



Uma poética do inacabamento: a escrita literária de Maria Tereza

A Poetic of the Incompleteness: Maria Tereza's Literary Writing

Terezinha Taborda Moreira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte,
Minas Gerais / Brasil

taborda@pucminas.br

<http://orcid.org/0000-0002-7664-0405>

Resumo: O artigo analisa a obra *Negrices em flor*, da poeta, compositora e atriz negra Maria Tereza, explorando como a escrita poética da autora expõe a invisibilidade, o silenciamento e a subalternização de sujeitos produzidos no encontro e na violência colonial. Atenta à dupla subalternização da mulher negra, a escrita assume um discurso que se volta não apenas para o corpo negro, mas, mais especificamente, para o corpo feminino negro. Desse lugar de fala a escrita se constrói como testemunho de uma memória negra, enquanto ressignificar a diáspora como ato gerador de um “corposolo” também negro. Esse corposolo negro, contrariando a colonialidade do poder, afirma-se como um “pensamento crítico de fronteira” por meio do qual a voz lírica redefine as ideias de cidadania, democracia, direitos humanos e humanidade, conforme impostas pela modernidade europeia, para permitir ao sujeito negro, especialmente o feminino, ancorar sua existência em outras cosmologias e outras epistemologias.

Palavras-chave: memória; testemunho; pensamento decolonial; *Negrices em flor*; Maria Tereza.

Abstract: The article analyzes the text *Negrices em flor*, exploring how Maria Tereza's poetic writing shows the invisibility, the silencing and the subordination of subjects produced in the colonial encounter and its violence. Focused on the black women's double subordination, her writing concentrates not only on the black body, but mainly on the black female body. From this perspective, her writing is built as a testimony of

a black memory and proposes the diaspora as a generating act of a black body. This black body, in opposition to the coloniality of power, asserts itself as a “critical frontier thinking” whereby the lyrical voice can redefine the ideas of citizenship, democracy, human rights and humanity, imposed by European modernity. As a critical frontier thinking, the black body can anchor the black subjectivity, especially the feminine subjectivity, in other cosmologies and other epistemologies.

Keywords: memory; testimony; decolonial thinking; *Negrices em flor*; Maria Tereza.

Pelas vias

Pelas vias que vim, não havia sinais
 Havia peles dos pés
 Detalhes dos cheiros
 E nunca brandura no ar
 Era árido e seco por todo o lugar
 E nem havia passantes ou gestantes
 No meu andar respirava por dentro
 Minha fome de querer ver um mar
 Durante a vinda, vim vestindo caras!
 Caras de mulher [...]
 (TEREZA, 2007, p. 53).

A epígrafe que abre este texto já anuncia aquilo que a reflexão que se inicia deseja perseguir: o trânsito entre espaços, tempos, culturas e vivências que caracteriza a escrita poética de Maria Tereza como memória de um percurso feito “no conta-gotas do aprendizado diário”, “de letrinha com letrinha no passo a passo”, rumo a uma liberdade estética que chega “com suor e demora” (TEREZA, 2007, p. 51), porque buscada em um “conhecimento anterior”, “na cor escura” de uma pele negra e no desenho mais que louco de um “corpo falante” (TEREZA, 2007, p. 45). Corpo, cor, gênero e experiência sedimentam essa liberdade estética, por meio da qual a voz lírica sutura, numa escrita feita de “pele, desejos e sonhos” (TEREZA, 2007, p. 51), seu projeto de “desfazer-se das dores e horrores dum passado distante e tão próximo” (TEREZA, 2007, p. 45).

Autora de três livros – *Ruídos* (2004), *Negrices em flor* (2007) e o infantil autobiográfico *Vermelho* (2009) –, Maria Tereza, pseudônimo da escritora paulista Maria Tereza Moreira de Jesus, fez incursões também pela música e pelo teatro, com leituras dramáticas e criação de espetáculos solo em que musicou e encenou poemas de Solano Trindade, Stela do Patrocínio e Hilda Hilst.

Sobre a autora, um texto da Redação do Caderno “Cotidiano”, da *Folha de São Paulo* (2010), intitulado “Maria Tereza Moreira de Jesus (1974-2010). A atriz negra que se lançou em alto-mar” e escrito por ocasião de sua morte, destaca, como marca de sua personalidade, um humor negro e corrosivo, a partir do qual a escritora projeta sua imagem como poeta, compositora e atriz negra, conforme ela mesma fazia questão de se apresentar. E talvez em função desse humor negro e corrosivo, o texto também aponte, como atividades que Maria Tereza desenvolvia “para sobreviver”, as de garçonne, vendedora, recepcionista e segurança, enumeradas a partir de sua biografia, que fecha o livro *Negrices em flor*.

Colocadas lado a lado, essas atividades assinalam a particularidade da produção poética de Maria Tereza de construir-se como testemunho da condição de intelectual negra a partir da qual se forja sua escrita. Nesse sentido, a poética de Maria Tereza se elabora nas fronteiras entre o ficcional e o debate étnico-racial, social e de gênero. Escrita “construtora de pontes”, no dizer de Heloísa Toller Gomes (2017), referindo-se à produção afrodescendente contemporânea feita por mulheres, a poesia de Maria Tereza liga o passado e o presente; traduz, atualiza e transmuta “em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações”; utiliza a palavra como “ferramenta estética e de fruição, de autoconhecimento e de alavanca do mundo”, e ainda faz esboroar as balizas entre “domínios tradicionalmente apartados, como a cultura erudita e a popular” (GOMES, 2017). Sua expressão assinala a presença, no texto poético, da mulher negra inserida em seu tempo, que reflete sobre seu presente revisitando uma memória que associa à escravidão, à diáspora e às marcas da discriminação racial e sexual que informam seu passado.

