados no livro e de que modo as ilustrações e as máximas alinhavam as narrativas na tessitura literária. Esses elementos são compreendidos como fragmentos que, ao serem observados juntos aos contos e crônicas, compõem uma obra multifacetada.

Em “O conto no Brasil Moderno”, Fábio Lucas (1983), em breve mapeamento da trajetória do gênero em nossa literatura, elenca *Noite na Taverna* (1855/1996), de Álvares de Azevedo, como primeiro marco da contística brasileira. Interessa, ao presente trabalho, um dos pontos destacados pelo crítico ao refletir acerca da obra: “Pode-se considerar *A Noite da Taverna* [sic.] tanto como uma novela de sete episódios, quanto como uma coletânea de sete contos. Na verdade, inaugura uma tradição em nossa literatura [...]” (LUCAS, 1983, p.114).

Ao observar *Noite na Taverna* como obra que inaugura uma tradição em nossa literatura, que será retomada em sua análise de *Vidas Secas* (1938/2012), de Graciliano Ramos, Fábio Lucas (1983) aponta para a possibilidade de leitura dessas obras tanto como uma narrativa maior, quanto a partir da noção de episódios completos em si mesmos, contos.

Ainda sobre os traços dessa tradição iniciada em *Noite na Taverna*, ao buscar características em comum com *Vidas Secas*, Fábio Lucas (1983, p.24) assevera:

O entrelaçamento dos episódios e a rede de remissões são bem menores do que num romance de variados acidentes, por exemplo, embora o *continuum* da estrutura maior seja garantido por determinadas personagens ou determinado ambiente ou situação humana. Até mesmo certos ganchos circunstanciais desempenham a função unificadora das peças relativamente autônomas.

A presente pesquisa compreende *O Sol de fevereiro* (1991) dentro dessa tradição indicada por Fábio Lucas (1983). O livro de Maria Helena Vargas da Silveira é aqui entendido tanto em sua construção a partir de episódios, sejam eles contos ou crônicas, que se mostram narrativas completas, quanto como uma narrativa maior, em cujos episódios se unem pela temática e pelo espaço. No caso de *O Sol de fevereiro* (1991), essa narrativa escapa às classificações, por isso não se encontra, aqui, identificada à novela: embora os episódios apresentem um espaço comum que os mantenham conectados, não há a noção de sucessividade na ação dos núcleos narrativos.

Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários* (2004, p.321-322), ao se ater à estrutura da novela, ressalta dois aspectos significativos do gênero: a *pluralidade dramática* e a *sucessividade*. Sobre a primeira característica, destaca a presença de diversos núcleos. Embora a novela se assemelhe a uma sucessão de contos, não há autonomia entre as unidades dramáticas, pois, quando deslocadas da obra como um todo, perdem parte de seu significado ou até mesmo “a razão de ser”. Sobre a sucessividade, Massaud Moisés (2004) observa uma linearidade na sucessão da ação entre as células.

Em *O Sol de fevereiro* (1991), encontram-se células dramáticas diversas que apresentam independência e que mesmo quando deslocadas do livro como um todo mantém o seu significado completo. Não há a noção de sucessividade da qual trata Massaud Moisés ao caracterizar a novela, pois, na obra de Maria Helena, os relatos não seguem uma ordem, eles apresentam, de forma fragmentada e desordenada, o olhar para o Beco das Pereiras, mimetizando o olhar de um morador que transita por entre becos e barracos.

Se, ao observar *Noites na Taverna* e *Vidas Secas*, Fábio Lucas (1983) destaca personagens, ambientes e situações humanas como elementos que garantem a continuidade dessas obras enquanto narrativa maior, ao tratar de *O Sol de fevereiro* (1991), pode-se pensar que o Beco das Pereiras, a condição de subalternidade e os temas ligados às vozes marginalizadas pelos discursos dominantes desempenham esse papel de forma sutil. Não se trata de uma continuidade de ação narrativa, mas de aproximações estabelecidas entre os episódios. Isso aponta para uma diluição desses relatos na construção de uma narrativa maior que não se permite classificar sem que pareça uma tentativa forçada de enquadrá-la às categorias fixas.

Outro elemento pode ser destacado como gancho que alinhava os episódios a algo maior: uma voz narrativa que se identifica com o Beco das Pereiras. Em grande parte das narrativas, em especial naquelas que assumem o tom da crônica, essa voz manifesta-se como o olhar de um morador do Beco das Pereiras ao observar as especificidades das personagens

que povoam esse espaço e as práticas coletivas com certo afastamento, porém suas emoções vêm à tona em diversos momentos: “Renasço com ele [o Beco] nas manhãs de minha existência [...]”, “Pra disfarçar a saudade do Dorvo, da Natália e do tintureiro, tomo cerveja, extravaso a fraqueza, acaricio os filhos, saboreio um ensopado de surubi. É tudo que gostavam de fazer.”, “Junto-me à massa. Sou parte.” (SILVEIRA, 1991, p.11, 64, 98).

Seja pelo sentimento de afetividade, quando demonstra uma espécie de carinho pelo Beco e suas particularidades, seja pela saudade de amigos, essa voz narrativa revela-se aos poucos ao narrar o que vê. Quando sua voz se aproxima do conto, não obstante o sentimento de impotência e revolta ganham fôlego: “As Simiescas não devem abandonar a raia.” (SILVEIRA, 1991, p.22).

Há, ainda, momentos em que a voz é cedida para que a personagem conte sua própria história, como são os casos de “A Guria do Alegrete” e “Filosofia da Farofa”.

Amores e melancolia também povoam as percepções dessa figura que reage ao Beco e a seus moradores sem alcançar sucesso ao tentar manter a parcialidade. Entre a experiência e a observação, essa voz narrativa manifesta-se afastada do olhar exótico para o espaço. Não se aproxima da noção de um visitante que permeia as ruas do Beco em busca de fatos extraordinários para compor um quadro de excentricidades; pelo contrário, posiciona-se como um morador daquele lugar.

Ao tratar do *flâneur* em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1989), Walter Benjamin aponta que a rua mostra-se o lugar de observação e gozo dessa figura que se vale do anonimato da multidão para praticar a *flânerie*. As grandes galerias, nesse sentido, servem de abrigo para que o *flâneur* se deleite com a sua experiência de observação. Essa breve apresentação do *flâneur* faz-se necessária para refletir sobre a voz narrativa que transita pelo Beco das Pereiras no obra de Maria Helena.

A rua, em *O Sol de fevereiro* (1991), não serve de palco para observação e gozo de um observador como serve a um *flâneur*. Embora o Beco abrigue essa voz narrativa da mesma maneira que as galerias mostram-se a moradia para o *flâneur*, o morador e observador de *O Sol de fevereiro* (1991) não mantém a impessoalidade do olhar daquele que pratica a *flânerie*. Embora se misture à massa, ele não consegue manter distanciamento daquilo que observa e narra. Por pertencer ao Beco, seus sentimentos transbordam.

Posicionado como entidade pertencente a este espaço, quando relata, suas personagens são figuras conhecidas de seu convívio, por isso demonstra empatia e saudade. Essa proximidade afasta-o do anonimato que a multidão propicia ao *flâneur*.

Essa voz narrativa pode ser pensada também a partir das considerações de Silviano Santiago acerca do narrador pós-moderno, ou seja, aquele "que transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele" (SANTIAGO, 2002, p.46). O crítico postula que o narrador pós-moderno não relata suas ações, mas sim o fruto de suas observações.

Posicionado mais como um espectador do que como um ator da ação, o narrador de *O Sol de fevereiro* (1991) aproxima-se das considerações do crítico na medida em que, ao observar e relatar as experiências, deixa escapar um pouco de si. Sua relação com o Beco e com as personagens, que transparecem sutilmente no decorrer das narrativas, permite constatar que se trata de um observador que se revela pelo discurso.

Ainda no que tange ao narrador pós-moderno, Silviano Santiago (2002) atenta para o fato de que esse olhar observador subtrai o narrador da ação narrada no conto, identificando-o, desse modo, com o leitor enquanto observador outro. Dessa forma, a intrincada composição de *O Sol de fevereiro* (1991) propicia ao leitor o deslocamento para o lugar de observador das experiências ao lado da voz narrativa, como se estivesse o acompanhando por um passeio pelas ruas do Beco.

À voz desse observador do Beco, unem-se as máximas de tom pedagógico. Ao final de cada relato, um ensinamento ou pensamento do senso comum é compartilhado com o leitor.

Em "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Walter Benjamin (2012) aponta que a antiga arte do narrar, que está desaparecendo em um mundo impessoal, repousa na transmissão de uma experiência ou ensinamento. O narrador que transmite algum conhecimento seria aquele que "retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes." (BENJAMIN, 2012, p.217).

A voz de *O Sol de fevereiro* (1991), quando se expressa por meio das máximas, aproxima-se desse narrar delineado por Benjamin na medida em que apresenta um "ensinamento moral", "sugestão prática", "provérbio" ou "norma de vida" (BENJAMIN, 2012, p.216). São transmissões de conhecimentos, em tom pedagógico, decorrente daquilo que relata. Essas máximas complementam as narrações advindas da observação do narrador-morador, valendo-se, muitas vezes, de um tom simplório para transmitir seu ensinamento. Em "Presente de Natal", por exemplo, a máxima apresenta uma lição a partir do relato narrado. A história acompanha Liana, vítima de violência doméstica, atacada pelo marido na noite de Natal. A máxima, ao final, expressa o tom de ensinamento moral assumido por essa voz: "A

*violência é a manifestação mais primitiva dos espíritos insatisfeitos*” (SILVEIRA, 1991, p.81, ênfase do original).

A partir dessas particularidades, o Beco das Pereiras é construído como um espaço humanizado, afastando-se de um olhar marcado pelo determinismo. As vozes em comunhão manifestam-se como um traço característico da escrevivência evaristiana anteriormente apresentada: a coletividade. A polifonia presente na constituição de *O Sol de fevereiro* (1991) indica que a coletividade se faz presente tanto no campo da temática, ao tratar das experiências vivenciadas naquele espaço e observadas pela voz narrativa, quanto na forma pela qual a obra é estruturada.

A escrevivência, conforme afirmado, não deve ser limitada ao biografismo; mais do que experiências individuais, essa força criativa abarca as vivências da coletividade e revela-se experimento de escrita, a busca por formas outras de representação da identidade negra. Sendo assim, é possível notar, em *O Sol de fevereiro* (1991), um urdido jogo com a forma: ao mesmo tempo em que o texto apresenta as observações de um narrador que relata o que vê e não o que vive, ele manifesta seu sentimento de pertença ao espaço, assim como sua proximidade da realidade narrada, e a sua voz acaba por se (con)fundir com os ecos do coletivo. A voz do narrador-morador que se transfigura nas máximas de tom pedagógico funde-se às ilustrações de Djalma do Alegrete em um coro que humaniza o espaço do Beco, suscita-o, aos olhos do leitor, como um espaço que, sim, apresenta suas dificuldades, em grande parte por se situar à margem, nas esferas geográficas e sociais, mas também se revela palco de acolhimento, amores e alegrias, desconstruindo noções maniqueístas e simplistas. O Beco das Pereiras, por meio dessas particularidades, é apresentado livre de espetacularizações e exotismos.

No que diz respeito às especificidades do narrar, *O Sol de fevereiro* (1991) aproxima-se de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), de Conceição Evaristo.

Formado por treze contos, cujos títulos trazem o nome da protagonista, o livro da escritora mineira pode ser lido como uma reunião de contos e como uma novela, o que também o coloca na tradição da contística brasileira apresentada por Fábio Lucas (1983). Além de compartilharem entre si o fato de serem protagonizados por personagens femininas fortes que encaram, de alguma maneira, o machismo e o racismo, essas narrativas se aproximam pela narradora-ouvinte que coleta os relatos. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), as trajetórias das protagonistas de cada conto são apresentadas a partir de um encontro com essa narradora-ouvinte que, quando necessário, cede a voz narrativa para que a personagem possa narrar sua própria história. Entidade complexa como o narrador que

perpassa grande parte das narrativas de *O Sol de fevereiro* (1991), a narradora-ouvinte de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) é observada por Maria Carolina de Godoy (2013, s/p) como:

Uma voz presente em todas as narrativas alinhava os relatos e constrói a imagem do tecer enredos como quem costura experiências ao posicionar-se como ouvinte e tornar-se responsável por reunir os treze contos, exercendo a liberdade ficcional da contadora dos relatos coletados.

Essa voz responsável por alinhavar relatos aproxima-se daquela que se apresenta em *O Sol de fevereiro* (1991) na medida em que asseguram os ganchos temáticos que unificam esses episódios e pelas especificidades do narrar: ceder a voz narrativa para que as personagens assumam o relato faz com que esses narradores mostrem-se, também, interlocutores a contemplar a coletividade e apresentar um olhar de dentro. Por se identificarem com a realidade das personagens, como os membros de um mesmo grupo, esses narradores apresentam um ponto de vista interno, por isso não esbarram nos exotismos e estereótipos.

Se, conforme apresentado, há uma tradição na contística brasileira, que também se manifesta na literatura afro-brasileira, de obras que podem ser apreendidas tanto como reunião de contos quanto uma narrativa maior, de que maneira pensar *O Sol de fevereiro* (1991) a partir dessa percepção?

A partir do que foi discutido, pode-se afirmar que *O Sol de fevereiro* (1991) apresenta um complexo jogo de composição: incorpora contos e crônicas independentes que se conectam por uma voz narrativa que alinhava a esses relatos uma experiência fragmentada de vivência no Beco das Pereiras. Não apresenta um núcleo dramático de destaque, embora uma voz narrativa pertencente a esse espaço prevaleça nesses episódios. Não apresenta sucessividade, pois não há indicação de que esses fragmentos mantenham entre si conexões, além do compartilhamento de uma experiência da periferia.

Se a narradora ouvinte de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) se projeta a partir do diálogo com suas interlocutoras, a voz narrativa que prevalece em *O Sol de fevereiro* (1991) se oculta como o narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002): essa voz não revela nada além de seu sentimento de pertencimento ao Beco das Pereiras e de proximidade com as personagens que povoam esse espaço. Não é um ouvinte dado ao prazer da escuta, como a narradora criada por Evaristo; trata-se de um morador-observador e por isso não se preocupa com a linearidade daquilo que narra. Os episódios não estão encadeados em prol de

uma narrativa alinhada pela sucessão, são, ao contrário, fragmentos desordenados como o olhar de alguém que caminha pelo lugar onde vive. Ao olhar para os barracos, ruas, estabelecimentos, esse morador-observador compartilha histórias ligadas a esses espaços ou às pessoas que ali vivem.

