



## Memória, alteridade e escritas de si em Conceição Evaristo, Maria Auxiliadora, Carolina de Jesus e Elza Soares: a arte da “escrevivência”

Memory, alterity, and self-writings in Conceição Evaristo, Maria Auxiliadora, Carolina de Jesus, and Elza Soares: the art of “writexperience”

Memoria, alteridade y autoescrituras en Conceição Evaristo, Maria Auxiliadora, Carolina de Jesus y Elza Soares: el arte de la “escrevivência”

Luciana Barreto Machado Rezende<sup>1</sup>

Beatriz Schmidt Campos<sup>1\*</sup>

### Resumo

Neste artigo, apresenta-se uma reflexão sobre o conceito de escrevivência na perspectiva de literatura e outras artes, com base nas obras de Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva, no arco escuta-experiência-escrita. Conceição Evaristo inaugura essa vertente, relacionando-a ao campo de pesquisa da expressão negra e feminina, por meio da escrita de vivências próprias e da escuta de experiências outras, resultando em um ato de resistência e de manifestação tanto estética quanto crítico-sociorracial.

**Palavras-chave:** escrevivência; literatura e outras artes; experiência; expressão negra e feminina; manifestação sociorracial.

### Abstract

This essay reflects on the concept of writexperience under the perspective of Literature and other Art forms, based on the works of Carolina Maria de Jesus, Elza Soares, and Maria Auxiliadora da Silva, in the arc of listening, experiencing, and writing. Conceição Evaristo inaugurates this trend, relating it to the field of research in the black and female expression, through the writing of her own experiences and listening to other people's stories, which results in an act of resistance and manifestation that is both aesthetic and critical-sociorracial.

**Keywords:** writexperience; literature and other art forms; experiences; black and feminine expression; socio-racial manifestation.

### Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre el concepto de “escrevivencias” en la perspectiva de la literatura y otras artes, a partir de las obras de Carolina Maria de Jesus, Elza Soares y Maria Auxiliadora da Silva, en el arco escucha-experiencia-escritura. Conceição Evaristo inaugura esa vertiente, relacionándola al campo de búsqueda de expresión negra y femenina, por medio de la escrita de vivencias propias y de escucha de otras experiencias, resultando en un acto de resistencia y de manifestación tanto estética como crítico-sociorracial.

**Palabras clave:** “escrevivencias”; literatura y otras artes; experiencias; expresión negra y femenina; manifestación sociorracial.

<sup>1</sup>Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil. E-mails: lubarretinha@gmail.com, bscampos@yahoo.com.br

\*Autora correspondente.

## ESCREVIVÊNCIA: ENTRE A ESCUTA E A MEMÓRIA, UM MODO NARRATIVO DESENHA-SE

Foi das hábeis mãos lavadeiras de sua mãe, resolutas no ofício de esfregar, torcer, estirar, que a escritora mineira Conceição Evaristo tirou as primeiras lições sobre o que viria a ser o seu gesto essencial: escrever (inscrever-se) a si e ao mundo em seu tempo-lugar, fixando-se para além do que avista e imediatamente retém, cuja gênese contempla as primeiras memórias de uma infância atravessada por tantas outras vozes de mulheres, segredos velados, histórias contadas à meia-voz, mazelas maceradas em peitos oprimidos. Assim relatou:

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 graveto, 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 ajuntava 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 gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam 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 (Evaristo, 2020b, p. 49).

De origem humilde, narra ainda que, por não ter nascido rodeada de livros, trouxe do berço “a propensão, o gosto para ouvir e contar histórias” (Evaristo, 2020b, p. 52). Prossegue: “Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma pra outra suas mazelas, assim como suas alegrias” (Evaristo, 2020b, p. 52).

Em meio a seu percurso como escritora e crítica literária, Conceição Evaristo — nascida em Belo Horizonte, MG, em 1946, mas tendo migrado para a cidade do Rio de Janeiro, RJ, na década de 1970 —, em 2004, admitiu que as histórias que conta surgem tanto de suas vivências quanto da escuta das histórias de outras pessoas: “Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra faço a minha, as histórias também” (Evaristo, 2016, p. 7). Dessa constatação, criou o conceito de *escrevivência*<sup>1</sup>, com base em sua própria experiência com o ato de escrever e a sua observação sobre o processo compositivo. Como se dá conta, as narrativas (con)fundem-se e, embora surjam de relatos/vivências experienciados, não há compromisso com a realidade nem fidelidade a fatos passados. Nesse sentido, pondera:

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 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 estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (Evaristo, 2016, p. 7).

Contar uma história e revisitar a memória impelem o escritor a assumir as elipses que erodem as reminiscências. Cabe lembrar que inventar (*inventare*) provém de *invenire*, cujo significado é “achar” — ou seja, a chegada que se avista transcorre no percurso mesmo da busca. Nessa perspectiva, Evaristo leva-nos a refletir ainda que o tempo da escrita não é o mesmo tempo da vivência. O primeiro refere-se a um momento passado, recente talvez, mas já ocorrido. Portanto, é impossível

<sup>1</sup>Vale ressaltar que o termo *escrevivência* é um conceito com base no qual a negritude passa a ser inserida como sujeito e protagonista na história, crítica e ensino da literatura, podendo abarcar os mais diversos gêneros literários, a exemplo do romance, do conto, da poesia e da autobiografia.

relatar com precisão o sucedido. De acordo com a teórica, o comprometimento fiel à realidade tampouco se faz relevante. Evaristo faz-nos pensar que somente a arte possibilita esse modo de dispor um fato: por meio de um relato real, porém, sem deixar de ser inventado.

Com base nesse entendimento, ao se compor uma história — seja um conto, seja um romance, seja mesmo um poema —, a escritora valoriza não apenas o conteúdo narrativo, mas igualmente o modo como se conta, mediante, como explica Cíntia Schwantes (2011, p. 173), “elementos temáticos, como a crítica social, ou estéticos, como a apropriação da oralidade, o uso de ritmos da música negra, ou ainda a incorporação de um vocabulário formado por palavras e expressões oriundas da língua africana”.

Escrevivência, como já mencionado, fundamenta-se sobretudo em contar histórias segundo um acontecimento real, da própria autora ou de sua escuta e observação de um relato referente ao outro. Desse modo, refletimos que o referido conceito perpassa a trajetória e a obra de escritoras como Maria Firmina dos Reis (1822–1917), Carolina Maria de Jesus (1914–1977), Tula Pilar (1970–2019), a própria Conceição Evaristo (1946–), entre tantas outras.