Essa condição de testemunho da escrita de Maria Tereza aparece explicitada na obra *Negrices em flor*, em poemas que registram a origem “negra rústica” assumida pela voz poética, filha de “pai baiano” e “mãe paulistana”, ambos “filhos d’África com índios do Brasil”, todos juntos, “tijolo por tijolo construindo uma nova trama” na tessitura de uma subjetividade que se anuncia e se enuncia como “brasileira gigante”:

Brasileira gigante

A VIDA NÃO USA RUGE, FERA RI E RUGE
 PARECE QUE O TEMPO URGE
 NÃO SEI SAMBAR E TENHO MILHÕES DE OUTROS
 ENCANTOS!
 CONTRA OLHO GORDO USO COLÍRIO DIET, TRABALHO!
 SOB A LUZ DA LUA MUNDANA EU VOU QUE VOU
 CAMINHANDO NO ASFALTO ELABORO MINHAS
 OFERENDAS
 RECONHEÇO O QUE É DE FIRMEZA

*SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
 BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO
 SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
 BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO*

EU ESCAVEI, EU ESCAVEI A MÁQUINA DIGITAL
 TIREI O CHIPS E INSTALEI UMA TRIP ROOTS
 SIM! SOU RÚSTICA! SOU EU A NEGRA RÚSTICA
 MEU PAI BAIANO, MINHA MÃE PAULISTANA
 FILHOS D'ÁFRICA COM ÍNDIOS DO BRASIL
 MULHERES NEGRAS ME CRIARAM, MULHERES NEGRAS
 ME ENSINARAM
 TIJOLO POR TIJOLO CONSTRUINDO UMA NOVA TRAMA
 DIA POR DIA CULTIVAR A SAPIÊNCIA
 DNA DE NEGRA CONTÉM MALEMOLÊNCIA
 TODA CRIANÇA TRAZ NO LADO ESQUERDO A BEM
 QUERENÇA
 SOU BRASILEIRA GIGANTE, SOU BRASILEIRA GIGANTE!
 (TEREZA, 2007, p. 21).

A maiúscula alegorizante no poema expõe os limites entre a cultura e a representação ao transformarem o espaço do poema num campo de conflito no qual a linguagem se afasta de seu estatuto de ferramenta de dominação e exclusão para gritar a invisibilidade, o silenciamento e a subalternização de sujeitos produzidos no encontro e na violência colonial.

A voz lírica que se constrói no poema se agiganta na medida em que, escavando a “máquina digital”, tira o *chip* dos estereótipos definidos para ela por uma vida que “não usa ruge”, pois é “fera” que “ri e ruge”, e instala nela uma outra perspectiva para codificar as imagens de uma subjetividade que não sabe sambar, tem “milhões de outros

encantos”, contra olho gordo usa “colírio diet, trabalho”, e “sob a luz da lua mundana” vai que vai, elaborando suas oferendas na firmeza de um ritmo que evoca a voz/memória da cantoria de pretos na louvação de São Benedito: “São Benedito, santo de preto/ bebe cachaça, mama no peito”. O rito hibridizante recupera, na letra do catolicismo negro, a religiosidade africana. Por meio dela as “mulheres negras” criam e ensinam a voz lírica, iniciando-a no cultivo de uma “sapiência” que lhe permita a malemolência necessária para trazer “no lado esquerdo a bem querença”.

A malemolência reivindicada pela voz lírica pode ser lida como o jogo de atitudes, os gestos, o jeito de falar ou mover-se, o molejo, o arдил que lhe faculta rememorar a diáspora negra ressignificada como ato gerador de um “corposolo” também negro, que luta contra uma morte anunciada, seja pelas “ações da imantação magnética” a que todo ser vivo deve se dobrar ou pelas “organizações de estatutos governamentais” nos movimentos de avanços e recuos que caracterizam a escalada pelos direitos humanos. Contra essa “mortinha” que “chega pela tv, pelo salário, pelo mais vendido e mais bem maquiado, pela escola”, pela imposição de um jeito de pensar, “pela música ruim que querem te dar”, a voz lírica da escrita de Maria Tereza propõe a familiarização com o “desejo de pulsão”, a transformação dos movimentos da mente “em mecânica corporal”, o recurso à arte ancestral, a fim de restituir à pele negra uma vida verdadeira:

Vida verdadeira agora

Serei breve, mas não sucinta. A morte quieta vem vindo no Ar devagar, passa por tudo e expele seu mortejar. Vem vindo matreira, fazendo seu serviço, trazida por ações da imantação magnética ou enviada por organizações de estatutos governamentais...

A mortinha vem vindo, grande, só na função, sobre as cabeças principalmente, agarrando nas veias, bloqueando pensamentos, criando traves nos desejos, tirando do alvo os objetivos.