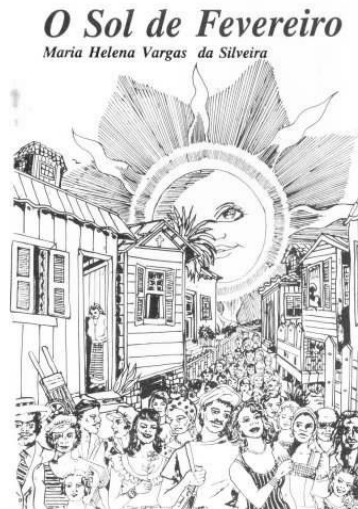
Pela fragmentação da experiência, *O Sol de fevereiro* (1991) aproxima-se, em sua organização, de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001/2013). A obra de Ruffato apresenta, a partir de fragmentos que perpassam diversos gêneros textuais, um dia da cidade de São Paulo: classificados de jornal, mensagens de celular, blocos narrativos e cardápio de restaurante são alguns dos meios pelos quais a narrativa representa a experiência de fragmentação vivida nas metrópoles na pós-modernidade. Por se tratar de uma representação do caos urbano, *Eles eram muitos cavalos* (2013) vale-se da impessoalidade para envolver o leitor nesse cenário desordenado, diferenciando-se da subjetividade e sentimento de pertença que a voz narrativa de *O Sol de fevereiro* (1991) apresenta, mesmo quando tenta se ocultar no anonimato.

Se Ruffato (2013) se utiliza da diversidade dos gêneros textuais para aproximar o texto da experiência frenética das grandes cidades, Maria Helena Vargas da Silveira se utiliza de relatos periféricos para questionar a noção de centro: ao organizar *O Sol de fevereiro* (1991) renunciando a um núcleo narrativo central, a autora constrói a obra a partir da margem. Diluir as formas e escapar às classificações é, ao mesmo tempo, resistir às imposições e problematizar as relações de poder estabelecidas entre centro e periferia.

### 2.2.1 A Materialidade de *O Sol de fevereiro*

A capa de *O Sol de fevereiro* (1991) (Figura 1), desenhada por Djalma do Alegrete, artista responsável pelas ilustrações que compõem a obra, é significativa na medida em que sintetiza a proposta do livro: pelas ruas do Beco é possível ver uma multidão que caminha. Coletividade é um termo chave para o entendimento dessa reunião de relatos que pode ser apreendida como uma narrativa maior. O coletivo é narrado nos contos e crônicas a partir dos quais a obra se constitui. O encontro de vozes não se restringe ao plano ficcional, da voz narrativa às personagens da diegese; elas se fundem também na gestação do livro. À escrita de Maria Helena Vargas da Silveira unem-se as ilustrações criadas por Djalma do Alegrete. Desse modo, a escrevivência manifesta-se pela coletividade existente na composição da obra.

**Figura 1** – Capa de *O Sol de fevereiro* (1991)



Dos vinte e cinco episódios que compõem a obra, três narrativas voltam-se para a apresentação do Beco das Pereiras a partir de suas festividades, religiosidades ou descrição de como esse espaço é estruturado: “O Beco das Pereiras”, “Sociologia da Via-Sacra” e “Festa dos Navegantes”. Nesses relatos, a voz narrativa apresenta a vida nesse espaço a partir da efervescência das reuniões dos habitantes em festividades religiosas ou por meio da observação das características do Beco. As personagens pouco são especificadas, nesses relatos não há aprofundamento na psicologia ou na história dessas figuras. Mais do que apresentar as particularidades de um protagonista, essas narrativas preocupam-se em apreender pluralidade que habita o Beco, muitas vezes recorrendo às personagens tipificadas para isso: “No Beco moram operários, profissionais liberais, funcionários públicos, enfermeiros, comerciários, domésticas, jornaleros, diaristas, muitos desempregados, mais desempregados do que vagabundos.” (SILVEIRA, 1991, p.11).

Quando o olhar volta-se para o espaço, ele passa a ocupar lugar privilegiado: “Mas o Beco das Pereiras é singular. Tem um brilho que impulsiona a vida, estórias que emocionam. Renasço com ele nas manhãs de minha existência, aguardando as horas vindouras do crepúsculo e do sereno bem sereno.” (SILVEIRA, 1991, p.11). A singularidade do espaço é responsável pelo renascimento da voz narrativa. O Beco, nesse sentido, propicia a vida, a possibilidade do narrar dessa voz que convida o leitor a acompanhar os relatos. Esses episódios destacam a singularidade do Beco das Pereiras. Como um morador a contemplar o Beco, essa voz, ao mesmo tempo em que descreve as particularidades do lugar e dos moradores, demonstra sua afetividade.

**Figura 2** – Ilustração da crônica "O Beco das Pereiras"



A ilustração que sintetiza esse episódio (Figura 2) é significativa pela maneira que apreende o Beco fundindo-o ao corpo de uma mulher negra. O espaço é alçado ao estatuto de personificação, indicando que, em *O Sol de fevereiro* (1991), o Beco das Pereiras apresenta-se como personagem de destaque a aproximar os relatos.

A máxima ao final do episódio mostra-se o primeiro sinal de uma voz que perpassa esse espaço privilegiado pela narrativa: “*O Beco das Pereiras não tem pereiras mas o nome supõe falsa característica pública. Parece o negro, no entrevero do preconceito.*” (SILVEIRA, 1991, p.12, ênfase do original). O Beco, ao se personificar em corpo negro, sintetiza essa condição de vida.

O preconceito, que ganha espaço em narrativas como “Catarina do Saque” e “Simiesca”, ganha tônica nas páginas que entremeiam as denúncias e as mazelas ao mesmo tempo em que apresenta o lirismo desse espaço que brilha vida.

Essa voz que se manifesta em cada relato, ao final de cada conto e crônica, é aqui entendida como uma síntese que apresenta um ensinamento, vale-se de tom pedagógico para compartilhar as experiências do Beco com o leitor. Em “Recordar Não Faz Viver” aparece em tom de conselho advindo do senso comum: “*A saudade se disfarça no viver intensamente porque ela preguiçosa e perdona, não tem cacife prá seguir sempre junto.*” (SILVEIRA, 1991, p.64, ênfase do original). Aconselha o leitor a lidar com a saudade vivendo com intensidade, transmite a ele um ensinamento advindo da observação da realidade do beco.

Em “Analista de Camburão” e “Negrada Silvestre”, a voz narrativa parte de uma ou mais figuras do Beco para lançar o olhar para a constituição desse espaço. Esses episódios encontram nas personagens particularizadas o elo a ser estabelecido para alçar uma crítica

social. Em “Negrada Silvestre”, após contar a história da menina que reproduz a vida difícil do Beco nas brincadeiras com as bonecas, a voz narrativa destina-se a um narratário direto ao indagar o leitor e provocar a reflexão: “O que será para uma criança, a negrada silvestre? E prá você?” (SILVEIRA, 1991, p.39). O incômodo, a reflexão que busca causar, ganha potência por partir do universo infantil, de uma criança de cinco anos, para alcançar a realidade que a cerca.

“Cautela”, “Simiesca”, “Catarina do ‘Saque’”, “Promessa”, “A Trova do Bola” e “Cliente Especial” apresentam narrativas que partem de uma determinada personagem para representar a condição de um grupo subalternizado ou o despertar de uma consciência. Em “Cautela”, é narrado o momento em que uma garota descobre o empoderamento de sua condição enquanto mulher negra por meio da escrita. A máxima ao final da narrativa dialoga com o relato na medida em que trata do despertar da crítica social: “*Ficar com a ‘boca cheia de mãe’ não é só prioridade das negras. É de pretos e brancos, quando pisados numa sociedade hipócrita.*” (SILVEIRA, 1991, p.14, ênfase do original).

“Simiesca” denuncia o racismo em ambiente escolar. O olhar para a história da menina que é agredida por ser negra e alcançar lugar de destaque em competições escolares problematiza o preconceito nas instituições de ensino. O narrador relata uma experiência observada, como espectador, e demonstra sua indignação em tom de alerta, deslocando-se do lugar de afastamento ao revelar seu posicionamento frente à situação: “Naná... Existem por aí, vencedoras. Devem estar atentas, alertas para não desertarem aos gritos de Simiesca! Macaca! As formas de expressão variam, quando desejam derrubar alguém”. A máxima ao final incita o leitor a não compactuar com situações de preconceito, alertando para o perigo do silêncio: “*Quando o silêncio é a convivência com o absurdo, silenciar é covardia.*” (SILVEIRA, 1991, p.21-22, ênfase do original).

“Catarina do ‘Saque’” toca no racismo institucionalizado em grandes empresas, o que impede a protagonista de alcançar um cargo melhor. Mais uma vez, a voz narrativa revela nuances de sua indignação ao incorporar o coro de vozes que se contrapõe às imposições do lugar de subalternidade à mulher negra. As representações identitárias são questionadas pelo olhar crítico lançado aos estereótipos difundidos e perpetuados no curso da história:

Negra tem que ser a do fogão, a do braço, tomamos conhecimento e vivenciamos esta estupidez a todo dia, nas estórias que fazem prá crianças, no comercial da televisão, na sociedade. Como é difícil negros ocuparem funções de acordo com as capacidades, são sempre empurrados prá baixo. (SILVEIRA, 1991, p.54).

A narrativa denuncia a dificuldade de ascensão enfrentada por uma mulher negra na empresa em que trabalha. O relato problematiza o preconceito presente no mercado de trabalho. A morte de Catarina potencializa o discurso de revolta presente no relato: “[...] causa mortis: banzo do século XX, ocasionado pelo desespero dos negros que convivem com açoites mortais como se estivessem em porões de escravos” (SILVEIRA, 1991, p.55). Maria Helena vale-se da retomada da escravidão para denunciar as condições de subalternidade impostas na contemporaneidade. Os açoites e o porão, pela indignação da voz narrativa, só mudaram de forma, continuam a causar a dor e a morte daqueles que não conseguem se fazer ouvir. O banzo, essa aversão melancólica a uma realidade imposta de forma cruel, capaz de matar, persiste nas práticas racistas que tolhem, diariamente, direitos e oportunidades.

A máxima ao final revela um sentimento de impotência momentânea dessa voz narrativa frente às injustiças sociais: “*Gritar não é o bastante para que ouçam quando o grito não é codificado*” (SILVEIRA, 1991, p. 55, ênfase do original).

“Promessa” traz o humor como característica distintiva. Nessa narrativa, a virilidade imposta ao homem a partir de modelos de masculinidade<sup>17</sup>, é ironizada no relato da visita de vovô Tavico à Nossa Senhora dos Navegantes. A história acompanha uma família que leva uma criança, vestida de anjinho, para pagar uma promessa feita à Nossa Senhora. Em vez de orações, a mãe faz a criança bater a cabeça no andor da imagem da Santa, partindo da lógica de que se deve agradecer “com o que a Santa curou”. O humor aparece a partir do questionamento da virilidade: “Discretamente, vovô Tavico roçou o “pirulito” no andor da Santa. Contam que retornou prá casa e incendiou o barraco junto com a Maria Joana.” A máxima parte das observações do cotidiano do Beco, da história do vovô Tavico, e utiliza o humor para trazer leveza ao texto: *Quem promete ao santo, sabe a graça de que precisa*” (SILVEIRA, 1991, p.66-67, ênfase do original).

A ironia ganha espaço em “A Trova do Bola” para apresentar o revide feminino após insistentes piadas machistas do personagem que dá nome ao conto. A narrativa mostra-se espaço de problematização das imposições sociais ao estabelecer intertextualidade com Vinicius de Moraes: “[...] Bola abria a bocarra: ‘As feias que me perdoem, mas beleza é fundamental’. Saravá prá beleza. E dava risada.” (SILVEIRA, 1991, p.74). O diálogo com o cânone literário é introduzido na narrativa como ponto de partida para o conflito. Cansadas

---

<sup>17</sup> Não se ignora aqui, conforme afirma Michel S. Kimmel (1998), que as masculinidades são construções sociais e que variam de acordo com a cultura, época e contexto; porém, para compreensão do humor e da ironia na narrativa, é necessário ter em vista a virilidade como uma das características impostas socialmente na construção de um modelo hegemônico de masculinidade, sendo, dessa forma, a sua falta um questionamento da masculinidade do indivíduo.

das piadas de Bola, as mulheres decidem se vingar, deixando-o com fome durante os sábados de pagode até que mude sua postura. No desfecho, a intertextualidade com Vinicius de Moraes é retomada no pedido de desculpas de Bola:

Olha aqui pessoal: O Bola quer plateia só de beleza, as mulheres aqui do Beco. Quando vocês aparecem revelam aquela beleza de dentro, fundamental. O Bola canta prá vocês, cheias de graça, cheias de balanço. E não esquece de cantar que estão cada vez mais cheias de tudo, saturadas de não achar graça, de não ver muita beleza, de balançar todos os dias na condução apertada com cheiro encardido. [...] Maltratadas e lindas mulheres do Beco, Vinicius esqueceu de cantá-las. A beleza é a estampa do amor. Perdoem o poeta.  
[...] Todas são belas, né Vinicius? (SILVEIRA, 1991, p.75-76).

O discurso de Bola, ao final do episódio, estabelece-se como uma resposta à “Receita de mulher”, de Vinicius de Moraes (2009), ao cantar a beleza das mulheres “maltratadas” que estão cansadas de piadas machistas e modelos opressores.

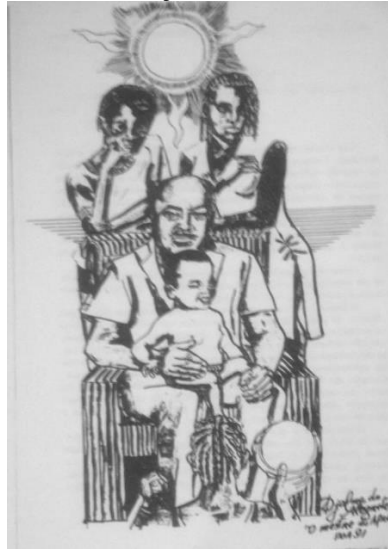
“Cliente Especial” faz uso da quebra de expectativa do leitor para surpreendê-lo. A história, que se passa em um consultório médico, revela que a cliente especial, sugerida pelo título, não se trata de alguém de extratos sociais elevados, mas de uma criança portadora de necessidades especiais. A máxima mais uma vez desperta a reflexão do leitor: “*O especial de cada um reflete-se no espelho de seus valores.*” (SILVEIRA, 1991, p.89).

“Uma Questão de Ideologia” traz, de forma metafórica, a presença do Ego e da Esperança em busca de equilíbrio. O tom reflexivo perpassa “Maturidade”. A narrativa é construída a partir da voz de um eu do cronista que reflete sobre a sua própria condição. A melancolia surge acompanhada da percepção da idade.

“Fragmentos do Caderno Velho” e “Crônica dos Vinte Anos” chamam a atenção pela estrutura de encaixe. Na primeira narrativa, um narrador em primeira pessoa revisita anotações de um médico sobre uma paciente, ente querido de seu convívio. Na segunda, o narrador em terceira pessoa apresenta Belinha, a protagonista, e descreve o despertar de sua negritude ao ver um homem trabalhando em espaço rural, durante um passeio com o namorado.

Em “Rastros” e “Divagando”, Maria Helena homenageia o avô. Faz das palavras de Armando Vargas ponto de partida para crônicas que refletem sobre o beco e suas características. Nesses textos, a voz narrativa confunde-se com a figura da autora da mesma forma que sua escrita funde-se à escrita do avô.