Tais artistas resistem e denunciam o racismo, a desigualdade social, por meio do processo de escrevivência, que ocorre não somente pelo literário, mas também via outras poéticas, como a voz, a *performance*, a pintura, a atuação no *rap*, nos *slams*, nas ruas grafitadas, no teatro, nos *shows* e em muitas outras manifestações.

No âmbito literário brasileiro, ao aludir a escritoras invisibilizadas no século XIX, o entendimento por parte de Rita Terezinha Schmidt (2010) é o seguinte:

Estudos sobre obras de autoria feminina alteram nossas percepções do passado e desestabilizam a configuração dessa identidade, integrando-se a um movimento que Hugo Achugar caracteriza como “fundacional” no sentido de que, através da pesquisa, o passado é reconstruído *post-facto* por gerações do presente através da localização no passado, do “momento que talvez não tivesse o significado que o presente lhe atribui, inventando desse modo o começo da memória”. Esse movimento, que nada tem a ver com a retomada da razão historicista no sentido de estabelecer uma narrativa de origens e finalidade, impulsiona as reflexões sobre processos de constituição dos cânones nacionais como lugares autorizados e privilegiados de projeções imaginárias da identidade que sustentam as representações simbólicas da nacionalidade, reflexões que inevitavelmente levam a considerar a história literária enquanto um dos marcos referenciais da memória nacional já que constitui uma narrativa que pretende descrever o passado literário (Schmidt, 2010, p. 132).

Nesse sentido, ao trazer à tona escritoras que estavam à margem do campo dos estudos literários, uma nova percepção da história da literatura e da cultura se faz possível. Vale observar que não são apenas questões históricas e de contexto social que possibilitam ampliar e aprofundar o entendimento de determinado período ou espaço, mas também, e com a mesma importância, se desnuda uma estética feminina, com nuances próprias, com outro olhar.

Resgatar obras de autoria feminina propicia a produção de uma reinterpretação do passado nacional e outras consequências para a história da literatura e da cultura brasileira, gerando, assim, uma nova noção de identidade, de imaginário e um questionamento sobre os ideais gerados por uma escrita produzida exclusivamente por homens. Schmidt (2010) acentua que não importa a veracidade das obras, mas a diferença da história quando essas mulheres são conhecidas e reconhecidas como parte da cultura nacional e da história da literatura. Ao serem progressivamente apagadas, reflete o quanto poderia ter sido diferente o ensino da literatura, pois outros aspectos estéticos<sup>2</sup> seriam levados em conta nas análises de estilo e gênero literário. Além disso, questões sociais repercutiriam de um olhar feminino acerca de determinado contexto histórico.

<sup>2</sup>A questão que se propõe é expandir as possibilidades de compreensão da história da literatura por intermédio da autoria feminina. Trata-se de pensar sobre as tramas que se desenrolam por outro olhar perceptivo das personagens e dos enredos,

Em um aspecto mais aprofundado, ao refletir sobre autoras que foram invisibilizadas em um período específico da história da literatura no Brasil, podemos considerar que a inclusão de escritoras negras advindas de uma genética literária semelhante, as quais narram, relatam as próprias vivências e de outros, em um contexto crítico racial e social, acaba por produzir uma percepção ainda mais ampla da história literária brasileira. A respeito desse aspecto, Evaristo (2009) ensina-nos:

Sem pretensão de esgotar a temática sobre o que seria a literatura afro-brasileira, as considerações aqui levantadas apenas buscam situar a existência de um discurso literário que, ao erigir as suas personagens e histórias, o faz diferentemente do previsível pela literatura canônica, veiculada pelas classes detentoras do poder político-econômico. Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral (Evaristo, 2009, p. 19).

Para além disso, torna-se possível o entendimento do nosso passado colonialista e de suas consequências e, igualmente, da atualidade, em que artistas encampam, em suas produções, a desigualdade, o crescente racismo, o machismo e outras tantas questões a que foram e são submetidas por meio da herança da supremacia branca, desde a suposta abolição da escravatura até os dias de hoje. Nessa perspectiva, Evaristo (2020b) admite a escrita como espaço libertário de autoafirmação:

Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também, desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Essa inserção para mim pedia a escrita. E se, inconscientemente, desde pequena, nas redações escolares eu inventava outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra (Evaristo, 2020b, p. 53).

Por meio do acesso à produção literária de mulheres negras, é possível aprofundar-se em questões que envolvem escritoras cujas histórias de vida não se separam de suas escritas. Seus romances, diários, livros de contos e poemas oferecem um olhar que desconstrói a imagem da mulher negra, advinda do patriarcado, tão marcado em nossa literatura canônica, e ensinada nas escolas. Desse modo, Evaristo (2005) reflete:

Se há uma literatura que nos invisibiliza ou nos ficcionaliza a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de *representação* da mulher negra na literatura. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma *auto-representação*. Criam, então, uma literatura em que o *corpo-mulher-negra* deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como *sujeito-mulher-negra* que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida* (Evaristo, 2005, p. 54, grifos do original).

Nessa linha, de acordo com o entendimento da escritora e teórica, a escrevivência transcorre também desfazendo e desconstruindo a história contada unilateralmente pela supremacia branca.

---

não restringindo-se à comparação entre obras de autoria feminina e masculina compostas em períodos semelhantes, mas principalmente segundo outras perspectivas críticas acerca desses pontos de vista.

Desse modo, surge outra compreensão da história do Brasil a respeito do início do século passado, quando as mulheres negras passavam por um momento pós-escravidão e não tinham oportunidade de estudar, trabalhar nem de ser inseridas no mercado de trabalho, vivendo em um espaço que, segundo Lélia Gonzales (1984), persiste até os dias de hoje:

Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. [...] Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel (Gonzales, 1984, p. 226).

É desse lugar, portanto, que surgem a escrita feminina negra, a escrevivência de Firmino, de Evaristo, de Carolina e de tantas outras escritoras. Suas obras são atravessadas tanto por jugo, sofrimento, dor quanto por encantamentos, superação, empoderamento e, aos poucos, vão mudando a percepção histórica do país, o entendimento do “processo de formação cultural”, da realidade, porém, como afirma Gonzales (1984), não somente com integração social, mas, sobretudo, com rejeição, sangue e violência.