Chega pela tv, pelo salário, pelo mais vendido e mais bem maquiado, pela escola, pela hora da morte... vai espiando, deixa não, arrepiam um pouco mas pode ser pior, pelas comidas que vendem por aí, pelo jeito que você *deve* pensar, nas entrelinhas mal escritas, se deixar pela música ruim que querem te dar, pelas brechas...

Sabe lá o que é isso deixar de reverberar? É terrível, é

gritar na gruta e não ter eco. Dá tremulações no espírito.
 E essas tremulações mudam inclusive seu caminhar, até as
 pisadas. Vê então que o que não se pode é perder a força.
 Familiarizar-se com o seu desejo de pulsão maior de forma
 que os movimentos da mente transformem-se em mecânica
 corporal e tal. Arte. Ancestralidade que gera sempre
 heranças. Heranças... Passadas no pé do ouvido, no dentro
 do vermelho líquido, no olho, na voz, no maior órgão
 do corpo, tua pele. Tua nossa pele que tem informações
 magnânimas... Diásporas são partes que caminham,
 ou navegam e voam saindo dum mesmo corposolo e
 multiplicam e se juntam pra retransmitir o primeiro toque,
 aqui nesse caso, com muita força de resistência, tambores em
 vozes dinâmicas, conhecimentos de vida, formas de amor,
 liberdades, primitivismo artístico, refinamentos ecológicos
 espirituais, conexões de integração.
 Diásporas, negrises, inteligências. Vida verdadeira agora!

solo,

busca de si
 encontros d'eu
 sedes estranhas
 dilemas da vida
 opções duras e águas subtraídas

entremeios

paixões rasgáticas
 violências cabeçais e desentendimentos da história
 heranças inadministradas
 presente renegado e esquecença do bão
 comida estragando e fome remoída

parceria,

tudo resolvido
 pra começar d'outro jeito
 brincadeiras de dicionários
 tudo novamente
 suave pena, de oferecer, de dividir.
 (TEREZA, 2007, p. 29, grifos da autora).

O corposolo que se ergue da escrita de Maria Tereza, contrariando a colonialidade do poder, ou seja, “o modo como a ideia de raça e racismo se torna o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas

hierarquias do sistema-mundo” (QUIJANO, 1993 *apud* GROSFOGUEL, 2008, p. 123), se institui como um “pensamento crítico de fronteira” (MIGNOLO, 2000 *apud* GROSFOGUEL, 2008, p. 138), por meio do qual a voz lírica redefine as ideias de cidadania, democracia, direitos humanos e humanidade, fazendo com que elas ultrapassem as definições impostas pela modernidade europeia para permitir ao sujeito negro ancorar sua existência. A ancoragem da existência negra pode incorporar, então, as heranças ancestrais, “passadas no pé do ouvido, no dentro do vermelho líquido, no olho, na voz”, na “tua nossa pele” tão cheia de “informações magnânimas”.

Percebe-se que a redefinição de valores e de perspectivas promovida pela voz lírica se faz através das cosmologias e das epistemologias do sujeito subalterno. São elas que permitem ao corposolo negro gerado a partir da diáspora retransmitir “com muita força de resistência, tambores em vozes dinâmicas, conhecimentos de vida, formas de amor, liberdades, primitivismo artístico, refinamentos ecológicos espirituais, conexões de integração”. A diáspora negra será rememorada como inteligência geradora de vida, “Vida verdadeira agora!”, negrice que, do presente, elabora o passado como um testemunho do percurso de uma subjetividade simultaneamente individual e coletiva que se materializa em três espaços/tempos distintos e complementares.

O primeiro espaço/tempo, o do solo/chão, é assinalado pelo movimento do sujeito em direção ao outro, movimento esse gerado pelo dilema de buscar-se através de um encontro que é resultado de “opções duras” e “águas subtraídas”. O segundo, o dos entremeios, coloca o sujeito entre dois pontos, dois extremos, dois limites, duas histórias, duas heranças que não podem ser administradas, sob pena de se excluírem. Finalmente, o terceiro, da parceria, se apresenta como o espaço/tempo da possibilidade de ensaiar outro modo de ser que inclua, ao invés de excluir; de tecer novas palavras, novos sentidos, numa pena suave que reescreva novamente a história como oferenda, divisão, “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005).

No espaço/tempo da partilha do sensível se pode “começar d’outro jeito”, um jeito que permita o encontro discordante de percepções individuais, a negociação da visibilidade que mostre “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Nesse espaço/tempo, as “brincadeiras de dicionário” podem inaugurar uma prática artística que

seja reconhecida como forma modelar de ação e distribuição do comum, “maneira de fazer” que intervém “na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), dividindo com as demais práticas e com o discurso histórico em geral as formas do sensível.