**Figura 3** – Ilustração da crônica "Rastros"



A ilustração que acompanha “Rastros” (Figura 3) simboliza a ancestralidade ao retratar o avô de Maria Helena. Influência para a autora, que se manifesta também no plano ficcional, Armando Vargas é retratado cercado por sua família. A criança no colo e as mulheres atrás do patriarca representam as gerações para as quais as memórias são transmitidas.

Por fim, em “A Guria do Alegrete”, “Rondas”, “Mulher Vestida de Luz”, “Presente de Natal”, “Reencontro”, “Filosofia da Farofa” e “Domingos Terminais”, a autora apresenta episódios compostos na forma do conto. Captando fragmentos específicos, momentos cruciais de cada personagem, ou recortes de suas jornadas, essas narrativas particularizam a história dessas personagens. Protagonizados por mulheres, esses contos se aproximam por colocarem em primeiro plano a superação das dificuldades impostas por uma sociedade machista, os dramas de mulheres em busca de liberdade e de uma condição de vida melhor, assim como colocar em destaque as angústias oriundas da condição de subalternidade.

Na ilustração do conto “A Guria do Alegrete” (Figura 4), Djalma do Alegrete capta a trajetória da protagonista pelo mundo da prostituição. A imagem retrata o corpo da mulher negra erotizado, representação problematizada pela voz da narradora ao lembrar sua jornada.

**Figura 4** – Ilustração do conto "A Guria do Alegrete"



Uma das ilustrações mais significativas, a arte que acompanha “Mulher Vestida de Luz” chama a atenção ao se valer da poeticidade para representar a protagonista, Waldetrudes. No conto, a mãe se lança ao fogo para salvar o filho bebê de uma tragédia, e as marcas de seu ato de amor são reverenciadas pelos filhos que tratam a mãe com o amor e o ardor de devotos a uma santa. Comparada a uma deusa africana, Waldetrudes é descrita no conto como verdadeira filha de Iansã. Trazendo elementos que dialogam com a construção da orixá, a ilustração apresenta o “trovão”, símbolo característico para representar o poder de Iansã sobre as tempestades, enquanto a espada evidencia o lado guerreiro do mito.

**Figura 5** – Ilustração do conto "Mulher Vestida de Luz"



Tendo apresentado de que maneira as imagens e as máximas dialogam na composição da obra, parte-se para a análise das narrativas como episódios completos em si mesmos.

#### 2.2.2 Crônica: Gênero Anfíbio Aclimatado à Escrita de Maria Helena Vargas da Silveira

Para refletir sobre a crônica e sua manifestação em *O Sol de fevereiro* (1991), faz-se necessária uma breve apresentação de posicionamentos teóricos e historiográficos acerca de seu surgimento na literatura brasileira e de suas características. Embora seja um gênero de difícil classificação, tanto pela indefinição das fronteiras que divisam a crônica de outros gêneros quanto pela tensão presente na relação entre literatura e jornal, é possível, a partir de nomes representativos que contribuíram para a apreensão de suas especificidades, elencar aspectos que propiciem a discussão teórica sobre a crônica e sua percepção enquanto gênero de profícua apreensão de uma identidade nacional.

Sobre a presença da crônica na literatura brasileira, Davi Arrigucci Jr., em “Fragmentos sobre a crônica” (1987, p.51), apresenta breve panorama histórico sobre o gênero. O autor atenta que, de início, a crônica esteve ligada à noção de História, relato de fatos cronologicamente organizados. Porém, é a partir da relação com a imprensa, estreitamento de laços com o cotidiano por sua presença no jornal, que a crônica passa a adquirir características que farão do gênero uma forma literária que encontra na literatura brasileira espaço para seu desenvolvimento. Sobre esse aspecto, o autor afirma que

Esse gênero de literatura ligado ao jornal está entre nós há mais de um século e se aclimatou com tal naturalidade que parece nosso. Despretensiosa, próxima da conversa e da vida de todo dia, a crônica tem sido, salvo alguma infidelidade mútua, companheira quase diária do leitor brasileiro. No entanto, apesar de aparentemente fácil quanto aos temas e à linguagem coloquial, é difícil de definir como tantas coisas simples (ARRIGUCCI JR., 1987, p.51).

O crítico aponta que a relação da crônica, na forma em que popularizou no Brasil, com a imprensa dá-se desde o seu surgimento na literatura brasileira, na segunda metade do século XIX. A maneira pela qual o gênero ganhou autonomia em território brasileiro parece ser um ponto de contato entre aqueles que se debruçaram sobre o gênero, assim como o destaque dado à linguagem coloquial, em tom de bate-papo, e a ligação com o cotidiano. Essas características que parecem definir bem esse gênero que transita, a partir do século XX, entre o jornal e o livro, abre um leque de possibilidades de manifestação dessa forma literária. Conforme aponta Arrigucci Jr., essa pluralidade contribui para que a definição do gênero não seja fácil.

Em “A vida ao rés-do-chão” (1992), Antonio Candido volta o olhar para a crônica e para a maneira pela qual o gênero floresceu na literatura brasileira:

[...] No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, e a naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. [...] entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. (CANDIDO, 1992, p.15).

Inicialmente, faz-se necessário destacar que tanto Candido quanto Arrigucci Jr. utilizam-se do termo “naturalidade” para definir a maneira pela qual a crônica se adaptou à literatura brasileira. Isso aponta para a identidade que essa forma literária adquiriu no Brasil, como se aqui ganhasse características próprias e encontrasse terreno fértil para alcançar o desenvolvimento do qual trata Candido. A escolha pelo termo destaca a espontaneidade assumida pelo gênero em nossa literatura, assim como aponta para a apropriação de traços que se manifestam como marcas distintivas da crônica: o tom ligeiro e a curta extensão.

Essa proximidade entre os pontos de vista apresentados é compreendida por Luiz Carlos Simon, em *Duas ou três páginas despretensiosas* (2011), como sintonia que legitima esse olhar para a crônica como gênero que se adapta à literatura brasileira, adquirindo sua própria identidade em nossa literatura.

Sobre a relação do gênero com o jornal, Candido aponta a transitoriedade da crônica: a efemeridade dos textos sem o intuito de “permanecer na lembrança e na admiração da posteridade”. Dessa proximidade com a fugacidade, ligação com o banal e cotidiano, estaria a capacidade da crônica em “transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um” (1992, p.14), alcançando uma durabilidade maior do que a que se esperava.

O crítico observa que de “gênero menor”, cuja coloquialidade da linguagem em tom de bate-papo e atenção dada ao fato miúdo saltam aos olhos do leitor, a crônica alcança a “capacidade de traçar o perfil do mundo e dos homens” (CANDIDO, 1992, p. 22). A crônica parte daquilo que é tido como banal para tocar o universal.

Ainda sobre as tentativas de delinear o gênero, Arrigucci Jr. (1987) atenta para relação entre a crônica e o tempo. A função de ser a escrita da memória, inicialmente ligada aos fatos históricos, na contemporaneidade, retira do corriqueiro o material de sua criação, daí sua proximidade com a imprensa. Desligando-se da História, a crônica encontra nas pequenas coisas do cotidiano material para seu florescimento. Para o autor, a cidade aparece como palco privilegiado da crônica. Na contemporaneidade “surpreende como forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir um gênero propriamente literário” (ARRIGUCCI JR., 1987, p.53).

É possível perceber, até aqui, a sintonia entre os pontos de vista apresentados. A crônica, no Brasil, afasta-se do registro histórico ao encontrar na imprensa, especialmente no jornal, sua ligação com o cotidiano. Parte dos fatos corriqueiros, adapta sua linguagem ao coloquialismo da fugacidade do tempo, assumindo tom de bate-papo e adquire sua autonomia ascendendo ao estatuto de um gênero brasileiro.

Eduardo Portella (1958), ao pensar na relação da crônica com a imprensa, traça algumas considerações valiosas para a compreensão do gênero. Para o autor, a crônica brasileira estabelece íntima relação com o cotidiano da cidade, configurando-se, dessa forma, como uma crônica urbana. “A crônica literária brasileira sempre tem procurado ser uma crônica urbana: um registro dos acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, a cidade feita de letra”. (PORTELLA, 1958, p.115). Embora o crítico veja o cronista dotado de uma postura provinciana em relação à sua metrópole, não dissocia a relação estabelecida entre a crônica e a cidade; essa ligação não se dá apenas no campo da temática, manifesta-se também pela linguagem. Para Portella (1958), a crônica apresenta a língua da cidade, sua dinamicidade, alcançando, dessa forma, o que seria a língua brasileira. Nesse sentido, a ligação da crônica com o cotidiano, representado pelo jornal em que se manifesta, intensifica

sua efemeridade. Na tentativa de transcender a fugacidade do fato miúdo, assevera o crítico, o cronista persegue o universal mencionado anteriormente.

No número 78 da *Revista Brasileira* (2014), Eduardo Portella, no artigo intitulado “Até onde a crônica é literatura”<sup>18</sup>, afirma: “A crônica, por sua vez, nunca foi o gênero feito, pronto, acabado. Tem sido uma entidade se fazendo o tempo todo pelas ruas e curvas da cidade.” (2014, p.107). Negando a noção de que a crônica seja um gênero menor, o crítico parte da impossibilidade de enquadramento do gênero dentro de formas fechadas para atestar o seu valor literário. Nesse sentido, o diálogo estabelecido com a cidade, que vai dos temas apreendidos à linguagem que emprega, reverbera na crônica apontando para a sua capacidade de romper fronteiras. Gênero dotado de flexibilidade, a crônica, para Portella, habita a fronteira entre a realidade e a ficção, entre o jornalístico e o literário. Para o autor:

A crônica é um estilo, uma linguagem diferenciada, com raro poder de fascinação. Reflete, com os ouvidos colados na trepidação ambiental, as batidas cardíacas da cidade. Quando consegue transformar a língua em linguagem, com a cooperação da poesia, do coloquial cuidadosamente cooptado, também da ironia, do humor, então a crônica é literatura. (PORTELLA, 2014, p.110).

A relação da crônica com a cidade, que o crítico já apresentava em “A cidade e a letra” (1958), é reiterada, conforme pode-se notar no fragmento. O caráter literário do gênero é definido por Portella a partir da transformação da língua da cidade em linguagem; transcendência de seu caráter efêmero a partir da poesia, da ironia e do humor.

Esse posicionamento vai ao encontro do que postula Afrânio Coutinho (2004) sobre a relação da crônica com a literatura. Após delinear o histórico do gênero e algumas de suas características, o crítico afirma:

A crônica será tanto mais literária quanto mais fugir às exigências do espírito de reportagem, atingindo o melhor de sua realização formal quando consegue fundir os supostos contrários – a literatura e o jornalismo – com um teor autônomo pela força da personalidade do escritor refletida em seu estilo e em suas ideias. (COUTINHO, 2004, p.134).

O estatuto de literatura da crônica repousa em características que parecem recorrentes nos posicionamentos até aqui apresentados: a crônica pode ser delineada a partir de sua ligação com o cotidiano, efemeridade, linguagem coloquial e dificuldade em delimitação de

---

<sup>18</sup> Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras em outubro de 2013.

suas fronteiras e alcance de uma condição universal pela tentativa de transcender o efêmero; o caráter literário manifesta-se a partir dessa transcendência que se dá pela apropriação do cronista do gênero, a maneira pela qual seu estilo manifesta-se na crônica empregando poesia, humor, ironia e reflexão.

Afrânio Coutinho (2004), ao refletir acerca da dificuldade de apreensão dessa forma literária, apresenta considerações valiosas para se pensar nas especificidades da crônica. A relação com a reportagem mostra-se um ponto de partida interessante para compreensão do gênero. Coutinho (2004) assevera que a crônica não se limita à notícia, revela-se a partir da subjetividade. Nesse sentido, o material que ao repórter revela-se a finalidade, a notícia, para o cronista mostra-se como pretexto de sua criação. Pode-se perceber, nesse aspecto, de que maneira a crônica mantém sua relação íntima com o jornal, mas se afasta do relato do acontecimento ao se apropriar do fato noticiado como ponto de partida para a criação literária.

Intimamente ligada com a relação da crônica e o jornal, a linguagem ocupa lugar de destaque na compreensão do gênero. Sobre a linguagem, Coutinho (2004, p.134) afirma que: refletindo seu tempo, a linguagem da crônica deve apresentar sua atualidade. Volta-se a pensar acerca do tom coloquial remetendo ao bate-papo. A crônica apropria-se da linguagem contemporânea, dos jogos de palavras de seu tempo.

A partir disso, é possível refletir sobre as especificidades da literatura afro-brasileira. Ocupando lugar de destaque tanto nas tentativas de sistematização da crônica quanto na definição de literatura afro-brasileira, a linguagem pode ser tomada como um ponto de partida para se pensar acerca do gênero em *O Sol de fevereiro* (1991).

Para se refletir sobre a crônica de Maria Helena Vargas da Silveira, é preciso compreender que a crônica, enquanto “gênero anfíbio” (COUTINHO, 2004, p.135), transita entre o jornal e o livro. Luiz Carlos Simon, acerca dessa característica da crônica, assevera que se trata de um gênero que “pode acrescentar a sua composição jornalística um componente artístico, literário, que a distingue de outras práticas textuais da imprensa”. Para o autor, ao alcançar o estatuto literário, a crônica se diferencia das demais produções presentes no jornal, e, nesse sentido, o elemento artístico assegura a “sobrevivência da crônica em outro suporte” (2011, p.26).

Pode-se relacionar as considerações de Simon (2011) com os posicionamentos de Candido (1992), Portella (1958, 2014) e Coutinho (2004): a crônica, ao transcender sua íntima ligação com o cotidiano, alcança, por meio de uma linguagem que mimetiza a cidade, a universalidade ao tocar em condições inerentes ao homem e ao mundo.

Se até aqui foi possível esboçar algumas características da crônica, mesmo quando o gênero se mostra escorregadio no que tange às classificações, é preciso pontuar que, embora seja recorrente sua ligação com a notícia, nem toda crônica apresenta essa estrutura.

Luiz Carlos Simon (2011, p.40) aponta que “muitas crônicas se distanciam desta estrutura bastante representativa do gênero, isto é, a ligação íntima com a notícia. Por vezes a direção é outra, caracterizada pelo comentário de fatos ou pela exposição de ideias e/ou sentimentos.”. Sendo assim, pode-se afirmar que há crônicas caracterizadas pelo tom de comentário ou reflexão, afastando-se da efemeridade da notícia. Porém, o crítico observa que, mesmo quando assumem uma estrutura mais narrativa, as crônicas mantêm o destaque dado ao cotidiano.

As características do gênero apresentadas até aqui permitem perceber que em alguns relatos Maria Helena Vargas da Silveira apropria-se do cotidiano da periferia da cidade em tom coloquial; a linguagem, nesses episódios, mimetiza os falares do Beco tornando essa experiência da margem possível. Dessa forma, é válido pensar que as narrativas presentes em *O Sol de fevereiro* (1991) que se voltam para o coletivo manifestam-se como crônicas. Nesses textos, a voz narrativa do eu do cronista<sup>19</sup> apresenta o espaço a partir das práticas sociais, culturais e religiosas das personagens que ali vivem. O eu do cronista, então, assume a voz daquele que está à margem, pois observa e vivencia a experiência do Beco das Pereiras. Não se trata de um olhar de exotismo ou de curiosidade, a voz que se posiciona nessas crônicas fala sobre a partir do espaço da margem.