## A ESCREVIVÊNCIA NA LITERATURA E NAS OUTRAS ARTES

Pelo campo de estudo que propõe o diálogo entre a literatura e as outras artes, percebe-se que as características advindas do conceito criado e desdobrado por Evaristo se estendem a outras manifestações artísticas. Ao discorrer sobre o surgimento de uma linguagem negra derivada da história do povo negro e do lugar a que foi submetido, a pesquisadora aponta:

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil (Evaristo, 2009, p. 18).

Nessa perspectiva, Evaristo traz reflexões acerca de uma vertente negra não somente de escrita, mas também de outras expressões artísticas. Para a autora, “a partir do exercício de pensar minha própria escrita, venho afirmando não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma *vertente negra feminina*” (Evaristo, 2009, p. 18, grifo nosso). Desse modo, ampliar o conceito de escrevivência para outras artes possibilita o entendimento estético, cultural e crítico advindo de um estilo de criação que se assemelha em distintas modalidades artísticas. Outros elementos estéticos, então, passam a ser levados em conta, visando à ampliação da compreensão de contextos e críticas sociais abordados por artistas que apresentam em seus textos temáticas comuns. Sobre esse pensamento, segundo Claus Clüver (2006, p. 15):

Uma obra de arte é entendida como uma estrutura sgnica — geralmente complexa —, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sgnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como textos que se “lêem”.

Partindo da premissa defendida por Clüver (2006), a de que toda obra de arte compreende um texto, uma escrita, obras de artistas negras e negros que se expressam por meio de diferentes instrumentos estéticos fazem parte de um discurso identitário e de resistência. Ao abordar um *corpus* literário específico advindo de pessoas negras brasileiras, Evaristo (2009, p. 17) expõe: “Esse *corpus*

se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira”. Seguindo essa observação, buscamos ampliar, então, esse *corpus*, o qual Evaristo (2009) nos apresenta no campo literário, para as outras artes.

Nessa visão, Evaristo (2020a) propõe um possível diálogo entre o conceito de escrevivência e as pinturas de Frida Kahlo, estendendo-o para outras artes. No entanto, especificamente a respeito da obra plástica da mexicana, que pinta a si própria, Evaristo (2020a) depreende que há uma “aproximação tênue” com a escrevivência, embora nesta:

Ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, profunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si (Evaristo, 2020a, p. 35).

Desse modo, para além de se retratar por meio de histórias reais, na escrevivência transcorre, igualmente, um processo de escuta, observação, trocas, que se encerra em obras poéticas. Ao mesmo tempo, como afirma a pesquisadora: fala-se da realidade sem que haja fidelidade a ela. Assim Evaristo (2020a) explica suas personagens e histórias: “São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença” (Evaristo, 2020a, p. 31).

Ao encamparmos essas considerações, neste artigo, apresentamos um diálogo entre a escrita de Carolina Maria de Jesus, o canto de Elza Soares e a pintura de Maria Auxiliadora da Silva, expressões que constituem um estilo artístico que dispõe de características similares às da escrevivência. Para tanto, adotamos a terminologia criada e conceituada por Evaristo e a denominamos artevivência.

A escritora Carolina Maria de Jesus, a pintora Maria Auxiliadora da Silva (1938–1974) e a cantora Elza Soares (1930–2022) são três mulheres negras que nasceram na primeira metade do século XX, têm histórias de vida semelhantes, nas quais ancoram as suas obras, integrando, assim, seus textos estéticos. Vieram igualmente da pobreza, não puderam estudar formalmente, seguiram como autodidatas em suas artes, esperando, porém, que por meio delas pudessem ascender social e economicamente. Ademais, as suas falas e representações artísticas derivam de experiências pessoais, da escuta e do olhar sobre outras vivências. Também os seus gestos de resistência subsistem como atos de expressar as próprias visões de mundo. De modo incontestado, as artistas retratam suas realidades em suas obras. Não há como separar a obra do artista — menos ainda de seu meio social.

Carolina de Jesus, Elza Soares e Auxiliadora da Silva nasceram em um momento de “pós-escavidão”, no qual as imigrações europeia e asiática ocuparam o mercado de trabalho, deixando os negros “no mesmo contexto da escravidão”, excluídos de qualquer oportunidade de conseguir empregos dignos, de frequentar escolas, de obter moradia adequada e, mais fortemente, de poder escolher uma profissão, como relata Abdias do Nascimento (1980, p. 19):

Tempos atrás, durante o transcurso de minha infância e adolescência, comecei a testemunhar o fenômeno que vem ocorrendo desde os fins do século XIX: ou seja, a invasão do país por levas e levas de trabalhadores brancos vindos da Europa, com o apoio de seus governos de origem, além de ajuda financeira e outras facilidades dispensadas pelo governo do Brasil. Ao mesmo tempo que isso acontecia, a enorme força de trabalho negra era rejeitada, ontem como hoje, por aqueles que corporificam o “sistema econômico”. O “sistema” diretamente, e os imigrantes indiretamente, excluíram o povo negro, de maneira insensível e cruel, de qualquer oportunidade significativa de trabalho. Ambos, tanto o chamado “sistema de produção”, quanto o proletariado-imigrante, se beneficiaram e cresceram à mercê da espoliação e do despojamento total do descendente africano.

Ante o exposto, as leituras estéticas e sociopolíticas empreendidas com base nas relações interartísticas existentes nas obras de Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva advêm do conceito de artevivência, por nós proposto e sustentado. As suas obras consubstanciam,

por meio da voz, do literário e do visual, as próprias histórias e os fatos colhidos, escutados, observados das pessoas que as cercam. Como abordado por Evaristo (2016), essas histórias entrelaçam-se:

Confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas (Evaristo, 2016, p. 7).

As narrativas estão nos diários, nos romances, nos poemas e nos provérbios de Carolina Maria de Jesus, nas canções interpretadas, improvisadas e performatizadas por Elza Soares e nos traços, nas cores e nas texturas de Maria Auxiliadora da Silva. Pelas vivências e pelos olhares impressos em cada expressão é que se constrói a necessidade de resistir, superar as dores, a fome, os sofrimentos e, ao mesmo tempo, encantar, resgatar sua ancestralidade, bem como denunciar os preconceitos flagrados e a marginalidade sofrida, produzindo, desse modo, obras potentes e, igualmente, provocativas e envolventes. Como nos diz a pesquisadora:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. Assim como é diferenciada a experiência de ser brasileiro vivida, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. Mas, ao mesmo tempo, tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas. Creio que é a humanidade das personagens (Evaristo, 2020a, p. 30-31).

