



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

**Sobre ruídos, resistência e identidade:
autorrepresentação feminina negra em
Marilene Felinto e Nega Gizza**

Marina Farias Rebelo

Brasília, julho de 2010

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, e aprovada no dia 26/07/2010, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Regina Dalcastagnè (presidente)

Prof. Dr. Paulo César Thomaz (membro)

Prof.^a Dr.^a Virgínia Leal (membro)

Prof.^a Dr.^a Maria Isabel Edom (suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço

ao Leo, pelo companheirismo, paciência e amor;

à minha mãe, ao meu pai e aos meus irmãos pelo suporte, pela atenção e dedicação de sempre;

à Regina Dalcastagnè, por ter me mostrado a literatura de um jeito novo, por ter acreditado na minhas ideias e por ter me dado a autonomia suficiente e necessária para a escrita desta dissertação;

a todas as pessoas do Grupo de Pesquisa em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, cujos estudos dedicados viabilizaram grande parte da análise literária em que se baseia este trabalho;

às minhas amigas e amigos, com quem, ao longo dos anos, tenho tido conversas enriquecedoras que muitas vezes incrementam o que agora apresento aqui;

à toda equipe da secretaria do TEL, pela ajuda, acolhida e sorrisos simpáticos nos momentos burocráticos, porém fundamentais, de todo este processo.

Por fim, agradeço a Marilene Felinto e Nega Gizza por possibilitarem, através de suas experiências, seus textos e suas vozes, que esta dissertação fosse produzida. E, mais do que isso, por auxiliarem que eu compreendesse também o meu caminho e a minha identidade como mulher negra.

Muito obrigada!

RESUMO

Se consideramos a literatura tradicional e canônica do Brasil, tal qual a conhecemos hoje, podemos metaforicamente pensar que ela produz uma melodia uníssona e constante dentro do campo literário brasileiro, condizente com a perpetuação dos interesses e paradigmas que esta literatura reitera. Em contraposição, se pensamos na produção literária oriunda das margens desse campo, temos que pensá-la como uma espécie de dissonância na melodia hegemônica do que nos é apresentado como canône literário. Uma dissonância que alardeia uma pluralidade de perspectivas que, não por acaso, têm passado ao largo de nossos ouvidos. É o caso da literatura de Marilene Felinto e das canções da rapera Nega Gizza. Após a análise do romance *de* Felinto e das músicas de Gizza, percebe-se que o reconhecimento das literaturas femininas negras é uma necessidade que vai muito além das meras ideias de permissão ou concessão. É uma ação que possibilita às mulheres negras, mais do que um lugar de fala reconhecido no campo literário do país, a construção de uma identidade como sujeitos dentro da sociedade na qual estão inseridas. Esta construção se alimenta e é alimentada pela busca de uma autorrepresentação, estratégia de resistência encarada por muitas dessas mulheres como porta de entrada para o universo literário e caminho possível para a desconstrução dos estereótipos e estigmas comumente destinados a elas. As reivindicações trazidas pelas literaturas femininas negras, exemplificadas aqui pelos textos de Felinto e Gizza, são a base e o todo da discussão proposta neste trabalho, já que é a partir destas produções que pretende-se aprofundar a análise dos percursos que já foram, estão sendo e ainda serão construídos pelas vozes das mulheres negras dentro – e fora – da literatura brasileira.

Palavras-chave: representação literária, autorrepresentação, mulheres negras, Marilene Felinto, Nega Gizza.

ABSTRACT

Considering traditional and canonical literature in Brazil as we know today, one can metaphorically think that they produce a constant, unisonant melody inside the Brazilian Literature. They play along with the perpetuation of all interests and paradigms held by our Literature. On the other hand, considering all literary production from the corners of that field, one has to think of it as a type of dissonance in the mainstream melody, usually presented to us as the literary canon. It's a dissonance that shows us the plurality of perspectives to which we haven't given ears for a long time. It is the case of Marilene Felinto's books or rapper Nega Gizza's songs. As we analyze Marilene Felinto's novel *As Mulheres de Tijuco* or the music sung by Nega Gizza, we can notice that the need for the acknowledgement of literature produced by afro-descendant women authors goes way beyond the simple idea of permission or concession. It is not only about giving the afro-descendant women more than an opportunity of acknowledged expression in the Brazilian literary field, but also the construction of an identity as individuals within their society. Such construction feeds and is fed by the quest for a self-representation, a strategy of resistance faced by many of those women as a way inside the literary universe, a feasible path to deconstruct stereotypes and stigmas they have constantly suffered. What the Black literature by women claims can be shown here in the texts by Felinto and Gizza, the basis and the core of all discussion proposed in this paper. From their pieces, I intend to go deep into the analysis of the paths that have already, are being, and will be paved by the black women's voices inside – and outside – Brazilian literature.

Keywords: literary representation, self representation, black women, Marilene Felinto, Nega Gizza.

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| A literatura como prática social..... | 8 |
| IMAGENS ESTEREOTIPADAS, FIGURAS SILENCIADAS..... | 19 |
| Algumas questões sobre representação..... | 19 |
| O jogo da negação na construção de identidades..... | 29 |
| A autorrepresentação como porta de entrada | 36 |
| A VOZ COMO LUGAR DE FALA | 38 |
| Apresentando, Rísia | 38 |
| Escutando Rísia | 48 |
| A VOZ COMO INSTRUMENTO..... | 53 |
| “ <i>Hip hop</i> , a verdade que liberta”..... | 53 |
| “Não sou mulata, não sou mula, sou canhão”: as mulheres negras e o <i>rap</i> | 59 |
| A munição discursiva de Nega Gizza, ou “Meu microfone é minha arma..... | 63 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 73 |
| Seguidas de um breve relato sobre tomada de consciência, aquisição de voz e construção de identidade | 78 |

ANEXOS82

BIBLIOGRAFIA105

A LITERATURA COMO PRÁTICA SOCIAL

Colocada a questão da identidade e diferença no interior da linguagem, a literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos. Partindo dessas primícias, pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar uma diferença negativa para a mulher negra.

Conceição Evaristo, *Ensaio*s

É sabido que o tema da construção de representações é inerente, e muito caro, às análises literárias desde as suas discussões mais amplas e universalistas até, e principalmente, no enfoque em questões particulares de localizada produção literária, de um estilo, um país, ou uma época. A produção literária brasileira recente, especialmente a narrativa contemporânea, tem se mostrado um campo fértil de estudo no que se refere às representações de determinados grupos sociais.

As questões sobre representação e autorrepresentação feminina negra que são discutidas neste trabalho surgiram a partir de uma reflexão acumulada durante os meus anos de graduação no curso de Letras na Universidade de Brasília. Estes anos foram todos eles investidos em uma pesquisa de iniciação científica sobre a personagem do

romance brasileiro contemporâneo, com orientação da professora Regina Dalcastagnè¹, o que me fez ver a literatura a partir de outro prisma. Da participação nessa pesquisa e a partir de todas as implicações desse meu novo olhar sobre a literatura, retirei os primeiros esboços sobre a questão da representação das mulheres negras na narrativa brasileira contemporânea e as possíveis relações e conexões dessa representação com outras formas de discurso ainda não legitimadas no ambiente acadêmico.

Assim, tomou forma o desejo de confrontar a representação destinada a essas mulheres na literatura hegemonicamente branca e masculina produzida atualmente no Brasil, na qual elas estão quase completamente ausentes como sujeitos e constantemente silenciadas como objetos, com a autorrepresentação das mulheres negras em dois objetos de estudo diferentes: o romance *As mulheres de Tijucoapo*, de Marilene Felinto e as letras de algumas canções da rapera² Nega Gizza. Partindo, então, dos números recolhidos na pesquisa e da análise posterior desses dados, busquei estabelecer um diálogo entre as vozes femininas silenciadas da narrativa brasileira contemporânea, a voz da personagem Rísia, do livro de Felinto e, por fim, as vozes femininas presentes nas letras das músicas de Gizza.

Se direcionamos o nosso olhar para o modo como são construídos e representados os grupos sociais marginalizados, podemos extrair informações bastante significativas e pertinentes para uma discussão sobre a quem é dado o poder da voz e sobre quem se fala dentro dos romances brasileiros produzidos desde a década de 1970 até os dias de hoje

¹ Para mais, ver Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”.

² Adoto a grafia rapera/rapero para todas as pessoas produtoras de rap que são citadas no texto. Esta grafia é preferida pelas/os artistas pois propõe uma denominação mais próxima do português para o termo em inglês *rapper*..

A partir da totalidade dos romances publicados pelas três principais editoras de literatura no país³ – Companhia da Letras, Rocco e Record – entre os anos de 1990 a 2004, foi realizada uma catalogação das personagens desses romances, com vistas a detectar dados como cor, sexo, orientação sexual, estrato social, condição física e psicológica, profissão e relações sociais e afetivas desempenhadas por elas. O quadro pintado pelas estatísticas encontradas é, então, bastante significativo da realidade social na qual estamos inseridos, especialmente se considerarmos que a literatura é um meio dotado de autoridade para construir representações de tal realidade. Das 1.245 personagens fichadas em um universo de 258 livros lidos, a maioria esmagadora é formada por homens brancos, de meia idade, heterossexuais, “sãos”, de classe média e que desempenham profissões de prestígio social. Situadas no extremo oposto dessa representação majoritária, encontramos as personagens mulheres, negras, pobres, subalternas, ocupando posições desprestigiadas dentro das tramas, se configurando sempre – ou quase sempre – como o objeto da fala de escritores e escritoras que silenciam suas vozes.

As informações e os dados retirados da pesquisa anteriormente citada abrangem uma enorme gama de aspectos e características relacionadas às personagens do romance brasileiro contemporâneo. É importante frisar que a realização dessa pesquisa se baseou na ideia de que a literatura brasileira, dentro do campo literário – que na definição de Pierre Bourdieu é “uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Estas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem a seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou capital) cuja

³ Os critérios utilizados para inseri-las entre as editoras mais importantes no país foram: prestígio, repercussão na mídia, alcance de público, premiações etc.

posse determina o acesso aos benefícios específicos que estão em jogo no campo”⁴ – ao qual pertence, não se configura como um fazer imune ou alheio à estrutura social que o circunda. Muito pelo contrário, a literatura aqui estudada é encarada pelos/as pesquisadores/as – agentes da coleta e posterior análise dos dados – como meio dotado de autoridade para tratar de temas que escapam à redoma exclusivamente estética e interpenetram as questões sociais e culturais.

Assim, após a leitura dos romances, objetos centrais de nossa busca por informações, detectamos alguns dos números mais significativos e, porque não dizer, incômodos, sobre os grupos sociais representados nesses livros. São dados que corroboram a já patente discrepância que separa ricos de pobres, homens de mulheres, heterossexuais de homossexuais e, especialmente, brancos de negros dentro da sociedade brasileira.

Pode-se começar apresentando alguns dados iniciais sobre a cor, o sexo e as consequentes predominâncias dentro do corpus escolhido para a realização da coleta de dados. Em informações encontradas na 2ª edição da pesquisa “Retrato das Desigualdades”, realizada pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) em setembro de 2006, temos que em 2004 a população brasileira era composta por 51,4% de brancos e 48% de negros, divididos entre pardos e pretos [42,1% de pardos e 5,9% de pretos]. Ou seja, praticamente metade da população do Brasil é constituída por um contingente populacional negro e, seria de se esperar que a literatura produzida em um país tão marcado por essa presença fosse também composta por um grande número de autores e personagens negros. No entanto, não foi esse o resultado que encontramos quando observamos a produção brasileira romanesca recente. De um total de 1245 personagens fichadas, 990 delas, ou 79,5% são brancas, enquanto apenas 14% (ou 174

⁴ Regina Dalcastagnè, apud Bourdieu, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p.246.

personagens) são pretas ou mestiças e, assim, consideradas como negras em um país no qual muitos acreditam existir uma democracia racial. A tabela abaixo mostra de maneira mais completa os dados sobre a cor das personagens:

| Cor | Quantidade | Porcentagem |
|----------------|------------|-------------|
| branca | 994 | 79,80% |
| negra | 98 | 7,9% |
| mestiça | 76 | 6,1% |
| indígena | 15 | 1,2% |
| oriental | 8 | 0,6% |
| sem indícios | 44 | 3,5% |
| não pertinente | 10 | 0,8% |
| total | 1245 | 100,0% |

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

A irrisória presença das personagens negras nesses romances também é confirmada quando se observam os dados relativos à cor x posição na narrativa. Tidas sempre como objetos dentro da obra literária, as personagens negras aparecem muito pouco como protagonistas e/ou narradoras, assumindo constantemente posições de subalternidade, como mostra a tabela a seguir:

| | branca | negra | mestiça | indígena | oriental | sem indícios | não pertinente |
|--------------|------------------|----------------|----------------|----------------|---------------|----------------|----------------|
| protagonista | 84,5% | 5,8% | 5,8% | 1,5% | -- | 2% | 0,3% |
| coadjuvante | 77,9% | 8,7% | 6,3% | 1,1% | 0,9% | 4% | 1,0% |
| narradora | 86,9% | 2,7% | 3,8% | -- | -- | 4,9% | 1,6% |
| total | 79,8% N = 994 | 7,9% N = 98 | 6,1% N = 76 | 1,2% N = 15 | 0,6% N = 8 | 3,5% N = 44 | 0,8% N = 10 |

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

No caso específico das mulheres, temos dados significativos no que concerne à importância dessas personagens dentro da trama, seja como personagens protagonistas ou personagens protagonistas e narradoras. A tabela abaixo cruza informações referentes ao sexo, cor e à posição das personagens na narrativa. É interessante notar a grande distância que separa homens de mulheres e, particularmente, homens brancos de mulheres negras, situados nos dois pólos opostos de representação e reconhecimento de legitimidades no campo literário (e também fora dele):

| | protagonistas | | narradores | |
|----------|---------------|--------|------------|--------|
| | brancos | negros | brancos | negros |
| homens | 206 | 17 | 107 | 4 |
| mulheres | 83 | 3 | 52 | 1 |

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”

Esses números, tanto os mais específicos quanto os mais gerais, apresentam-se como ponto de partida da discussão que será realizada neste trabalho.

A invisibilidade de determinados grupos, seja dentro dos romances ou no interior do tecido social, se concretiza também no momento em que observamos os dados referentes à autoria dos livros lidos: dos 165 autores catalogados, 120, ou 72,7% são homens e 45, ou 27,3% são mulheres; destes 165, 93,6% são de autores brancos, sendo 2,4% deles de não-brancos e 3,6% os quais não se pode identificar a cor.

Com este trabalho, espero, no entanto, mostrar que, ao contrário do que possa parecer, há produção artística e literária de autoria negra, a despeito do silêncio destinado à população negra no Brasil.

É importante acrescentar que um estudo como este não deve, e nem pode, se descolar da realidade social brasileira. Assim, num primeiro momento, pretendo manter meu olhar focado na literatura, mas sem deixar de lançar um olhar para o quadro racial do país.

A situação de invisibilidade das mulheres negras no Brasil é um fato. Matilde Ribeiro reforça ainda a ideia da perpetuação de duas formas aliadas de preconceito a que estas mulheres estão submetidas e que, não por acaso, perduram há séculos na história do Brasil:

Nesse contexto, visualiza-se o que foi e continua sendo a realidade brasileira – um tabu engendrado pelo racismo (somado ao machismo) ocasionado pela herança deixada pela escravidão e pela não inclusão da população negra como cidadã após a Abolição.⁵

Falar, então, de um grupo excluído na estrutura hierárquica e social de um país como o Brasil, implica na discussão de um ponto crucial, tanto no que se refere às ações e reações dentro do campo literário como, e principalmente, fora dele: a questão racial. O problema racial do Brasil é alvo de muitas polêmicas no que diz respeito a uma outra questão igualmente problemática, muito embora devam ser pensadas como distintas: a enorme desigualdade social que grassa em todo o país.

Para que a discussão se fundamente, é preciso, antes de tudo, o esclarecimento de que o que proponho aqui considera a questão racial como ponto eminente, não em detrimento do caráter social, mas como parte que se destaca para além dele. Isto é, o preconceito e a discriminação caracterizam especialmente as relações raciais, estabelecendo para as questões econômica e social um status de prioridade diferente.

⁵ Ribeiro, “Relações raciais nas pesquisas e nos processos sociais: em busca de visibilidade para as mulheres negras”, p. 54

Não se deve esquecer, todavia, que a pobreza é, sim, negra e que, por isso, as duas questões não estão distantes, apesar de merecerem tratamentos diversos. Com isso, podemos pensar no racismo como a forma primordial de discriminação que exige nossa atenção. Segundo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães:

A discriminação racial consiste no tratamento diferencial de pessoas baseado na ideia de raça, podendo tal comportamento gerar segregação e desigualdade. Por outro lado, o preconceito seria apenas a crença prévia (preconcebida) nas qualidades morais, intelectuais, físicas, psíquicas ou estéticas de alguém, baseada na ideia de raça.⁶

Tais segregações e desigualdades atingem, então, cerca de 49% da população, número que corresponde à totalidade do contingente negro em nosso país. Guimarães acrescenta:

Chama-se, ainda, de racismo o sistema de desigualdade de oportunidades, inscrita na estrutura de uma sociedade, que podem ser verificadas apenas estaticamente através da estrutura de desigualdades raciais, seja na educação, na saúde pública, no emprego, na renda, na moradia etc.⁷

Somada à definição de racismo de Guimarães, lembro o conceito encontrado no texto de Ella Shohat e Robert Stam, que nos ajuda a entender esta questão para além de seus aspectos puramente estruturais:

O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza política cultural ou psicológica. Embora

⁶ Guimarães, *Preconceito e discriminação*, p. 18.

⁷ *Idem*, p.18.

membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos – não é todo grupo que detém poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social.⁸

Verificamos esse racismo nos mais diversos campos que compõem nossa sociedade, e o campo literário não é uma exceção. A desigualdade de oportunidades enfatizada por Guimarães é sentida na literatura principalmente por meio das representações ali criadas que, quando formuladas baseando-se na ideia de uma democracia racial falsa, não surpreendentemente se caracterizam por uma infindável lista de características e problemas. Além disso, constata-se que as desigualdades raciais são também o subproduto de um imaginário coletivo restrito, que aceita e estabelece uma hierarquia racial discriminatória, na qual brancas/os são, primordialmente, elementos de uma elite intelectual que consome e produz bens simbólicos⁹, ao passo que negras/os estão excluídas/os desse nicho.