Em “Festa dos Navegantes”, por exemplo, o olhar para as práticas religiosas dos moradores do Beco transcende o cotidiano e alcança a fé enquanto tema universal:

Durante a semana que anteceda à procissão, já combinavam como seria o acompanhamento: uns por água, outros por terra. Alguns detestavam andar de barco. O importante era participar das homenagens a Nossa Senhora dos Navegantes.

[...] *A fé e a alegria de mãos dadas fazem corpo e alma virar festa.*  
(SILVEIRA, 1991, p.34-35, ênfase do original).

---

<sup>19</sup> Sobre a voz que se manifesta nas crônicas, Luiz Carlos Simon (2011, p.41) atenta para as especificidades da estrutura da crônica: “Não se trata de confundir esta primeira pessoa que se manifesta no texto – a quem nos referimos como eu do cronista – com a figura real do autor, embora esta associação seja até possível por algumas marcas textuais”. Neste trabalho, ao se referir sobre a voz textual nas crônicas de Maria Helena Vargas da Silveira, será utilizada a categoria eu do cronista visando à diferenciação da voz narrativas dos contos analisados.

Os preparativos para a festa, enquanto parte do cotidiano desse grupo, iniciam a crônica que terá como conclusão o olhar para a fé em sintonia com a alegria. O que a voz narrativa apresenta ao leitor, por meio da máxima, é a importância da celebração da religiosidade enquanto festa. O olhar para o Beco, quando assume o tom do comentário a partir da observação, é perpassado, no decorrer do livro, pelas tentativas de apresentar a singularidade desse espaço capaz de fazer renascer, todas as manhãs, essa voz que fala ao leitor.

Embora alguns dos textos selecionados para se pensar na crônica em *O Sol de fevereiro* (1991) apresentem-se como comentários acerca do Beco das Pereiras, há textos cuja estrutura está próxima à narrativa, nesse sentido, é preciso destacar, sobre a pluralidade de formas que a crônica pode assumir, que

[...] mesmo nas crônicas em que se identifica com maior nitidez o vínculo com a literatura, algumas divergências são evidentes: há crônicas que são narrativas, estruturalmente semelhantes ou idênticas a contos; há outras que são comentários, com ou sem teor lírico; e há, ainda, aquelas que mesclam esses procedimentos. (SIMON, 2011, p.24).

O crítico atenta para o fato de que mesmo quando se afasta da notícia a crônica mantém a pluralidade de formas de manifestação como elemento que a caracteriza, dificultando as classificações taxativas. Podendo se manifestar como narrativa, comentário, reflexão por meio do teor lírico — e conjugando essas características em um mesmo texto — a crônica parece diluir-se a serviço do estilo do autor.

Se a apropriação que o escritor faz desse gênero, revelando sua habilidade no trabalho com as palavras, pode dar à crônica diversas feições, pode-se pensar na crônica enquanto gênero fecundo para a literatura afro-brasileira. Por se tratar de uma literatura que se constrói dentro e fora do sistema canônico, a produção literária afro-brasileira pode se apropriar da crônica utilizando-se de uma linguagem dotada de liberdade e informalidade para expor um modo de fazer literário caracterizado pela presença de vozes e experiências muitas vezes silenciadas pela hegemonia.

Se, conforme afirma Simon (2011, p.65-66), as recentes transformações no conceito de literatura influenciadas pelos Estudos Culturais, a abertura do cânone literário e o esgarçamento do critério de valor estético mostram-se fatores favoráveis para o estudo daquilo que era tido como afastado da literatura, como é o caso da crônica, tais mudanças também apontam para a valorização — ou ao menos interesse — de produções literárias à margem do cânone.

Destarte, ao observar a crônica “O Beco das Pereiras”, é possível se deparar com o olhar para o coletivo lançado pelo eu do cronista e refletir sobre como a crônica é incorporada em *O Sol de fevereiro* (1991).

Em “O Beco das Pereiras”, o eu do cronista descreve o que seu olhar capta. São apresentadas as ruas, as habitações e as particularidades desse lugar. A linguagem coloquial utilizada aproxima o leitor do espaço que está sendo apresentado. Como um quadro que se pinta aos poucos, o Beco é descrito, inicialmente, sem que o eu do cronista imprima sua subjetividade no texto.

Após destacar de que maneira o espaço se organiza, o olhar volta-se para a pluralidade de pessoas que ali vivem:

No Beco moram operários, profissionais liberais, funcionários públicos, enfermeiros, comerciários, domésticas, jornaleros, diaristas, muitos desempregados, mais desempregados do que vagabundos. Todos passam pelo mesmo caminho, todos se conhecem. O pessoal tem uma característica comum visível: são pobres. Trabalhadores são sempre pobres. (SILVEIRA, 1991, p.11).

No fragmento, ao enumerar tipos que habitam o espaço, o eu do cronista os aproxima a partir de um traço comum: a condição social. A pobreza aparece como elemento que agrupa essas personagens, identificação compartilhada a despeito de todas as diferenças. Esse olhar aponta para uma coletividade marginalizada socialmente.

Logo a seguir, a repetição do adjetivo “mesmo” intensifica essa condição de grupo homogeneizado a partir de uma condição. O eu do cronista, inicialmente, parece olhar de fora dessa realidade:

A entrada é minuciosamente reconhecida. O mesmo barro, o mesmo lixo, mesma tenda, o mesmo posto, o mesmo escuro, o mesmo buraco, os mesmos cachorros, os mesmos pedintes, os mesmos sempre. Mas nada é rotina. As pessoas são malabaristas da vida, protagonistas do cotidiano, movimentando teatro. (SILVEIRA, 1991, p.11).

O uso da anáfora, figura de linguagem caracterizada pela repetição de uma estrutura, reitera a realidade compartilhada pelos moradores do Beco das Pereiras. O adjetivo “mesmo” acompanhando, inicialmente, a concretude do barro, do lixo, da tenda, do posto, do escuro, dos cachorros e dos pedintes dilui-se no mesmo sempre que acompanha essas personagens. Se até então essas figuras são colocadas como parte de um mesmo grupo, até então homogêneo, alçá-las a protagonistas do cotidiano assegura a individualidade de cada uma, garante que a

rotina não seja uma repetição de mesmices. Como se indicasse a própria estrutura de *O Sol de fevereiro* (1991), o eu do cronista apresenta a coletividade dando indícios do caráter individual. Se as crônicas, de um modo geral, voltam-se para as práticas do coletivo, as narrativas que apresentam a estrutura do conto tratam dos dramas individuais das personagens. A linguagem próxima da fala, cara à crônica, confere o lirismo do texto de Maria Helena Vargas da Silveira. “Os mesmos sempre”, embora não apresente arroubos de sofisticação da linguagem, evoca poeticidade ao sintetizar a repetição de uma mesma vida. Essa vida que se repete é retomada pela imagem dos malabaristas, fazendo da língua informal meio de assegurar o trabalho artístico com as palavras.

O eu do cronista manifesta sua subjetividade nos últimos parágrafos da crônica:

O Beco não é único. Beco é beco. Existe em qualquer bairro que não seja o sudeste, em outras cidades que não seja Porto Alegre. Existe. Mas o Beco das Pereiras é singular. Tem um brilho que impulsiona a vida, estórias que emocionam. Renasço com ele nas manhãs de minha existência, aguardando as horas vindouras do crepúsculo e do sereno bem sereno.  
O Beco das Pereiras tem uma energia que me possui. É natureza. É vida. É beleza e desafio, problema pra resolver.  
Gosto de repensar o Beco e como beco não tem saída, permaneço nele.  
(SILVEIRA, 1991, p.11).

A crônica que se voltava para o cotidiano do coletivo adentra-se na subjetividade do eu do cronista. Após a particularização do Beco das Pereiras, singular pelo brilho e pelas histórias que o compõem, aquele que olha para esse espaço parece fundir-se a ele. O Beco deixa de ser uma moldura narrada à distância para fazer parte da constituição do eu do cronista.

Michel Collot, em “Ponto de vista sobre a percepção da paisagem” (2012), assevera que a paisagem deve ser compreendida como construção simbólica a partir da percepção do ponto de vista que a percebe. Nesse sentido, ela não é apreendida como algo isolado do sujeito, mas na medida em que se dá o processo de interação do indivíduo com o ambiente ao seu redor, revelando-se a partir de uma experiência que funde sujeito e objeto, “[...] não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço” (COLLOT, 2012, p.13).

Sendo assim, a percepção subjetiva da paisagem age na construção identitária dos indivíduos na medida em que eles interagem e percebem o ambiente ao redor. O eu do cronista de “O Beco das Pereiras”, ao afirmar que renasce com o Beco, funde-se à paisagem. Sua identidade é construída, também, a partir da interação com esse espaço. A energia que

compartilha com o ambiente, que “impulsiona a vida”, é a energia de onde brotam suas histórias, as suas e as do Beco, e elas se confundem na medida em que afirma que beco não tem saída, o jogo de palavras que cria entre o substantivo próprio e o comum intensifica a poeticidade da paisagem.

O tom de bate-papo que se manifesta a partir do momento em que o eu do cronista dá espaço para a sua subjetividade faz com que a crônica, até então descritiva, assumo o caráter de comentário. Ao refletir sobre o Beco, o eu do cronista reflete sobre si mesmo: “Contador de estórias, preciso dele, de preferência ao sol, iluminado”. (SILVEIRA, 1991, p.12). Se até então o Beco insinua-se na crônica como espaço predominante — espaço que aproxima as narrativas que compõem o livro —, o sol, até então apenas sugerido pela “gente que vive queimada”, aparece como elemento outro a alinhar a composição de *O Sol de fevereiro* (1991).

A crônica será retomada em sua relação com jornal em “Rastros”. O eu do cronista confunde-se com a figura da autora já no primeiro período: “Faz muito tempo que vovô viveu no Beco das Pereiras”. A partir do tom de bate-papo característico do gênero, Armando Trajano de Miranda Vargas é apresentado ao leitor: “Linha dura e poético ao mesmo tempo”, o avô tem as “palavras em prol da coletividade” como característica destacada (SILVEIRA, 1991, p.120). O coletivo, traço recorrente na escrita afro-brasileira, em especial ao tratar da escrevivência, dá indícios de que, no texto, as vozes do eu do cronista e do avô fundir-se-ão.

Tipógrafo em um jornal da cidade, Armando Vargas divide seu tempo com a literatura, “fazendo poemas, crônicas de amor que lhe valeram alguns prêmios de rádio” (SILVEIRA, 1991, p.120). A voz do avô será trazida para a crônica a partir da transcrição de um artigo de opinião intitulado “O problema da habitação”, publicado em 1948.

Utilizando-se do texto do avô da mesma maneira que o cronista que publica em jornal se utiliza da notícia, Maria Helena desdobra-se na entidade ficcional, o eu do cronista, e dialoga com o avô e com as críticas por ele apresentadas. O posicionamento crítico da crônica dá-se pela percepção de que as palavras de Armando Vargas permanecem pertinentes mesmo quarenta e três anos depois da publicação.

O Beco continua o mesmo (1991)

Os papezinhos do vovô, dos jornais do ontem, parecem as últimas manchetes dos pasquins do Beco. São como textos teatrais que se reprisam de aldeia em aldeia, iguais, tão iguais e aplaudidos por plateias infames que se divertem anos e anos com os mesmos epílogos: o massacre do Zé, o acidente do operário, a fome da criancinha, o despejo da família Silva, o desemprego do Tonho, a vitória do ladrão de casaca, a coroação do desamor. (SILVEIRA, 1991, p.123).

A característica relação da crônica com o jornal manifesta-se a partir do diálogo com as palavras do avô. A constatação da persistência de uma situação precária de vida, em tom de denúncia, ganha dimensão ao tocar a coletividade partindo de indivíduos: Zé, Tonho e família Silva englobam a realidade de um grupo que é marginalizado socialmente.

### 2.2.3 O Conto e a Problematização de sua Forma

Na primeira parte deste capítulo, Ítalo Ogliari (2012) foi trazido à discussão a partir de suas valiosas considerações para se refletir acerca da pós-modernidade. Neste tópico, suas considerações são retomadas no que diz respeito ao conto pós-moderno.

Para Ogliari (2012), da mesma maneira que a pós-modernidade revela-se como a modernidade consciente de si mesma, o conto pós-moderno será o conto autoconsciente no que diz respeito a sua forma. Ou seja, para ele, o conto pós-moderno é aquele que questiona e problematiza as características do gênero ao colocá-las em lugar de destaque em sua composição.

Ao buscar a compreensão de que maneira o conto manifesta-se em *O Sol de fevereiro* (1991), serão retomadas algumas características do conto e observadas de que maneira esses traços são trabalhados nas narrativas que compõem a obra de Maria Helena Vargas da Silveira.

Embora sua origem seja desconhecida, o conto, enquanto gênero literário, alcança seu período de esplendor no século XIX, conforme aponta Massaud Moisés (2012, p.97): “Mais ainda: ganha estrutura e andamento característicos, compatível com sua essência e seu desenvolvimento histórico, e transforma-se em pedra de toque para todo ficcionista que se preza”. O conto, então, passa a ocupar lugar de prestígio nas literaturas, tendo nomes representativos se dedicado à escrita e à sistematização de sua forma.

Poe (2011), ao refletir sobre a unidade de efeito, ou seja, a impressão que o conto deve causar no leitor, destaca a importância da brevidade. Para que o efeito seja alcançado, é necessário que o conto possa ser lido de uma só vez: “está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em proporções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada” (POE, 2011, p.336). A pausa na leitura, como ocorre no romance, resultaria, para o autor, na perda do efeito previsto pelo conto. Essencial para as considerações teóricas acerca do gênero, as

noções de brevidade e unidade de efeito são elementos que, no conto pós-moderno, são colocados em destaque.

À guisa das considerações de Poe, Julio Cortázar (2013), ao tecer reflexões acerca do conto, destaca a intensidade como um dos elementos distintivos do gênero. A intensidade, estreitamente ligada à noção de brevidade de Poe, seria a organização do conto sem artifícios intermediários, constituindo-se uma narrativa formada apenas pelo essencial: “O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 2013, p.157).

Em *O Sol de fevereiro* (1991), alguns contos evidenciam, assim como propõe Ogliari (2012) acerca do conto pós-moderno, características do gênero. Em “Mulher Vestida de Luz”, a brevidade e a intensidade são desveladas, enquanto em “A Guria do Alegrete” o conto se estrutura a partir de diversos nós, contrariando a noção de brevidade e de recorte.