No espaço/tempo da partilha do sensível, o corposolo negro que se ergue da/na diáspora é apresentado ao leitor em uma prática artística que desenha, nos moldes de uma nova saga criada pela voz lírica, a realidade individual e coletiva na qual ele está inserido, rememorando-a desde seu início, em tempos que se perdem no pretérito, até o momento da enunciação, conforme se observa no seguinte poema:

Corpa Negra

Corpa Negra tivera a vida como presente
 Na labuta, suava de tanto nascer todo dia
 Chorou todas as lágrimas do mundo, cansara de rios de sangue
 Cantara de tanto sofrer várias línguas
 Multiplicara milhões de vezes os peixes e as bocas
 Assimilara ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis
 Inspira sempre o ar renovando sapiência
 Horroriza-se ante a qualquer tipo de açoites que ainda são
 Parira amores e dores
 Mesmo que grandes e pequenas nações desumanizadas
 Demoradamente a cada demora três centenas de anos
 Morreria mais que mil vezes e ainda agora resistia
 Trocou aquilo por isso e quilombolizara até hoje
 Banhou-se por horas a fio, perdoou-se de ranços, renomeou-se
 Chegou aqui.
 (TEREZA, 2007, p. 87).

O título do poema é inusitado: “Corpa Negra”. Trata-se de um sintagma nominal composto por um neologismo originado a partir de um substantivo, “corpa” e um adjetivo, “negra”. O núcleo do sintagma, “corpa”, flexionado no feminino, remete à palavra “corpo”, substantivo masculino que se refere, entre outras coisas, à estrutura física de um organismo vivo. Na configuração da espécie humana, “corpo” corresponde à materialidade do ser, mas também remete à agregação de indivíduos que apresentam alguma vinculação em função de interesses comuns. A etimologia da palavra aponta sua origem latina, *corpus*, *ōris*, apresentando, entre outros significados, matéria, mas também reunião de pessoas.

Além do núcleo, o sintagma traz um segundo elemento, o adjetivo “negra”, que evidencia um atributo do substantivo e remete a “cor preta”, mas também a “1. Mulher de etnia ou de raça negra. 2. Escrava, cativa” (FERREIRA, 2009, p. 1393). No significado do adjetivo encontramos um atributo que inscreve no substantivo, simultaneamente, três distinções: uma de gênero (mulher), uma de raça (negra) e uma de história (escrava, cativa). Assim, se a transformação do substantivo “corpo” em um neologismo por meio de sua flexão de gênero causa certa estranheza no leitor, a definição do adjetivo “negra” talvez ilumine a compreensão dos motivos dessa flexão, uma vez que ela parece assinalar, na escrita do poema, a opção por um discurso que deseja construir demarcando três lugares de fala distintos, mas complementares: o feminino, o racial e o histórico. E o fará por meio de um sintagma que se constitui, ao mesmo tempo, como título do poema e como identidade da subjetividade que nele é erigida como personagem: “Corpa Negra”.

No poema, Corpa Negra será, então, a identidade da personagem principal de uma saga genealógica cantada pela voz lírica, em cujos versos serão revelados os atos heroicos que marcam sua história. Mas será, também, um corpo feminino negro. Assim, todos os atos que conformam a identidade de Corpa Negra deverão ser pensados, também, por meio de uma genealogia que investigue os alicerces de suas cosmologias e de suas epistemologias, com o objetivo de identificar as relações de poder que, historicamente, urdiram seu corpo entre tramas e traumas de gênero e de raça.

Para nossa reflexão, uma primeira percepção crítica sobre a construção do corpo negro pode ser buscada em Frantz Fanon. A partir de seu compromisso político com a luta pela descolonização da África, pela libertação da Argélia e pelo pan-africanismo, Fanon teve seu nome associado à crítica ao colonialismo e à violência ao longo do século XX e mesmo agora. Especialmente em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008), o psiquiatra vincula o complexo de inferioridade que acomete o homem negro ao processo de colonização. Encontramos nele uma reflexão profícua sobre a epidermização do racismo e a percepção do corpo negro pelo outro imperial e racista.

Para Fanon, historicamente, o negro olha o outro – o branco – em busca de sua subjetividade. No entanto, o branco lhe devolve, através de gestos e atitudes, um olhar estabilizador. Isso porque, em uma sociedade colonizada, o momento hegeliano do “ser para-o-outro” não se realiza.

“Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica”, dirá Fanon, já que teve que se situar diante de dois sistemas de referência, entre os quais “sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta” (FANON, 2008, p. 104). Por isso, para Fanon “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal”, já que “em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas” (FANON, 2008, p. 104). As incertezas decorrem do fato de o esquema corporal do negro ser atravessado por um esquema histórico-racial que se apresenta, antes, como um esquema epidérmico-racial no qual o ser negro se fragmenta em uma tripla corporeidade: a do corpo fisiológico, a da raça e a da ancestralidade. Em comum, essa tripla corporeidade registra o fato de serem-se de formas de conhecimento do ser negro definidas a partir da antropofagia, do atraso mental, do fetichismo, das taras raciais, dentre outros signos de negação.

Fanon dispõe-se, por meio de sua reflexão, a “ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44). E o faz chamando a atenção para o fato de que “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (FANON, 2008, p. 34). Para Fanon, “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33). Por isso, afirma a necessidade de o homem colonizado tomar posição diante da linguagem, reconhecendo que “existe na posse da linguagem uma extraordinária potência” (FANON, 2008, p. 33). Potência que Fanon traduzirá como possibilidade de assumir “o instrumento cultural que é a linguagem” (FANON, 2008, p. 50) para criar identificação.