Nesse olhar, a escrevivência integra o processo e o estilo de criação das artistas.

Embora Elza Soares não seja considerada compositora, já que compõe apenas eventualmente, ao cantar letras e melodias que fazem parte de sua história, de sua luta tanto como mulher negra como da comunidade negra como um todo, a intérprete apodera-se de cada palavra, verso, notas e ritmos. A sua voz impõe-se à canção, revalorizando a sua significação. A cantora brinca com os ritmos, os timbres e as tessituras vocais<sup>3</sup>, recorrendo ao recurso da rouquidão, para expandir os fins de versos, quase formando um som em perspectiva, uma imagem sonora que se move ao profundo.

Por meio de uma apropriação das letras e melodias, Elza é vista como coautora das canções. A propósito desse recurso, Zumthor (1997, p. 225) afirma:

O intérprete é o indivíduo que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também compositor de tudo ou parte daquilo que diz ou canta. Se ele não o é, será questionada a relação que o liga ao(s) compositor(es) anterior(es). Acontece que o público adota para o intérprete o mesmo comportamento que adota para o autor: a lembrança e o título de uma canção se prendem ao nome de um de seus cantores que a propagam, a ponto de parecer como coisa sua.

Elza narra as histórias — as suas e as de outros — por meio de sua voz. A sua voz é texto (Clüver, 2006), é escrita, é artevivência. As improvisações e a exploração de variados recursos vocais vertem-se em verdadeiros instrumentos no sentido de contar a história do povo negro, narrando o sofrimento e a luta, e, ao mesmo tempo, de cantar histórias tanto do encantamento de amor quanto da dor de amor. Para Pedro Souza (2011, p. 105):

Tudo o que importa é focar no que se diz, na possibilidade de narrar o canto e a canção como experiência. Aí, pelos discursos que se faz a propósito de performances vocais, interessa mostrar como a voz se problematiza e se tematiza sobretudo pelo modo de emitir.

<sup>3</sup>Timbre refere-se à qualidade do som e à tessitura vocal, ao alcance da voz ou do instrumento, da nota mais grave à mais aguda.

Em sentido similar, Carolina igualmente relata a sua dor, a dor da fome, a cotidiana e aguerrida luta para superar a miséria. Em *Quarto de despejo* (1960), diário narrado em tempo concomitante à sua escrita, a autora desnuda seus conflitos, a intimidade com a fome, o sentimento de ser desprezada por sua pobreza, a preocupação incessante com os filhos, além das reflexões sobre a desistência de lutar. O quarto, lugar tanto de intimidade quanto de despejo, semanticamente porta o sentido de escória, de descarte: “Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (Jesus, 2014, p. 37).

Ao mesmo tempo, Carolina descreve a dura e desafiadora situação de se viver na favela, a história de seus vizinhos, em seu feixe de lutas, vícios, doenças, dores, compreendendo a própria escrita como uma missão: “Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isso em prol dos outros” (Jesus, 2014, p. 36). Assim, as histórias que tece se intercalam com as histórias das pessoas com quem convive.

Maria Auxiliadora da Silva foi uma pintora negra e é reconhecida como importante e potente pintora da arte negra. Embora a sua produção artística compreenda apenas os seus seis últimos anos de vida, teve uma carreira marcada por obras de temáticas diversas, como carnavais, procissões, danças populares, entidades religiosas de matriz africana, bem como cenas rurais e domésticas. Por outro lado, ao saber-se acometida por uma doença que lhe tiraria a vida precocemente, refletir sobre a morte por meio da pintura se tornou quase uma obsessão. Nesse sentido, Bardi (1977, p. 35) relata:

A doença acabou destruindo Maria Auxiliadora ainda antes de atingir 40 anos. Tentou-se em vão salvá-la, apelando-se mesmo para curandeiros e remédios caseiros. Ela persistia em pintar. Seus temas, porém, perdiam o ritmo alegre, para enfatizar cenas de hospital, ambulâncias e funerais.

Ao retratar temáticas cotidianas, seja pela formação de bordadeira, seja por influência da mãe, as suas pinturas são ornadas e coloridas. Como nos diz a própria pintora: “A minha pintura é supercolorida assim eu acho que devo um pouco à minha mãe também porque ela falava essa cor fica bem, aquela não fica bem. Então eu fico acompanhando. Ela sentada, bordava também. Ela de um lado eu de outro” (Frota, 1978, p. 70) (Figura 1).



Fonte: Pedrosa e Oliva (2018, p. 148).

**Figura 1** – *Velório da noiva*, 1974.



Além disso, por meio de uma técnica muito própria, Auxiliadora cria relevos e texturas<sup>4</sup> nas personagens e nos objetos. Segundo Mirella Santos Maria (2018, p. 61), “a artista explora uma poética entre pintura e bordado, na qual o uso de massa causa o efeito do relevo, aproximando a tinta das linhas e costuras”. Em muitas de suas telas, a pintora insere diálogos remetendo-os aos quadrinhos, inscrevendo, ainda, palavras em objetos para explicar do que se trata e para que, assim, o espectador “entre na cena”.

Auxiliadora da Silva delinea a figura dos negros e dos brancos em cenas diversas, e as imagens de seus quadros advêm de sua visão de mundo, de sua realidade social, de suas próprias experiências e das imagens que sua mãe e familiares lhe descreviam de lugares de sua infância — aspecto pelo qual é possível associá-la ao conceito de artevivência.

Auxiliadora dispõe da consciência do lugar em que o negro “pertence” naquele momento e lugar. Embora os seus quadros apresentem o protagonismo negro, a pintora relata o contínuo racismo da sociedade brasileira e o espaço que o negro ocupa. Nesse sentido, ao apresentar uma discussão sobre o lugar da cultura negra colonizada, Fanon (*apud* Loomba, 1998, p. 23, tradução nossa) afirma: “A pele negra e as máscaras brancas definem o povo colonizado não como simplesmente aqueles cujo trabalho foi apropriado, mas aqueles ‘em cuja alma um complexo de inferioridade foi criado pela morte e sepultamento de sua originalidade cultural’”.