Em “Mulher Vestida de Luz” a brevidade e a intensidade manifestam-se pelo modo que narrativa se organiza abrindo mão de qualquer elemento que possa ser considerado decorativo. O conto inicia-se com a explosão de um barraco. O narrador não dispensa tempo apresentando as personagens antes do clímax: “O barraco estremeceu com a explosão e pegou fogo. No ar, as labaredas do fogueirão de língua vermelha, devorando tudo.” (SILVEIRA, 1991, p.58). Apenas após a informação da explosão o leitor tem acesso às personagens:

A mulher enrolada nas chamas, entrou no quarto prá tirar o menino do berço. O menino ia torrar.  
As crianças já estavam lá fora, no meio da rua, só com a rua. A mulher entregou o nenê aos meninos mais velhos e rolou ao chão como tocha humana, ardendo corpo e alma, queimando todinha num vestido de luz. Queimou os cabelos longos bem cuidados. Queimou o rosto bonito com perfil de deusa africana. Queimou as pernas ágeis que sustentavam o atraente corpo feminino. (SILVEIRA, 1991. p.58).

A família é apresentada conforme a tragédia é narrada. Não há construção de passado ou informações que possam ser consideradas artifícios desnecessários, o conto, radicalizando as noções de brevidade e intensidade, constrói-se a partir de breves descrições pontuais. A poeticidade da escrita de Maria Helena Vargas da Silveira manifesta-se pela criação de imagens. O vestido de luz, que dá nome ao conto, trata-se de uma construção verbal que desloca os signos do uso comum para criar a imagem da mulher entre as chamas. A beleza da protagonista, comparada à deusa africana, mostra a resignificação da beleza negra da qual

fala Zilá Bernd (1988) ao tratar da importância da literatura produzida por negros nas instâncias de representação.

O conto se alonga no desfecho do incêndio, detendo-se no que aconteceu após a tragédia:

O menino estava salvo.  
 Todo corpo perdeu pedaço. Quedou mutilada como horrendo quadro,  
 reluzindo o betume do artesão satânico chamado fogo.  
 Mas o menino estava salvo.  
 Renasceu num Pronto Socorro, muitos anos depois. Renasceu dos remédios.  
 Renasceu gente, longe, longe das chamas, conservando um clarão emanado  
 de seu interior, vestindo-se de luz.  
 O menino estava salvo. (SILVEIRA, 1991, p.58).

No fragmento acima, a repetição de “O menino estava salvo” funciona como um refrão ao reiterar a importância do bem-estar do filho. É também por meio da repetição do verbo “renascer” na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito que se reforça a sobrevivência da figura materna ao mesmo tempo em que indica a possibilidade de uma nova vida. Vestir-se de luz, que no excerto anterior referia-se às chamas consumindo o corpo da mãe, neste fragmento é deslocado novamente de seu significado para simbolizar a nova vida.

É por meio da repetição que o conto apresenta as diferentes reações perante a mulher renascida:

Quando o marido olhou para a mulher, não quis beijar-lhe o rosto, nem chegou perto. Distanciou-se tanto que o passar do tempo, tornou-se desconhecido.  
 Quando os meninos olharam para a mulher, ficaram bem próximos, tão juntinhos dela que com o passar do tempo ecoaram como notas musicais harmoniosas, sintonizadas, no mesmo compasso. (SILVEIRA, 1991, p.58).

As reações opostas são evidenciadas pela repetição da estrutura inicial dos dois parágrafos (“Quando o marido olhou...” e “Quando os meninos olharam...”). A distância do marido contrapõe-se à proximidade dos filhos. A harmonia da família, após a ausência da figura paterna, é comparada às notas musicais, intensificando o caráter poético da escrita de Maria Helena Vargas da Silveira.

Sobre a representação da figura materna na escrita afro-brasileira de autoria feminina, Stevens e Vasconcelos assinalam que

[...] as mães desenhadas nas páginas escritas por mulheres na literatura afro-brasileira são desiguais, diversas e complexas nas suas dores e sentimentos; vivenciam uma realidade socialmente caótica, quase sempre em meio à solidão de gênero e a uma sobrecarga humanamente cruel, mas estão longe de se abater ou resignar-se ao sofrimento. Antes, estão atentas à vida e seus desafios e comportam-se como chefes de seus clãs, liderando, agregando, ensinando, pelo exemplo, que é preciso lutar e seguir. (STEVENS & VASCONCELOS, 2011, p.84-85).

A protagonista do conto, Waldetrudes, encarna, tanto pela atitude de se lançar ao fogo para salvar os filhos quanto pelo abandono sofrido após a recuperação, a “solidão de gênero” e a “sobrecarga humanamente cruel” das quais tratam o fragmento acima. O vestido de luz, inicialmente ligado à tragédia, é convertido, a partir da força da personagem, em luz interior. O verbo renascer sintetiza a força da personagem feminina que se sobressai às tragédias e sobrecargas. No desfecho, a personagem, renascida das chamas, é novamente aproximada da deusa africana:

O nenê já está adulto. Fez-se um negro tão lindo, um príncipe negro salvo do fogo. Não tem marcas, é perfeito. A mulher ficou com todas as marcas para ela.

De olhinhos brilhando, Waldetrudes dos Santos, chama viva do amor, forte. Com certeza, uma filha de Iansã, deusa negra guerreira vestida de luz. (SILVEIRA, 1991, p.59).

A aproximação da protagonista com Iansã retoma a ancestralidade por meio da religiosidade. Nos relatos míticos organizados por Reginaldo Prandi (2011, p.294, 303, 308), a orixá aparece ligada à maternidade, como em “Oiá recebe o nome de Iansã, mãe dos nove filhos”, e à força, nos relatos “Oiá sopra a forja de Ogum e cria o vento e a tempestade” e “Oiá usa a poção de Xangô para cuspir fogo”, representada pelo fogo e pelas tempestades, cujos trovões podem ser pensados como a luz e o poder da entidade.

Para André Jolles (1975), o mito, ao ser atualizado, pode adquirir novas formas que podem ser incorporadas pelo texto literário, manifestando-se como traços das personagens, elementos de suas trajetórias ou sendo o próprio discurso da narrativa.

Dessa forma, no conto “Mulher Vestida de Luz”, Waldetrudes sintetiza traços constituintes de Iansã e os atualiza. O conto, na medida em que evidencia a brevidade e a intensidade do gênero, intensifica a fusão da personagem com o mito advindo das religiosidades de matrizes africanas.

Enquanto em “Mulher Vestida de Luz” há traços de questionamento da forma a partir da intensificação da brevidade, em “A Guria do Alegrete”, o conto, embora organizado ao

redor da protagonista Zilda, não apresenta um recorte de determinado fato; ao contrário, é construído a partir das lembranças da protagonista, que reavalia toda a sua vida.

Cortázar (2013, p.152), ao tratar da intensidade, observa que, no conto, não há espaço para trabalhar de maneira acumulativa. Um bom conto deve ser “incisivo, mordente, sem trégua desde a primeira página”; como um boxeador, o conto deve arrebatá-lo com um nocaute, e não por sucessivos golpes, que para o autor seria o papel do romance.

Na mesma linha de pensamento, Massaud Moisés (2012, p.268) define a “unidade de ação” do conto a partir de uma “célula dramática”. Para o autor, o conto deve apresentar uma única ação, único conflito e um único enredo, sendo as digressões e divagações não eficazes para o gênero. Afastando-se de tais considerações, “A Guria do Alegrete” é construído a partir de diversos episódios, conflitos menores a serem superados pela protagonista em busca de sua liberdade. Esses episódios são evocados pelas lembranças da protagonista ao reavaliá-la sua vida, o que contraria a noção de um recorte específico.

“A Guria do Alegrete” incorpora traços do conto pós-moderno em um sentido inverso ao adotado por “Mulher Vestida de Luz”. A narrativa expõe a brevidade e contraria a ideia de intensidade.

Narrado em primeira pessoa, por uma narradora-personagem, o conto inicia-se com Zilda afastando-se de um grupo de amigos e se entregando a uma espécie de viagem por suas lembranças, inicialmente calmas, conforme é possível perceber no fragmento a seguir:

Atirei-me num velho catre de estopa castigada, repousando a cabeça em meus próprios braços. Fiquei entregue somente a mim, peregrinando no tempo, no meu tempo, desde a saída da porteira de uma casa no Alegrete. Como chuvinha miúda, os pensamentos foram chegando de mansinho, envolventes, tomando conta. Fui lembrando e engolindo os episódios da minha vida. Iniciei uma viagem, ali no catre, ao relento (SILVEIRA, 1991, p.24).

A princípio, chama a atenção a poeticidade utilizada para representar esse processo de recordação. “Chuvinha miúda” e pensamentos “chegando de mansinho” compõem um campo semântico de sutileza, leveza que torna o ato de recordar algo próximo à sonolência que se abate devagar. Como chuva mansa, as lembranças chegam aos poucos, sem pressa, e se apossam da narradora. A partir desse momento dá-se o processo de lembrança, volta-se ao passado, com a consciência do presente para visitar memórias com um olhar outro, capaz de reavaliá-la própria jornada.

Sobre lembranças, memória e o ato de rememoração, faz-se necessário buscar em Paul Ricoeur (2007) algumas considerações acerca das especificidades desse movimento interior pelo qual passa a personagem. Partindo de Santo Agostinho, Paul Ricoeur atenta para a singularidade da memória, “minhas lembranças não são suas”. As lembranças fornecem um arcabouço da trajetória do sujeito. Revisitá-las, pelo exercício da memória, pode ser um processo de busca por respostas, contemplação do passado ou reavaliação da própria jornada, porque “o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória” (2007, p.107). Nesse sentido, a memória, por ser passado, é um passado que pertence a um “eu” que se recorda, um “eu” que revisita as suas experiências.

Na relação da memória com a constituição da identidade do sujeito, Ricoeur (2007, p.107-108) destaca:

[...] a memória garante a continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade [...]. Essa continuidade permite-me remontar sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos mais longínquos de minha infância. De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade.

As lembranças do indivíduo e a capacidade de revisitá-las, buscar nelas até mesmo a mais longínqua infância, permitem uma reconstrução do passado, enquanto movimento interior. Esse movimento de voltar no tempo a partir da memória assegura a permanência da identidade, aquilo que se construiu a partir das experiências. As recordações são retomadas pelo fio da memória, como quem revisita o passado registrado em fotografias.

A partir dessa breve apresentação do papel da memória na rememoração, é possível pensar que a narradora-personagem de “A Guria do Alegrete”, ao vislumbrar esses recortes de sua jornada, agora mais madura e consciente do que cada um desses momentos representa para a sua formação enquanto sujeito, pode perceber a origem das diversas nuances que a constituem. Nesse sentido, pode-se pensar que a narrativa, entendida aqui como o contar a própria história, propicia à narradora-personagem do conto a possibilidade de visitar e reorganizar as lembranças no fio de continuidade da memória pelo ato da rememoração, compreendida como “retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido” (RICOEUR, 2007, p.73).

Esse retorno à consciência do qual trata Paul Ricoeur (2007) dá-se no conto a partir do momento em que a narradora se deita em um catre e permite que a memória inicie a viagem. As sensações da infância atingem-na de modo sinestésico, cores, aromas e tato misturam-se na narração: “Corri às margens do Ibirapuitã, aquele rio verdinho, arenoso. Reconheci todos os rostos das velhas lavadeiras barulhentas, em suas águas tão bonitas e traiçoeiras. O cheirinho do mato entrando pelo nariz, os matos do Alegrete.” (SILVEIRA, 1991, p.24). A cor do rio, seu aspecto arenoso, a especificidade do “cheirinho do mato” são lembranças que se destacam, transportam à infância e permitem que, a partir disso, sentimentos venham à tona:

Apreciéi os redemoinhos do rio, a margem cheinha de pasto. Lembrei de Escolástica, a prima de Livramento. As gurias foram dançar nas margens do Ibiraputiã e escorregaram nas pedras. Escolástica caiu no rio e nunca mais, nunca mais (SILVEIRA, 1991, p.24).

Trazida à consciência, a morte da prima Escolástica funciona como uma chave de acesso às características da narradora. É a partir desse fato que a protagonista se lança às águas do rio, seduzida, de certo modo, pela beleza esmeralda, como mostra o excerto a seguir:

Aqueles águas verdes, profundidade perigosa e encantadora, me atraíam a umas doze quadras de casa. Aos dez anos quis descobrir o mistério do Ibiraputiã, com reflexos de esmeraldas. Quis ter intimidade com seu leito e minha primeira aventura foi lançar-me às águas. Alguém salvou-me, ligeiro como trem na ponte da Jararaca. Corajosa e inconsequente, causava problemas. Não gostava de ser controlada; correr solta, era delícia (SILVEIRA, 1991, p.24-25).

Embora não declarado, o fascínio pelo rio Ibiraputiã fica sugerido pelos vocábulos escolhidos para se tratar dele: as águas verdes são de uma profundidade perigosa e encantadora, seus reflexos são de esmeralda. Esses termos parecem destacar a beleza do rio ao mesmo tempo em que são recursos de poeticidade na prosa da autora. “Quis ter intimidade com seu leito” evidencia o uso da conotação, meio pelo qual a narração quebra com a crueza da cena narrada pelo sopro poético. Traços da psicologia da narradora são destacados à medida que as lembranças são organizadas. O mergulho, quase fatal, é reavaliado pela consciência do presente. A narradora condena sua atitude da infância, considerando-a como corajosa e inconsequente. Esses traços são associados a sua busca por liberdade, reiterada pelo repúdio à ideia de ser controlada e à sensação de delícia do correr solta.

Na infância, destacam-se as figuras do pai e da mãe:

Minha casa no Alegrete, bem próxima ao quartel, me dava a sensação de estar sempre vigiada pelos soldados. Experimentava aquela coisa ruim de prisioneira e a liberdade era tudo o que eu queria. O quartel, os soldados, lembravam mamãe sempre guardando papai, controlando horários, os gestos, os atos, fiscalizando roupas, as botas, cheirando camisas, cabelos. Meu pai, militar do exército, tocador de sax nas noites, era um prisioneiro dos ciúmes de minha mãe. Era farejado onde estivesse, pois a mulher travestia-se de homem, fardava-se para desentocá-lo. (SILVEIRA, 1991, p.25).

A liberdade aparece em contraponto com o sentimento de prisioneira que se manifesta, também, pela presença do quartel militar. A figura materna, então, é aproximada aos soldados pelo ciúme excessivo. Essa aproximação ganha tônica ao final do excerto, pela imagem da mãe travestida de homem fardado a desentocar o esposo. O pai aparece no fragmento como personagem passiva às ações da mãe, dando indícios de sua ausência. Essas recordações, avaliadas pela narradora no presente, além de apresentar a família e o lugar onde vivia, intensifica o desejo de liberdade da personagem.

Autoritária, a mãe é comparada com um feitor: “Mamãe dava mais sustos que os redemoinhos do rio. E como ordenava! Esbravejava, gritava com os negros que pariu. Era feitor de relho na mão”(SILVEIRA, 1991, p.25). A força autoritária da mãe opõe à necessidade de liberdade que sente a narradora ainda criança; a figura do feitor, gritando com os “negros que pariu”, aparece como primeira referência à condição do negro escravizado no Brasil a partir da retomada de um dos temas caros à literatura afro-brasileira: a problematização do período de escravidão. No fragmento apresentado é possível destacar, ainda, a maneira que é reiterada a imagem do rio na figura materna, mais uma inserção do sopro poético da autora.