Embora Fanon esteja se referindo ao homem colonizado, especificamente ao negro antilhano, e à posição que ele deve assumir diante da língua do colonizador, vemos que sua reflexão encontra ressonância numa discussão assumida e aprofundada por Émile Benveniste quando propõe, como característica fundamental da linguagem, a interação humana. Benveniste (1989, p. 93) defende a linguagem como “o único meio de atingir o outro homem”, já que “a linguagem exige e pressupõe o outro”. Ele postula que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de *ego*” (BENVENISTE, 1995, p. 286). Para o autor, a linguagem seria o lugar da constituição da

subjetividade. O linguista explica que “a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste” (BENVENISTE, 1995, 286); vale dizer, pelo diálogo que um *eu* estabelece com um *tu*.

Essa polaridade *eu-tu* não significa igualdade nem simetria, já que nenhum dos dois termos se concebe sem o outro. Ao contrário, *eu* e *tu* são termos complementares e reversíveis: *eu* me torno um *tu* na alocução daquele que se designa como *eu*, e vice-versa. A reversibilidade existente entre os termos cria uma relação dialética entre *eu* e *tu*: “Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a um alguém, que será na minha alocução um *tu*” (BENVENISTE, 1995, p. 286). A dialética joga por terra a antinomia do *eu* e do *outro*, do indivíduo e da sociedade, já que a negação entre *eu* e *tu* é que constitui a ambos. Ao mesmo tempo, ela dá evidência ao fato de que “a instalação da ‘subjetividade’ na linguagem cria na linguagem e, acreditamos, igualmente fora da linguagem, a categoria da pessoa” (BENVENISTE, 1995, p. 290, destaque do autor).

A instituição da pessoa a partir dessa relação dialética levará Benveniste a propor que a terceira pessoa gramatical, *ele*, “remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocução. Entretanto, existe e só se caracteriza por oposição à pessoa *eu* do locutor que, enunciando-a, a situa como ‘não-pessoa’” (BENVENISTE, 1995, p. 292). Ainda segundo Benveniste (1995, p. 250), “a forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma pessoa específica”. Ou seja, para Benveniste, o *ele* corresponde, na verdade, ao objeto, isto é, à pessoa *de quem* se fala.

Como em Benveniste, parece-nos que, para Fanon, a linguagem é o espaço da construção da subjetividade. Isso permitirá ao estudioso propor que, na linguagem, a subjetividade do negro será alcançada por meio de um elemento fundamental: o ritmo. Com base no pensamento de Léopold Senghor, Fanon destacará que o ritmo “é a mais sensível e a menos material das coisas. É o elemento vital por excelência. É a condição primeira e o signo da Arte, como a respiração o é da vida [...]” (SENGHOR, 1939 *apud* FANON, 2008, p. 113). Porque “o ritmo é vivo, é livre [...]” (SENGHOR, 1939 *apud* FANON, 2008, p. 113), ele se tornará o elemento de irracionalidade que permitirá ao estudioso propor uma nova forma de humanismo, um humanismo restaurador de uma “humanidade vilipendiada” (FANON, 2008, p. 116).

Para Fanon, por tornar o homem “poroso a todos os suspiros do mundo” (FANON, 2008, p. 117), o ritmo permitirá ao homem negro ressignificar o *slogan* que assevera ser “a emoção negra e a razão grega” e interpelar o mundo pela sensibilidade, pela intuição e pela potência poética. Neste humanismo, que tem no ritmo um meio para restituir ao homem sua relação com a natureza, o corpo negro poderá edificar uma “fraternidade áspera” (FANON, 2008, p. 114), que, dialeticamente, poderá abalar os alicerces do mundo.

O poema “Corpa Negra” parece dialogar com essas reflexões de Fanon. Sua organização alterna os tempos fortes e fracos que sinalizam algo como um padrão de repetições regulares na evolução da existência da personagem. O ritmo crescente do poema assinala a intensidade dessa existência, e a linguagem assume essa intensidade pela criação de uma atmosfera fantástica em torno das ações da personagem, cuja dimensão atribui a seu percurso o excesso comum à desmedida que caracteriza toda ação grandiosa. Pode-se dizer que a voz lírica, por meio da criação de um poema narrativo, toma posse da linguagem da saga e do modelo de representação que lhe é implícito para projetar, na cultura da epopeia, a história da identidade negra representada por Corpa Negra. Ao fazê-lo, toma posição diante da linguagem literária canônica, apropriando-se de sua potência criativa para projetar Corpa Negra como modelo representacional que se abre a novas propostas de identificação.

A existência de Corpa Negra, então, será enunciada como uma sucessão de situações ou atividades que constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo. Com isso, sua história apresenta uma duração que se perde no tempo e somente pode ser evocada a partir do pretérito: “Corpa Negra *tivera* a vida como presente”. O pretérito domina o poema. Por meio dele, a voz enunciativa conta ações que foram concluídas antes de outras ações do passado terem se iniciado: Corpa Negra “*cansara* de rios de sangue”, “*cantara* de tanto sofrer várias línguas”, “*multiplicara* milhões de vezes os peixes e a bocas”, “*assimilara* ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis”, “*parira* amores e dores/ mesmo que grandes e pequenas nações desumanizadas”, “*quilombolizara* até hoje”.

A predominância do pretérito sugere que a existência de Corpa Negra pode ser caracterizada pelo encadeamento de suas ações num movimento contínuo, geradas que são por uma dinâmica que a coloca em movimento perpétuo de transformação. Comprova isso o fato de o pretérito também permitir pontuar ações iniciadas no passado, mas ainda não concluídas: “*suava* de tanto nascer todo dia”.