Desse modo, refletimos que algumas pinturas de Auxiliadora estampam esse complexo conformismo como uma espécie de crítica racial, por meio de rostos muitas vezes impassíveis e resignados de suas personagens negras. Nesse aspecto, Bittencourt (2018, p. 34) esclarece: “A obra de Auxiliadora não é política como manifesto, mas como materialização da expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo”.

Observa-se que, em várias telas, a pintora imprime o seu rosto nas personagens, como explica Schwarcz (2018, p. 99, grifo nosso):

O olhar atento aos detalhes do ritual e do cotidiano, e a sensibilidade diante das cores revelam uma artista que não se acomoda na tarefa de reproduzir; ao pretensamente “retratar”, *ela sempre se inclui nas pinturas* e entrega trabalhos que contém a sua marca. [...] Por fim, não há como deixar passar o traço feminino, tão característico nos trabalhos da artista [...], o cuidado com as atividades e preocupações femininas têm clara proeminência em sua obra.

Portanto, com um estilo muito próprio, a exemplo de Carolina de Jesus e de Elza Soares, Auxiliadora ilustra e tece, em seus quadros, as próprias vivências e percepções de outras realidades (Figura 2).

Com base nas reflexões sobre a artevivência, conceito provindo da escrevivência em diálogo com as outras artes, apresentamos uma análise dialógica de *Quarto de despejo* (1960), da canção “A carne”, interpretada por Elza Soares no disco *Do cóccix até o pescoço* (2002), e do quadro *O jantar* (1973)<sup>5</sup>. Essas vozes críticas que derivam de vivências e “escutas” são relevantes para o entendimento do racismo e da desigualdade social, que se acentuam ainda mais nos dias de hoje no país.

Além disso, comparar obras que se aproximam em crítica social e proposição estética possibilita uma compreensão mais aprofundada de seus estilos de criação, que, como abordado por Evaristo, fazem parte de uma vertente negra feminina.

<sup>4</sup>Os relevos e os volumes, segundo Fayga Ostrower (2013, p. 128), são elementos que “ultrapassam a estrutura bidimensional” da pintura. Na obra da pintora, Mirella Santos Maria (2018) explica que o efeito de bordado ocorre com a própria tinta e massa, criando um relevo que “salta aos olhos e emula um tecido” (Maria, 2018, p. 61).

<sup>5</sup>A seleção das três obras advém da perspectiva de uma temática comum (e circular): a fome, em *Quarto de despejo*, contrasta com a fartura. Na obra de Auxiliadora, ao mesmo tempo, retrata a imobilidade social, presente igualmente na canção “A carne”, em que o corpo submetido à violência social e corporal nos remete ao sofrimento corpóreo, o qual Carolina de Jesus aborda por meio de seus relatos sobre o drama famélico.



Fonte: Pedrosa e Oliva (2018, p. 32).

**Figura 2** – *Três mulheres*, 1972.

#### Quarto de despejo, “A carne” e O jantar

Em *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus relata sua intimidade com a fome. A escritora utiliza a técnica do diário para narrar as suas histórias. Na proporção que repete e acentua seus relatos sobre a fome, porém, cria uma tensão sob a qual as datas passam a não ter importância, mas sim a reiteração de sua descrição sobre o sentir corporal e desesperado da fome. O enredo não apresenta uma resolução; há um suspense na narrativa, como se o tempo se suspendesse, como uma espécie de *ostinato* musical<sup>6</sup>.

Depreende-se de sua escrita não apenas um relato do passar fome diariamente, porém também uma intimidade corporal com o estado da fome. Desse modo, a artista afirma:

Percebi que no Frigorífico jogam a creolina no lixo, para o favelado não catar a carne para comer. Não tomei café, ia andando meio tonta. A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago (Jesus, 2014, p. 44).

A autora apresenta-nos uma reação corporal do passar fome: a sensação íntima que leva ao tremor por meio do vazio no estômago. Ainda nesse dia, “27 de maio”, depois de comer, Carolina de Jesus descreve:

Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos. [...] A comida no estômago é como combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar (Jesus, 2014, p. 44).

Nesse fragmento, logo após alimentar-se, a autora expõe a sensação de satisfação corpórea seguida da diferença de ânimo quando sacia a fome, no entanto os testemunhos advindos dessa falta essencial retornam continuamente. Carolina revolta-se e repetidamente expõe as suas experiências nesse sentido: “Deixei o leito furiosa. Com vontade de quebrar e destruir tudo. Porque eu tinha só feijão e sal. E amanhã é domingo” (Jesus, 2014, p. 108). E ainda: “Já faz tanto tempo que

<sup>6</sup>*Ostinato* é um motivo ou frase musical persistentemente repetido em uma mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.

estou no mundo que eu estou enjoando de viver. Também, com a fome que eu passo quem é que pode viver contente?” (Jesus, 2014, p. 125). Para além disso, a escritora menciona obstinadamente a fome por que passam seus filhos e as pessoas que convivem com ela.

Desse modo, constata-se, em seu texto, ponderações decorrentes tanto de suas próprias experiências quanto de com quem ela convive, pontuadas por críticas políticas e sociais. Para Carolina: “O que eu aviso aos pretendentes a política, é que o povo não tolera a fome. E preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (Jesus, 2014, p. 29). Ainda: “Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (Jesus, 2014, p. 29). A autora reflete também que existem poetas que, como ela, se comovem com a pobreza e por isso escrevem: “E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um espectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo” (Jesus, 2014, p. 53).

Nesse sentido, a autora percebe que, como escritora, há a possibilidade de imprimir voz não somente a si, mas às pessoas de seu círculo próximo. Dessa maneira, há um diálogo direto com o conceito criado e cunhado por Evaristo (2020a, p. 38):

Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade.

Carolina assume em sua escrita a missão política de não deixar calar a dor da fome: “Para não ver os meus filhos passar fome fui pedir auxílio ao propalado Serviço Social. Foi lá que eu vi as lágrimas deslizar dos olhos dos pobres. Como é pungente ver os dramas que ali se desenrola” (Jesus, 2014, p. 42).