O pai é descrito como figura marcada pela paciência, pouco ativo até tornar-se ausente: “Até os limites de sua paciência vi meu pai aguentar aquela tortura mental. Depois seguiu caminho. Marchava, bebendo mágoas nos copos dos dancings onde tocava sax”. (SILVEIRA, 1991, p.25).

Cansada do autoritarismo da mãe, Zilda parte em seu primeiro movimento em busca de liberdade. O casamento, aos quinze anos, é compreendido como fuga. “Os olhares de Donário representavam a possibilidade de fugir”. Fracassada tentativa de liberdade, o casamento não demora a se revelar outra situação de aprisionamento de sua liberdade: “Depois, sem graça e confinada, descobri que apenas trocara de dono” (SILVEIRA, 1991, p.25). A narradora permanece trabalhando com a ideia de propriedade, remetendo ao período de escravidão. Nesse sentido, o anseio por liberdade da protagonista representa a necessidade de liberdade do povo negro.

O casamento infeliz é retratado pela linguagem poética da autora que evidencia a ausência de afetividade ao mesmo tempo em que se efetiva o diálogo com o período da escravidão: “Donário me surrava de tédio, de silêncio. A infelicidade aparecia nos meus olhos mais arregalados ainda. Tornei-me uma negra triste, em cativo” (SILVEIRA, 1991, p.26).

A busca por condições melhores leva a narradora a fugir com um circo, porém, enganada, é vendida para uma cafetina, e passa a ser prostituída. A situação diaspórica da protagonista a partir dos diversos trânsitos vivenciados retoma a condição daqueles que foram trazidos forçadamente e escravizados no Brasil. Sobre a diáspora negra, Stuart Hall aponta que esse

[...] conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. (HALL, 2003, p.88-89, ênfase do original).

Nesse sentido, o trânsito da protagonista em busca de uma vida melhor, na qual sua necessidade de liberdade seja saciada, embora, inicialmente, tenha partido de sua vontade, representa essa dispersão de sua terra natal a partir do momento em que, enganada, passa a ser prostituída. O vínculo com o passado, manifestado no presente da narração quando, reavaliando sua vida, a protagonista recorda-se da mãe com saudades, mostra-se impossível: é possível recordar-se da infância e do aroma do mato do Alegrete, mas esse retorno não pode ser efetivado. O retorno impossível é declarado pela voz do presente avaliando a sua condição do passado: “Voltar para mamãe era uma idéia excluída, não me entenderia, bateria até morrer, de preferência amarrada ao tronco” (SILVEIRA, 1991, p.26). Uma nova fuga também não é uma possibilidade, cansada de ser enganada, a única opção é uma ascensão financeira capaz de propiciar sua emancipação, a liberdade que almejava ao sair da casa da mãe.

Sua percepção crítica, olhar maduro sobre a lembrança, evidencia-se ao avaliar a liberdade vivida na época: “Alienada, vivia uma puta liberdade de puta” (SILVEIRA, 1991, p.27). O jogo com o vocábulo “puta”, adjetivo equivalente a muito intenso<sup>20</sup> e substantivo, para definir a condição em que se encontra perpassa de poeticidade a reavaliação crítica que a narradora faz de sua situação. Essa percepção se intensifica no olhar que lança para os clientes tidos como intelectuais que, influenciados pela leitura, buscam na mulher negra o estereótipo de “mulata” enquanto objeto sexual, diálogo com o cânone debatido anteriormente.

---

<sup>20</sup> Consulta ao *Mini Aurélio*: o dicionário da língua portuguesa (2010, p.625).

De prostituída à madame Zilda, quando se torna proprietária de um bordel, a narradora passa por diversas cafetinas, por espaços pelos quais ascende financeiramente. “Experimentava o potencial do dinheiro para reverter os papéis que vivenciara”. Ao perceber que apenas trocara de papel, a narradora acena para a necessidade de uma mudança maior. Mudança que, inicialmente, é apresentada como a necessidade de um romance: “Mas queria tanto que aparecesse um homem que fizesse tremer minhas canelas só de olhá-lo. Não acontecia. Era apenas uma negra boa de coxa, cara bonita, selecionada para o sexo, servil” (SILVEIRA, 1991, p.29). A partir da visão que tem de si mesma apenas como um corpo servil para o sexo, reflexo da construção social da identidade que se dá pelas representações estereotipadas e do olhar do outro, conforme apontado por Tomaz Tadeu da Silva (2014), ao tratar da construção social da identidade e da diferença, a narradora busca livrar-se dessa imagem, emancipar-se para além dos estereótipos. A emancipação almejada dá-se pela maternidade:

[...] Escutei fortes batidas na porta do Hotel. Eu mesma fui atender. A mulher entregou-me, quase correndo, o pequeno embrulho e desapareceu pela rua 7. Tomei um susto grande. Gritei socorro. No pacotinho, uma criança de mais ou menos dois meses.

Chamei pelas meninas que me disseram “não fica, a criança está com boquinha de sabiá, não demora morrer”.

Era uma menina. Abracei-a bem juntinho de mim. Chamei um pediatra. Dei-lhe o nome de Fleur. Pretinha, mãozinhas delicadas, os olhinhos rasgados, a mancha roxa nas polpinhas magras. (SILVEIRA, 1991, p.30).

A maternidade não lhe é imposta, trata-se de uma escolha. É significativo que a criança não venha por meio de um relacionamento amoroso, mas entregue por outra mulher. Uma menina entregue. Trata-se de um momento exclusivamente feminino. A emancipação dá-se por meio das mulheres.

Faz-se necessário trazer à discussão uma breve reflexão de Conceição Evaristo acerca da maternidade da mulher negra na literatura brasileira:

Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e do demônio, cujas figuras símbolos são Eva e Maria; e que o corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra acaba por fixá-la no lugar de um mal não redimido. [...] O que se argumenta aqui é o que essa falta de representação materna para a mulher negra na literatura brasileira pode significar. Estaria a literatura, assim como a história, produzindo um apagamento ou destacando determinados aspectos em detrimento de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? (EVARISTO, 2005 apud DUARTE, 2006, p.12-13).

A maternidade vista como meio de salvar o corpo da mulher na dialética dos símbolos Eva/Maria é negada à mulher negra pela literatura canônica. A esterilidade da mulher negra, representação recorrente no cânone, produz um apagamento dessa face visando a reforçar a imagem estereotipada de objeto sexual, servil, nas palavras da narradora do conto. Contrariando a vontade desses discursos dominantes, a maternidade surge no conto em uma cena constituída apenas por mulheres, reforçando o caráter de emancipação da personagem. No conto de Maria Helena Vargas da Silveira, a maternidade enquanto escolha, e não como uma imposição social, é o modo pelo qual a protagonista alcança a liberdade almejada desde a infância: ela não vem pela figura do homem que faz as suas pernas tremerem, vem de si mesma, contrariando as imposições sociais.

O encontro com um homem, em tom de romance, não é mais o símbolo da liberdade. Após sua emancipação, a ideia de um companheiro para a vida manifesta-se como “último cliente” (SILVEIRA, 1991, p.31).

A relação da emancipação da narradora com seus trânsitos torna-se evidente na descrição da casa no presente:

Minha maloca tem o encanto, o perfume e a luz do Cassino da Elvira, da casa Iáia Ferreira, do sobrado da Jolite, as surpresas do salão dos marinheiros, a magia do cabaré da Lia Augusta, a sinceridade do King, o movimento do Babilônia. Minha maloca é um canto rico de vida: a criança e eu, os amigos (SILVEIRA, 1991, p.31).

A riqueza de vida da casa repousa, primeiramente, na relação com a filha e, em segundo lugar, na presença dos amigos. A relação com um homem não se relaciona com a riqueza que enxerga quando já emancipada. O espaço em que vive possui marcas de seus trânsitos, dos espaços pelos quais passou. É como se um pedaço de cada lugar estivesse presente em sua casa, um pedaço selecionado por ela, retirado de suas experiências. Sobre a relação do espaço com a memória, Maurice Halbwachs (2013, p.156) destaca:

Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados, todo arranjo das peças em que vivemos, nos lembram nossa família e os amigos que vemos com frequência nesse contexto.

Se a casa apresenta tanto a marca de seu morador como a dos que a frequentam, a relação que a narradora estabelece ao apresentar sua maloca com traços do passado,

evidenciados pelas características dos espaços pelos quais passou, e as impressões do presente, família e amigos, revela sua consciência ao mediar os dois tempos. Essa consciência, vale ressaltar, é resultado de suas experiências e, ao reavaliar a sua trajetória, evidencia-se pelas lembranças que saltam a sua mente:

Tudo ainda na minha cabeça:  
 O Alegrete, a mãe, o pai...  
 O Ibiraputiã, as lavadeiras, as surras...  
 A adolescente, o Donário, a fuga...  
 O circo, a exploração, os cabarés...  
 As danças, bebedeiras, prostituição...  
 Escravas e senhores.  
 Dinheiro e poder.  
 A realidade.  
 A consciência.  
 A criança e eu: mãe.  
 O último cliente...  
 A guria do Alegrete, madame Zilda, negra, prostituta, mulher. (SILVEIRA, 1991, p.31-42).

As recordações voltam em processo acelerado. A forma dessas lembranças que lembra um poema em sua organização pode ser entendida como reflexo do trânsito entre prosa e poesia da autora. As imagens que se justapõem aparecem como lembranças fragmentadas que se complementam. Se no decorrer do conto esses momentos foram narrados com detalhes e impressões do presente da narradora, no desfecho são acionados como *flashes* para concluir com a enumeração de diferentes identificações assumidas pela personagem ao longo de sua vida. Ao pensar que na pós-modernidade já não se pode falar em uma identidade fixa, mas em identificações (HALL, 2015), como performances assumidas nos diversos contextos sociais, a presença dessas “máscaras” assumidas pela narradora revela a impossibilidade de enquadramento em estereótipos, em formas pré-estabelecidas.

Assim, a rememoração da protagonista, o ato de contar sua trajetória a partir da reavaliação das lembranças organizadas pela memória, pode ser pensada como a retomada das diversas identificações, e não como a busca por uma identidade fixa. A consciência do presente que lança o olhar para o passado, mais do que buscar reviver nas recordações sua trajetória de vida, tenta compreender sua jornada e suas transformações. Filha, esposa, mãe, prostituída, cafetina: são diversas as possibilidades de identificação que constituem seu ser e, nesse sentido, a rememoração é o meio pelo qual se permite a reavaliação desses papéis. Os diversos papéis desempenhados pela protagonista dialogam com a forma do conto, pois estes

são apresentados a partir dos vários conflitos vivenciados. Forma e conteúdo estão em consonância na construção de uma narrativa que questiona a estrutura do conto.

Em *Formas breves* (2004, p.89), Ricardo Piglia, ao apresentar teses sobre o conto, postula que “um conto sempre conta duas histórias”. “A Guria do Alegrete”, ao narrar a história de uma mulher que se recorda de seu passado e busca em suas lembranças sinais de uma trajetória de emancipação, conta a morte da protagonista: “Retorno à varanda, deixando o catre em que viajei. [...] Passei no meio de todos e não me perceberam.” (SILVEIRA 1991, p.31-32). O fio de lembranças do qual se constitui o conto ganha outro sentido quando as duas histórias se encontram: a vida de Zilda corre em seus pensamentos enquanto morre.

Assim como os contos analisados revelam traços do conto pós-moderno, *O Sol de fevereiro* (1991), apreendido em sua totalidade, conforme mencionado, insere-se em uma tradição de obras que escapa às classificações. No próximo tópico, busca-se compreender de que maneira o livro estabelece relações com as tensões características da literatura brasileira contemporânea.

### 2.3 O SOL DE FEVEREIRO NAS ARESTAS DO CONTEMPORÂNEO

No início do capítulo, pós-modernidade e pós-modernismo foram paradigmas trazidos para refletir acerca do esfacelamento das formas rígidas, tanto das esferas de cultura quanto dos gêneros literários, e então se pensar sobre as formas diluídas em *O Sol de fevereiro* (1991). Por mais que se possa pensar nesses paradigmas ligados a um período histórico mais ou menos identificado, não foi este o objetivo a trazê-los à discussão. É importante ter em mente que, como apontam os teóricos do pós-modernismo e da pós-modernidade, o modernismo em si já se manifesta como movimento pós-moderno por evidenciar, questionar, negar e dar continuidade a traços da modernidade. A partir disso, pós-modernidade e contemporaneidade não são aqui identificados como sinônimos. O contemporâneo aqui tratado compreende tanto sua esfera filosófica, uma capacidade de enfrentar os problemas de seu próprio tempo, quanto um recorte temporal, no que diz respeito à literatura brasileira e à obra de Maria Helena Vargas da Silveira. Nesse aspecto, ao tratar de literatura brasileira contemporânea, compreende-se aqui um recorte que vai do início da década de 1990 à primeira década dos anos 2000, período de produção da autora gaúcha.

Para o filósofo Giorgio Agamben (2009, p.58-59), o contemporâneo pode ser definido como

[...] aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo.

O contemporâneo seria, então, uma inadequação do próprio tempo capaz de propiciar um olhar crítico que questiona tudo aquilo que é aceito pelos demais. O escritor contemporâneo, portanto, é aquele capaz de apreender além das conformidades de seu tempo, desnudar as tensões e questionar sua própria época. Para o filósofo, a postura contemporânea implica ater-se às sombras de seu tempo e, no diálogo com a história, buscar respostas para os questionamentos suscitados.

O filósofo conclui:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p.72).

O olhar crítico do contemporâneo, para Agamben (2009), permite partir da inadequação de sua época para buscar, em sua própria insatisfação e na história, respostas para os incômodos de seu tempo. Essa postura revela um olhar capaz de encarar os problemas ao redor, muitas vezes negados ou não percebidos pelos olhares que se encontram em conformidade com a época a que pertencem.

Percebe-se, nas autoras apresentadas no primeiro capítulo, ao tratar da escrita afro-brasileira de autoria feminina, que essas mulheres não se encontravam em consonância com sua época e, por isso, representaram em suas obras tentativas de encontrar uma saída para as sombras que as rodeavam e questionaram aquilo que lhes despertava incômodo.

Maria Firmina dos Reis, em *Úrsula*, denunciou a escravidão e construiu uma narrativa em que a voz é cedida para a mulher negra escravizada contar a sua história; Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, problematizou o espaço urbano ao narrar a cidade pelo olhar de quem vive à margem. Ao mesmo tempo, a figura da autora rompeu limites e quebrou estereótipos: embora, ainda hoje, sua literatura seja questionada, Carolina Maria de Jesus enxergava-se e queria ser reconhecida como escritora de romances e

poemas, não apenas como uma favelada que escrevia — visão advinda de um olhar preconceituoso de parte da crítica muitas vezes lançado à autora por não reconhecer o caráter literário de sua obra, aspecto que Amanda Crispim Ferreira (2013) problematiza em sua dissertação. Conceição Evaristo retoma a história do povo negro no Brasil para questionar o presente. Em sua literatura, dramas individuais e coletivos são abarcados em uma constante resignificação da identidade negra. Contrapondo-se aos estereótipos, a escritora mineira apresenta como protagonistas personagens complexas que buscam a identidade e se insubordinam às imposições de uma sociedade racista e excludente. Ao cunhar o termo *escrivivência* para designar a escrita que parte de uma vivência do povo negro para se tornar experiência literária, Conceição Evaristo revela uma preocupação crítica e estética em relação à escrita afro-feminina.