Aspectos como invisibilidade, subalternidade, subrepresentatividade, estereotipização e restrição do acesso à voz serão também exemplificados por meio de dados mais específicos que tratam da problemática questão da representação da negritude feminina no romance brasileiro contemporâneo e em uma outra vertente literária, o *rap*.

Se a questão da invisibilidade feminina já surge como um problema para as mulheres em geral, com menos de 30% no total de presença autoral, para as mulheres negras a situação fica ainda mais gritante: apenas 7,5% do total de autoras dos romances lidos são negras e fazem parte do *corpus* que considera o alcance de público como requisito importante e, por isso, demonstra claramente que essas mulheres não

⁸ Shohat e Stam, *Crítica à imagem eurocêntrica*, p. 51.

⁹ Para mais, ver Bourdieu, *O poder simbólico*.

têm acesso ao espaço reconhecido para atuarem como agentes do fazer literário nacional.

Observando os dados apresentados anteriormente referentes ao universo total do *corpus* de autores e autoras, a frequência de autoras negras se reduz ainda mais drasticamente, deixando explícito mais uma vez a hegemônica dominação masculina branca na produção literária brasileira. As estatísticas relacionadas à autoria na narrativa brasileira contemporânea suscitam uma questão polêmica: o silêncio imposto à população negra em nosso país, cuja consequência mais grave é a persistente distância desse grupo com relação à produção e à recepção dentro do campo literário, para falarmos apenas de uma área de conhecimento cultural.

Ao escolher estudar o romance de Marilene Felinto e as letras das canções de Nega Gizza, trago dois exemplos de autoras que estão utilizando suas vozes e discursos para reconstruir positivamente as suas imagens como mulheres negras.

Para tanto, proponho, primeiramente, um debate teórico tratando os temas da representação, estereótipo, voz, discurso e autorrepresentação. As contribuições teóricas deste primeiro capítulo ficarão por conta das ideias de discurso e relações de poder de Michel Foucault e Rita Terezinha Schmidt; da conceituação de estereótipo de Homi Bhaba; das reflexões sobre o Orientalismo, de Edward Said; da discussão sobre a crítica à imagem eurocêntrica, de Ella Shohat e Robert Stam; e do questionamento de Gayatri Spivak sobre a possibilidade de o subalterno falar. Os conceitos de campo e capital simbólico de Pierre Bourdieu também contribuem para o debate, estando imiscuídos em toda a trama textual, assim como as ideias de Terry Eagleton sobre os pilares ideológicos sobre os quais estão construídas as bases da produção literária.

Num segundo momento, analisarei o que chamo de “A voz como lugar de fala”, detendo o meu olhar no que é dito pela personagem Rísia, mulher negra e protagonista

do romance *As mulheres de Tijucoapapo*, de Marilene Felinto, que, com sua voz, transmitida através da escrita, tenta ocupar um lugar que não lhe era permitido quando ainda não era ouvida/lida. Esta personagem, ao fazer uma viagem de volta à terra onde nasceu, depois de ter se ausentado por muitos e decisivos anos, resolve falar o que até então não tinha sido permitido a ela dizer. O silêncio vivido na infância, a descarga de sentimentos que surge com o retorno às suas raízes e o modo como ela dá vazão a todos esses sentimentos é o foco da minha leitura do romance. O discurso de Rísia, legítima estratégia de resistência, será ainda uma das pontas da linha com a qual pretendo alinhavar a discussão sobre representação e autorrepresentação feminina negra, propondo uma reflexão sobre a questão que me propus a analisar.

Num terceiro momento, intitulado “A voz como instrumento”, será observado um pensamento recorrente que se pode encontrar nas letras dos *raps*: a ideia da voz como instrumento físico, inerente à anatomia humana, produzido pelas cordas vocais que, ao ser amplificada pelo microfone – objeto ao qual são dedicados muitos dos versos do *rap* – se transforma no instrumento simbólico de aquisição e manutenção de poder através do discurso. Desse modo, a voz de Gizza, reverberada ao som do microfone, é a outra ponta da linha, que ao ser devidamente costurada com a análise da personagem protagonista do romance de Felinto, deverá tecer as tramas da discussão sobre as identidades construídas e reconstruídas das mulheres negras na literatura e no *rap* nacionais.

IMAGENS ESTEREOTIPADAS, FIGURAS SILENCIADAS

Convenientemente representado e identificado, desactivada ya su inquietante extrañeza, el otro (extranjero) ya no da miedo. La neutralización de su extrañeza no es quizá sino un efecto de nuestra cobardía, de nuestra necesidad de permitirnos sólo encuentros seguros y asegurados, planificados y sin sorpresas, convenientemente pre-vistos y despojados siempre de toda incertidumbre.

Jorge Larrosa, *¿Para que nos sirven los extranjeros?*

Algumas questões sobre representação

A construção e a reiteração de um estereótipo produzem uma relação direta entre quem fala e sobre quem se fala no campo literário brasileiro, ainda que se defenda e enfatize a liberdade de criação artística de todo/a e qualquer escritor/a. No entanto, a ação de falar em nome de outra pessoa, aliada às possibilidades e posições do discurso de quem fala, são o fator principal do silenciamento daquela/e que sofre um processo de estereotipia. Esse processo simplifica imagens, tornando-as superficiais, de fácil

entendimento e rápida multiplicação. Uma imagem repetida muitas vezes tende a se cristalizar, transformando-se no padrão que, por muito tempo, será conhecido e reiterado por grande parte de uma sociedade. De acordo com Homi K. Bhaba:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que ao negar o jogo da diferença (...) constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais.¹⁰

É a um desses processos de estereotipia realizado nas representações literárias de determinados grupos sociais que dedico a escrita deste texto, para falar das consequências destes estereótipos e também das possíveis portas de entrada através da autorrepresentação das mulheres negras.

Ao se estereotipar determinado grupo social marginalizado, são impostos a este grupo posições e espaços a serem ocupados, privando-lhe de todo o resto, negando-lhe uma possível mobilidade entre uma representação fixa, nas palavras de Bhabha, e uma representação mais livre e justa. Uma violência, afinal, a partir do momento que se considera todo estereótipo como coercitivo e discriminatório. Ella Shohat e Robert Stam participam deste debate, resumindo o ponto fundamental que emerge dessa discussão sobre estereótipos:

A questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação.¹¹

¹⁰ Bhaba, *O local da cultura*, p. 117.

¹¹ Shohat e Stam, *op. cit.*, p. 270.

O ato da construção de uma representação passa ainda, e principalmente, pela fronteira da voz, do discurso daquela/e que se deseja representar. Ao se criar a representação de um tipo humano inserido em determinado contexto social, é fato que essa construção será contaminada por uma série de julgamentos morais e preconceitos baseados nos valores, crenças e na hierarquia de tal sociedade. Julgamentos esses que não raramente escorregam para a esparrela do estereótipo acima descrito, definindo e limitando tal representação às características mais simplificadas de dado sujeito/objeto.

A literatura, como expressão artística na qual as representações construídas estão intimamente ligadas à ideia da legitimidade e do direito à voz, tanto por meio dos autores como de suas personagens e/ou narradoras/es, é, indiscutivelmente, dotada de caráter político, pois é produzida por alguém que possui ideologias e ponto de vista próprios. Afinal, como diz Regina Dalcastagnè:

Toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica, em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologias, enfim). Quando muito é possível escamoteá-lo, dissimulando, ao mesmo tempo, seus inúmeros desdobramentos.¹²

Assim, quando lemos um romance, as personagens ali apresentadas são fruto da atividade criativa de determinado indivíduo, com seu ponto de vista parcial, sua ideologia, preconceitos e valores, o que impregna a existência da personagem. Aqui, interessa especialmente observar as implicações disso na construção de personagens femininas negras no que diz respeito ao domínio do discurso.

¹² Dalcastagnè, “Personagens do romance brasileiro contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso”, p. 116.

Muitos são os modos de percepção permitidos ao/à leitor/a acerca das fronteiras e do eco das vozes ouvidas na narrativa contemporânea brasileira. Vozes silenciadas sofrem esse emudecimento justamente por terem de disputar espaço e legitimidade com vozes já consolidadas e reconhecidas. Pode-se estar ciente do poder de voz de determinada personagem simplesmente pelo lugar que esta ocupa dentro da narrativa: se ela conta a sua própria história, sabe-se que lhe é concedido um lugar de fala; todavia, se ela não narra os acontecimentos de sua história e quem o faz é um/a narrador/a cuja voz se sobrepõe à dela, o silêncio que lhe é destinado, ao lado do que é de fato falado sobre ela, se mostram como pontos de destaque para aprofundamento na discussão realizada no presente trabalho.

Ao falar sobre a relação direta entre poder e discurso, Michel Foucault afirma que o discurso:

Não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é objeto do desejo; e visto que o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.¹³

Posto que o discurso não se configura apenas como o meio pelo qual se reivindica inclusão social, mas que este é também um dos objetos dessa reivindicação, chegamos à ideia de que apenas a quem é dado o direito à voz são concedidos locais de fala reconhecidos e legitimados dentro de uma sociedade organizada hierarquicamente.

Ao construírem personagens femininas negras cujas vozes não são ouvidas ou reconhecidas dentro dos textos literários que escrevem, nossos/as autores/as contemporâneos/as estão, mais do que silenciando uma minoria, falando sobre elas com o olhar distante de quem as enxerga apenas como um estereótipo.

¹³ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 10.

A falta de voz das mulheres negras está profundamente ligada à construção de suas identidades como sujeito. Negando-lhes o direito ao discurso, nega-se também a possibilidade de que possam edificar e reconhecer uma matriz identitária própria, ou, nas palavras de Rita Terezinha Schmidt:

O discurso é o instrumento de (auto) conhecimento através do qual o(s) ser(es) humano(s) se fazem sujeitos no campo de produção e das relações sociais.¹⁴

Para pensar em identidade, busco auxílio também na definição de Stuart Hall, que discute a questão a partir do entendimento de que no atual momento em que vivemos, e que ele denomina de pós-modernidade, as identidades fragmentadas dos sujeitos estão subvertendo as ideias totalizantes que definem identidade como algo unificado e indissolúvel, como o centro estático de um ser, algo inerente e imutável. Nas palavras de Hall:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que estas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais.¹⁵

A fragmentação do sujeito na modernidade tardia é também um dos aspectos discutidos por Hall. Esta ruptura com o eixo centralizador de uma identidade fixa e a posterior emergência de um novo sujeito múltiplo é muito simbólica quando se reflete sobre a quebra de estigmas fundantes de determinada identidade estereotipada, como é o caso da identidade feminina negra abordada aqui. A pluralidade identitária proposta

¹⁴ Schmidt, “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?”, p. 185.

¹⁵ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 25.

pelas autoras negras que constroem suas auto-representações é um exemplo da ruptura com este centro fixo, pois explicita a existência de muitos sujeitos-mulheres-negras, com especificidades e sutilezas que apenas uma única definição de identidade não é capaz de contemplar. São necessárias outras vozes, outras representações e outras perspectivas para a (re)construção contínua do que é ser uma mulher negra.

O silenciamento que percebemos na narrativa brasileira contemporânea, em que a maioria maciça dos narradores e protagonistas é branca, corrobora o pensamento de que a elite intelectual dominante contribui, conscientemente ou não, para a manutenção das estruturas sociais que refreiam a mobilidade possível dos grupos marginalizados em direção a uma disputa justa por voz e espaço no meio social do qual fazem parte, ainda que invisibilizados.

A tentativa de reação por meio da literatura é outro aspecto lembrado por Schmidt, que observa que a produção literária das narrativas feitas por mulheres há tanto silenciadas pode ser o início de uma mudança estrutural, de onde surgiriam novas perspectivas para um meio secularmente hegemônico pela presença masculina. “A emergência de um sujeito politicamente engajado em uma nova conceituação de si e de suas relações com o mundo que o cerca”¹⁶ está na pauta do que a literatura pode fazer como agente na luta por uma igualdade racial e de gênero.

Mais que isso, a autora questiona através do título de seu texto um ponto fundamental e imprescindível para a estruturação das ideias aqui desenvolvidas. “O que acontece quando o objeto começa a falar?” é a pergunta que servirá como pontapé inicial para a analogia que desenvolverei neste texto. O discurso periférico do *rap* nas letras da carioca Nega Gizza e a voz insistente de Rísia, protagonista do romance *As mulheres de Tijucoapo*, de Marilene Felinto, são o foco da comparação que se

¹⁶ Schmidt, op. cit. , p. 188.

estabelecerá entre o silêncio das mulheres negras no romance brasileiro contemporâneo e voz das produções literárias assinadas por Felinto e Gizza. Mulheres negras que, respeitadas as suas devidas diferenças, e representando outras iguais a elas, têm muito a falar e querem ser ouvidas.

Como dito anteriormente, estas mulheres negras precisam criar técnicas próprias para que possam competir por espaço e reconhecimento com outras vozes já reconhecidas e legitimadas no campo literário e artístico. Estas técnicas são percebidas não apenas dentro da produção artística no Brasil, mas também nas grandes metrópoles mundiais, nas quais é cada vez mais urgente a emergência de vozes femininas minoritárias, seja através da escrita ou de outras manifestações artísticas. Márcia Tucker traz um interessante conceito acerca das mulheres que estão produzindo esta arte diferenciada, a quem ela chama de *bad girls*:

Nas artes visuais, um número crescente de mulheres artistas está desafiando as convenções e conveniências da feminilidade tradicional para se definirem nos seus próprios termos, de acordo com suas vontades, seus próprios interesses, e à sua própria maneira. Mas elas estão fazendo isso usando um delicioso e chocante senso de humor para terem a certeza não apenas de que todos entendem isto, mas para realmente fazê-los entender. Isto é o que chamamos *bad girls*.¹⁷

Se trouxermos esta definição para as linhas do campo literário nacional, certamente Felinto e Gizza seriam dois fortes nomes na lista das *bad girls* brasileiras.

¹⁷ Tucker, *Bad Girls*, p. 5. (tradução minha). No original:

“In the visual arts, increasing numbers of women artists are defying the conventions and proprieties of traditional femininity to define themselves according to their own terms, their own pleasures, their own interests, in their own way. But they’re doing it by using a delicious and outrageous sense of humor to make sure not only that everyone gets it, but to really give it to them as well. That’s what we mean ‘bad girls’.”

Isto porque as duas produzem seus textos a partir de uma perspectiva que os distingue, ainda que não completamente, dos textos que são produzidos pela maioria hegemônica daqueles que compõem o campo literário e o universo do *rap* no Brasil. Muito embora nenhuma das duas autoras se autodefinha como feminista, o modo com que elas constroem as personagens de seus textos e os discursos dessas personagens diferenciam as mulheres negras aí representadas daquelas encontradas nos dados da pesquisa sobre a representação no romance brasileiro contemporâneo, apresentada na introdução deste texto.

Uma análise mais aprofundada sobre como cada uma dessas duas autoras rompe com os parâmetros até então (re)conhecidos para a construção de personagens femininas negras será feita nos dois capítulos seguintes.

Chamo de identidades construídas aquelas imagens que estão consolidadas e são tidas como retratos do que é o sujeito mulher negra no Brasil, incluídas aí as ideias preconcebidas e os estereótipos já apresentados. Como identidades reconstruídas, trato daquelas que subvertem o modelo acima descrito, marcando uma nova possibilidade identitária que seja positiva, autoafirmativa, libertária e inclusiva. Neste ponto faz-se necessário ressaltar que a intenção não é paternalizar o olhar sobre as obras as quais considero representativas na reconstrução da figura feminina negra. O que pretendo é, criticamente, ressaltar o que estas obras trazem de inovação para o empoderamento do sujeito mulher negra, analisando também as características que, no interior destas obras, muitas vezes reiteram os discursos hegemônicos, o que, no entanto, não é capaz de borrar as reais tentativas de libertação que pretendo destacar.

Para que esta reconstrução seja possível é necessário reforçar o entendimento de que a questão primordial aqui não é “quem fala sobre quem”, o que acarretaria um grande policiamento dos discursos, prejudicial também, e principalmente, para os

grupos minoritários. A limitação de que apenas mulheres brancas possam falar sobre assuntos de mulheres brancas ou que somente mulheres negras possam tratar de temas relacionados à negritude feminina é, no mínimo, limitante, pois dadas as relações de poder tais quais as conhecemos em nossa sociedade, muito facilmente às mulheres negras seria destinado um universo restrito a ser explorado, o que transformaria suas produções literárias em produções de gueto, que numa abordagem mais recente e afirmativa, está sendo chamada de uma produção de *quilombo*. Acredito, como Anne Phillips, que “o ponto fundamental em toda essa discussão é viabilizar, àquelas que não possuem, o mesmo acesso às oportunidades dentro do campo literário para que possam publicar, difundir as suas histórias e oferecer novas perspectivas literárias”¹⁸.

O saber baseado na experiência pode ser uma das alternativas capaz de reverter o quadro excludente que trato aqui. Em outras palavras, deve se entender a importância que uma política da presença no campo literário e artístico brasileiro tem, para que, partindo do lugar da experiência, seja possível a reconstrução imagética e discursiva daquelas/es estereotipadas/os ou silenciadas/os por tanto tempo. As ideias de Anne Phillips foram desenvolvidas no terreno de ciência política, no entanto, parecem se encaixar perfeitamente quando o assunto é a representação literária tal qual discuto neste trabalho:

Muitos dos argumentos correntes a respeito da democracia giram em torno do que podemos chamar de demandas por presença política: demandas pela representação igual de mulheres e homens; demandas por uma representação mais parelha entre os diferentes grupos étnicos que compõem cada sociedade; demandas pela inclusão política de grupos que começam a se reconhecer como marginalizados, silenciados ou excluídos. Neste importante reenquadramento dos problemas da igualdade política, a separação entre *quem* e *o quê* é para ser representado,

¹⁸ Phillips, “De uma política de ideias a uma política de presença”, p. 2.

bem como a subordinação do primeiro ao segundo, está em plena discussão. A política de ideias está sendo desafiada por uma política alternativa, de presença.¹⁹

Phillips defende ainda a ideia, de que, no entanto, somente uma política de presença não é o suficiente para que se atinja o ideal de um sistema representativo – tanto política, como literariamente – mais justo e igualitário. A presença física de um indivíduo pertencente a grupo minoritário não significa necessariamente que a representação feita por esse indivíduo será isenta de problemas ou que realmente contemplará os interesses do grupo que ele representa. Mais do que isso, é necessário que a política da presença esteja aliada a uma política de ideias, e que ambas sejam interdependentes, para que se vislumbre uma mudança de paradigma no que diz respeito às representações de grupos há muito estigmatizados²⁰.