Vale mencionar que, embora essas citações não sigam uma ordem cronológica, o tema da fome se repete durante todo o diário, em alguns momentos com maior tensão, desespero e recorrência; em outros, de maneira mais amena. Todavia, percebe-se que essa situação não se resolve, indo e voltando em movimento contínuo, sempre retornando com maior força e amargura, (re)lembrando que ali está: nos corpos, doendo, assombrando, causando tremores.

Carolina Maria de Jesus escreve sobre si e acerca do outro, e o seu sofrimento mistura-se com a dor de outrem. A artista denuncia o sofrimento da pobreza com a intimidade de quem a vivencia. Ao compor um diário, opta por descortinar suas experiências de vida e pensamentos mais íntimos, porém com absolutas lucidez e autoridade. Atesta, desse modo, a possibilidade de denunciar a pobreza e a marginalidade como o seu grande encargo. Por fim, afirma: “Os políticos sabem que sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” (Jesus, 2014, p. 39). Na última página de seu livro, reitera contundentemente: “A pior coisa do mundo é a fome!” (Jesus, 2014, p. 191).

Na esteira dessas considerações, passamos a comentar o quadro *O jantar*, de Maria Auxiliadora da Silva, buscando confluências e distanciamentos entre os olhares crítico-sociais da pintora e escritora sob o viés do que chamamos de artevivência (Figura 3).

Como já mencionado, Maria Auxiliadora da Silva pinta o cotidiano e a realidade social do negro. Suas telas configuram a própria vida e o mundo que a circunda: apresentam situações do cotidiano, festas da cidade, cenas religiosas afro e cristãs, imagens de santos, de mães de santo e cenas em movimento: pessoas dançando e trabalhando.

Para além das cores e texturas, Auxiliadora cria imagens com relevo. Ao longo de sua curta produção, porém extensa, a pintora desenvolveu técnicas muito próprias de criar cabelos, volume nos corpos de suas personagens e até mesmo nos objetos. Com um olhar mais atento, é possível notar que as rendas detalhadamente avultam em relevo, saltando, assim, expressivamente à imagem. Como destaca Bittencourt (2018, p. 32): “Tudo possui valor cromático e também tátil, sugerido pela fatura matéria”. Percebe-se, ao mesmo tempo, a transparência das rendas: à direita, a toalha está sobre a perna da personagem sentada, e pode-se visualizar a cor de sua roupa.



Fonte: Bardi (1977, p. 74).

**Figura 3** – *O jantar*, 1973.

Em *O jantar*, para além de um quadro pleno de detalhes e cores, a pintora ilustra um lugar de fartura no qual as personagens são negros retintos, negros mais claros e brancos. Todavia, notamos que as empregadas são todas negras retintas: à esquerda da tela, há uma babá acalentando um bebê; no meio, acima, a cozinheira, também negra, experimenta a comida, e a empregada, igualmente negra, quase ao meio da mesa, ao lado da dona da casa, serve os convidados. As figuras retratadas remetem-nos novamente à fala contundente de Gonzales (1984). À mesa, os convidados são mais claros, porém a anfitriã é branca e, pelos adornos, aparenta ser rica, parecendo portar, nesse sentido, a ponderação de Evaristo, disposta não apenas como proposição teórica, mas igualmente como escritora:

Pode-se concluir que a construção de personagens brancas em meus textos é sempre representativa de alguma forma de poder. Estão no local de mando. Historicamente, é essa a nossa realidade, e a ficção, de certa forma, também não retira esse personagem desse lugar construído e permanente ao longo da História. Não retira, apenas denuncia. Pela construção dos personagens brancos aponta-se a prepotência, os desmandos, os privilégios do poder exercido pelas pessoas brancas sobre os não brancos (Evaristo, 2020a, p. 28).

Portanto, em *Auxiliadora* observamos crítica semelhante: o lugar no qual a personagem branca se insere e permanece. Em seus quadros, extremamente coloridos, constata-se o protagonismo negro. Nas narrativas de *Auxiliadora*, seja de cenas do cotidiano, seja de situações religiosas, seja de trabalhadores, nota-se, nesse sentido, o destaque conferido à personagem negra como participante ativo das “narrativas” retratadas pela pintora. No entanto, na pintura descrita, prevalece a figura da negra como serviçal. Por meio dessa imagem, na qual diegeticamente três mulheres negras servem uma branca e seus convidados, depreendemos uma distinção clara do “lugar” atribuído à mulher negra: de passividade e sob o jugo social, cultural e econômico dos brancos.

A pintura em análise nos remete a um episódio cotidiano, festivo, de muita fartura, porém cabe lançar uma reflexão sobre o olhar da pintora, que demarca e expressa um mundo no qual a diferença racial permanece. Observando-se as feições das empregadas, constata-se, cabe reiterar, passividade, aceitação de suas condições: não há conflitos. Nessa perspectiva, Lélia Gonzales (1984, p. 230-231) denuncia:

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos

constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba [...] só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço. E, pensando bem, entrada de serviço é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente prá outras entradas (não é “seu” síndico?). É por aí que a gente saca que não dá prá fingir que a outra função da mucama tenha sido esquecida. Está aí.

Por meio da fala de Gonzales (1984), percebemos, então, que Auxiliadora fixa uma crítica racial contundente, já que dispõe de uma lúcida percepção do lugar da mulher negra na sociedade brasileira: atuante, partícipe da formação social e cultural, mas, ao mesmo tempo, marginal, em um espaço socialmente cristalizado e que carrega a herança da escravidão.

A cena é pacífica: todos parecem posicionados apropriadamente, sem contendas. Em princípio, o cenário remete-se à conformidade. No entanto, nessa imagem, construída com riquezas de detalhes, mas de feições impassíveis, percebemos uma crítica social relevante que se amplia à medida que fixamos mais amiúde a tela: existe fartura, porém nenhuma das negras está sentada para comer. Há ainda a permanência do papel social e econômico da mulher negra, um aspecto que se manteve desde a “abolição da escravatura”: as mucamas, sempre negras, que se instalavam na casa-grande, onde cuidavam e serviam crianças, jovens e mulheres brancas.

O quadro apresenta uma crítica ao lugar de permanência da mulher negra. A propósito da posição dos negros pós-abolição, Carolina Maria de Jesus (2014) oferece a seguinte analogia:

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. [...] É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou a pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome! (Jesus, 2014, p. 30-32).

O lugar do negro tornou-se, então, o *Quarto de despejo*, no qual se explicita o esquecimento das pessoas que vivem nas favelas e não alcançam ascensão social. Desse modo, Carolina de Jesus (2014, p. 37) denuncia:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.