Seguindo esta linha de raciocínio, Maria Helena Vargas da Silveira, assim como as demais escritoras apresentadas, traz, em sua literatura, esse olhar de questionamento de seu tempo e insatisfação em relação ao que é imposto. Em suas obras, o espaço que se encontra à margem da cidade, sintetizado nos becos e nas personagens subalternizadas — seja pela etnia, classe social ou gênero —, e a importância da educação para ascensão social das classes desfavorecidas são temas colocados em destaque para questionar as injustiças de sua época. Surge, desse modo, em sua literatura, uma voz que, assim como nas produções literárias das autoras citadas, mostra-se insubmissa e problematiza as relações sociais e o *status quo*.

Regina Dalcastagnè (2012) compreende a literatura brasileira como um território contestado pela necessidade de falar sobre si e sobre as relações estabelecidas com o mundo. Em nossa historiografia literária, a pesquisadora pontua que a legitimidade de representação sempre esteve a favor dos grupos dominantes, e às chamadas minorias, ou grupos subalternizados, restou o apagamento e o lugar à margem. Para a autora, na literatura contemporânea, o crescente número de críticos e autores que “se movimentam na cena literária em busca de espaço — e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.7) causa um desconforto pela presença de vozes outrora silenciadas e pela abertura de possibilidades de se pensar literatura. Essa busca pelo poder de falar sobre si e sobre a sua percepção de mundo causa tensões em nossa literatura. Essas tensões estão ligadas às questões relativas a quem fala, de onde se fala, como se fala e sobre o que se fala.

Se, conforme apresentado, o contemporâneo pode ser entendido como uma inadequação em relação ao seu tempo que leva o escritor a problematizar sua época e procurar respostas para as sombras que o cercam, as tensões apresentadas por Regina Dalcastagnè

(2012) partem da necessidade de resposta daqueles que foram historicamente apagados, calados e não se identificam com a forma pela qual são retratados na literatura canônica. A tomada de voz faz-se necessária pois permite que se deixe de ser representado pelo olhar do outro para fazê-lo a partir de seu próprio ponto de vista. O espírito contemporâneo, dessa forma, relaciona-se com as questões que precisam ser problematizadas na literatura brasileira em busca de uma resolução para as sombras de nosso tempo e de nossa literatura. Assim, a questão que norteia este tópico é: de que maneira *O Sol de fevereiro* (1991), de Maria Helena Vargas da Silveira, pode ser pensado nesse território contestado que é a literatura brasileira contemporânea?

Maria Helena Vargas da Silveira abarca, em sua literatura, os dramas relativos às minorias étnico-raciais, de gênero e de classe social, em especial, a atenção é voltada às demandas do povo negro. Em suas obras, conforme a apresentação da autora, a retomada da história dos negros no Brasil, os dramas da contemporaneidade, a valorização da religiosidade e de uma linguagem que evoca uma afro-brasilidade na escrita estão presentes.

Em *O Sol de fevereiro* (1991), a escritora utiliza-se de diversas vozes para compor uma narrativa que representa o lugar da margem de forma humanizada e se afasta de maniqueísmos, do olhar exótico e de estereótipos. Essas vozes evocam a coletividade característica da escrevivência, retoma as lutas do povo negro, ao denunciar o racismo e as mazelas sociais daqueles que foram subalternizados, e assegura a transmissão da memória desse grupo ao contar essa história pelo olhar de dentro desse espaço representado. Esse traço é explicitado na introdução do livro, quando a autora desdobra-se em entidade ficcional que se apresenta e se coloca como porta-voz daqueles que povoam o espaço da subalternidade. Inventar um sol é lançar luz sobre as sombras de seu tempo e sobre as tensões presentes na literatura brasileira contemporânea. Essa voz, gestada a partir da escrevivência, perpassa as narrativas.

Não se trata aqui de se pensar na voz do narrador que caminha pelo Beco, mas da soma de todas as vozes que estão presentes na obra. Da descrição do Beco das Pereiras, que se particulariza por ser o lugar de renascimento do narrador identificado a esse espaço; passa pelo olhar para as festividades, quando se encanta com as especificidades de seus moradores; está presente na indignação causada pelos gritos em “Simiesca”; ecoa com a voz da protagonista ao contar sua trajetória em “A Guria do Alegrete”, que se emancipa e questiona a representação da mulher negra na literatura brasileira canônica; manifesta-se na força de Iansã em “Mulher Vestida de Luz”; revela a saudade que sente dos amigos em “Recordar Não Faz Viver”; e dialoga com as crônicas de Armando Vargas. Essa voz ganha força no grito do Beco

que ecoa pelas máximas e ganha contorno nas ilustrações de Djalma do Alegrete. Revela-se uma voz multifacetada e sempre preocupada em assegurar a representação daqueles que vivem no Beco. Essa voz, que como um coro abarca as vozes múltiplas que compõem a obra e se mistura a elas no decorrer das narrativas, é a instância discursiva da autoria delineada por Eduardo de Assis Duarte (2011) valendo-se de um ponto de vista identificado à afro-brasilidade; é uma voz maior que assume o poder do discurso por ser portador do lugar de fala da margem, espaço de contestação mencionado por Regina Dalcastgnè (2012).

Se o narrador-morador que perpassa as narrativas é um observador, ele se alegra e sofre porque as vivências que testemunha também fazem parte de suas vivências: são os seus que passam pelos amores e sofrimentos que narra, não meros desconhecidos. Ele também faz parte do Beco, renasce com ele e precisa dele para a sua escrita, para o seu ser. Em *O Sol de fevereiro* (1991), o que essa voz manifesta é o seu carinho pelo Beco das Pereiras, que não a cega em relação aos problemas e às dificuldades enfrentadas pela pobreza e pela marginalização; relata também sua indignação pelas injustiças sociais e, mesmo assim, encontra espaço para uma ou outra história marcada pelo humor. A obra é construída como se essa voz narrativa convidasse o leitor a conhecer o Beco a partir do olhar de quem ocupa esse espaço: esse narrador-morador que ganha fôlego nas máximas de tom pedagógico e nas ilustrações de Djalma do Alegrete. A voz escritiva criada por Maria Helena Vargas da Silveira, enquanto instância ficcional, (con)funde-se com a voz ilustrada pelo artista plástico. *O Sol de fevereiro* (1991) constitui-se como um coro também em sua criação.

No que diz respeito à relação da obra com a literatura canônica, a autora dá continuidade ao que Fábio Lucas (1983) define como uma tradição da contística brasileira: que se permite ler tanto como episódios completos quanto como narrativa maior, mas o faz para espelhar a temática abordada: o lugar periférico. Ao optar por não construir a narrativa com uma trama ou personagem central, Maria Helena Vargas da Silveira elabora *O Sol de fevereiro* (1991) a partir de relatos marginais. A fragmentação, advinda dos vários olhares, e o relato da cidade, que se interessa pelo espaço da periferia, permitem refletir sobre a maneira pela qual a obra se insere na literatura brasileira contemporânea: apropria-se de traços de uma tradição da contística para apresentar subjetividades quase ausentes no cânone<sup>21</sup>, para questionar as representações perpetuadas pelos discursos hegemônicos e problematizar uma

<sup>21</sup> Em “A personagem negra na literatura brasileira contemporânea”, Regina Dalcastagnè (2011) atenta para a quase ausência de personagens e autores negros em nossa literatura. A partir de um levantamento de obras lançadas no período de 1990 a 2004, a pesquisadora constata que, nas obras observadas, 79% das personagens eram brancas e apenas 7,9% negra. Quando as personagens negras ocupam o papel de protagonistas e narradoras, os números são ainda menores: 5,8% para protagonistas e 2,7% para narradores.

voz que se quer central. *O Sol de fevereiro* (1991) vale-se do lugar periférico para evidenciar a fragilidade do centro. Ao revelar um modo outro de narrar, a partir de uma perspectiva negada historicamente, Maria Helena Vargas da Silveira evidencia a necessidade de olhares periféricos na literatura, a importância de outros pontos de vista que não sejam pertencentes à hegemonia.

Regina Dalcastagnè (2012), ao refletir sobre o lugar de fala, atenta para o fato de que pensar acerca dessa instância não implica definir quem pode ou não tratar de determinados lugares, mas de democratizar os espaços de representação.

Assim, em *O Sol de fevereiro* (1991), a periferia é abordada a partir de um olhar de dentro. O Beco das Pereiras é humanizado pela voz narrativa que pertence a esse lugar, e a escrita de Maria Helena Vargas da Silveira, ao fazer forma e conteúdo dialogarem na composição da obra, demonstra preocupação social com essa representação. Aquele que fala, o faz de dentro, utilizando-se de olhares múltiplos para contemplar a diversidade que habita esse espaço. Há, desse modo, harmonia entre os elementos ao redor da obra. Contesta, na forma e no conteúdo, a possibilidade de um olhar ou voz totalizantes e reforça a necessidade do múltiplo, do fragmentado, do periférico. *O Sol de fevereiro* (1991) revela-se a exaltação da diversidade sem renunciar ao olhar crítico. Celebra a multiplicidade e traz, para a literatura brasileira contemporânea, cores e vozes outrora silenciadas.

Beatriz Resende (2008), ao se debruçar sobre a literatura brasileira contemporânea, na qual enxerga fertilidade, qualidade e multiplicidade como características positivas, elege a cidade como espaço e tema privilegiado.

A cidade — real ou imaginária — torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível. (RESENDE, 2008, p.33).

A violência na cidade ocupa lugar de destaque na produção literária contemporânea, segundo a autora. O privado e o público entrecruzam-se no que autora aponta como o trágico dessa literatura. Apesar de Beatriz Resende (2008) voltar sua atenção para as obras publicadas na segunda metade da década de 1990 e início do século XXI, *O Sol de fevereiro* (1991) apresenta sintonia com a apropriação da cidade e seus conflitos pela literatura.

Se os grandes centros urbanos tornam-se palco das narrativas, ao revelar o lugar onde a violência e o trágico desdobram-se, Maria Helena Vargas da Silveira elege a margem da cidade como espaço gerador de conflitos. O Beco das Pereiras surge então como *locus* dos

conflitos vivenciados por grupos que também se encontram à margem das instâncias de poder. Mesmo que algumas das narrativas que compõem a obra estejam voltadas para as festividades ou se valham do humor, são predominantes, nos relatos no decorrer do livro, as mais diversas formas de violência enfrentadas pelas minorias que ocupam esse espaço: o racismo na escola e no local de trabalho é abordado em “Simiesca” e “Catarina do Saque”; a criança que reconta a sociedade para as suas bonecas e assim reproduz a violência e a pobreza com as quais convive, em “Negrada Silvestre”; a objetificação do corpo da protagonista de “A Guria do Alegrete”; a violência doméstica vivida por Liana, protagonista de “Presente de Natal”, conto que transforma a rua em palco para a cena trágica da mulher, seminua e com a filha nos braços, fugindo do esposo agressor. A violência na periferia, nas suas mais diversas manifestações, confere o caráter trágico à obra. No todo, essas violências sofridas de forma individual apresentam um quadro decorrente de uma violência institucionalizada socialmente: a marginalização.

Outro aspecto relevante para pensar sobre o lugar de Maria Helena Vargas da Silveira na literatura brasileira contemporânea pode ser encontrado nas considerações de Karl Erik Schøllhammer (2011) ao refletir acerca da produção literária no decorrer da década de 1980:

[...] o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação híbrida entre alta e baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros da ficção e as formas da não ficção, como a biografia, a história e o ensaio. (SCHØLLHAMMER, 2011, p.31).

O crítico aponta que o rompimento das barreiras entre as diversas esferas de cultura, traço comum entre autores que se preocuparam em compreender a pós-modernidade, propicia, na esfera literária, o encontro entre a literatura canônica e as produções literárias que ocupam o lugar periférico; essa mistura, somada à tomada de voz de grupos outrora silenciados, fomenta um território fértil para o surgimento de obras que contemplam pontos de vista outros e diversidade de formas e temas.

Para Beatriz Resende (2008), as tensões existentes entre cânone literário e literatura periférica estão ligadas ao que define como constantes da literatura brasileira contemporânea. A autora lança um olhar positivo para essa produção, compreende que a ficção que tem início pouco antes da virada do século XXI apresenta fertilidade, qualidade e multiplicidade. A primeira constatação diz respeito à volumosa produção que se manifesta tanto nas grandes casas editoriais, caminhos comuns e tradicionais, quanto às alternativas, em meio digital ou publicações em pequenas editoras que surgem no país para concorrer no acirrado mercado

editorial. No que diz respeito à qualidade, Beatriz Resende (2008) assevera que não se produz apenas um volume significativo de obras literárias, mas que essa literatura que emerge no contexto de tensão entre esferas culturais e diversidade de vozes apresenta qualidade no que tange à linguagem, à incorporação de temas e ao tratamento estético dado. Sobre a multiplicidade, a autora encara heterogeneidade de formas, modos de utilização da linguagem para a apreensão dos temas tratados, vozes e compreensão do que é literatura como elementos positivos a fomentar as discussões na área.

A partir desses posicionamentos, é possível afirmar que Maria Helena Vargas da Silveira emerge como escritora que merece atenção, dos leitores e da crítica, por sintetizar, em suas obras, características em sintonia com o contemporâneo. A mescla de gêneros da ficção com a não ficção está presente em *É fogo!* (1987) e *As filhas das lavadeiras* (2002), obras nas quais os limites entre a autoficção e a autobiografia são trabalhados. Em *O Sol de fevereiro* (1991), publicação sobre a qual recaí o olhar mais detido deste trabalho, a autora combina conto e crônica com as ilustrações e as máximas. Até mesmo a introdução da obra, que pode ser compreendida como um prefácio de caráter metalinguístico<sup>22</sup>, torna-se elemento outro a compor a mescla de gêneros. A escrevivência revela então, na escrita de Maria Helena Vargas da Silveira, tanto a sua face de incorporação de vozes e vivências de um grupo, assegurando, dessa forma, a transmissão de uma história e memória inviabilizadas pelos discursos dominantes, quanto o caráter de experimentação de escrita. A mescla de gêneros para comportar multiplicidade de olhares para o Beco a partir de uma linguagem coloquial que representa a fala e as impressões de alguém pertencente a esse espaço fazem de *O Sol de fevereiro* (1991) uma obra que se vale de traços característicos da literatura contemporânea para narrar vivências até então representadas, majoritariamente, pelo olhar do outro, de fora.

Essa incorporação de um modo outro de representação que parte da perspectiva do negro é avaliada por Regina Dalcastagnè (2011, p.332) como uma necessidade de contemplar identidades negligenciadas pelo cânone.