¹⁹ Phillips, op. cit., p. 3.

²⁰ Sobre o problema da estigmatização, ver Goffman, *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*.

O jogo da negação na construção de identidades

Edward Said, ao tratar do modo como foi construído o conceito de Oriente para a sociedade europeia, ressalta que o orientalismo, denominação dada por ele a essa imagem construída e reiterada, consolidou-se como um tema fixo, no qual mudanças de pensamento ou conceito não eram (são?) possíveis justamente pelo fato de que esse paradigma foi criado a partir de uma afirmação da identidade europeia baseada na negação de uma identidade oriental. Nas palavras de Said:

Em suma, por causa do Orientalismo, o Oriente não era (e não é) um tema livre para o pensamento e a ação. Isso não quer dizer que o Orientalismo determina unilateralmente o que pode ser dito sobre o Oriente, mas que consiste numa rede de interesses inevitavelmente aplicados (e assim sempre envolvidos) em toda e qualquer ocasião em que essa entidade peculiar, o “Oriente” é discutida. A cultura europeia ganhou força e identidade ao se contrastar com o Oriente, visto como uma espécie de eu substituto e até subterrâneo.²¹

De maneira similar foi criado o jogo da negação quando da construção das identidades femininas negras dentro da narrativa recente no Brasil. Para que a imagem do escritor homem, branco, heterossexual, de classe média se afirmasse como a imagem positiva daquilo que é representado nesta produção literária, foi preciso que houvesse uma figura, situada na outra extremidade dessa hierarquia, fazendo o papel do “eu subterrâneo”, nas palavras de Said.

Como dissemos na introdução a este texto, toda a discussão trazida se baseia na pesquisa sobre a representação de grupos marginalizados na narrativa brasileira

²¹ Said, *Orientalismo: o oriente como invenção ocidente*, p. 30.

contemporânea, da qual foram extraídos dados muito significativos no que se refere à representação feminina negra na literatura. Analisando os números, e as informações deles decorrentes, alguns aspectos se destacaram dentro da reflexão proposta, a começar pela construção de identidades hegemônicas através da negação da identidade da/o outra/o.

Do pequeno número de personagens femininas negras encontradas nas páginas do romance brasileiro contemporâneo, a quase totalidade delas exerce posições de subalternidade, seja nos relacionamentos afetivos, profissionais ou sociais. Mais de 70% delas são prostitutas, empregadas domésticas ou estão envolvidas com o crime. Em 258 romances lidos, uma única personagem feminina negra é narradora²². O que essas estatísticas revelam?

Se recuperamos o quadro social brasileiro no qual essas mulheres estão incluídas, pode surgir uma provocação, baseada no questionamento sobre se o que foi encontrado nas páginas dos romances não é nada mais do que uma representação realista do que, de fato, vivemos hoje no Brasil. Tanto no que diz respeito à grande maioria das posições sociais ocupadas por mulheres negras como às hierarquias raciais e de gênero que submetem estas mulheres a múltiplas discriminações.

Nesse momento, levanta-se um ponto crucial que orbita em torno dessa discussão: a problema do realismo. Questão que Shohat e Stam vêm, mais uma vez, discutir com muita precisão:

A literatura, e por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real ou mesmo refratar o real, o

²² Importante pontuar que esta única personagem feminina negra narradora é a personagem Ana, do livro *Ana em Veneza*, de Silvério Trevisan e que o livro de Felinto não fez parte da pesquisa citada, sendo, no entanto, aqui estudado como literatura contemporânea tal qual os romances que fizeram parte do *corpus* da pesquisa.

discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso (...) A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas.²³

Desse modo, pode-se afirmar que a simples transposição da realidade a qual estão submetidas a grande maioria das mulheres para as páginas da narrativa contemporânea é mais do que uma tentativa de se representar fielmente um quadro ou determinado grupo social, é, antes de tudo, uma simplificação perigosa de estruturas sociais muito mais complexas e enraizadas do que é mostrado em tais representações. Uma autora ou autor que, em defesa de seu texto, utiliza o argumento equivocadamente do realismo para justificar personagens estereotipadas e/ou estigmatizadas se posiciona como alheia/o a todas as imbricadas relações sociais nas quais está também inserida/o, numa tentativa de esvaziamento de sua produção literária de seu caráter ideológico. Terry Eagleton afirma:

Falar de “literatura” e “ideologia” como dois fenômenos à parte que podem ser interrelacionados é (...) perfeitamente desnecessário num certo sentido. A literatura, no sentido que herdamos da palavra, é uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com as questões de poder social.²⁴

Muito do que foi encontrado sobre a representação das mulheres negras na narrativa brasileira contemporânea, a partir dos dados recolhidos na pesquisa já citada, parece querer se aproximar das ideias de literatura realista e apolítica tratadas acima. A alegação de que o que se encontra nesta literatura nada mais é do que o encontrado na

²³ Shohat e Stam, *op cit.*, p. 265.

²⁴ Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*, p. 33.

“vida real” soa então como uma afirmação redutora, limitada, de quem apenas consegue enxergar o outro a ser ali representado a partir de uma perspectiva restrita. Mais grave ainda é acreditar que uma representação baseada em uma visão parcial de dado tipo humano está isenta de uma posição política ou de algum tipo de carga ideológica.

Isto é facilmente notado quando analisamos tudo o que é dito sobre as personagens femininas negras a partir do que não é dito sobre elas. O dito pelo não-dito deixa patentes os pilares ideológicos sobre os quais é construída a quase totalidade da representação dos grupos marginalizados nesta produção literária. Quando nos deparamos com a descrição positiva de uma personagem, tanto no que se refere à sua posição social como à sua posição dentro da trama – se é narradora, protagonista, narradora-protagonista – podemos ler, no subtexto, que isto é o que potencialmente a diferencia do “outro” a ser representado. O não-dito sobre determinada personagem acaba se tornando eloquente com relação ao que se deseja camuflar. Mais uma vez temos a construção de uma identidade presumidamente positiva pelo jogo da negação.

Se aprofundamos um pouco mais a análise, percebemos que este aspecto vale também às avessas. Isto é, quando a intenção é caracterizar uma personagem com base em alguma diferença que se considere negativa ou estigmatizante parte-se do pressuposto de que o que precisa ser marcado é o “outro”, aquele que não se encaixa no padrão. Shohat e Stam, ao tratar da questão racial na produção cinematográfica hollywoodiana, se aproximam mais uma vez da discussão sobre a produção literária recente no Brasil:

A superioridade branca não é afirmada, mas simplesmente presumida – os brancos são os objetivos, os especialistas, os que não causam problemas, aqueles que julgam, que estão “em

casa” no mundo, aqueles cuja prerrogativa é criar leis que organizem a desordem.²⁵

Tem-se então que o jogo da negação é, antes de tudo, um jogo de conveniências. Aqueles que possuem o repertório, material e simbólico, necessário para produzirem a literatura reconhecida atualmente em nosso país lançam mão de estratégias que sirvam para perpetuar a ordem que os privilegia e que não ameace as posições e relações de poder que ocupam.

Estas relações de poder cristalizadas, como muito convém à lógica da tautologia para a manutenção da hegemonia da elite intelectual brasileira, são as principais responsáveis pela construção imagética e discursiva estereotipada de minorias silenciadas. Dando voltas em círculo, são responsáveis ainda pela impossibilidade – que está sendo desfeita – de que estas minorias possam reverter o quadro engessado das estruturas sociais no Brasil. A subjugação histórica das mulheres, em especial das mulheres negras, é o principal combustível para a manutenção da hegemonia masculina branca intelectual, pois é esta relação de poder desigual que determina a construção imagética estigmatizada que aqui está sendo discutida.

No entanto, esta subjugação é desconstruída a cada vez que uma mulher negra resiste e consegue fazer a sua voz ecoar e ser ouvida. As estratégias de resistência usadas por estas mulheres, em sua maioria, questionam os papéis fixos que lhes são imputados e trazem, além desse teor contestatório, novos ares e perspectivas para a (des)construção da figura feminina negra que conhecemos hoje. Felinto e Gizza são dois exemplos do que uma estratégia de resistência aplicada ao texto literário, tanto no romance quanto no *rap*, é capaz de produzir para quebrar paradigmas e reconstruir novos padrões identitários para uma feminilidade negra afirmativa e positiva.

²⁵ Shohat e Stam, op. cit., p. 292.

Quando falamos em estratégias de resistência negra, automaticamente nos remetemos a uma das mais antigas, fortes e conhecidas destas estratégias: as narrativas orais, perpetuadas pela tradição das contadoras e contadores de histórias, as/os *griots*. *Griots* são mulheres ou homens, importantes personagens históricos de muitos países africanos, que, com grande capacidade oratória e notável conhecimento, eram destacadas/os de determinada sociedade africana para que se transformassem nas/nos agentes de manutenção da cultura desta sociedade por meio da eloquência com a qual contavam e cantavam histórias relativas à cultura deste povo. Assim, solidificou-se, no berço das culturas negras afro-descendentes, uma tradição oral, baseada no ritmo falado e dinâmico das narrativas que são passadas de geração para geração.

As produções de Marilene Felinto e Nega Gizza, objetos deste estudo, mostram o que cada uma das autoras herdou da tradição griot. Ainda que seja preciso considerar que a produção de Felinto é uma narrativa escrita, basta que se leia a primeira página de seu romance para que toda a oralidade ali depositada nos salte aos ouvidos. Rísia foi *escrita* por Marilene, mas Rísia fala, e fala alto, e é impossível não ouvir o que ela tem a dizer:

Quando você morreu, um dia ainda te telefono: – Alô? É você?
Sim, aqui é Rísia. Você morreu? Olhe, estou ligando para dizer que você é um grande merda por ter morrido. Para dizer que isso não se faz com uma pessoa – morrer. Que você não devia ter feito isso comigo.²⁶

O que é dito por Gizza, por sua vez, é de uma oralidade mais óbvia, mas não menos contundente. As mulheres negras cantadas nas letras dos *raps* também têm muito a dizer e querem ser ouvidas, com respeito e reconhecimento:

²⁶ Felinto, *As mulheres de Tijucoapapo*, p. 86.

Mas na real o que eu quero é ser artista,
Dar autógrafo, entrevista,
Ser capa de revista, quero ser vista
Bem bonita na televisão, rolê de carro
E não mais de camburão, não.²⁷

A perspectiva social, conceito buscado na discussão desenvolvida por Iris Young em seu livro *Inclusion and Democracy*, é um dos aspectos de maior relevância quando se discutem estratégias de resistências de grupos minoritários com vistas a uma inserção social justa dos indivíduos que compõem estas minorias. A ideia de que a posição de uma pessoa na sociedade é o que determina sua visão sobre o mundo que a cerca é muito pertinente quando percebemos que mulheres negras – aqui pensadas como um grupo, sem, contudo, descartar as especificidades de cada sujeito-mulher-negra – certamente têm uma visão diferenciada de homens brancos, mulheres brancas, homens negros etc, do que é ser mulher e negra no Brasil. Esta visão é diferenciada pelo simples fato de que estas mulheres estão ocupando o lugar da experiência e podem falar com legitimidade a partir deste lugar. Lugar que jamais poderá ser alcançado por um “outro”, ainda que haja exista sensibilidade e solidariedade.

²⁷ Gizza, “Prostituta”, do disco *Na humildade*.

A autorrepresentação como porta de entrada

Situadas então no lugar da experiência, estas mulheres têm a possibilidade de trazer uma nova e ruidosa maneira para se enxergar, reconhecer e representar a identidade feminina negra. É importante frisar, antes de tudo, que a escolha da palavra ruído neste texto é assumidamente política, com a intenção de positivar o incômodo trazido pelas vozes das mulheres negras ao reivindicarem o direito de falar sobre si e, também, sobre o outro. O ruído a que me refiro é a intervenção que a autorrepresentação feminina negra vem fazer na melodia uníssona da representação estereotipada de mulheres negras encontrada atualmente na produção artística e literária recentes. Ruidosamente, as mulheres negras assumem a posição de agentes na produção dos textos literários e reconstróem a sua imagem para si e para a sociedade. Com isso, mais do que positivar a negritude feminina, ajudam a erguer novos paradigmas para o entendimento do que é ser mulher negra na sociedade brasileira, empoderando a identidade destas mulheres como sujeitos. Não se deve entender, no entanto, que esta reconstrução imagética seja isenta de problemas e esteja imune a críticas. Problemas e críticas que, aliás, existem também pelo fato de que a autorrepresentação literária a ser desenhada por estas mulheres carece de qualquer tipo de referência ou modelo de autorrepresentação feminina negra, já que poucos são os nomes de mulheres negras que tiveram suas obras literárias reconhecidas até hoje no Brasil.

Assim, a autorrepresentação passa a ser entendida por estas mulheres como a porta de entrada para o campo literário, no qual passarão a ser mais do que meros objetos da criação literária de autores e autoras, serão também as produtoras destes textos. Conceição Evaristo consegue traduzir as intenções destas mulheres quando diz que:

As escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. 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.²⁸

A partir do momento em que se assume que o fazer literário é também o espaço no qual são reiteradas as relações de poder de uma dada sociedade, valorando-se determinado grupo social pela posição que ele ocupa no campo literário e restringindo o acesso de minorias, é necessário assumir também o que se perde em pluralidade e multiplicidade de perspectivas na produção literária desta sociedade. O que pretendo, como mulher negra inserida numa posição privilegiada no que diz respeito à hierarquia de poderes e acesso ao capital simbólico – que o meio acadêmico representa –, é apontar para duas destas perspectivas e dar visibilidade e reconhecimento para as vozes femininas negras de Marilene Felinto e Nega Gizza usando, para isso, a minha voz.

²⁸ Evaristo, “Da representação à autorrepresentação da mulher negra na literatura brasileira”, p. 54.

A VOZ COMO LUGAR DE FALA

Agora conheço um pouco da minha capacidade... Sei o que quero fazer da minha vida, e tudo isso é tão simples, mas era tão difícil para mim saber no passado. Quero fazer tudo... ter um modo de avaliar a experiência – se me causa prazer ou dor – e tenho de ser muito cuidadosa quando rejeitar a dor.

Susan Sontag, *Diários*.

Apresentando, Rísia

Uma personagem mulher negra, criada por uma autora negra para protagonizar uma obra literária cuja intenção é recontar e reconstruir, subjetivamente, uma história de resistência feminina negra e de (re)construção de identidade. O romance *As mulheres de Tijucofapo*, 1984, de Marilene Felinto, é um texto que deve ser lido, principalmente, com os ouvidos atentos. A intensidade da voz do protagonista, que é também narradora da trama, se faz essencial para a justa assimilação do que a autora procurou transmitir ao construir esta personagem. A personagem em questão é Rísia, uma mulher que, após perder o homem que amava, decide refazer o caminho de uma vida para entender a si mesma, partindo do entendimento sobre as suas origens. Para isso, Rísia retorna à terra natal de sua mãe e é essa viagem de volta que acompanhamos ao ler o romance, “o fato

é que aqui vou eu, mulher sozinha pela estrada. Meu começo ficou lá pra trás serras e serras. Tive de vir. Saí porque não havia um lugar sequer que me coubesse”²⁹.

A história da Batalha das Heroínas de Tejucoapapo³⁰ é pouco conhecida e não é encontrada com muita facilidade nos livros de história sobre o Brasil colônia. “Tijucopapo... o melhor lugar. As mulheres de Tijucopapo são o primeiro grupo feminino armado que conseguimos montar.”³¹. Muito provavelmente este pouco reconhecimento se dê justamente pelo modo como se deu a batalha: no século XVII, as mulheres da cidade pernambucana de Tijucopapo, um município das proximidades da capital, Recife, enfrentaram e venceram um exército de colonizadores holandeses que tentavam invadir seu território. Estas mulheres criaram estratégias de resistência, fabricaram suas próprias armas e se tornaram as protagonistas da luta que simbolizou a libertação de Tijucopapo da dominação holandesa. O símbolo criado e perpetuado por estas heroínas é trazido por Felinto, que o transforma no mote de sua obra e resgata, com habilidade literária, uma história de mulheres guerreiras para construir a história de uma mulher em sua guerra particular, “Sou uma mulher sozinha indo pela estrada”.³²

É nessa história de força que somos apresentadas à Rísia, guerreira atemporal que traz de volta o ímpeto e a tenacidade simbolizados pelas heroínas de Tijucopapo. Rísia reconta a história dessas mulheres para reconstruir a sua própria história. E essa reconstrução, para além de significar tão somente um entendimento sobre si mesma, é também uma revolução na vida da personagem. Uma revolução conquistada por cada palavra dita, repetida e gritada por Rísia em seu percurso. Ela trilha o seu caminho,

²⁹ Felinto, op. cit., p. 78.

³⁰ A grafia do nome da cidade pernambucana mudou no decorrer dos séculos. No século XVII era grafada como Tejucoapapo, hoje escreve-se Tijucopapo. Neste trabalho, adoto a grafia mais recente.

³¹ Felinto, op. cit., p.157.

³² Id., p.137.

reivindica para si a própria voz que até então não havia sido audível e faz a sua revolução. A revolução de Rísia é falar:

Agora quero compor uma ária que recomponha a minha caminhada pela estrada.(...) Uma ária história da minha passagem da estrada para essa mata. Da minha andada pela mata. Uma ária que seja a carta que escreverei quando chegar à Tijucopapo, a terra onde minha mãe nasceu. Uma ária que seja da minha partida à minha chegada.³³

Na ária³⁴ a ser composta por Rísia nas quase 190 páginas do romance, muitas são as tonalidades de sentimento e as dissonâncias de discurso que encontramos e que, separada e coletivamente, compõem o mosaico ruidoso da reconstrução de identidade buscada por esta mulher. As pessoas, imagens, memórias, traumas e anseios que tecem a história de vida da personagem direcionam a interpretação para o entendimento da necessidade de Rísia em construir-se como sujeito ao voltar para a sua cidade natal.