A utilização do pretérito cria um efeito de afastamento da enunciação e instala no poema uma atmosfera de objetividade, sugerindo que a voz que enuncia tem pleno domínio daquilo que conta. Talvez por isso ela possa, no meio do poema, situar no presente a condição a partir da qual Corpa Negra se projeta em sua travessia pelo tempo: “*inspira* sempre o ar renovando sapiência”, “*horroriza-se* ante a qualquer tipo de açoites que ainda são”.

O presente, tempo do agora, instaura no poema a característica fluida do próprio tempo, que passa constantemente, sem pausas que possibilitem separar o passado e o futuro, já que a cada intervalo de tempo que passa o presente vira passado. Assim, o presente pode ser pensado como um tempo infinito, já que contém o passado e o futuro. Ao situar no presente a condição a partir da qual Corpa Negra se projeta em sua travessia pelo tempo, a voz lírica desvela aquilo que caracteriza e caracterizará, sempre, sua personagem: a capacidade de resistir a qualquer tipo de opressão. E é por meio dessa capacidade de resistir que a voz lírica projetará, para o futuro – “demoradamente a cada demora três centenas de anos” – o grande poder de permanência de Corpa Negra: “*morreria* mais que mil vezes e ainda agora *resistia*”.

O verbo “*morreria*”, no futuro do pretérito, fala de uma ação que poderá acontecer, indicando as demandas por novas transformações com as quais a personagem ainda poderá se haver; e o verbo “*resistia*”, no pretérito imperfeito, indica que a oposição iniciada no passado ainda não foi concluída, que ainda é necessário não sucumbir, não ceder. Juntos, os dois verbos parecem reiterar algo que se apresenta como inconcluso na história de Corpa Negra: o ato mesmo de resistir.

Inconclusão, incompletude, inacabamento parecem ser os termos que caracterizam a saga de Corpa Negra, assinalando sua travessia como uma atitude de resistência que se projeta sobre o presente, intermitentemente. Talvez por isso as únicas ações que transcorreram no passado da personagem sejam aquelas que assinalam sua predisposição para o movimento: “*banhou-se* por horas a fio, *perdoou-se* de ranços, *renomeou-se*”. Por meio dessas ações a voz lírica encaminha Corpa Negra ao ponto que inaugura a própria história de sua saga: “*chegou* aqui”, ou seja, chegou ao aqui-agora do poema, lugar onde o passado e o futuro se encontram no tempo/espaço da escrita, testemunhando a experiência vivida da personagem. Experiência que se conforma, para ela, como um presente – “Corpa Negra *tivera* a vida como presente” –, o qual ela

recebe como possibilidade de “trocar aquilo por isso” e “quilombolizar”, “até hoje”.

A predominância do pretérito no poema, indicando que as ações de Corpa Negra se desenvolvem num movimento inconcluso, ganha novo significado com o verbo “quilombolizara”, também no pretérito, que recupera uma noção de tempo para a vida da personagem, permitindo-nos inseri-la na dimensão de uma duração que coincide com a da história dos quilombos através dos séculos. Assim, o ato de quilombolizar, que a personagem repete “até hoje”, entrecruza sua identidade pessoal com a identidade coletiva que a constitui como corpo negro.

A variedade de significados existente para o termo “quilombo” tem sido assinalada pelos estudiosos, muitas vezes associada à “dificuldade dos historiadores em ver o fenômeno enquanto dimensão política de uma formação social diversa” (LEITE, 1999, p. 128). Apesar desse fato, o termo tem persistido como indicador de variadas manifestações de resistência. No poema, o ato de quilombolizar parece recuperar uma discussão dos movimentos negros sobre a abolição da escravatura como um processo inacabado no Brasil. Nesse sentido, quilombolizar remeteria a algo que ainda não estaria resolvido: a cidadania do negro. E quilombolizar “até hoje” pode significar resistir a todos os tipos de arbitrariedades e violências que o corpo negro sofreu e ainda sofre, decorrentes da situação de deslocamento, realocamento, expulsão e reocupação de espaços pela qual passa, sejam esses espaços físicos, sociais, culturais ou ideológicos. Quilombolizar equivaleria, então, a uma atitude de resistir a qualquer atitude ou sistema opressivo que se imponha sobre o corpo negro.

Mas se o poema conta a saga de um corpo negro que, seja na perspectiva individual ou na coletiva, se quilomboliza como forma de resistência à opressão, podemos nos perguntar por que a voz lírica se expressa por meio de um discurso em terceira pessoa, ou seja, naquela categoria de não-pessoa assinalada por Benveniste? E mais, se ela o faz, como então compreender o poema como expressão da necessidade de assumir o instrumento cultural que é a linguagem para criar identificação, defendida por Fanon?

Acreditamos que a resposta para esta questão esteja na opção da voz lírica de dar visibilidade à não-pessoa *de quem* fala, traduzindo sua existência em uma forma cuja especificidade é a manifestação da emoção sensível. O sentido do poema estaria na possibilidade de dar evidência

ao fato de que, como pessoa *de quem* se fala, Corpa Negra estaria fora da relação dialética entre *eu* e *tu* que permitiria ao sujeito se constituir diferenciando-se de seu outro. Estaria, portanto, fora da possibilidade de assumir a condição de sujeito, de expressar-se como subjetividade constituída na e pela linguagem. Nesse sentido, a voz enunciativa assumiria a terceira pessoa para dar visibilidade ao silêncio que circunda sua personagem como pertencente a um segmento social cuja voz é negada.