Ao considerar que na literatura as representações sociais são construídas, a tomada de voz dos negros para se representarem é, como afirma a autora, um ato de importância estética e política: “[...] é preciso atentar para as estratégias de narrativas que, indo além de uma

---

<sup>22</sup> Em “*Insubmissas lágrimas de mulheres: um projeto estético, narrativo e autoral*”, Elisângela Aparecida Lopes Fialho propõe a leitura da apresentação da antologia de Conceição Evaristo como prefácio de caráter metalinguístico. A partir das aproximações tecidas no primeiro capítulo entre a escrita de Maria Helena Vargas da Silveira e da escritora mineira, as considerações da pesquisadora acerca desse elemento pré-textual tornam-se pertinentes também para a observação de *O Sol de fevereiro* (1991).

discussão “externa” do problema, procuram introduzir, no interior mesmo de sua estrutura, o negro e sua perspectiva social.” (DALCASTAGNÈ, 2011, p.333).

Destarte, *O Sol de fevereiro* (1991) mostra-se uma obra significativa para se pensar no caminho percorrido pela literatura afro-brasileira em diálogo com a literatura canônica. Ao trazer a presença vozes e representações outras para o campo literário que ainda perpetua os mesmos modelos de representação social, sejam por meio das personagens ou escritores legitimados, Maria Helena Vargas da Silveira afigura-se como os verdadeiros e raros espíritos contemporâneos definidos por Agamben (2009) e consegue mergulhar sua escrita nas sombras de seu tempo para questioná-las em busca de respostas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, buscou-se repensar a escrita de Maria Helena Vargas da Silveira a partir de um olhar norteado pelo conceito de escrevivência, e, ao analisar as especificidades de *O Sol de fevereiro* (1991), objetivou-se demonstrar de que modo a autora, ao criar uma narrativa voltada para uma experiência fragmentada de periferia, torna a obra espaço privilegiado para se pensar a produção literária que se perfaz às margens dos discursos dominantes.

Motivada pelo interesse em redescobrir a obra da autora pelotense, essa reflexão almejou despertar o pensamento crítico para a literatura de Maria Helena, pois acredita-se que se trata de uma produção que instiga e permite abordagens variadas de estudo. A representação da identidade negra; a problematização do espaço da mulher, e em especial da mulher negra na sociedade e na literatura; as tensões que surgem das relações estabelecidas entre centro e periferia; a discussão acerca da literatura que se produz à margem das instâncias legitimadoras e de que forma essas obras despertam um olhar diferenciado para o cânone são algumas das inquietações suscitadas nas páginas da escritora. Maria Helena articula harmoniosamente as temáticas abordadas à materialidade do texto em uma urdida tessitura que potencializa as discussões levantadas ao longo de suas páginas.

No primeiro capítulo, ao apresentar a autora e sua obra, procurou-se mostrar ao leitor a pluralidade de formas e temas que ganham espaço nas palavras da escritora pelotense. Esse percurso fez-se necessário para que o conceito de literatura afro-brasileira pudesse ser apresentado a partir dos escritos de Maria Helena. Desse modo, não se preocupou em encaixar a autora às considerações do professor Eduardo de Assis Duarte (2011), mas delinear como as especificidades da escrita afro-brasileira por ele elencadas manifestam-se das mais variadas formas nos escritos da autora. Com base nisso, ambicionou-se tecer relações entre a pelotense e outras escritoras que apresentam a escrevivência como elemento norteador do fazer literário. Alicerçado por esse conceito, o capítulo é encerrado com aproximações mais detidas entre Maria Helena Vargas da Silveira e Conceição Evaristo. As relações traçadas visam à identificação de um projeto literário estético e ideológico que se insinua nas notas de apresentação e nos comentários de Maria Helena sobre a sua própria obra.

Trazer a escritora para o primeiro plano no decorrer do capítulo fez-se necessário para que, ao se voltar para *O Sol de fevereiro* (1991) e suas especificidades, o trabalho já tenha contemplado dados significativos acerca da escrita e do posicionamento sobre a literatura de

Maria Helena. São essas considerações gerais sobre a pluralidade de formas que sua produção contempla e sobre o seu modo de pensar o ato de escrever que norteiam o segundo capítulo.

A hipótese da diluição das formas em *O Sol de fevereiro* (1991) partiu do pressuposto de que na organização do livro a autora utiliza-se de relatos periféricos para narrar a experiência de estar à margem. O Beco das Pereiras, espaço principal da narrativa e responsável por aproximar os múltiplos relatos, representa, no texto, o lugar da subalternidade. A voz que perpassa os episódios, aqui entendida como a de um morador-observador, transpõe seus sentimentos ao valer-se de um modo de olhar e narrar que não preza pela sucessão dos fatos, mas pela construção de uma experiência fragmentada de estar na periferia. Não o faz com distanciamento, seu olhar não recai no exotismo, pelo contrário, esse morador que observa, mesmo quando tenta se ocultar, deixa seu sentimento de pertencimento guiar o tom do relato. A essa voz une-se a voz que ensina a partir de suas observações do cotidiano do Beco, expressa pelas máximas que presentificam a experiência pedagógica, recurso que intensifica o olhar de dentro para a periferia. O leitor é, dessa forma, convidado a acompanhar esse observador que conta os episódios que humanizam o espaço. Sendo assim, ao perscrutar de que maneira a autora se vale das linhas tênues que separam os gêneros para criar uma obra que escapa às classificações como forma de resistência, ambicionou-se demonstrar de que modo a obra renuncia a um núcleo dramático central para potencializar a discussão sobre as tensões existentes entre margem e centro abarcadas pela obra.

Se esses conflitos são problematizados pelos temas abordados e pela forma que a narrativa se constrói, no encerramento do segundo capítulo pretendeu-se destacar como *O Sol de fevereiro* (1991) estende essa tensão na maneira pela qual se relaciona com a literatura brasileira contemporânea. A tomada de poder sobre o discurso de uma voz representante de um grupo historicamente silenciado é significativa. Conforme reflete Conceição Evaristo (2007), assumir o espaço da escrita, para as mulheres negras, é adotar uma postura de insubmissão que se reflete pela palavra, no texto, na produção literária.

Os caminhos percorridos no decorrer do trabalho visaram à compreensão da importância de Maria Helena Vargas da Silveira como escritora. Seja ao refletir sobre a escrita, seja ao fazer da escrevivência força geradora de uma literatura que assume a voz para narrar por uma perspectiva interna a experiência da margem e questiona a noção de centro, a autora pelotense ascende como um nome significativo para refletir sobre a produção literária afro-brasileira e, conseqüentemente, as relações de poder que sustentam o cânone literário.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In:\_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. 2007. 106f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2007.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. São Paulo: Núcelo, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3)
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; v. 1)
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. Fragmentos de um evangelho apócrifo. *Elogio da sombra: poemas; Perfis: um ensaio autobiográfico*. Tradução de Carlos Nejar, Alfredo Jacques, Maria da Glória Bordini. 4. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1970.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAGA, Maria Lúcia de Santana; SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. (Orgs.). *O Programa Diversidade na Universidade e a construção de uma política educacional anti-racista*. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2007. (Coleção Educação para Todos; v. 29)
- BRASIL, Francisco de Assis Almeida. A Nova Literatura Brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir). *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 6.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. DUARTE, Eduardo de Assis. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v. 2.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de

Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014b.

COELHO, Haydée Ribeiro. Lima Barreto. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v. 1.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. Tradução de Denise Grimm. In: ALVES, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem (Org.). *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6/7, 1996, p. 35-50.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTINHO, Afrânio (Dir.), COUTINHO, Eduardo (Co-dir.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, 6 v.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.), COUTINHO, Eduardo (Co-dir.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 6.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4.

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

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.

DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A escrava*. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

DUARTE, Eduardo de Assis. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários*. Londrina. v. 17, dez. 2009, p. 6-18.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

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

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. Maria Helena Vargas. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a. v. 3.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Becos da memória*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

\_\_\_\_\_. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional. 2014.

\_\_\_\_\_. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Estação Plural*. Tv Brasil, exibido em 09/06/2017. Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo> >> Acesso em: 12/08/2017.

FANTINI, Marli. Machado de Assis. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v. 1.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 2013. 114f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2013.

FIALHO, Elisângela Aparecida Lopes. *Insubmissas lágrimas de mulheres: um projeto estético, narrativo e autoral*. In: CÔRTEZ, Cristiane; DUARTE, Constância Lima; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Orgs.) *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Ideia, 2016.

FISCHER, Luís Augusto; PEDROSO, Roberta Flores. A história e a escrita de Maria Firmina dos Reis, uma pioneira. Disponível em: << <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/11/a-historia-e-a-escrita-de-maria-firmina-dos-reis-uma-pioneira-cj9tutwzb00ra01qgvt2i4nu2.html> >> Acesso em: 20/02/2018.

- FRASSON, Ivana Bocate. *Na cozinha, o duro pão; no quarto, a dura cama: um percurso pelos espaços na obra de Carolina Maria de Jesus*. 156f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2016.
- GARCIA, Débora. O anjo. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Org.). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2011. vol. 34.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Resenha de: SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 45 n. 1, 2002.
- GODOY, Maria Carolina de. Recontando histórias em *Insubmissas lágrimas de mulheres*. *Revista Z Cultural*. v.1, 2013. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/recontando-historias-em-insubmissas-lagrimas-de-mulheres-de-conceicao-evaristo/>>. Acesso em: 20/12/2016.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. Tradução de Regina Helena Fróes; Leonardo Fróes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 24, fev. 1996, p. 68-75.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende... [et al]. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HUTCHEON, Linda. *Poética de Pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-modernismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernidade e política*. Tradução de Carlos A. de C. Moreno. Rocco: Rio de Janeiro, 1992.
- IANNI, Octávio. Sociologia e literatura. *Rua*. Campinas, v. 4, n. 1, p.55-74, 1998.
- IANNI, Octávio. O preconceito racial no Brasil. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 18, n. 50, 2004. Entrevista concedida a Alfredo Bosi e Marco Antônio Coelho.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2006.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro de Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIMMEL, Michel S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, v. 4, n. 9, p.103-117. outubro de 1998.

KOCH, Jandiro Adriano. *Djalma do Alegrete*. Disponível em: <<<https://memoriamhb.blogspot.com.br/2015/06/djalma-do-alegrete.html>>>. Acesso em: 19/12/2016.

LAJOLO, Marisa. Carolina Maria de Jesus. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 1.

LOBO, Luiza. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 1.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil Moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário de literatura brasileira*. São Paulo: L.R. Editores, 1983.

MARTINS, Leda Maria. Solano Trindade. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v. 1.

MELO, Henrique Furtado de. *Narrar e narrar-se, criar e criar-se: a Escrivência de Conceição Evaristo como emancipação do corpo negro*. 2016. 110f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Ed. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. *A criação literária*. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2012.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORICONI, Ítalo. *A provocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

NASCIMENTO, Abdias. Depoimento. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4. Depoimento concedido a Eduardo de Assis Duarte, Elisa Larkin Nascimento, Maria Nazareth Soares Fonseca e Laura Padilha.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

PASKO, Priscila. “Por que não conhecemos as escritoras negras gaúchas”. 2017. Disponível em: << <http://www.nonada.com.br/2017/03/por-que-nao-conhecemos-as-escritoras-negras-gauchas/>>> Acesso em: 10 de junho de 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. São Paulo: Leya, 2011.

PORTELLA, Eduardo. A cidade e a letra. In: \_\_\_\_\_. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

PORTELLA, Eduardo. Até onde a crônica é literatura. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, ano III. n. 78, p. 107-110, jan., 2014. Disponível em <<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-78.pdf>>. Acesso em: 31/01/2017.

PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal da Cultura. *Lomba do Pinheiro*. Porto Alegre: UE, 2000.

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

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 118. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A escrava*. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando. 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de

minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

SARAIVA, Sueli. Mercado editorial precisa despertar. *O Povo*. 07/07/2016. Disponível em: <<<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2016/07/07/noticiasjornalvidaarte,3632763/mercado-editorial-precisa-despertar.shtml>>> Acesso em: 15/11/2017.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-modernidade*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. O poético militante em Solano Trindade. *África e Africanidades*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, nov. 2008. Disponível em: <<[http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/O\\_poetico\\_militante\\_solano\\_trindade.pdf](http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/O_poetico_militante_solano_trindade.pdf)>> Acesso em: 20/04/2017.

SILVA, Cidinha da. Cidinha da Silva denuncia o preconceito no mercado editorial brasileiro. *Correio Braziliense* 22/09/2014. Disponível em: <<[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/22/interna\\_diversao\\_arte,448164/cidinha-da-silva-denuncia-o-preconceito-no-mercado-editorial-brasileiro.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/22/interna_diversao_arte,448164/cidinha-da-silva-denuncia-o-preconceito-no-mercado-editorial-brasileiro.shtml)>> Acesso em: 20/11/2017.

SILVA, José Carlos Gomes da. Memórias da infância e juventude em Carolina Maria de Jesus (1914-1977). *Ponto-e-vírgula*. São Paulo. n.2, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *É fogo!* Porto Alegre: M. H. da Silveira, 1987.

\_\_\_\_\_. *Meu nome pessoa: três momentos de poesia*. Porto Alegre: M. H. V. Silveira, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Sol de fevereiro*. Porto Alegre: M. H. Silveira, 1991.

\_\_\_\_\_. *Odara: Fantasia e Realidade*. Porto Alegre: M. H. V. Silveira, 1993.

\_\_\_\_\_. *Negrada*. Porto Alegre: Grupo Editorial Rainha Ginga, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tipuana*. Porto Alegre: M. H. V. da Silveira, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Encontro*. Porto Alegre: Grupo Rainha Ginga, 2000.

\_\_\_\_\_. *As filhas das lavadeiras*. Porto Alegre: Grupo Cultural Rainha Ginga, 2002.

SIMON, Luiz Carlos Santos. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. 252f. 1999. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal

do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. *Duas ou três páginas despretensiosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: EDUEL, 2011.

SIQUEIRA, Maiara Fernandes. *Trilhas da poesia de Solano Trindade*. 2016. 125f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

STEVENS, C. M. T. ; Vania Vasconcelos . Mães de outras cores: matrifocalidade na literatura afro-brasileira de autoria feminina. *Cerrados*, Brasília, v. 20, p. 200-215, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/view/221/191>>. Acesso em: 09/05/2016.

SUL, Helena do. *Os corpos e Obá contemporânea*. Brasília: Centro de Estudos Brasil-Haiti, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rota existencial*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

\_\_\_\_\_. *Diga sim ao estudante negro/a*. Brasília, DF: H. Sul, 2008.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. 3. ed. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

UNESCO. *História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935* / editado por Albert Adu Boahen. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

XAVIER, Giovana. Carta aberta à Festa Literária Internacional de Paraty – Cadê as Nossas Escritoras Negras na FLIP 2016? Disponível em: <<<https://conversadehistoriadoras.com/2016/06/27/carta-aberta-a-feira-literaria-internacional-de-parati-cade-as-nossas-escritoras-negras-na-flip-2016/>>> Acesso em: 20/11/2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. A crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009a.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009b.