Durante o caminho da narradora-protagonista, que parte de São Paulo para voltar à cidade de Recife, “Tijucopapo desemboca na rua onde vivi lá em Recife”³⁵, local onde nasceu e viveu todos os momentos traumáticos de sua infância pobre, podemos acompanhar uma sucessão de lembranças e memórias difusas, intercaladas por momentos de ira, negação e entendimento, ainda que dolorido, de tudo aquilo que foi experienciado por ela quando criança. Notoriamente marcado por contradições, o discurso de Rísia apresenta, nestes momentos, um paradoxo entre o que ela procura refutar de seu passado e o que procura preservar, através da compreensão: “Vou ver se sei porque há meninas que podem ser balizas no desfile da Pátria e eu não pude

³³ Felinto, op. cit. p. 119.

³⁴ Segundo o dicionário Houaiss, ária é “um movimento, ou parte, para voz solista que integra uma ópera, cantata ou oratório”.

³⁵ Felinto, op. cit. p. 24.

nunca”³⁶. Ou ainda: “Não posso desrespeitar a criança que existe dentro de mim. Que está sentada num trono”³⁷. É também por essa Rísia-menina, esculhambada pelo sofrimento ainda na infância, que a Rísia-mulher refaz a trilha de sua vida: “Uma infância não preenche espaço algum, ela não cabe, ela se espalha no que sou até hoje, no que vou ser sempre”³⁸.

Em muitos outros momentos, a personagem esbraveja a culpa de sua “esculhambação” nos pais, duas figuras que, cada uma a seu modo, representam o início da revolta de Rísia, a fagulha para que ela comece a entender de onde vem tanta amargura e tamanha necessidade de reivindicar voz e atenção para o que tem a dizer.

Mamãe e papai eram um inferno. Papai traía mamãe com Analices, mamãe era uma coitada, dada, grávida, flácida, apática. Papai era ateu, mamãe era crente. O que viesse deles era infelicidade ou morte. Ou então era eu, a doida. Vou ver se sei porque me acho doida.³⁹

As personagens femininas do romance são também figuras muito emblemáticas para a interpretação do sentido que Rísia busca dar ao itinerário de auto-conhecimento que percorre. A imagem de sua mãe é uma das mais fortes memórias a que ela recorre para construir o jogo da negação sobre o qual (re)constrói a sua identidade. Vemos repetida, a todo momento, a opinião de Rísia sobre o que a mãe representa para ela: “Minha mãe nasceu e eu queria ver nisso a minha salvação... mas não é”⁴⁰. Esta mulher fraca e apática não é o que a narradora-protagonista quer construir para si, não é esta a

³⁶ Felinto, op. cit., p. 135.

³⁷ Id., p. 146.

³⁸ Id., p. 98.

³⁹ Id., p. 135.

⁴⁰ Felinto. op. cit, p. 21

representação do feminino que Rísia tem a intenção de encontrar e assumir quando volta para Tijucopapo.

Assim como a presença da mãe, é explícita a importância de todas as outras figuras femininas (tias, vizinhas, professora, amantes do pai, amigas de escola etc.) na formação da mulher em que Rísia se transformou. Muitas destas representações femininas parecem ter sido o combustível dos questionamentos irascíveis e da revolta que dá o tom de quase todo o discurso exortado pela personagem.

Era a Poti, a vila-lua onde eu nasci e onde nasciam essas mulheres doidas como tia, ou essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada.⁴¹

Em contraponto a isto, quando Rísia se aproxima da cidade de Tijucopapo, momento em que o romance, até então uma narrativa realista, ganha nuances de realismo fantástico, ela se aproxima também do encontro com a imagem que deseja construir para si. Seu espelho almejado é aquele que reflete a imagem das guerreiras da batalha de Tijucopapo:

Então saíram as mulheres. Umas dez. Eu pude vê-las pela janela montando o lombo de cavalos sem sela. Havia mulheres assim, então, a minha herança, mulheres que não fossem a minha mãe. (...) Essas mulheres que não eram a minha mãe tinham a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas defendendo-se não se sabe bem de quê, só se sabe que do amor. Mulheres na defesa da causa justa.⁴²

⁴¹ Id., p. 47

⁴² Id., p. 180.

À medida que a leitura do romance avança, pode-se aprofundar o olhar sobre o que significou para Rísia o movimento de se afastar de sua terra natal. A ida para a cidade de São Paulo simbolizou, também, uma negação. Mais uma entre tantas. Inserindo-se em outro meio social e cultural, a narradora-protagonista procura rechaçar na nova cidade em que vive todas as referências de desafeto que conheceu na vida em Recife: “Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda”⁴³. No entanto, através de seu discurso, por vezes nebuloso, percebe-se que a estada na capital paulista, ao contrário de um período de relativo alívio pela distância, configurou-se para ela numa contínua sensação de exílio. O constante despertecer a que ela fica submetida ultrapassa as barreiras físicas e geográficas, torna-se um sentimento indelével, de não se sentir encaixada em um lugar que não é o seu. E o seu lugar, pelo menos até esse momento, ela nem mesmo sabe qual é. Abdias Nascimento, falando sobre si, contempla a sensação de despertecimento que este exílio provoca:

Nasci no exílio. Meu exílio não começou em momento algum dos meus 92 anos de vida. Hoje, mais do que nunca, compreendo que nasci exilado, de pais que também nasceram no exílio, descendente de gente africana trazida à força para as Américas.⁴⁴

A citação de Abdias, mais do que nos fazer pensar sobre o isolamento de Rísia em São Paulo, traz à tona uma importante questão dentro do texto, a questão racial. São notáveis os momentos em que Rísia fala sobre a cor de sua pele, ainda que indiretamente, e de como isso foi importante para que ela desenvolvesse a forte sensação de deslocamento e de estigmatização da diferença a que foi submetida:

⁴³ Id, p. 34.

⁴⁴ Nascimento, *O griot e as muralhas*, p. 30.

Em Manjopi eu soube da minha diferença. Manjopi – meus cabelos eram cordas numa força amaciada de brilhantina que mamãe passava e o sol derretia ao meio-dia. Meus cabelos não eram lisos como os de Libânia ou os de Maísa. Eu tinha cabelo duro.⁴⁵

Sabe-se, portanto, que o fato de ela ser uma mulher negra contribuiu para a sensação de estar fora de lugar que ela mostra ter no decorrer de toda a trama. Ela tem consciência de fazer parte de uma minoria solapada por uma soma de preconceitos e discriminações, quais sejam o machismo, o racismo, o classicismo e ainda o fato de ser uma migrante nordestina. O exílio de Rísia é profundo porque, além de se intensificar verbalmente no momento em que ela decide viver em São Paulo, “São Paulo é de um jeito que não é o meu. Quisera eu poder gritar: ‘cidade desajeitada doida varrida, marmota! eu quero sair de você!’”⁴⁶, as raízes desse exílio são ainda mais arraigadas por terem sido plantadas historicamente, com a subjugação estrutural da mulher negra no Brasil, categoria da qual ela é uma legítima representante. Margareth Rago explica brevemente a estrutura da subjugação feminina negra:

As mulheres negras têm sido as principais vítimas das discriminações e violências que pesam sobre as mulheres. A herança colonial escravista, a mistificação da sexualidade das negras mulatas no imaginário social, o mito da democracia racial brasileira mascaram as violentas formas de discriminação contra elas.⁴⁷

Além disso, foi em São Paulo que Rísia se tornou mulher – “Mas foi nessa cidade de onde saio que me fiz mulher. Saio, uma mulher dessa cidade. Isso não

⁴⁵ Felinto, op. cit. pp. 99-100.

⁴⁶ Id., p. 113.

⁴⁷ Rago, *Ser mulher no século XXI ou Carta de Alforria*, p. 40.

nego”⁴⁸ – e conheceu a dor pela perda do amor de Jonas, motivo que acelera e intensifica a sua ânsia por voltar. E foi em São Paulo que ela relata que quase perdeu a sua voz: “Em São Paulo eu só encontrei palavras em língua estrangeira, ou numa mudez impressionante. Em São Paulo eu quase perdi a fala.”⁴⁹. Logo ela, emudecida desde tão cedo, ou gaga, como no episódio em que, revoltada pela traição do pai, promete matar Analice, a amante. No entanto, na oportunidade que tem de matar a mulher que simbolizava a perda da dignidade de sua mãe, ela refugia, não mata Analice e fica gaga. Muitos são os momentos da vida de Rísia em que ela perde a voz diante de um acontecimento trágico ou traumático: “A história de minha gagueira é longa e triste”⁵⁰.

No entanto, retornar à Tijucopapo, digerindo pelo caminho cada uma das situações em que a gagueira foi inevitável, significa para ela tentar encontrar, ainda que pelo caminho da negação, em cada uma das referências de pai, mãe, família e amores fracassadas, algo que a auxilie a compreender-se a si mesma e a achar um lugar confortável nesse mundo que parece que não ser o dela. E essa compreensão passa, obrigatoriamente, pelo processo de aquisição de voz. Ainda no começo de sua jornada, quando relembra o episódio de Analice, Rísia começa a dar sinais de sua percepção sobre a urgência em articular o seu discurso para transformar o ódio adquirido na infância em ação, movimento que a redima do sofrimento.

Agora eu já não gaguejo mais, agora eu emudeço de vez ou falo direto em língua estrangeira. Ou vou-me embora. Mas não poder falar, ser gaga, é um verdadeiro corte, é o sinal mesmo da ruptura, é o espanto maior de todos. Ser gaga então me calava muito. Eu já fui uma verdadeira muda.⁵¹

⁴⁸ Felinto, op. cit, p. 95.

⁴⁹ Id., p.115.

⁵⁰ Id., p. 57.

⁵¹ Felinto, op. cit, p. 57.

O movimento de retorno de Rísia justifica-se pelo fato de que, após o tempo vivido em São Paulo, ela se dá conta de que é capaz de ter voz e, a partir da visibilidade que esta voz irá lhe proporcionar, pode vislumbrar enfim a reconstrução de sua identidade como mulher. “Volto para descobrir. Volto para conseguir”⁵². Foi necessário exilar-se, quase emudecer na cidade grande, perder o amor de Jonas para perceber que a voz, como o seu lugar simbólico de fala, seria a estratégia de resistência desenvolvida por ela, a exemplo das mulheres guerreiras da batalha de Tijucoapapo. Desta vez, todavia, os inimigos não seriam colonizadores holandeses e a disputa não envolveria as dimensões territoriais de nenhuma cidade pernambucana. A batalha de Rísia deveria ser travada contra um passado devastado de sofrimento e uma infância/juventude inteira de memórias amargas, “Sei que sou uma pessoa atacada por lembranças atormentadoras”⁵³. Nas trincheiras, a narradora-protagonista expõe o ódio latente e o amor subtraído – sentimentos que ela refuta e alimenta a todo momento – como os principais inimigos na luta contra a loucura e, também, os maiores aliados na edificação de sua subjetividade. Em determinado momento, um dialogando com ela mesma, diz:

– Rísia, eu acho que ter raiva é sadio também. E amor e ódio se encontram onde o marco for zero. Onde o marco for zero, e onde você se sentir leve, é lá onde você vai chegar.⁵⁴

O destino de nossa narradora-protagonista é, então, conhecido. E, anunciando a que veio, Rísia nos lembra, mais uma vez:

⁵² Id., p. 91.

⁵³ Id., p. 136.

⁵⁴ Id., p.140.

A paisagem que eu trouxe pintada na folha em branco virou a de uma revolução. Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi.⁵⁵

⁵⁵ Id., p.146.

Escutando Rísia

No caminho de volta para a sua terra natal, afastando-se da rodovia que formalmente liga a cidade de Recife, e também Tijucoapapo, ao resto do país, Rísia cria um itinerário próprio nesta trilha necessária à sua revolução. Adentra os caminhos do Brasil profundo, sertão que se agiganta sobre quem ousa penetrá-lo, e lá descobre o eco de sua voz. Voz que utiliza para se posicionar como sujeito da história contada, mentida, repetida, modificada, enfim. Marilena Chaui, ao prefaciá-lo livro de Marilene Felinto, afirma que “este livro nos conta a conquista de si pela conquista dolorosa da palavra”⁵⁶. Eu acrescento que o romance nos conta sobre a conquista individual desta personagem pela conquista da palavra *falada*. Indo além do que a palavra escrita possa oferecer, Felinto constrói sua personagem para que esta possa utilizar a própria voz como o instrumento simbólico para a aquisição de poder que ela reivindica para si como mulher negra. Empoderada, ela tem espaço e a atenção necessária para reconstruir a sua identidade. Para tanto, a autora lança mão da estratégia de transformar esta voz em algo físico, possível de ser ouvida enquanto se lê o romance. A oralidade do texto escrito por Felinto tem a força de um rio que, por muito tempo esteve preso, e então encontrou uma via onde é possível desaguar.

Esta força literária baseada na oralidade que vemos marcada no texto de *As mulheres de Tijucoapapo*, em muitos aspectos se aproxima e dialoga com a tradição dos *griot*⁵⁷, encontrados em muitas culturas negras de países da África. O intelectual malinês Amadou Hampâté Bâ, estudioso da tradição oral africana e engajado defensor

⁵⁶ Felinto, op. cit., p. 15.

⁵⁷ No livro *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, há um personagem cego que é um *griot*. Assim como no livro *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, há a personagem Nêgua Kainda, que também é uma *griot*.

do reconhecimento desta tradição como fundamental fonte de propagação de conhecimento da diáspora africana, define os *griots* como:

Corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ou ligados a algumas famílias cuja história cantavam e celebravam. Podem ser também simples cortesãos.⁵⁸

Ainda que não tenha sido construída como uma personagem *griot*, Rísia deixa explícita, com o seu discurso, a herança inegável desta tradição. A oralidade que aqui destaco é facilmente percebida na quase totalidade do texto do romance, seja nos momentos em que Rísia parece conversar com o leitor, questionando, confrontando ou convidando-o a testemunhar sua febril eloquência, seja quando despeja toda a sua raiva, em forma de xingamentos, palavrões, ofensas, contra aqueles e aquelas que julgam culpados/as pela sua “esculhambação”.

E canto o inferno de tudo o que existe. Olhe eu aqui, o cão, o tinindo, o gato preto. Deus, como eu praguejo. Tenho mania de praguejar.⁵⁹

Em muitos momentos, essa virulência é direcionada à figura do pai:

Papai me espremia de pias. Papai era uma merda. Eu me vingaria de minha irmã. E de tarde eu desfilaria orgulhosa de mim na minha roupa de gala. “À merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, aos meus oxíuros, às minhas giárdias”.⁶⁰

⁵⁸ Bâ, *Amkoullel, o menino fula*. p. 13.

⁵⁹ Felinto, *op.cit.*, p. 90.

⁶⁰ *Id.*, p. 174.

É importante destacar que a oralidade não é notada apenas nestes episódios, mas que em trechos como os exemplificados acima, o aspecto oral da narrativa é mais evidente. Todo o texto escrito por Marilene Felinto passeia na seara da tradição oral, ainda que de modo aparentemente descomprometido com as intenções trazidas pela tradição *griot*.

Resgatando o que foi dito anteriormente, numa analogia entre a força das águas e a força do discurso de Rísia, percebo que o desaguamento das palavras da protagonista-narradora do romance, entendido como o descerrar de seu discurso, remete à constante presença da água no relato de suas memórias. Alguns dos episódios fundamentais contados por ela, que notoriamente se transformaram em marcas indeléveis de seu passado e contribuíram para a necessidade de transmutar os traumas em palavras para exorcizá-los, têm algum tipo de relação ou aproximação com a água. No episódio da morte do irmão Ismael, morto no parto, o rio Capiberibe e a chuva são os dois elementos que ela utiliza como símbolos para entender os acontecimentos e gravar em sua memória a sensação de perda.

Porque chovera, o rio transbordara da tentativa de lavar a natureza desse mundo que me parecia tão cruel que nem a chuva para lavá-lo. E mamãe, passando em dores da hora de seu parto, atravessou, num barco de papel, a cidade enlameada que se misturava com o rio Capiberibe, para chegar numa maternidade de certo cheia de luzes. Aqui agora há um arco-íris, que eu me lembro vi também no dia em que mamãe voltou para casa sem barriga e magra.⁶¹

Em outro momento, Rísia constrói uma frota de barcos de papel, numa tentativa de se livrar da presença do pai, a quem ela confere grande parte da culpa por sua

⁶¹ Id., p. 65.

mudez, sua frustração como mulher e sua revolta diante do mundo. A chuva é responsável por levar esses barcos para longe da casa em que morava Rísia, mas a rua enlameada em que vivia não terminava muito longe, o que impedia as suas embarcações de se afastarem o suficiente daquele cenário de sofrimento.

De raiva, eu preparei uns cem barcos. Uma frota. Santa Maria, Pinta, Nina, mamãe, papai, Leide, Lúcia, Vilma, Mia, Ismael. Uma caravana de caravelas que me levasse para o mundo que eu começava a descobrir que não era aquela simples mentira o fim da minha rua. E eu chorava a minha fraqueza na janela em dias de chuva forte. (...) Então era por papai aquela minha agonia? Eu odiava papai. Eu tinha sete anos e odiava papai.⁶²

Já adulta, Rísia relembra os dias molhados de tristeza de sua infância, e, mais uma vez, é a água o elemento escolhido por ela para simbolizar o sentimento de tristeza, agora verbalizado.

Meu sentimento muitas vezes é assim de chuva, molhado, pingado. Sentimento chorado, lágrimas espessas sobre a natureza que me parece tão cruel desse mundo que não se lava, que nem chuva lava. Pois, se chovesse lá fora, eu olhando da janela, como definir esse meu sentimento senão como vindo do alto cume de mim, o meu céu, para bater, gotas grossas, no fundo de mim, o meu poço? Eu me alago e entristeço. Eu quase me sufoco nesse sentimento pluvial. Ele me escorre dos cabelos molhados e se prega em minha roupa grudando-a na corpo, ele me abandona acorada, encharcada e tremida na encruzilhada duma esquina sem abrigo.⁶³

⁶² Id., p. 61.