Em geral, a favela é o que restou para o negro viver, e Carolina Maria de Jesus (2014) reafirma a sua posição social como “objeto fora de uso”.

Seguindo essas reflexões, detemo-nos na canção “A carne” (2002), interpretada por Elza Soares, em perspectiva comparada com as outras obras mencionadas neste artigo, por meio do olhar crítico das artistas mediante suas artevivências.

Pensar na textura enquanto volume (na pintura de Auxiliadora) nos reporta à voz de Elza Soares, que possui um colorido muito próprio, bem como uma ressonância plena de harmônicos<sup>7</sup>, os quais lhe imprimem inegável singularidade: cheia, intensa e fluida. Pensar sobre o trabalho de Elza Soares requer aprofundamento não apenas nos estudos da letra e melodia da canção, mas

<sup>7</sup>Todas as notas musicais possuem um campo harmônico. O campo harmônico de dó são as notas mi, sol, dó mais agudo e assim sucessivamente. No canto, quando se canta a nota dó, por exemplo, podem-se ouvir as notas mi, sol, dó implicitamente. Todas as notas do acorde dó ressoam com a nota principal (o próprio dó).

também em sua interpretação e voz. A artista protagoniza as canções como uma personagem que narra, atua e denuncia, inscrevendo sua vivência e experiência em cada frase cantada. Com esse olhar, refletimos sobre a canção “A carne” (2002), composta por Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti e interpretada por Elza Soares no disco *Do cóccix até o pescoço* (2002) pela gravadora Maianga Discos.

A música inicia-se com Elza Soares cantando *a capella* o verso “A carne mais barata do mercado é a carne negra” com expressivo volume, voz muito rouca, prolongadas algumas notas/sílabas *ad libitum*, sem um ritmo marcado. A cantora principia o seu canto já anunciando a temática crítica e contundente da canção. Nesse verso, a intérprete declama cada nota com uma coloração específica, acentuando cada sílaba diferentemente e reforçando o sentido da frase.

Logo depois, entra o ritmo da canção (*hip hop*), além de algumas vozes faladas que acompanham o canto, e o primeiro verso é repetido quatro vezes. Neles, as frases melódicas não variam muito: não há saltos melódicos de mais de uma terça<sup>8</sup>, entretanto Elza realiza algumas variações à medida que canta os referidos versos melódicos, inserindo saltos de terça (onde as notas deveriam se repetir) e variando o timbre das notas. Há uma sonoridade diferente em cada repetição frasal, e as notas destacam-se pelas cores que a cantora imprime à proporção que as frases melódicas se repetem.

O ritmo dançante conversa com a melodia e dá força ainda maior à temática de crítica e de denúncia ao racismo e ao lugar do negro em nossa sociedade brasileira. O primeiro verso (“a carne mais barata do mercado é a carne negra”), cantado cinco vezes, por si só sublinha a questão da discriminação racial, da marginalização do negro e de sua posição social. É o “objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”, de Carolina de Jesus (2014, p. 37).

Na letra, a canção segue a sua denúncia por meio dos versos: “Que vai de graça pro presídio e pra debaixo do plástico / que vai de graça pro subemprego e pros hospitais psiquiátricos”, circunscrevendo o lugar do negro hoje: a prisão, a morte indigente, o subemprego e a marginalidade, que levam à loucura ou ao olhar discriminatório e que compreende o negro marginal como louco, em seu sentido pejorativo. Como nos lembra Gonzales (1984, p. 225-226):

A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e, se é malandro, é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha.

São sempre os piores destinos reservados ao negro, evocando, assim, o quadro de Maria Auxiliadora da Silva e a fala de Carolina Maria de Jesus (2014, p. 37): “O que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo”.

A canção repete o verso inicial, “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, cinco vezes novamente (como refrão), e segue com a declamação dos versos, remetendo-se ao *rap*, no qual os versos são falados com ritmo, porém sem melodia, embora haja um ritmo de samba misturado.

Na estrofe seguinte, “que fez e faz história / segurando esse país no braço / o cabra aqui não se sente revoltado / porque o revólver já está engatilhado”, a melodia continua com a mesma estrutura da primeira estrofe e induz-nos a refletir, entre declamação e melodia cantada, sobre o negro na história do Brasil, o qual foi um participante ativo em seu desenvolvimento por meio do trabalho escravo e posteriormente do subemprego e da violência que lhe é imputada, levando-o muitas vezes à morte. Os referidos versos desdobram diretamente o conformismo mencionado na tela de Auxiliadora, contudo o “conformismo” abordado é uma crítica ao poder do Estado

<sup>8</sup>A escala musical é formada por sete notas (dó – grave –, ré, mi, fá, sol, lá, si) e compreende uma oitava quando chega ao dó mais agudo. O intervalo de terça insere-se no espectro de uma nota pulando para a terceira nota mais próxima; como o salto não é extenso, há uma aproximação com a fala.

no sentido de não proteger o negro, de não lhe dar oportunidades e de colocá-lo em um “lugar” imutável da sociedade, como denuncia Gonzales (1984).

Ao final, a letra conduz à temática de resistência e luta do negro em referência aos antepassados que brigavam e resistiam:

E o vingador é lento / mas muito bem intencionado / e esse país / vai deixando todo mundo preto / e o cabelo esticado / mas mesmo assim / ainda guardo o direito / de algum antepassado da cor / brigar sutilmente por respeito / brigar bravamente por respeito / brigar por justiça e por respeito / de algum antepassado da cor / brigar, brigar, brigar.

Nesses versos, há um fundo musical que acentua o ritmo dançante. Em contraste, a melodia quase desaparece, e Elza passa a declamar as palavras. São versos de reação, de resposta à violência. São versos de resistência que se repetem no ato de “brigar, brigar, brigar”, “brigar por respeito”, por direitos ainda não adquiridos e por uma mudança na história de um país secularmente racista, excludente e injusto. Nesse aspecto, Evaristo (2020a, p. 39) igualmente resiste: “O abebê de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes”. História que tem sido árdua, dura e lentamente corrigida e reparada.

Mais uma vez, o primeiro verso é reprisado cinco vezes, retomando o seu início, impelindo a canção a um movimento circular, que não se finda e que alude à luta diária, constante, incessante. Os versos persistem e mantêm-se em nossos ouvidos: “Brigar, brigar, brigar”.