A invisibilidade, o silêncio que pesa sobre Corpa Negra a colocam na condição de subalternidade discutida por Gayatri Chakravorty Spivak (2010). Para a estudiosa, subalternas são “as camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, de representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Por isso, Spivak defende que, para se traçar uma história dos subalternos, seria preciso levar em consideração as situações de opressão de classe ou de raça que pesam sobre eles, mas, também, a opressão de gênero. A estudiosa observa que, “no contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno”, apesar de tanto o homem quanto a mulher “serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina” (SPIVAK, 2010, p. 66-67). A crítica e teórica indiana pontua que a violência epistêmica do imperialismo restringe ao sujeito subalterno a possibilidade de uma episteme. Porém, para ela, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Percebe-se que a voz lírica do poema de Maria Tereza parece assumir um discurso que se volta não para o corpo negro subalternizado, apenas, mas mais especificamente para o corpo feminino negro. Nesse sentido, o ato de assumir a terceira pessoa para contar a história de Corpa Negra numa saga pode ser pensado como uma outra atitude de resistência, na medida em que pontua o fato de que a pessoa *de quem* se fala não tem voz porque os modelos de escrita disponibilizados para contar são, não apenas imperialistas e brancos, mas também patriarcalistas e machistas e, por isso, marcados por signos que remetem ao masculino, como a violência que caracteriza as grandes narrativas heroicas, conforme já assinalado por Jaime Ginzburg (2012) em estudo em que analisa as diferenças de perspectiva entre Hegel e Theodor Adorno sobre o papel histórico da violência e sua encenação estética.

Ao contrário, no discurso do poema, a voz lírica lança mão de signos que remetem ao que é comum às representações de mulheres para cantar a travessia de sua personagem como corpo feminino negro: ela nasce todo dia, chora as lágrimas do mundo, sangra rios de sangue, canta o sofrimento em várias línguas, multiplica peixes e bocas, assimila “ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis”, renova sapiência pela paciência, horroriza-se com a violência, pare amores e dores, doa-se, quilomboliza-se, banha-se, perdoa-se, renomeia-se, resiste.

Na voz lírica do poema de Maria Tereza, o corpo feminino negro *de quem* se fala dá visibilidade a uma pluralidade de situações que se conectam e são experienciadas pelas mulheres negras de maneiras distintas, que podem incluir sua classe, sua religião, seu momento histórico, etc. Por isso, seu discurso permite ao corpo feminino negro um enquadramento referencial e estético que possibilita à mulher negra desfazer-se de estereótipos que a desumanizam e, por isso mesmo, autodefinir-se.

Por meio da saga de Corpa Negra, a voz lírica do poema de Maria Tereza interpela o mundo pela sensibilidade, pela intuição e pela potência poética. Ela se irmana àquela “fraternidade áspera” sugerida por Fanon e abala os alicerces do mundo quando traz o corpo feminino negro para o centro da análise e, dando-lhe visibilidade, ilumina algumas anomalias que “até hoje” fazem parte de nossa história: a dupla subalternização das mulheres negras, subalternas dos subalternos, especialmente quando se trata de mulheres de baixa renda; a insistência na visão do corpo da mulher negra como objeto de uma economia de prazer e de desejo; a prevalência de um modelo eurocêntrico de modernidade que dissimula, esquece e silencia saberes de povos e sociedades para inventar e classificar o outro; “a invisibilidade de [...] experiências históricas e sociais de sujeitos subordinados às codificações de raça, gênero e sexualidade” (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 21), dentre outras.

Abalando os alicerces do mundo, a saga de Corpa Negra abre possibilidades para a emergência de um outro discurso, dessa vez enunciado em primeira pessoa, em que uma subjetividade feminina negra se constrói em diferença, afirmando-se pela negação de modelos pré-estabelecidos que insistem em fixar o corpo feminino negro em identidades que ainda são definidas por uma epistemologia que permanece masculina e branca. Trata-se do poema “Rosa Preta”, transcrito abaixo:

Rosa Preta

Eu que não sou filha da regra exata
Eu que não sou filha do acaso puro
Eu é que afrorústica brasileira
Atento quando o tema é pensamento
Quando esse fluxo mensal poético
Inunda meu sistema nervoso
Neste corpo cheio de poros sei muito bem do meu osso
Sou Rosa Negra, quase parente do cactos
Existo em exuberância e persistência
Minhas raízes se ramificam frutoflorificantes
Donde vim, donde vim sim. Frutoflorificantes
No baobá que pronde vou, fui e vim.
(TEREZA, 2007, p. 33).

Observamos que a enunciação acontece a partir de uma proposta de interação inaugurada pela emergência do pronome *eu* na cena enunciativa, indicando que a pessoa que fala se dirige a um *tu* expressando sua completa consciência de si e, por isso mesmo, em tom de contraposição: “Eu que não sou”.

Nem “filha da regra exata”, nem “filha do acaso puro”, essa subjetividade se situa entre os dois opostos que, historicamente, caracterizam a relação mundo colonizado/mundo moderno: a condição “afrorústica brasileira” e a razão que a mantém “Atenta quando o tema é pensamento”. Por isso, seu discurso poético não pode repetir um imaginário dominante que historicamente permitiu legitimar a opressão e a exclusão negras. Quando o “fluxo mensal poético” inunda seu sistema nervoso, a subjetividade negra se erige, visceralmente, como corpo feminino que, por saber muito bem do seu osso, escreve reivindicando uma humanidade constituída no seio daqueles conhecimentos dissimulados, esquecidos e silenciados pelos modelos de escrita canônicos. Por isso, rejeita uma representação forjada num desenho que a exclui para afirmar-se como uma identidade de fronteira, que dialoga com o modelo de escrita canônico, porém a partir de sua perspectiva subalterna: ela é “Rosa Negra”, “parente do cactos”. Como identidade de fronteira, essa subjetividade se afirma a partir da resistência: ela existe “em exuberância e persistência”.

Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016, p. 19), discutindo o pensamento decolonial, informam-nos que nele

as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento.

Os estudiosos explicam que o que é fundamental no pensamento decolonial é o registro e a análise de interpretações e práticas políticas e culturais que restituem fala e produção teórica e política “a sujeitos que até então foram vistos como destituídos de fala e habilidade de produção de teorias e projetos políticos” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 21). Por isso, sugerem que reler os autores que foram silenciados pelos espaços de saber-poder, como as academias, pode nos colocar em contato com testemunhos sobre os efeitos do universalismo eurocentrado.

Parece-nos ser nessa perspectiva que a voz lírica constrói sua subjetividade no poema “Rosa Preta”. Ao assumir uma identidade de fronteira, ela assume a perspectiva subalterna como compromisso ético-político para elaborar um conhecimento contra-hegemônico sobre o corpo feminino negro. Por isso poderá afirmar: “Minhas raízes se ramificam frutoflorificantes”, “no baobá que pronde vou, fui e vim”.

A referência ao baobá como ponto de origem e destino, no presente, no passado e no futuro, instala no poema um saber sobre a ancestralidade de matriz africana, o qual constitui a subjetividade de Rosa Preta numa circularidade que aponta, novamente, para o inacabamento. Isso se deve às características da árvore e a sua importância para os povos das regiões africanas, onde ela é abundante: a árvore alcança vários metros de altura e o tronco pode chegar a dez metros de diâmetro; a madeira é branca, mole e porosa, permitindo sua transformação em lugar de abrigo ou cisterna para coleta de água; as folhas, flores e frutos são comestíveis e têm inúmeros usos medicinais; além disso, a árvore pode viver por milênios.

Fruto dessa ancestralidade, a voz lírica a assume no discurso poético como *locus* de enunciação que lhe possibilita subverter o valor negativo da referência africana e, na contramão dos paradigmas eurocêntricos, oferecê-la como nova epistemologia. Seu espaço de fala é, também, o espaço da constituição de um corpo feminino negro que, historicamente, foi visto como destituído da condição de fala.

Assumindo a voz, ela interpela a literatura canônica, contrapondo-lhe um novo modelo de representação da mulher negra. Ao fazê-lo, coloca-se como uma voz que luta contra a marginalidade, a discriminação, a desigualdade, enquanto acena para a diversidade epistêmica em busca de outros saberes, de novas formas de conhecer-se, de outras maneiras de encenar a natureza de sua identidade inacabada:

Persigo

Persigo três palavras
Ifê, Ori e Axé
Enquanto aprendo.
(TEREZA, 2007, p. 59).

Referências

- BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral I*. 4. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Nery. São Paulo: Pontes, 1995.
- BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral II*. 4. ed. Tradução de Eduardo Guimarães et al. São Paulo: Pontes, 1989.
- BERNARDINO-COSTA, J.; GROSGOUGEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- FANON, F. *Pele negras, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.
- GINZBURG, J. Violência e Forma em Hegel e Adorno. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 35-49.

GOMES, H. T. “Visíveis e invisíveis grades”: vozes de mulheres na escrita afro-descendente contemporânea. *Portal Literafro*, Belo Horizonte, 11 set. 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/136-heloisa-toller-gomes-visiveis-e-invisiveis-grades-vozes-de-mulheres-na-escrita-afro-descendente-contemporanea>. Acesso em: 26 set. 2018.

GROSFOGUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 115-147, mar. 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.697>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/pdf/697>. Acesso em: 20 jul. 2018.

LEITE, I. B. Quilombos e quilombolas: cidadania ou folclorização? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 10, p. 123-149, maio 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000100006>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v5n10/0104-7183-ha-5-10-0123.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2018.

MARIA Tereza Moreira de Jesus (1974-2010). A atriz negra que se lançou em alto-mar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 2010. Caderno Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3004201025.htm>. Acesso em: 25 set. 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2005.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEREZA, M. *Negrices em flor*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

TEREZA, M. *Ruídos*. São Paulo: Editora Com-Arte, 2004.

TEREZA, M. *Vermelho*. São Paulo: Editora 34, 2009.

Recebido em: 22 de outubro de 2019.

Aprovado em: 16 de abril de 2020.