⁶³ Id., pp. 58-9.

Assim como é possível ouvir o desaguar de um rio, é possível ouvir a correnteza da voz de Rísia nesta que é umas das passagens literárias mais bonitas de todo o romance.

Para explicitar com mais nitidez o que sustento, peço novamente a ajuda de Amadou Hampâté Bâ e Tierno Bokar, que afirmam:

O fato de nunca ter tido uma escrita jamais privou a África de ter um passado, uma história e uma cultura. Como diria, muito mais tarde, o meu mestre Tierno Bokar: “A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente”.⁶⁴

Da leitura de *As mulheres de Tijucopapo*, reitero a impressão que carrego para este trabalho – e também para depois dele: a fala de Rísia transcende as páginas do livro, objeto físico escrito, e vai para além dos olhos de quem lê o romance. É possível afirmar que Rísia *canta*, de fato, a sua ária. Assim como canta Nega Gizza, a próxima mulher negra, que reivindica a visibilidade de seu discurso por meio das letras de seus *raps*, e que apresento no terceiro capítulo.

⁶⁴ Bâ, op. cit., p. 175.

A VOZ COMO INSTRUMENTO

Somos a Negritude. E Negritude é a própria onipresença para aqueles que a assumem e a amam. Sobre as diferenças de idiomas, acima das distâncias territoriais e das nacionalidades, os veios da diáspora, em movimentos concêntricos, se reintegram no grande mar escuro dessa mágica Negritude que nos manteve no espaço e no tempo unidos e irmãos.

Abdias Nascimento, *Sitiado em Lagos: autodefesa de um negro acossado pelo racismo*

“Hip Hop, a verdade que liberta”⁶⁵

Rythm and Poetry é o termo em inglês que designa a união de musicalidade sincopada e forte lírica de teor social, de onde vem a abreviação que origina o termo *RAP*. Datada das décadas de 1970 e 1980, a emergência do *rap* tal como conhecemos hoje se deu na periferia da cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, em bairros exclusivamente negros como o Bronx, local de encontro de uma população negra atingida pela exclusão racial, econômica, política e social. A música surge então como uma alternativa de resistência e combate explícito à severa segregação que marca a

⁶⁵ Gizza, *Na humildade*, faixa 4.

existência dessa população negra, tornando-se uma das expressões artísticas mais importantes desse grupo social e através da qual homens e mulheres vislumbram a possibilidade de reconhecimento e legitimação de seus discursos como cidadãos e cidadãs. Vale destacar que o *rap* integra um movimento maior que envolve, além das letras e músicas – produzidas pelos/as rappers/as e pelos DJs – o *break*, o grafite e a figura do *MC*, conjunto de expressões artísticas que, unidas, recebeu o nome de *Hip Hop*⁶⁶.

As letras das músicas de *rap* têm profundo caráter contestatório, e ao tratar de temas como discriminação racial e de gênero, exclusão social e política, subjugação econômica e intelectual, aliando a esse aspecto crítico preocupações com a forma e a estética literárias, são merecedoras da atenção de estudiosas e estudiosos da literatura, como parte indispensável do entendimento sobre um novo fazer literário que surge das margens da sociedade e, como não poderia deixar de ser, do campo literário.

No Brasil, o movimento *Hip Hop* teve início na periferia da cidade de São Paulo, ainda na década de 1980, e aos poucos foi se expandindo para outros grandes centros urbanos. Atualmente, são muitos os grupos espalhados nas grandes e médias cidades brasileiras, alguns conhecidos internacionalmente, que propagam as ideias e os ideais do *rap* como forma de arte capaz de transformar, ainda que individualmente, realidades de exclusão e discriminação. Segundo Sueli Carneiro:

Para além do impacto na cena cultural do país, o movimento *hip hop* fez emergir lideranças juvenis que tem no rap, no grafite e no break - o tripé que estrutura a cultura hip hop - os veículos para a mobilização de jovens para a reflexão sobre os temas que mais afligem o seu cotidiano, como a violência, as drogas, a exclusão social, o exercício protegido da sexualidade,

⁶⁶ Sobre a estrutura do movimento hip hop, ver Casseano, Domenich e Rocha. *Hip Hop: a periferia grita*, 2001.

paternidade e maternidade responsáveis, a discriminação racial. Atuam em escolas da rede pública e privada, em faculdades e presídios. Alguns se tornaram gestores de políticas públicas inclusivas para a juventude; outros estão fazendo carreiras universitárias ou mantêm-se no protagonismo juvenil, aprofundando o seu compromisso com os direitos humanos e a inclusão social. Para muitos, a participação no movimento *hip hop* funcionou como um antídoto que lhes permitiu escapar do caminho mais fácil da marginalidade social.⁶⁷

Marcado por ser um discurso que parte de um *locus* de subalternidade, no qual seus elementos produtores são indivíduos pertencentes a uma grande parcela marginalizada da sociedade, o *rap* tem ganhado cada vez mais espaço como gênero musical e expressão literária de inegável importância artística. No entanto, como toda manifestação de origem popular e marginal, sofre ainda uma série de discriminações e questionamentos sobre sua legitimidade como expressão artística. Para se contrapor a isto bastaria observar as letras carregadas de denúncias e poesia e as melodias bem trabalhadas, que se sobrepujam às tentativas de se rotular o *rap* como arte menor.

Ao se escutar um disco de *rap*, percebe-se que postura de quem o faz é justamente a de refutar o papel de vítima e a estigmatização de sua produção artística e de sua própria identidade. Ainda que se observe a consciência dos/as raperos/as com relação ao que essa vitimização – forçada por tantos séculos de escravidão e reiterada ainda hoje – trouxe como consequências para negras e negros no Brasil e no mundo, nota-se também o ímpeto em transformar esse papel de vítima em uma identidade autoafirmativa, bem como realçar o *rap* como o caminho que viabiliza esta autoafirmação do ser negro. O movimento de negação de uma imagem preestabelecida vem reforçar a ideia de que a construção de uma matriz identitária negra necessariamente precisa

⁶⁷ Carneiro, “Coluna Opinião”, p. 18

desfazer os símbolos e estigmas já existentes, para a partir daí, reconstruir um novo imaginário de negritude. É uma reação pungente a uma ação longamente repetida. Nas palavras de bell hooks:

Para reagir à fixação da retórica da vitimização, as pessoas negras tem que se engajar num discurso de auto-determinação. Este discurso precisa não estar fundamentado num movimento separatista, mas fazer parte de uma luta inclusiva para acabar com a dominação racista. A luta progressista para acabar com a supremacia branca reconhece a importância política da responsabilidade e não abraça a retórica da vitimização, mesmo que ela vigilantemente chame atenção para a vitimização de fato.⁶⁸

Através de suas letras, as/os raperas/os transformam, ruidosamente, as suas subalternidades em espaços de fala e, mesmo que não se apresente isento de alguns problemas, este movimento de contestação se configura como objeto empírico de um quadro social e racial cristalizado, no qual os/as representantes dessa vertente artística são mais do que meras personagens das histórias de sofrimento, preconceito, misoginia, violência, exclusão e uma forte resistência, são, antes de tudo, os/as donos desses discursos.

O grito periférico que ecoa na voz das/dos raperas/os, apesar de muito elogiado por seu papel de destaque nas denúncias sociais e raciais, também recebe críticas por seu caráter de forte misoginia e, muitas vezes, por sua apologia à violência. A questão de gênero é um ponto que merece atenção dentro dos discursos engendrados pelo *rap*, tanto no que se refere aos discursos masculinos como aos femininos, já que apesar de grandes diferenças e da intenção das mulheres em refutar qualquer tipo de violência,

⁶⁸ bell hooks, “Recusando-se a ser uma vítima”, p. 12.

física ou simbólica, contra elas, ainda podem ser percebidos alguns pontos de semelhanças entre os dois discursos. Destaco, no entanto, que apesar de em alguns momentos o discurso feminino no *rap* reiterar imagens e termos estigmatizantes do sujeito mulher negra e que isto, apesar de deixar à mostra o quão introjetados estão alguns preconceitos com relação às estas mulheres, não diminui a legitimidade destes discursos, tampouco nega a intenção contestatória de tais músicas. Priorizo levar em consideração o ineditismo que a construção de uma nova identidade a partir de uma produção literária ou musical, seja para um grupo social ou um indivíduo isolado, traz em seu bojo. Esse ineditismo, por significar a recriação de novos paradigmas, também significa o “começar do zero”, já que toda a base na qual foi fundado o processo de representação de uma negritude feminina sempre esteve maculada de preconceitos de toda ordem. Ella Shohat e Robert Stam são importantes para esta discussão quando afirmam que:

Muitas vezes se presume que o controle sobre a representação leva automaticamente à produção de “imagens positivas” (...) A exigência de que os cineastas do Terceiro Mundo ou de grupos minoritários produzam apenas “imagens positivas” pode ser vista como um sinal de ansiedade.⁶⁹

Assim, sem tentar justificar ou minimizar os deslizes machistas e misóginos que encontraremos nas letras de *rap* feminino, acredito que o foco deve ser mantido no que estas mulheres conseguem dizer de novo e na real efetividade do que elas conseguem construir – ou reconstruir – de suas imagens para si mesmas e para a sociedade em que vivem.

⁶⁹ Shohat e Stam, *Crítica à imagem eurocêntrica*, p. 297.

Desse modo, o olhar que lançarei sobre o *rap* o identifica como uma série de discursos que trazem em sua agenda a força da voz de grupos marginalizados. Além disso, escolhi dar um enfoque especial a uma das muitas mulheres negras que fazem *rap* no país, a carioca Nega Gizza. É importante salientar que apesar de emudecidas durante tanto tempo e das mais diferentes maneiras, as vozes dessas mulheres – para as quais Gizza cria representações nas letras de suas canções – trazem em si uma marca de resistência, primeiro passo no caminho do soerguimento da auto-estima feminina negra e na reivindicação dos lugares de fala até então negados a estas mulheres.

“Não sou mulata, não sou mula, sou canhão”⁷⁰: as mulheres negras e o *rap*

Gayatri Spivak, ao discutir sobre o lugar de fala dos subalternos, diz que a questão da mulher é difícil no contexto do discurso já que, se além de mulher, também se é negra e pobre, o problema triplica suas proporções⁷¹. A afirmação de Spivak se encaixa com muita propriedade na discussão sobre as vozes do *rap* feminino que trato aqui, já que a inserção das mulheres nesse meio hegemonicamente masculino não se dá de maneira fácil, tendo muitos obstáculos e percalços a serem transpostos no percurso em busca de visibilidade. Além disso, as mulheres que fazem *rap* no Brasil são em sua quase totalidade negras e pobres, sofrendo o que podemos chamar de uma tripla discriminação: à misoginia se soma o racismo, e o classismo também dá a sua contribuição.

O processo misógeno e racista que tenta silenciar a voz das mulheres, dentro do universo do *rap*, é fruto de um sistema dominado por homens cujos discursos subjagam essas mulheres através de uma constante objetificação de seus corpos e de uma indiferença com relação aos seus pensamentos e anseios. Essa tentativa de silenciamento forçado vem, no entanto, se mostrando cada vez mais infrutífera, já que as vozes femininas negras têm mostrado sua força no *rap*.

A reflexão e consequente discussão acerca das vozes femininas negras que subvertem o modelo de local de fala pré-determinado para essas mulheres passa inevitavelmente pelas ideias de subalternidade e voz, tanto no que diz respeito ao universo do *rap* como fora dele. A partir do momento em que o objeto, antes visto

⁷⁰ Gizza, *Na humildade*, faixa 5.

⁷¹ Spivak, “Puede hablar el subalterno?”, pp. 297-364.

apenas como aquilo de que se fala inicia o processo de construção de um discurso, a elite dominante detentora dos locais de fala, se sente ameaçada e preocupa-se com o espaço reclamado por essas vozes anteriormente silenciadas. Assim é dentro do campo literário, assim é fora desse campo, na esfera das manifestações populares na qual o *rap* se enquadra.

Ao direcionarmos o olhar para os discursos que estão sendo produzidos por mulheres raperas nas letras de suas músicas, percebe-se o quão negligenciadas estão sendo suas vozes ou, mais do que isso, o quanto estamos perdendo ao taparmos os ouvidos para os seus relatos. A experiência dessas mulheres, ao contrário do que vemos hoje, deveria ser amplamente considerada e discutida, já que são poucos os grupos sociais tão estigmatizados que têm suas experiências subjetivas reconhecidas e, talvez por isso mesmo, privilegiadas do ponto de vista de uma nova construção epistemológica sobre estas posições. De seus lugares de fala, ainda que não reconhecidos, eles/as falam de seus problemas muito particulares e pontuais como o fato de serem mães, companheiras, parceiras e, antes de tudo, de serem mulheres negras. A perspectiva delas se concretiza com uma legitimidade que nos salta aos olhos quando percebemos que elas podem falar sobre si e que, diferentemente do que conhecemos através de suas representações feitas por outros agentes produtores, suas vivências particulares são usadas como matéria-prima para a forte denúncia realizada.

Tal qual Rísia, a personagem de Marilene Felinto que discuti no capítulo anterior, as mulheres que produzem *rap* estão também refazendo um caminho: o caminho de suas vidas. E o caminho de vida de suas mães, filhas, irmãs, tia, vizinhas, até mesmo, e principalmente, o caminho de milhões de mulheres negras desconhecidas que ao se depararem com uma representação mais justa e fiel de si mesmas, poderão

vislumbrar a possibilidade de trilhar novos rumos, caminhos inéditos escolhidos por elas.

Quando analisamos as representações construídas para as mulheres negras na narrativa brasileira contemporânea que foram alvo da pesquisa anteriormente apresentada, torna-se pouco provável – ainda que, infelizmente, possível – a indiferença com relação à distância que separa os discursos feitos *sobre* as mulheres na literatura, dos discursos feitos *por* elas em seus próprios livros, como é o caso de Marilene Felinto, na literatura, e no *rap*, aqui representado por Nega Gizza. Enquanto na grande maioria de romances publicados recentemente no país, com algumas boas exceções, as personagens femininas negras nos são apresentadas como mulheres ocupantes de posições desprestigiadas, tanto no que se refere às suas profissões como no que diz respeito aos aspectos sociais e afetivos, nas produções de mulheres negras encontramos uma situação diversa. A grande diferença que separa esses dois tipos de representações é que, na primeira, essas mulheres não parecem querer reclamar o que lhes é de direito. E por serem representações criadas por sujeitos já armados e construídos por seus discursos, contaminados de visões, experiências, parcialidades, e também preconceitos e estereótipos, estas personagens parecem se conformar com a impossibilidade de reclamar o seu acesso a um discurso próprio e não enviesado.

As letras do *rap* de Gizza nos apresentam mulheres fortes, que são fortes também porque podem externalizar ao mundo a sua força. O fato de falarem, através da voz da rapera, sobre os seus lugares de experiência como mulheres negras, lhes dá autoridade. Apesar de subjugadas pela sociedade na qual estão inseridas, têm um discurso de subversão desses locais de fala desprestigiados, atacando principalmente o racismo e o machismo a que estão sujeitas. Infelizmente, porém, ainda que muitas dessas mulheres estejam produzindo músicas em vários lugares do mundo, não são

muitas as que conseguem ganhar uma visibilidade midiática significativa e fazer com que sua expressão artística seja apreciada para além dos guetos urbanos onde são produzidas. Essa dificuldade em divulgar a expressão feminina no *rap* advém da hegemonia masculina do meio, que parece ainda não estar muito à vontade com a presença e a voz feminina que pretende mudar os discursos misóginos que encontramos no *rap* feito por e para homens.

A munção discursiva de Nega Gizza ou “Meu microfone é minha arma”⁷²

Um das mais representativas raperas femininas brasileiras, Nega Gizza sempre esteve envolvida e inserida no universo do *Hip Hop*. Com uma história de vida difícil, comum à grande parte das mulheres negras nas cidades brasileiras, ainda adolescente descobriu no *rap* o refúgio e a estratégia de sobrevivência numa sociedade pautada pelo machismo e pelo racismo. No *rap*, ela buscou a voz e a força necessárias para lutar contra os preconceitos e propagar o orgulho e as subjetividades de ser uma mulher negra no Brasil.

O primeiro disco de Nega Gizza, lançado em 2002, recebeu o significativo título de “Na humildade” e tem importância histórica por ser o primeiro lançamento independente de uma rapera brasileira. São desse disco as canções que escolhi para realizar a análise sobre a construção de identidades femininas negras a partir de estratégias de resistência e da autorrepresentação literária. Para esta análise, selecionei as letras de três músicas, “Prostituta”, “Larga o bicho” e “Filme de terror”. Ao analisar estas letras, pude perceber que ainda que partam de assuntos inicialmente diversos, todas são igualmente perpassadas pela constante intenção da autora em trazer para si – e para as suas iguais – o direito de falar sobre si mesmas e sobre o mundo em que vivem.

“Prostituta”, certamente a mais conhecida e polêmica música de Gizza conta, em primeira pessoa, a história de vida de muitas mulheres espalhadas pelo país que, por escolhas próprias ou pela absoluta falta delas, se vêm ocupando uma das mais baixas posições na hierarquia social em que vivemos: elas são mulheres negras, garotas de programa. Para escrever esta letra, Nega Gizza se colocou no papel da prostituta. A

⁷² Gizza, *Na humildade*, faixa 5.

distância que a separa destas mulheres é somente a profissão desempenhada por elas. Este processo de criação ocorreu após Gizza entrevistar várias mulheres que desempenham a profissão e que transmitiram a ela os sentimentos e experiências de serem profissionais do sexo. A rapera então assume o lugar da “outra”, não muito distante de sua própria posição, para realizar uma espécie de etnografia da realidade das prostitutas.

Gizza é a agente e a sujeita de sua canção, criando de modo muito legítimo uma representação dessas mulheres que desempenham a profissão de prostituta. Em tom afirmativo e desafiador ela canta, sem censura, o refrão contundente, que explicita o grito, muitas vezes contido, de milhares de garotas de programa que encontraram na profissão uma maneira de sobreviver:

Sou puta sim, vou vivendo do meu jeito
Prostituta atacante vou driblando o preconceito.

Percebe-se na letra da música, no entanto, além do desejo da autora em construir uma representação verdadeira e fiel das dificuldades vividas pelas prostitutas, uma certa incipiência em seu discurso a respeito dos julgamentos relacionados a essa profissão, justamente pelo fato desse assunto ainda ser um tabu para a sociedade. Ao mesmo tempo em que Gizza, como primeira pessoa do texto, tenta criar um sentimento de valorização da profissão daquelas mulheres, pode-se sentir um tom julgador com relação à objetificação do corpo feminino negro, constantemente visado como símbolo da fantasia sexual masculina:

Das pragas sociais sou a pior
Cocorococó eu sou o efeito dominó (...)
Sei muito bem que não sou mais mulher direita

Não sei se é certo, mas faço parte do bordel.

Essa ambigüidade presente na letra da canção “Prostituta” muito nos diz sobre a tentativa de Gizza, uma mulher negra e pobre, de escapar do controle machista da sociedade, ainda que algumas vezes derrape e acabe, ela mesma, reforçando alguns estereótipos com relação à mulher e o sentimento sexista que pretende refutar:

Quem me vê aqui, sorrindo assim tão inocente
Não percebe a malícia da serpente.

O escorregão misógino que notamos em alguns trechos da letra de “Prostituta” é justificado pela ideia de que ainda que ela construa uma autorrepresentação feminina negra legítima, o fato de ser uma mulher negra subalterna, mas detentora de seu lugar de fala e de sua voz discursiva é uma novidade para todas as pessoas que apenas estão acostumadas a ouvir a melodia uníssona das representações hegemônicas, inclusive a própria Nega Gizza. No momento então em que ela decide desconstruir essa uniformidade, esbarra no obstáculo de uma imaturidade epistemológica, resultado da ainda pouca existência de referências sobre autorrepresentação feminina negra no corpus literário de nosso país. No entanto, a quebra de estereótipos e a construção de novos paradigmas precisa começar de algum ponto, e o *rap* de Nega Gizza é visto neste trabalho como um desses pontapés iniciais.

Nesta música, temos ainda outras representações criadas por Gizza, e uma das que mais chama a atenção é a representação da maternidade que a rapera introduz em seu discurso. Temos nesta representação um misto de sentimento de culpa e arrependimento, ao mesmo tempo em que percebemos uma certa altivez com relação à

profissão, que por mais que seja estigmatizada, é de onde ela obtém o sustento para si e seus filhos:

Se meu filho chora sou eu a mãe que escuta
Meu deus desculpa, não tenho culpa só fui a luta. (...)
Pela minha mãe pelo meu filho tenho muito apreço
Foi num prostíbulo que achei meu endereço
Não me orgulho, mas me assumo, menos mal.

A maternidade é uma questão muito presente no contexto das mulheres retratadas na canção, e a escolha da rapera em abordar este tema mostra mais uma vez o caminho que ela escolheu seguir ao chamar para si a responsabilidade de ser a porta-voz de tantas mulheres negras, tocando em pontos fundamentais de uma realidade ainda desconhecida por tantos/as. A autorrepresentação feminina negra criada por Nega Gizza nesta canção instiga o/a interlocutor/a a refletir sobre uma alteridade muitas vezes ignorada e reiteradamente estereotipada. A prostituta da música fala, sem disfarces, de seus desejos e angústias, e deixa óbvia a intrínseca relação entre o empoderamento discursivo e a reestruturação de uma auto-estima da negritude feminina:

Mas na real o que eu quero é ser artista,
Dar autógrafos, entrevista ser capa de revista
Quero ser vista bem bonita na televisão (...)
Você acha que é falta de moral
Promiscuidade excessiva
Seja puta dois minutos e sobreviva
Tenho sonho, amor e vaidade
Um teco ajuda suportar a enfermidade (...)
A necessidade me leva à sobrevivência
A miséria me leva à indecência
As duas à loucura, intenso devaneio
Sou a ausência do amor com a presença do dinheiro.

Outra canção do disco de Gizza que trata de maneira pontual e decisiva para essa discussão é “Larga o bicho”, feita em parceria com a rapera Ieda Hills. A letra fala em primeira pessoa – e literalmente – em auto-afirmação negra feminina e no desejo dessas mulheres em terem lugar no restrito espaço do acesso ao discurso, dentro e fora do *rap*. Gizza e Hills reforçam a ideia de que o *rap* é o instrumento que ambas possuem para dizerem o que pensam e, assim, serem ouvidas; e toca ainda numa das questões centrais do *rap* feminino, a demanda das mulheres deste meio por espaço e o combate a qualquer forma de exclusão ou negação às suas produções. Já no início da música, vemos Gizza se posicionar com relação a tudo o que ela e Ieda vão dizer nos versos seguintes:

Chegou a Nega na parada, exijo respeito
Pensamento evoluindo, firmo meu conceito
Mulher preta de espírito guerreiro
Quem é, é, sem caô sem desespero
Não sou mulata não sou mula sou canhão
Sou a granada que explode a solidão.

Ao assumir o eu-lírico da canção, inclusive colocando o seu próprio nome logo no primeiro verso da letra, Nega Gizza reforça um dos principais aspectos estruturantes do *rap*, que é o discurso em primeira pessoa. Diferentemente da letra de “Prostituta”, ela não cria uma personagem para quem irá construir uma representação. Nesta música, Gizza é a personagem e está representando a si mesma. Assim também o faz Ieda Hills, que marca essa posição pró-ativa, apropriando-se do discurso que deseja consolidar como seu:

Sou mulher, mas não sou tão frágil ou tão delicada
Meu microfone é a minha arma
Minha palavra é como uma espada.

As duas falam também de maneira muito incisiva sobre a questão de gênero dentro – e fora – do *rap*, ressaltando a força das mulheres negras como peças fundamentais para o andamento e desenvolvimento de suas comunidades, sempre lembrando que o *rap* é uma arma para se combater o machismo e o racismo, os quais elas conhecem tão bem:

O *rap* não é privilégio do homem
Já vencemos esse desafio
Se você não entendeu nada
Disque Ieda Hills.

Ou na voz de Gizza:

Meu dialeto é o *rap*, osso duro de roer
Larga o bicho, é hora dos cuecas tremer.

“Largo o bicho” traz também em sua letra uma afirmação da negritude de suas autoras, ao passo que desconstrói os estereótipos e resgata um orgulho negro, tão necessário ao soerguimento da auto-estima destas mulheres, já falado anteriormente:

Não sou mulher de reclamar de homem mané
Descendente africana conservando minha fé (...)
Trago na pele a força e minha juventude
Trago na massa encefálica a negritude (...)
Sou negra na pele e na mente, isso me faz valente
Pois sei que sou descendente do guerreiro zumbi.

Além destes trechos, pode-se notar essa posituação da identidade negra no refrão, que exalta a produção do *rap*, assumindo os problemas que ainda existem nesta produção, mas louvando a música como produto de uma negritude que tem muito a dizer:

O *rap* não é perfeito, assumo meu preconceito
Solte a voz e alivia o peito
Vacilou não tem mais jeito
É som de preto meu nêgo, é som de preto
É som de preto meu nêgo, é som de preto.

A letra de “Larga o bicho” é uma espécie de letra-resumo do *rap* de Nega Gizza, e, mais do que isso, ela consegue exemplificar de maneira completa a diferença que tento estabelecer neste trabalho entre a voz e as representações das mulheres negras na narrativa contemporânea brasileira e a voz dessas mesmas mulheres ao produzirem o *rap*. Estas últimas não aceitam o lugar de subalternidade que lhes é outorgado e, a cada verso, reclamam a visibilidade historicamente negada; ao passo que as mulheres negras dos romances não podem dizer o que pensam, querem, ou não querem, já que sempre há alguém dizendo algo em nome delas.

Na letra de “Filme de Terror”, Nega Gizza aponta um terceiro caminho tão fundamental quanto os mostrados nas letras analisadas anteriormente, principalmente porque se configura como o passo seguinte a ser dado após o ponto de partida da reconstrução imagética e discursiva das mulheres negras. Nesta canção ela mostra que mulheres como ela não precisam, ou não devem, apenas falar de negritude feminina negra e seus aspectos circundantes. O anseio pelo discurso e pela legitimação de suas vozes é também para tornar possível que estas vozes tenham autoridade reconhecida

para representar qualquer grupo social e a criticar o que estiver em dissonância com as suas crenças. Ou seja, atingir a liberdade criativa que todo/a e qualquer agente da produção artística e literária deveria ter.

Somos parte de um povo sem futuro
De uma gente sem cultura, sem orgulho
Os brancos na orla, os pretos no morro
Os índios sufocados contra o muro.

A ampliação do escopo de visões obtida quando se legitima um discurso outrora emudecido é, inegavelmente, um ganho em perspectivas sobre questões costumeiramente parciais, totalizadas e cristalizadas. O estranhamento – comum, diga-se de passagem – que existe quando se ouve, nesta música, Nega Gizza falar sobre política brasileira; concentração de poder nas mãos de algumas figuras emblemáticas do cenário político no país; alienação de algumas camadas da população, e também sobre maneiras de como reverter tais quadros hierárquicos consolidados é uma prova de que ainda existe um longo caminho para que se atinja a aceitação desses discursos como legítimos.

Neste trecho, a rapera dispara sua carga discursiva contra a alienação política, muitas vezes imposta à grande parcela excluída da sociedade:

Me digam se sou feliz, e direi graças a deus
Meu futuro foi tramado por parentes seus
Me deixem comer os restos dos ratos
Me deixem lustrar as graxas dos seus sapatos
Nascemos pra morrer feliz de fome
Nascemos sem se orgulhar do próprio nome.

Já aqui, vemos Gizza apontando uma situação que também diz respeito a ela, como cidadã brasileira que vive a realidade de seu país:

Como a família do Sarney pode querer me convencer?
Como a família do ACM pode achar que posso crer?
Que eu ache tudo isso lindo e natural?
Eles saqueiam nosso estado e povo passa mal
Rezar um terço, um pai nosso não é o suficiente.
Concentram renda, e não se acham indecentes.
Ô Maranhão, terra de pretos transformados em capachos.
Ô Salvador, terra de pretos já domados aos laços dos carrascos
Descruza os braços, siga meus passos.

A análise de Nega Gizza sobre a situação política do país – à época em que foi escrita a letra – é uma crítica bem fundamentada acerca de alguns dos problemas que ainda hoje vivemos em nossa sociedade. Com um olhar aguçado, ela assinala as raízes destes problemas: a falsa democracia racial propagada como verdade e a distribuição de renda desigual e cruel que mantém separados em dois pólos, distantes e opostos, os pobres e os ricos brasileiros.

Temos então, na letra de “Filme de terror” apenas um exemplo da capacidade intelectual, crítica e discursiva de Nega Gizza. Ademais, vemos nesta, e nas outras canções de seu disco, a habilidade literária que ela desenvolve, seja falando de si, do mundo ou de alguém que escolheu representar.

As representações criadas por ela se constroem de modo legítimo a partir do momento em que ela, como mulher negra marginalizada, pode falar sobre si e sobre o “outro” usando a sua própria voz e sem precisar passar por filtros restritivos. Construir uma representação calcada em estereótipos como vimos através dos dados da pesquisa da narrativa brasileira contemporânea, nos remete à problemática situação de tipos e

figuras humanas ora subrepresentados, ora ignorados dentro de uma produção literária e artística nacional. Negligenciar o fato de que a hegemonia branca (e masculina) detém praticamente todos os acessos a esse fazer artístico literário é se colocar numa posição de passividade com relação à realidade ensurdecidora que nos grita aos ouvidos e salta aos olhos.

Por fim, reitero que a ideia que defendo é, justamente, pensar e discutir o problema da representação feminina negra e a solução viável que se apresenta a partir da autorrepresentação feminina negra, tendo como início o romance e encarando esta e outras manifestações literárias – nesse caso, o *rap* – como meios viáveis para uma tentativa de mudança, inserção e inclusão social. Com a ajuda do microfone, Nega Gizza amplifica a sua voz para ser ouvida. E eu espero que ela seja ouvida para além da minha escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz com a qual estabelecemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro forjada em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que contribuímos a nomeação ao inominado, pra que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é pavimentado por nossos poemas, talhado na pedra da experiência de nossas vidas diárias.

Audre Lorde, *Poesia não é luxo*

O processo de construção de identidade, na grande maioria das vezes, é um processo de reconstrução, gradual e intimista, no qual muitos dos tijolos que formam a parede sólida e aparentemente intransponível que somos já estão de tal modo encaixados e cimentados que nos parece impossível trocá-los de lugar ou até mesmo removê-los definitivamente. Esta imobilidade, que percebemos à primeira vista, mostra-se, no entanto, frágil ao toque quando nos damos conta de que a base de tal construção é parcial, totalizante e deliberadamente intencional como força perpetuadora de um estereótipo. O esforço das duas autoras, e suas respectivas personagens, apresentadas neste trabalho é justamente este: reconstruírem-se como mulheres negras a partir da

descoberta e da assunção de seus lugares de fala e de suas vozes como tais, removendo e realocando, para isso, alguns dos tijolos que formaram e cristalizaram as ideias, imagens e discursos acerca da negritude feminina, dentro e fora da literatura.

Para tanto, Felinto criou Rísia, a mulher de Tijucopapo que brada aos quatro ventos o seu desejo de se fazer ouvir, de contar a sua história e de reconstruir-se para si; Gizza criou personagens ou assumiu ela mesma o eu-lírico de suas músicas, como boa *rapera* que é, reivindicando o seu espaço como mulher e trazendo para si a responsabilidade de falar em seu nome e no nome de tantas mulheres iguais a ela.

Como apontado ainda no começo do texto, a minha intenção ao estudar a autorrepresentação feminina negra nas obras de Marilene Felinto e Nega Gizza busca o entendimento do que esta autorrepresentação é capaz de fazer por estas e outras mulheres. Resgato a discussão trazida por Stuart Hall com relação às identidades culturais para fortalecer a ideia de que o benefício da autorrepresentação para as mulheres negras vem também, e principalmente, no sentido de uma reconstrução identitária múltipla, plural, e não mais baseada em único eixo centralizador e totalizante do sujeito.

Identidades fragmentadas e diversificadas, que refutam a ideia de uma representação fixa, definida por Homi Bhabha como a principal causa dos estereótipos que engessam e coíbem o trânsito de determinado grupo social vítima deste estigma, é o que espera-se ser alcançado quando falamos em autorrepresentação. O saber experienciado que subsidia as auto-representações das mulheres negras que abordo é, sem dúvida, o que procuro enfatizar como legítimo e como uma real possibilidade para que sejam desfeitos os nós e os obstáculos da representação feminina negra restritiva que existe no hegemônico campo literário brasileiro.

Neste ponto, relembro também a questão da política da presença, levantada por Anne Phillips. Se as mulheres negras alcançarem o mesmo nível de reconhecimento

literário que os outros grupos já estabelecidos, a partir de uma inserção maior deste grupo nas esferas privilegiadas da produção de conhecimento, os paradigmas e valores cristalizados, tão prejudiciais à imagem feminina negra automaticamente estarão sujeitos ao declínio, já que essa mudança significará também uma transgressão nas relações de poder responsáveis por perpetuar o quadro de desigualdades que conhecemos hoje.

Outro ponto crucial a se considerar quando pensamos numa política de presença, aliada a uma política de ideias e ao conceito de perspectiva social, trazido por Iris Young, é a urgência de uma viabilização destas mulheres, que não possuem o mesmo acesso às oportunidades, à publicação efetiva e eficaz de suas histórias. Ou seja, o reconhecimento de outros discursos, entoados por diferentes vozes, capazes de conferir uma pluralidade ainda inédita e uma tomada de consciência coletiva necessária para o desenvolvimento justo e igualitário da sociedade. Como dito por Shohat e Stam:

A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de certo grupo, mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo possa ser ouvida com força e ressonância. A questão não se resume ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar e frisar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais.⁷³

Por fim, merece destaque também um aspecto revelador da lacuna de autoridade que a produção artística das mulheres negras ainda sofre se comparada à produção de indivíduos pertencentes a outro grupo social detentor de privilégios. Este aspecto mais uma vez aproxima as duas autoras analisadas e suas respectivas obras, Tanto o romance de Felinto como o disco de Gizza, cada um à época de seus lançamentos, 1982 e 2002,

⁷³ Shohat e Stam, op. cit., p. 312.

respectivamente, recebeu a chancela do prefaciamento. Nem mesmo o longo período de 20 anos que separa as duas obras foi suficiente para modificar este quadro questionável.

Ao publicar pela primeira vez *As mulheres de Tijucopapo*, em 1982, Marilene Felinto teve o seu texto prefaciado pela filósofa e acadêmica Marilena Chauí, o que, às vistas do campo literário brasileiro, conferiu ao texto a autoridade necessária para que fosse encarado e lido como uma obra literária passível de prestígio, a despeito da origem e posição social de sua autora. O prefaciamento de um texto se baseia na idéia de que a boa recepção da obra e seu posterior reconhecimento necessitam de um argumento de autoridade, mesmo que este argumento precise ser construído a partir de uma voz externa à obra escrita. Quando este argumento não precede a autora/autor simplesmente por sua posição na hierarquia de determinada sociedade, ele precisa ser oferecido simbolicamente por alguém que o possua. É o caso de Marilena Chauí, que carimba o romance de Felinto com voz de autoridade intelectual, possuidora do capital simbólico, como quem afirma: “este livro merece ser lido”.

De maneira similar, mas com guardadas as devidas diferenças, o disco de Gizza também recebe a sua dose de autoridade a partir do momento em que o rapero MV Bill⁷⁴ “adota” Gizza, passando a afirmá-la como sua irmã. Assim, ele que é nacionalmente conhecido e respeitado como artista engajado, tanto no movimento *hip hop* como fora

⁷⁴ Alex Pereira Barbosa, o rapero MV Bill. O apelido MV, Mensageiro da Verdade, surgiu quando algumas senhoras da Cidade de Deus, ao verem como o rapera – que prefere ser chamado de rapero, como nos países de língua latina - defende a cultura Hip Hop através de suas letras, por relatar o real cotidiano do lugar. Sua relação com o movimento Hip Hop começou em 84, ao assistir o filme *Collors - As cores da Violência*, de Spyke Lee. A partir disso passou a ter o rap como fonte de sobrevivência. O Hip Hop se tornou um movimento de militância para MV Bill. É também um dos fundadores da ONG Central Única das Favelas, a CUFA, que através do conceito do movimento Hip Hop busca elevar a auto-estima nas comunidades, por meio de projetos sociais e culturais. Atualmente é o responsável pela base da CUFA na Cidade de Deus. MV Bill já recebeu diversos prêmios devido ao seu trabalho musical e sua militância no movimento Hip Hop. Para mais, ver biografia disponível no sítio eletrônico de MvBill www.mvbill.com.br.

dele, transfere o seu discurso de autoridade para o trabalho de Gizza. Além disso, Gizza e Bill são parceiros na autoria de duas músicas do disco *Na humildade (Inconstante e Original)* o que reforça ainda mais o prefaciamento debatido.

No entanto, muito embora possa parecer que os prefaciamentos de Marilena Chauí e MV Bill sejam inicialmente importantes, os discursos de Felinto e Gizza são sólidas provas de que as suas obras prescindem de qualquer tipo de introdução benevolente ou apenas bem intencionada como essas. Suas vozes são capazes de atingir grandes distâncias, ecoando por tempo suficiente para se fazerem indeléveis no ainda pouco conhecido modo de autorrepresentação literária feminina negra.

Um breve relato sobre tomada de consciência, aquisição de voz e construção de identidade

De todos os resultados decorrentes do trabalho aqui apresentado, o que percebo com mais intensidade ao finalizar a escrita deste texto é o modo como tudo o que foi dito, analisado e discutido até então se aproxima de mim, de maneira inegável e factual. Durante a escrita deste trabalho, me dei conta das trajetórias das mulheres negras – reais ou da ficção – que decidi estudar e pesquisar. Percebi que essas trajetórias, guardadas as suas devidas diferenças, são os caminhos trilhados para o devido entendimento de uma identidade, o reconhecimento de si como sujeito que ocupa um lugar próprio no mundo. E entendi que esse auto-reconhecimento, para as duas autoras aqui estudadas se deu através da percepção de que é possível ser vista, escutada, notada.

Acho importante esclarecer que a escrita deste trabalho fez parte de um processo maior, que envolveu além da minha inserção no ambiente acadêmico, a percepção do que a minha experiência pode acrescentar ao desenvolvimento do meu estudo e a todas as implicações decorrentes dele.

O percurso que trilhei para escrever este texto foi o caminho, até aqui, de um período de aproximadamente cinco anos, que me fizeram compreender uma vida inteira. No momento – recente – em que isso me ficou óbvio, decidi que de algum modo eu deveria incluir também a minha história, como mulher negra desejosa de seu discurso, neste trabalho. Essa reflexão sobre a minha negritude e sobre a minha voz culminou, não coincidentemente, com a escrita de tudo o que foi dito por mim nos capítulos anteriores. Eu precisei escrever tudo o que está escrito para, ao fim destas páginas, me entender também como parte delas. Ainda que eu tenha temido ousar escrever, em um texto primordialmente acadêmico, um relato pessoal e subjetivo, vejo que não existiria a

possibilidade de não fazê-lo. Então me arrisco agora a falar brevemente sobre a minha tomada de consciência no processo de construção da minha identidade para aquisição do meu discurso. Faço isso num desejo íntimo e explícito de ser ouvida, assim como fizeram Marilene em seu romance e Gizza em suas canções.

A minha trajetória acadêmica foi a principal responsável por este movimento de autoconhecimento, que comecei há alguns anos e que apresenta, na conclusão deste mestrado, apenas um de seus muitos bons resultados. Fazer parte de uma pesquisa de iniciação científica para pensar, criticamente, sobre assuntos com os quais eu tinha pouca ou nenhuma aproximação foi decisivo e me apontou os rumos que os meus estudos e minha vida pessoal iriam tomar. Em muitos momentos de reflexão e discussão, em grupo, sobre a questão racial no Brasil, comecei a notar que a cor da minha pele era uma questão ambígua não só para mim, como para as outras pessoas que se relacionavam comigo. Eu precisei do olhar do outro para entender a necessidade de pensar, sozinha, a minha negritude, até então despercebida por mim.

O meu entendimento como mulher negra veio gradual e lentamente, mas se consolidou em definitivo a partir do momento em que decidi me aprofundar no estudo da autorrepresentação feminina negra, com a análise dos dados encontrados na pesquisa que fiz durante a graduação, sob orientação valiosa da professora Regina Dalcastagnè. Foi essencial, neste processo, não só a orientação da professora Regina, como também a rica contribuição de cada umas das pessoas que fizeram as discussões do grupo de pesquisa ultrapassarem os limites da academia e alcançarem, em cheio, as subjetividades que circundavam por ali.

Assim, a escolha do tema que apresento neste trabalho, e que venho estudando desde a graduação, significa também a minha decisão em me notar como uma mulher negra para mim mesma e para todos os “outros”. A necessidade de me enxergar como

negra me fez ver uma outra necessidade, que dizia respeito a uma questão pessoal, mas também se relacionava ao que eu procurava estudar e ao direcionamento que eu desejava dar para a minha carreira como estudante de literatura. Abrir espaço para as vozes das mulheres negras no romance brasileiro contemporâneo e, posteriormente em outras manifestações literárias como o rap, se transformou em algo urgente e fundamental para a continuação do processo identitário que eu havia iniciado.

Neste momento, serve-me de inspiração a escritora nigeriana Chimamanda Adichie. Em uma palestra proferida⁷⁵ em julho de 2009, Chimamanda conta como percebeu, ainda criança, que a literatura, majoritariamente branca, europeia e estadunidense que conhecia, poderia também contar histórias de meninas negras como ela. Nesta palestra, intitulada “O perigo da história única”, Adichie relata que ao ser apresentada a livros de escritoras negras africanas, entendeu que a história que ela conhecia até então, sobre o resto do mundo e também sobre seu país, seu continente e sobre as pessoas negras iguais a ela, poderia ser contada a partir de outra perspectiva: a sua. Chimamanda Adichie resolveu então se transformar, ela mesma, em uma contadora de histórias para construir novas versões de tudo aquilo que foi dito e materializado para ela como a verdade sobre aqueles e aquelas que não podiam, até então, existir na literatura. Ela refuta a ideia de uma história única e alardeia para o risco de apenas se conhecer uma visão de algo que nos é contado.

É exatamente isso que fazem as autoras que escolhi estudar em meu texto: criam representações de mulheres negras sob um ponto de visto diverso do que hegemonicamente conhecemos no campo literário e artístico brasileiro.

A ideia de reconstrução da identidade da mulher negra, que defendo a partir da autorrepresentação destas mulheres como porta de entrada para o universo artístico e

⁷⁵ Chimamanda Adichie, *The danger of a single story*.

literário, é o que eu gostaria de deixar como fruto do trabalho que desenvolvi. Espero ainda que a compreensão sobre as tantas possibilidades, perspectivas e pluralidades que podem ser obtidas através da melodia destoante que parte destas vozes da negritude feminina, seja completa e capaz de atingir distâncias cada vez maiores. Certa de que o caminho que escolhi trilhar não termina com o fim deste texto, sigo ouvindo atentamente as vozes de mulheres negras como eu, e proferindo o discurso que acredito que deve ser disparado para todos os lados, numa tentativa contínua e incansável de quebrar os tijolos rígidos dos preconceitos e estereótipos que tanto prejudicam e impedem a mobilidade das mulheres negras na hierarquia social que temos em nosso país.

ANEXOS



Marilene Felinto – O ato de escrever-se

Marilene Barbosa de Lima Felinto nasceu na cidade de Recife, Pernambuco, no ano de 1957. Na década de 1970 se muda para a capital paulista para estudar Letras na Universidade de São Paulo. Graduando-se em Letras/Inglês, passa a trabalhar como tradutora e começa a produzir os seus próprios textos, entre romances e crônicas. A partir da década de 1980, desponta com o romance *As mulheres de Tijucoapo* (1982), ganhador de importantes prêmios literários e traduzido para diversos idiomas. Publica ainda *O lago encantado de Grongonzo* (1987), *Postcard* (1991), *Jornalisticamente incorreto* (2001) e *Obsceno abandono: amor e perda* (2002). Colunista da Folha de S.Paulo por alguns anos, se afastou do jornal em 2002 por divergências ideológicas. Atualmente é colaboradora da Revista *Caros Amigos*. Aversa a biografias, é difícil encontrar textos que falem sobre Marilene. Por isso, transcrevo duas declarações⁷⁶ de sua autoria, sobre o ato de escrever, que, para ela, significa também o ato de escrever-se. E em seguida, reproduzo as imagens das capas de algumas edições do romance *As mulheres de Tijucoapo*, tanto edições brasileiras como estrangeiras, cujas figuras e desenhos significativos auxiliam na compreensão do processo de escrita de Marilene Felinto.

⁷⁶ Declarações retiradas do sítio eletrônico www.tirodeletra.com.br.

"Escritores são pessoas que num determinado momento da vida sofreram algum tipo de trauma que as levou a ter essa compulsão pela literatura, pela criação de um mundo paralelo ao mundo real. Preferia não ter que escrever, mas é como se eu não tivesse direito a essa opção. Escrever é um atrapalho. Escritores são pessoas doentes".

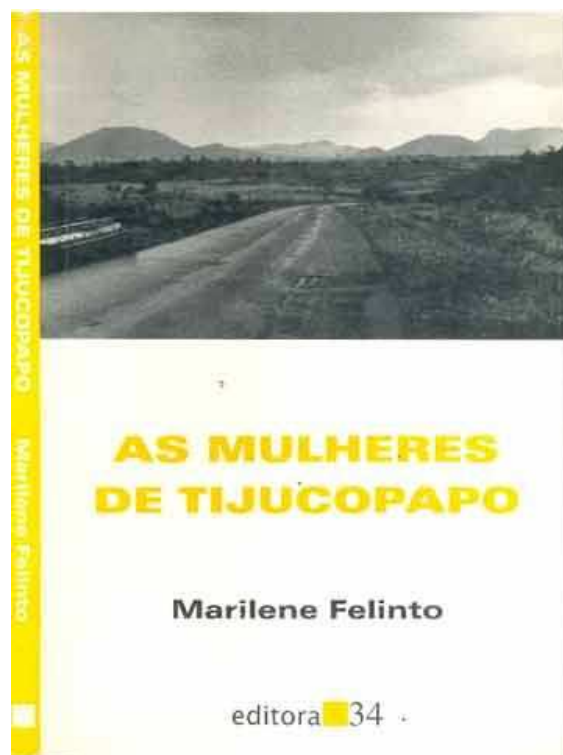
(Marilene Felinto, Fonte: Folha de S.Paulo, 21 de dezembro de 1997).

"Escrevo porque desde cedo precisei encontrar uma companhia mais segura do que a companhia humana, um lugar mais seguro do que as cidades. Talvez minha solidão já fosse maior do que eu poderia suportar sem uma 'terceira perna', como se diz".

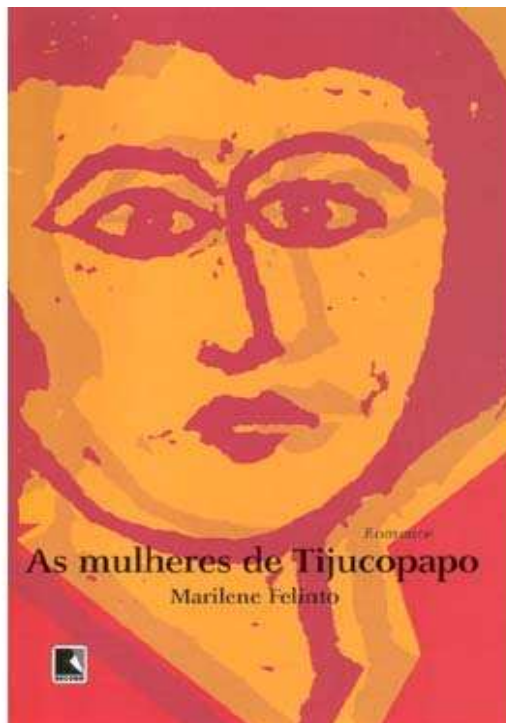
(Marilene Felinto, Fonte: Folha de S.Paulo, 8 de maio de 1998).



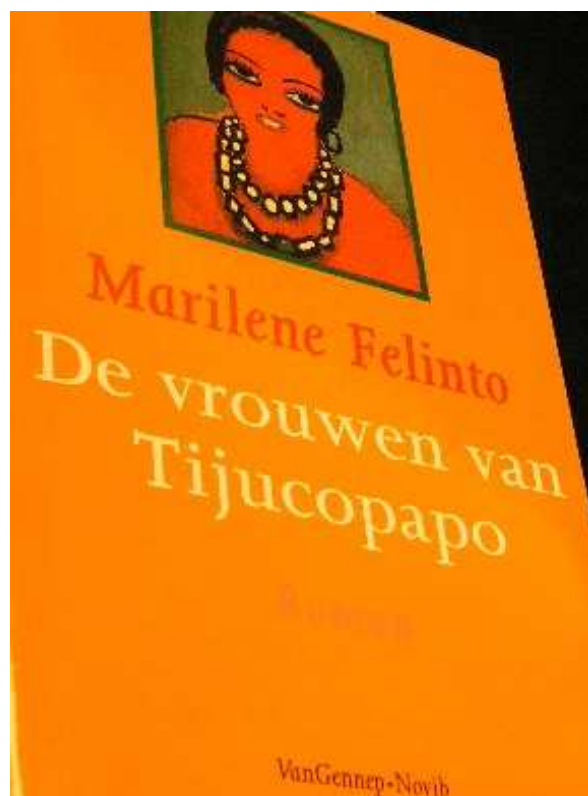
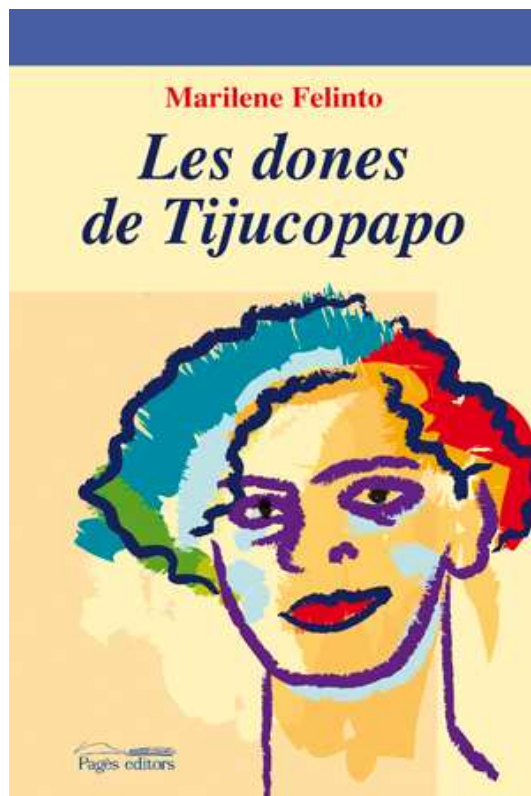
Capa da 1ª edição, Paz e Terra Editora, 1982



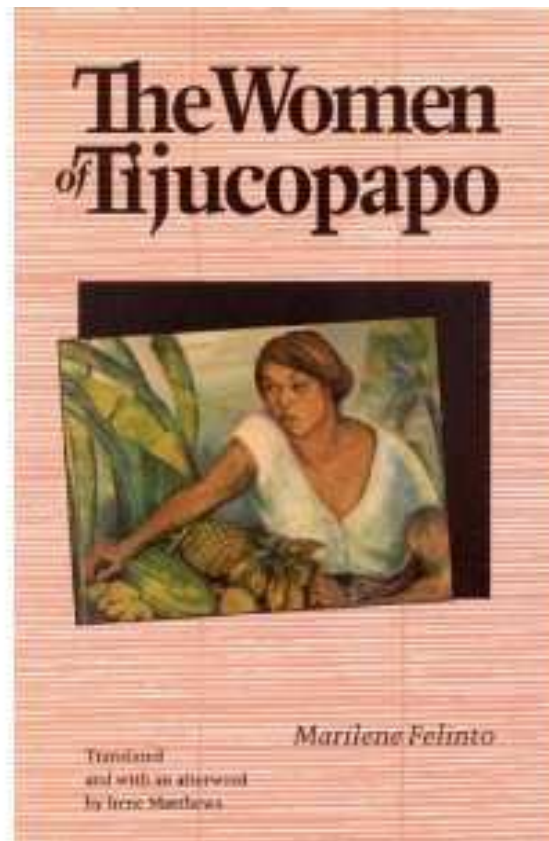
Capa da 2ª edição, Editora 34, 1992



Capa da 3ª edição, Editora Record, 2004.



Capas das edições traduzidas para catalão e holandês.



Capa da edição traduzida para o inglês.



Nega Gizza – O lado feminino do Rap⁷⁷

Giselle Gomes Souza, ou Nega Gizza, nasceu em Brás de Pina, subúrbio do Rio. Com o discurso afiado e a voz firme, Gizza teve (e tem) talento e rimas de sobra para se firmar num meio onde, até então, destacavam-se apenas vozes masculinas. Filha de empregada doméstica, aos sete anos, vendia refrigerante e cerveja com seus irmãos no Centro do Rio. Mesmo tendo parado de estudar na sétima série, por não conseguir conciliar o trabalho com os estudos, Gizza sonhava em ser jornalista. Aos 15 anos, quando escutou uma música de *rap* pela primeira vez, se identificou imediatamente com o estilo musical.

Após ter perdido seu irmão, Márcio, morto pela polícia aos 27 anos, Nega Gizza foi “adotada” como irmã por MV Bill, que a convidou para participar de sua banda como backing vocal. Entre 1999 e 2000, a cantora foi a primeira locutora de uma rádio de *rap*, no programa *Hip Hop* Brasil, da Imprensa FM e desde 2005 Nega Gizza apresenta o programa *Hip Hop* CUFA, da 107 FM. Em 2001, Gizza venceu o Hutúz – o mais importante prêmio de *rap* da América Latina – na categoria “Melhor Demo Feminino”. Seu primeiro CD conta com um time de primeira na produção: Zégonz (o DJ Zé Gonzalez, do Planet Hemp, que também trabalhou com Xis), DJ Luciano, Dudu

⁷⁷ Biografia disponível no sítio eletrônico de Nega Gizza: www.negagizza.com.br.

Marote (dono do selo Muquifo Records), MV Bill, Gustavo Nogueira e Daniel Ganja Man (do Coletivo Instituto, de São Paulo).

Em *Na Humildade*, CD lançado em 2002, Nega Gizza veio mostrar que as mulheres também podem ter espaço num mercado dominado por *raperos* do sexo masculino, e sua voz forte pode abrir os caminhos para toda uma nova geração de vozes femininas. Ainda no mesmo ano, lançou seu primeiro videoclipe, “Prostituta”. Dirigido por Kátia Lund e Líbero Saporetti e com fotografia de Ricardo de La Rosa, o clipe denuncia a realidade da prostituição no Brasil.

Além disso, Nega Gizza esteve em Cuba, com Kátia Lund, registrando imagens e depoimentos para a produção do documentário “Fab, Hood e Pablo”, que fala sobre raperos/as do Brasil, Estados Unidos e Cuba, ainda não finalizado. Em 2008, sob sua direção começou a ser produzido o documentário “Brasileiras” que retrata a vida de presidiárias em todo o Brasil, que ainda esta em fase de produção. Em 2003, recebeu o Prêmio Orilaxé (Grupo Cultural Afroreggae) como “Melhor Cantora”.

Junto com MV Bill e Celso Athayde, Nega Gizza fundou a CUFA (Central Única das Favelas), uma organização não-governamental cuja forma de expressão predominante é o hip-hop, e que visa promover a produção cultural das favelas brasileiras, através de atividades nos campos da educação, esportes, cultura e cidadania. A partir desta oportunidade, jovens de comunidades produzem videoclipes, documentários, shows, e participam de diversas oficinas, nas quais trabalham com elementos de sua própria cultura.

Atualmente, Gizza também é uma das produtoras do Prêmio e do Festival Hutuz, que é o maior Festival de *Hip Hop* da América Latina; Presidente do Núcleo

MariaMaria, que foi criado pela CUFA com projetos direcionados somente para mulheres e Presidente da LIIBRA – Liga Internacional de Basquete de Rua com competições e campeonatos em todo o território Nacional. Em 2010, Nega Gizza trará muitas novidades com o lançamento do seu novo disco.



Capa e encarte do disco Na humildade, 2002.

Letras das músicas “Prostituta”, “Larga o Bicho” e “Filme de Terror”, do álbum *Na humildade*, Zâmbia/DumDum Records, 2002, retiradas do sítio eletrônico de Nega Gizza.

PROSTITUTA

Nega Gizza

*Ontem vi um anúncio no jornal
vi na tv no outdoor e em digital
pediam mulheres com corpo escultural
pra dar prazer a homens, mulheres e até casal
mas na real o que eu quero é ser artista
dar autógrafos, entrevista ser capa de revista
quero ser vista bem bonita na televisão
rolé de carro e não mais de camburão, não
tô deprimida nesse ambiente de desgraça
traficantes, parasitas, viciados piscopatas
um baseado pra afastar essa fadiga
dessa noite sedentária de orgia e mal dormida
não choro mais, sei que me perdi
tô consciente , o meu destino eu escolhi
das pragas sociais sou a pior
cocorococó eu sou o efeito dominó*

*o lenocídio ofusca, induz, coage , atraí
o marinheiro aventureiro sorrateiro desembarca e cai
sou de quem me vir primeiro
sou a ausência do amor com a presença do dinheiro

sou puta sim vou vivendo meu jeito
prostituta atacante vou driblando o preconceito

Os crentes dizem que vendo a alma pro capeta
sei muito bem que não sou mais mulher direita
não sei se é certo, mas faço parte do bordel
um redevú que mais parece a torre de babel
sinto os sintomas da fadiga no meu corpo
mais sedativos aliviam as consequências desse aborto
a perversão deixa profundas cicatrizes
em desespero já tentei vários suicídios
quem me vê aqui, sorri assim tão inocente
não percebe a malícia da serpente
dou mais um dois e alivio essa tensão, ou não?
Na madrugada toda puta é a imagem do cão, ou não?
Sem carteira vou guiando , sentido contra mão
artigo cinco nove lei da contravenção
vou despertando a libido de um velho ou de um menino
considerada aqui na zona a rainha do erotismo
sto agostinho é meu santo protetor
contradição é minha marca na reza e na dor*

*sou o retrato três por quatro desse povo brasileiro
sou a ausência do amor com a presença do dinheiro*

*Sou puta sim vou vivendo meu jeito
prostituta atacante vou driblando o preconceito*

*Ser meretriz triste e feliz, codinome vagabunda
entre o mal e o bem vou deixar de ser imunda
você acha que é falta de moral. Promiscuidade excessiva
seja puta dois minutos e sobreviva
tenho sonho , amor e vaidade
um téco ajuda suportar a enfermidade
as famílias me odeiam por causa da luxúria
mas só vendo a minha carne , e meu carinho a quem procura
entre logo, feche a porta meu cliente
tire a roupa lave o sexo , tome a pasta escove o dente
não pense no pecado, tenha decisão
sou seu video game, ligue aqui nesse botão
goze logo o tempo é curto o preço é justo
outros homens me esperam vá sem susto
a policia é apenas nosso risco
a justiça é apenas nosso cisco
a necessidade me leva a sobrevivência
a miséria me leva a indecência
as duas à loucura, intenso devaneio
sou a ausência do amor com a presença do dinheiro*

*Sou puta sim vou vivendo meu jeito
prostituta atacante vou driblando o preconceito*

*Sou prostituta na boca do povo conhecida como puta
obrigada a conhecer as posições do kama sutra
se meu filho chora sou eu, a mãe que escuta
meu deus desculpa, não tenho culpa só fui a luta
não sei se tenho o valor que mereço
mas pra deitar comigo tem um preço
pela minha mãe pelo meu filho tenho muito apreço
foi num prostíbulo que achei meu endereço
não me orgulho mas me assumo, menos mal
quem roda bolsa ou faz programa, pra mim é tudo igual
das cinzas as cinzas, do pó ao pó
sem dó, os meganhas chegam o tempo fica bem pior
vem di menor, vem comigo no chilindró
estar em casa com meu filho agora seria bem melhor
não estou só, tenho deus comigo
mas corro o risco de deitar com o inimigo
bate o sino, meu filho deve tá dormindo
enquanto eu inicio a vida sexual de um menino
aos dezesseis só curtição, pensava em nada
hoje aos 23 neurose a mil só transo angustiada
aos 33 quem sabe velha e arrependida
aos 43 só no esqueleto recordo a vida*

Sou puta sim vou vivendo meu jeito

prostituta atacante vou driblando o preconceito

LARGA O BICHO

Nega Gizza e Ieda Hills

*Chegou a nega na parada, exijo respeito.
Pensamento evoluindo, firmo meu conceito.
Mulher preta de espirito guerreiro
quem é, é, sem caô sem desespero
não sou mulata não sou mula sou canhão
sou a granada que explode a solidão
a emoção não tem limite em minha vida
não sou metida eu sou apenas atrevida
venenosa, barro duro, perigosa
corajosa, sou formosa, vaidosa
acelerando o pensamento positivo
eu não aturo conversinha de bandido*

*Apelido nega gizza vou rimando
sem neurose em zigue zague vou versando
não passo pano pra comedia vacilão
não cochilo, não dou mole sangue bom
tenho fama de neguinha barraqueira
sou do tipo que chega só no fim da feira
não sou mulher de reclamar de homem mané
descendente africana conservando minha fé*

*Deus me deu o dom e vou fazendo a rima
problemas quem não tem de a volta por cima
sai de baixo, sai da frente, que atrás vem gente
ninguém sabe, ninguém viu
na periferia tem que ser diferente
senhor olhai por nós, pela nossa gente*

*Trago na pele a força e minha juventude
trago na massa encefálica a negritude
trago a virtude que confunde o imbecil
piscou o olho fuuu fumaça subiu
quem viu, não importa é passado
nossa luta foi travada no modelo errado
não tenho medo de homem tarado
nem viado de navalha e cara de mimado
meu dialeto é o rap, osso duro de roer
larga o bicho é hora dos cuecas tremer*

*Não sou do tipo que diz não
querendo dizer sim
nem do tipo, falem mal, mas falem de mim
vim ao mundo pra simplificar
e não pra confundir
dispenso os blá, blá, blás
e os ti, ti, tis
pois não sou patricinha ou perua*

*Não nasci de bunda pra lua
aprendi muito nas ruas
no abc eu cresci
sou nega na pele e na mente
isso me faz valente
pois sei que sou descendente do guerreiro zumbi
não piso no rabo do gato pra saber se ele mia
vou vivendo um dia após o outro
de acordo com a minha ritmologia
não dou trela pra hipócrita
já tenho a minha utopia
impõe respeito pra ser respeitado
isso não é só filosofia
não sou precipitada
a vida é uma escada
um degrau após o outro
rumo ao topo
a linha de chegada
sou mulher, mas não sou tão frágil ou tão delicada
meu microfone é a minha arma
minha palavra é como uma espada
o rap não é privilégio do homem
já vencemos esse desafio
se você não entendeu nada
disque ieda hills*

O rap não é perfeito

assumo meu preconceito

solte a voz e alivia o peito

vacilou não tem mais jeito

e som de preto meu nego e som de preto

e som de preto meu nego e som de preto

e som de preto meu nego e som de preto

e som de preto meu nego e som de preto

FILME DE TERROR

Nega Gizza

País da democracia racial

da mulata exportação, da beleza natural.

Brasil! Nação feliz, um país tropical.

País da pedofilia, futebol e carnaval.

Brasil, que nos condena a viver como animal irracional.

Vamos fingir que vai passar, vamos fingir que é natural!

O tempo do conformismo já passou.

Não quero guerra, só quero amor. !

Não temos armas, chega de horror.

Troque esse filme de terror

me digam o que tenho que ser, que eu serei

o que tenho que aceitar, eu agradecerei.

Me digam se sou feliz, e direi graças a deus

meu futuro foi tramado por parentes seus

me deixem comer os restos dos ratos

me deixem lustrar as graxas dos seus sapatos

nascemos pra morrer feliz de fome

nascemos sem se orgulhar do próprio nome,

como a família do sarney pode querer me convencer

como a família do acm pode achar que posso crer

que eu ache tudo isso lindo e natural?

Eles saqueiam nosso estado e povo passa mal

rezar um terço, um pai nosso não é o suficiente.

Concentram renda, e não se acham indecentes.

Ô maranhão, terra de pretos transformados em capachos.

*Ô salvador, terra de pretos já domados aos laços dos carrascos descruza os braços,
siga meus passos.*

O som é o rap, esse é o compasso.

Nós somos povos, deus, os donos da razão.

Eles são reis, opressores, uma caixa de ilusão.

Se não quiserem dividir o que é nosso, aquele abraço.

Precisamos nivelar tudo por cima, sem esculacho.

filme de terror é o que eu vejo

botar a chapa quente é o meu desejo

o que for meu eu protejo

pegue a sua arma e vá buscar o que é nosso

e traz pro lado de cá. Pá. pá

filme de terror é o que eu vejo

botar a chapa quente é o meu desejo

o que for meu eu protejo

pegue a sua arma e vá buscar o que é nosso

e traz pro lado de cá, vai lá

vamos tirar esse nariz de palhaço

se não quiserem, então só resta nivelar tudo por baixo.

É uma afronta a vida humana

*Não querem vida, só querem grana.
Não há revolta em minhas preces
nada mais me estarrece
não há no fundo um ideal
esse é a penas o meu jeito de menina marginal
o povo quer terra, ninguém quer esmola
mas quem se rebela nessa senzala enfrenta a degola
somos parte de um povo sem futuro
de uma gente sem cultura , sem orgulho
os brancos na orla, os pretos no morro
os índios sufocados contra o muro
não é normal perseguição policial
aceitar que a desgraça é uma tendência mundial
não é legal ser criticada no jornal
sou retardada, apaixonada pelo bem, e pelo mal
a poesia é nesse tom pejorativo
meu irmão é desertor e meu pai é fugitivo
não me chame pra debate
só me chame pro combate
o arrastão é o novo hit do verão
só sangue bom. Só sangue bom!filme de terror é o que eu vejo
botar a chapa quente é o meu desejo
o que for meu eu protejo
pegue a sua arma e vá buscar o que é nosso
e traz pro lado de cá. Pá...páfilme de terror é o que eu vejo*

*botar a chapa quente é o meu desejo
o que for meu eu protejo
pegue a sua arma e vá buscar o que é nosso
e traz pro lado de cá, vai láo futuro é a fadiga, o passado é o fracasso.
Obedeça, siga as regras e não dê nem mais um passo.
Sua alteza dá esmola para os pobres depois foge
não aceite, não concorde isso não pode.
Vai rever sua nobreza vai gozar do paraíso
é o tom do animal, é o tom do inimigo.
Tranca as grades dos castelos
pinta a cara de seus filhos de verde e amarelo
nos tratam como doentes
só porque não temos dentes
passa a mão na minha cara, diz que sou inteligente.
Tudo que eu não queria é morrer com indigente
mas eles sobem no palanque e nos convence
que tem pena da miséria dessa gente
se seu coração diz
vai!!! Vai!!! Vai pro combate!!!
Se seu punho diz
vai !! Vai !! Vai pro ataque*

Bibliografia:

Textos Literários:

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 2ª edição. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Referência sonora e visual:

ADICHIE, Chimamanda: The danger of a single story. Vídeo do site *Ted – Ideas worth spreading*. www.ted.com. Gravado em 07/2209, acessado em 27/02/2010.

GIZZA, Nega. *Na humildade*. Zâmbia/Dum Dum Records, 2002.

Textos Teóricos:

BÂ, Amahdou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Ed. Casa das Áfricas, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRANDÃO Izabel & Zahidé L. Muzart (Orgs.) *Refazendo nós: ensaios sobre a mulher literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Rogério Schmidt. *Não me chame pra debate, só me chame pro combate! Diálogos com o rap feminino*. Monografia de Graduação em Antropologia, UnB, Brasília, 2005.

CASSEANO, Patrícia, Mirella Domenich, Janaína Rocha. *Hip hop: A periferia grita*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2001.

CARNEIRO, Sueli. “Coluna Opinião”, *Jornal Correio Braziliense*. 30 de outubro de 2007, p. 18

CHRISTIAN, Barbara. “A disputa de teorias”. Trad. de Liane Schneider. *Revista Estudos Feministas*, vol. 10, nº 1. Florianópolis, 2002, pp. 85-97.

COLASANTI, Marina. “Por que nos perguntam se existimos”. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997. p.33-42.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, 2002, pp. 33-77.

_____ “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso”. *Diálogos Latinoamericanos*, nº 3. Aarhus, 2001, pp. 114-30.

_____ “A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, 2005, pp. 13-71.

_____ *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas de representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora UnB, 2005.

_____ “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31. Brasília, 2008, pp. 87-110.

DAYRELL, Juarez. “O jovem como sujeito social”. *Revista Brasileira de Educação*, pp.40-52, nº 24. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, São Paulo, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

EVARISTO, Conceição. “*Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira.*” Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/evaris.rtf>

- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FERRAZ, Stella Montalvão. *Representando o preconceito: o eu e o outro em contos brasileiros contemporâneos*. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2004.
- FILHO, João Freire. “Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias”. *Revista Famecos*, nº 28, Porto Alegre, 2005.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FONTOURA Natália, Ana Carolina Prata, Luana Pinheiro, Vera Soares. *Retrato das desigualdades – 2ª edição*. IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e UNIFEM – Fundação de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher. Brasília, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Antunes. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Preconceito e discriminação*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HOOKS, bell. *Recusando-se a ser uma vítima*. Trad. Tatiana Nascimento. Brasília: Confabulando, 2008. Disponível em: <http://confabulando.naxanta.org>. Acessado em 20 de janeiro de 2010.
- LARROSA, Jorge. *Para qué nos sirven los extranjeros?* In: Educação & Sociedade: revista quadrimestral de Ciência da Educação/ Centro e Estudos Educação e Sociedade (CEDES) Campinas: CEDES, 2002.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Trad. de Susana Borneo Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LORDE, Audre. *Sister Outsider*. Trad. Tatiana Nascimento, Confabulando, 2008. Disponível em www.confabulando.naxanta.org.br. Acessado em 20 de janeiro de 2010.
- MONTEIRO, Maria Conceição e Francisco Venceslau. *Sobre mulheres e suas representações*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

- NASCIMENTO, Abdias. *Sitiados em Lagos. Autodefesa de um negro acossado pelo racismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- NASCIMENTO, Abdias e SEMOG, Éle. *O griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- RAGO, Margareth. “Ser mulher no século XXI ou Carta de Alforria”. *A Mulher Brasileira nos Espaços Público e Privado*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2004.
- RIBEIRO, Matilde. “Relações raciais nas pesquisas e nos processos sociais: em busca de visibilidade para as mulheres negras”. In: RAGO, Margareth et ali. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England, 1994.
- _____. *The Hip Hop Wars: What we talk about when we talk about hip hop*. New York: Basic Books, 2008.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?” *Revista Letras*, nº 16, Porto Alegre, 1998, pp. 183-96.
- _____. “Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina”. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- SHUSTERMAN, Richard. “A arte do rap”. In: *Vivendo a arte*. Trad. Gisele Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Alexandra Maria Ferreira da. *Gênero, classe e etnia em as “Mulheres de Tijuco-papo”*. Dissertação de mestrado em Literatura. Brasília, UnB, 2007.
- SOIHET, Rachel. “Corpo feminino e formas de violência: discursos e práticas”. In: Tania Navarro Swain; Diva do Couto Gontijo Muniz. (Orgs.). *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. 1ª ed. Florianópolis/Belo Horizonte: Ed. Mulheres/PUC- Minas, 2005.
- SONTAG, Susan. *Diários: 1947-63*. Org. David Rieff. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil Africano*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, Volume 39, janeiro-dezembro de 2003. Bogotá, Colômbia. pp. 297-364.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocentrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TUCKER, Marcia. *Bad Girls: An exhibition organized by Marcia Tucker at The New Museum of Contemporary Art f New York*. Cambridge: The MIT Press, 1994.