Nas obras de Auxiliadora, Elza e Carolina, as cores de suas peles amalgamam-se à cor de suas próprias vozes. Incontestavelmente, portam em seus corpos pungentes textos de denúncia não apenas de seus sofrimentos particulares, mas das dores do “outro”, efetivando, assim, o necessário e admirável exercício de alteridade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre um tema tão caro e específico na pele de uma mulher branca se faz cada vez mais urgente. Há pouco mais de um ano, em meio à pandemia que assolou o país, inúmeros acontecimentos de exclusão e violência racial explicitaram quão longe estamos de iniciar efetivamente o processo de redução, quanto mais de extinção do racismo, o qual, segundo Silvio Almeida (2021, p. 65), “constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional”. Em suma, Evaristo (2020b, p. 54) afirma: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

É desse incômodo, o qual tira o sono, causa desconforto e pode transformar consciências, que depende ainda a importância capital de reeducação progressiva de uma população empoderada e acostumada com o seu confortável lugar opressor. Esse mal-estar advém exemplarmente da voz penetrante de Elza Soares, do encantamento pictórico de Auxiliadora e das frases potentes e poéticas de Carolina de Jesus, aportando reflexões aprofundadas sobre as próprias trajetórias, atravessadas pelo racismo, por exclusões diversas e pela possibilidade de uma reparação socio-cultural, histórica e econômica no Brasil.

Quanto ao espaço que pertencemos, Rita von Hunty acentua: “Nosso processo de aprendizagem, enquanto pessoas brancas, nunca estará completo enquanto a gente não vencer, por fim, esse modelo de opressão racial; não é possível vencer a barbárie, lutar contra a barbárie, sem lutar contra o racismo, né?” (Racismo, Coisa de Branco, 2020).

Esse é o único movimento possível para uma mudança real, de decolonização. Lutar todos os dias, ser antirracista e aprender cotidianamente.

Para além disso, por meio do cotejamento das expressões de Maria Auxiliadora, Elza Soares e Carolina de Jesus, na perspectiva crítico-teórica aqui empreendida, acreditamos ser possível pensar em artevivência como ampliação do conceito cunhado e desdobrado por Conceição Evaristo.

Desse modo, para além das especificidades de cada modalidade artística, há um discurso que emerge da contação das próprias experiências e de vivências outras, mediante a escuta-escrita de si e de outrem, uma narrativa “inventada sim”, por que não?

Enfeixar escuta, experiência e escritura comporta analogia à notável figura da roda, que emblematicamente alude a tempo, memória e movimento, para consignar as engrenagens e os dispositivos que modulam e giram as narrativas ficcionais: o escritor, o *scriptor*, o narrador, o leitor e o autor, em uma construção sempre instável da obra.

No gesto criativo, regido pela resistência em nome da sobrevivência primeira e de apelos artísticos, políticos e existenciais diversos, não se repetiria, então, *ad infinitum*, esse ritualizado movimento-grafia de um sol riscado no círculo-chão, resolutamente traçado pelas mãos rudes da mãe de Evaristo, escritura a percutir no corpo de cada pessoa que se lança a dizer o tempo-mundo?

Por fim, depreendemos que as reflexões aqui dispostas contribuem para expandir as significações implicadas nos conceitos de escrevivência e artevivência, especialmente no campo da expressão afro-brasileira em altivo e direto confronto com as heranças do mandonismo colonial, das violências no campo e na cidade, do jugo escravagista, do patriarcado colérico, do machismo atávico e do racismo estrutural. A coerência engajada e libertária dessas artistas, somada a prodigiosas consciências estéticas, sustém a notável e comovente narrativa conduzida pela ciranda ancestral de vozes femininas, corajosamente regida pelas forças da tradição, modo de enfrentamento e solidariedade nesse arco a conjugar arte e resistência, poética e política, escrita de si e do outro e ressonâncias da fome, da violência de gênero e da negritude nesse grande Outro que chamamos de alteridade.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio (2021). *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra.

BARDI, Pietro Maria (1977). *Maria Auxiliadora da Silva*. Torino: Giulio Bolaffi.

BITTENCOURT, Renata (2018). Eu pinto crioulos. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP. p. 32-40.

CLÜVER, Claus (2006). Intertextus/Interartes/Intermedia. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 10-41. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>

EVARISTO, Conceição (2005). Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares*, ano 1, v. 1, p. 52-57. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf>. Acesso em: 8 out. 2021.

EVARISTO, Conceição (2009). Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365> Acesso em: 8 out 2021.

EVARISTO, Conceição (2016). *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê.

EVARISTO, Conceição (2020a). A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte. p. 26-47.

EVARISTO, Conceição (2020b). Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte. p. 48-57.

FROTA, Lélia Coelho (1978). *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte.

GONZALES, Lélia (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, v. 2, n. 1, p. 223-244. Disponível em: <https://bit.ly/2KQCmGM>. Acesso em: 8 out. 2021.

JESUS, Carolina Maria de (2014). *Quarto de despejo*. 10. ed. São Paulo: Ática.



- LOOMBA, Ania (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. Londres, Nova York: Routledge.
- MARIA, Mirella Santos (2018). Fio-tinta-bordado: tecendo outras narrativas, tramando resistências. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP. p. 60-67.
- NASCIMENTO, Abdias do (1980). *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes.
- OSTROWER, Fayga (2013). *Universos da arte*. Campinas: Editora da Unicamp.
- PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.) (2018). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP.
- RACISMO, COISA DE BRANCO. *YouTube*, 2020. 1 vídeo (26 min., 16 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBfw2WqNDj0>. Acesso em: 8 out. 2021.
- SCHMIDT, Rita Terezinha (2010). Centros e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. Vasconcelos (orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte. p. 174-187.
- SCHWANTES, Cíntia (2011). A literatura negra no Brasil. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte. p. 168-177.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (2018). A arte de despistar. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: MASP. p. 96-106.
- SOARES, Elza (2002). *Do cóccix até o pescoço*. [S.l.]: Maianga Discos, 1 CD.
- SOUZA, Pedro (2011). Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. *Outra travessia – Revista de Literatura*, Florianópolis, n. 11, p. 99-114. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011n11p99>
- ZUMTHOR, Paul (1997). *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec.